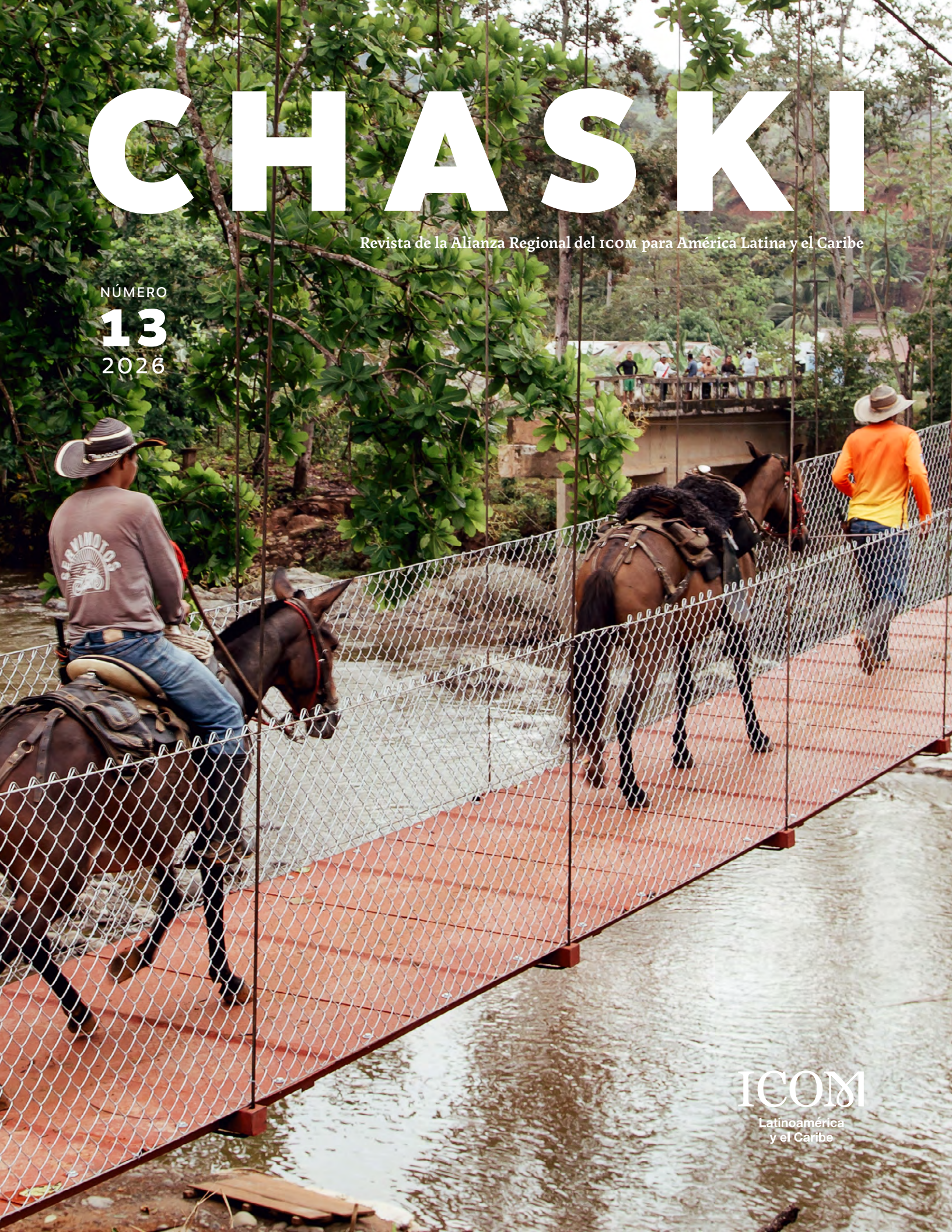
CHASKI

Revista de la Alianza Regional del ICOM para América Latina y el Caribe

NÚMERO
13
2026



ICOM
Latinoamérica
y el Caribe

CHASKI

Revista de la Alianza Regional del ICOM para América Latina y el Caribe

NÚMERO
13
2026

ICOM consejo internacional de museos LAC

Los textos de este número de Chaski fueron compuestos con dos tipografías creadas por estudios de diseño latinoamericanos, de Brasil y Argentina.
Motiva Sans, una fuente paloseco, fue diseñada por Rodrigo Saiani para Plau (Río de Janeiro, Brasil) y **Landa**, la serifada de este texto, fue creada por Pablo Alaejos Pérez para Sudtipos (Buenos Aires, Argentina).

Chaski

Revista de la Alianza Regional del ICOM para América Latina y el Caribe
Número 13, 2026
ISSN: 3005-5415

Director Editorial
Leonardo Mellado (ICOM Chile)

Comité Editorial
Olga Nazor, (ICOM Argentina)
Armando Gagliardi (ICOM Venezuela)
Manuelina Duarte (ICOM Brasil)
Carlos Soto (ICOM Colombia)
Silvana Lovay (ICOM Argentina)
Nathiam Vega (ICOM Venezuela)

Asistente de edición
Amelia Rodríguez (ICOM Costa Rica)

Junta Directiva ICOM LAC
Presidente: Lauran Bonilla-Merchav (ICOM Costa Rica)
Vicepresidente: Julián Roa Triana (ICOM Colombia)
Secretaria: Nathiam Gabriela Vega Rodríguez (ICOM Venezuela)
Tesorero: Edgar González (ICOM Venezuela)
Vocales: Luciana Menezes de Carvalho (ICOM Brasil), Melissa Campos (ICOM El Salvador) y Hugo Calle Forrest (ICOM Ecuador)

Las fotografías que ilustran los artículos fueron facilitadas por los autores de cada texto y cuentan con las autorizaciones de uso para su publicación en la presente revista.

Fotografía de portada
70 metros, San José de Uré (Córdoba, Colombia).
Foto de Jorge Cornejo Z., 22 de febrero de 2019. Wikimedia.

Corrección de estilo
Jhon Mesa

Traducción al portugués y al inglés
Martín Lerner

Diseño editorial
Jenny Rojas Borda

Páginas del número 13: 258
Periodicidad: anual

Contacto
Correo electrónico: secretaria.icomlac@gmail.com
Sitio web: https://icom-lac.mini.icom.museum

ICOM consejo internacional de museos LAC

CONTENIDO

Pág.

8 ES · Editorial
12 PT · Editorial
16 EN · Editorial

BLOQUE TEÓRICO

22 ES · Museo y tempestad
30 PT · Museu e tempestade
38 EN · Museum and Storm
Nicolás Testoni

46 ES · Notas sobre una museología de la escucha
54 PT · Notas sobre uma museologia da escuta
62 EN · Notes on a Museology of Listening
Ricardo Rubiales

70 ES · Construir puentes, romper barreras: Una encuesta sobre el rol y el potencial de las visitas educativas en un museo de arte
78 PT · Construir pontes, derrubar barreiras: investigando o papel e o potencial de visitas educativas em um museu de arte
86 EN · Building bridges, breaking barriers: a survey on the role and potential of educational visits in an art museum
Gabriela Aidar, Milene Chiovatto, Caroline Barros

BLOQUE PRÁCTICO

MUSEOS, COMUNIDADES, REDES Y ALIANZAS

96 ES · TeAtrio: Museos, comunidades, redes y alianzas

104 PT · TeAtrio: Museus, comunidades, redes e alianças

112 EN · TeAtrio: Museums, communities, networks and alliances

Carmen Verónica Ruiz-Cacay

EDUCACIÓN Y MEDIACIÓN

122 ES · Del objeto al encuentro. Escucha, afectividad y construcción colectiva en el Servicio de Guías del Museo de La Plata

130 PT · Do objeto ao encontro. Escuta, afetividade e construção coletiva no Serviço de Guias do Museu de La Plata

138 EN · From Object to Encounter: Listening, Emotional Connection, and Collective Construction in the La Plata Museum's Tour guide service

María Soledad Scazzola

TRANSFORMACIÓN DIGITAL

148 ES · Tendiendo puentes: Mediaciones digitales y colaboración entre museos y comunidades educativas

156 PT · Construindo pontes: mediações digitais e colaboração entre museus e comunidades educativas

164 EN · Building Bridges: Digital Mediation and Collaboration Between Museums and Educational Communities.

Luisa Fernanda Nivón Ramírez

MEMORIAS, NARRATIVAS, EXPERIENCIA Y AFECTIVIDAD

174 ES · Antimuseos en un país dividido: Memoria, ruina y afectividad en los cementerios patrimoniales de Venezuela

184 PT · Antimuseus em um país dividido: Memória, ruína e afetividade nos cemitérios patrimoniais da Venezuela

194 EN · Anti-museums in a Divided Country: Memory, Ruin, and Affectivity in Venezuela's Heritage Cemeteries

Evelyn Rodríguez Moreira

MUSEOS Y FUTURO

206 ES · Entre el homenaje y la violación: Autorrepresentación indígena, Vale S. A. y la exposición Brasil: Tierra Indígena durante la COP30

214 PT · Entre a homenagem e a violação: autorrepresentação indígena, Vale S.A. e a exposição Brasil: Terra Indígena durante a COP30

222 EN · Between the tribute and the violation: Indigenous Self-Representation, Vale S.A., and the Exhibition Brazil: Indigenous Land During COP30

Joice Maria Viecceli

232 ES · Marco conmemorativo

234 PT · Marco comemorativo

236 EN · Commemorative context

Antonio Rodríguez

238 ES · Homenaje a Yani Herreman: Una mujer inconmensurable
240 PT · Homenagem a Yani Herreman: Uma mulher incomensurável
242 EN · Tribute to Yani Herreman: An immeasurable woman
Leonardo Mellado González

244 ES · Beatriz Espinoza Neupert: Vivir y sentir lo que tenemos en común
246 PT · Beatriz Espinoza Neupert: Viver e sentir o que temos em comum
248 EN · Beatriz Expinoza Neupert: Living and Feeling What We Have in Common
Lauran Bonilla-Merchav

RESEÑA

250 ES · Se contempla, se experimenta: modos de comunicar del Museo de Arte Contemporáneo
252 PT · Contemplar, experimentar: formas de comunicação do Museu de Arte Contemporânea
254 EN · To Behold, Ways of Communicating in the Museum of Contemporary Art
Silvana M. Lovay



FOTOGRAFÍA DE PORTADA:

Puente ubicado en San José de Uré, Córdoba, Colombia

Foto de Jorge Cornejo Z.

22 de febrero de 2019

Wikimedia Commons

ES

Chaski 13 optó por añadir a la imagen de portada una serie de imágenes internas que evocan cómo los museos construyen puentes entre culturas, tiempos, generaciones y grupos sociales diversos. Del mismo modo que el nuevo Código de Ética del ICOM sitúa a la sociedad como un elemento fundamental al referirse a los museos, la selección de imágenes de *Chaski* se centró en representar la diversidad, el diálogo y la presencia activa de las personas en estas instituciones.

PT

Chaski 13 optou por acrescentar à imagem de capa, um conjunto de imagens internas que evocam de que maneira os museus constroem pontes entre culturas, tempos, gerações e grupos sociais diversos. Assim como o novo Código de Ética do ICOM pôs a sociedade como elemento de destaque para referir-se aos museus, a curadoria de imagens de *Chaski* se interessou pela representação da diversidade, do diálogo e da presença ativa das pessoas nestas instituições.

EN

Chaski 13 chose to complement the cover image with a set of interior images that evoke the ways in which museums build bridges between diverse cultures, eras, generations, and social groups. Just as the new ICOM Code of Ethics places society front and center when speaking of museums, *Chaski*'s image curation focused on representing diversity, dialogue, and the active presence of people in these institutions.

Editorial

Queridas y queridos lectores:

Ante ustedes se encuentra el número 13 de nuestra revista *Chaski*, en cuya editorial queremos resaltar tres importantes y significativas premisas que se expresan a lo largo y ancho de sus páginas. Hablamos, en primer lugar, de cambios; en segundo término, de enfoques, y como tercer punto, de contextos que hemos impulsado como equipo editor.

En cuanto a los cambios de la presente versión, quisiéramos destacar la edición íntegra en español, inglés y portugués, lo que puede ampliar el alcance de la revista dentro y fuera de nuestro continente y representa mayor inclusión, una propuesta que ya habíamos explorado en el número anterior y que esperamos dar continuidad en adelante.

Otros de los cambios importantes que, creemos, ayudan a contextualizar el actual momento de la revista, son aquellos relativos a su gobernanza y metodología de trabajo. Dado que nuestra revista es una iniciativa perteneciente a la Alianza Regional del Consejo Internacional de Museos para América Latina y el Caribe (ICOM LAC), quisiéramos destacar la conformación de una nueva junta directiva por el periodo 2025-2028 compuesta por su presidenta, Lauran Bonilla-Merchav (Costa Rica); el vicepresidente, Julián Roa (Colombia); la secretaria, Nathiam Vega (Venezuela); el tesorero, Edgar González (Venezuela), y los vocales, Luciana Menezes (Brasil), Melissa Campos (El Salvador) y Hugo Calle (Ecuador).

Este cambio también vino de la mano de una nueva estructura del comité editorial de la revista, el cual conserva parte del equipo de versiones anteriores como Olga Nazor (Argentina), Armando Gagliardi (Venezuela), Amelia Rodríguez (Costa Rica) y Leonardo Mellado (Chile), a los que se suman nuevos integrantes que han sido elegidos mediante un concurso público al que postularon quince profesionales de museos de toda la región, dentro de los cuales fueron seleccionados Manuelina Duarte (Brasil), Carlos Soto-Lombana (Colombia) y Silvana M. Lovay (Argentina). Así mismo, en representación de la junta del ICOM LAC se incorpora Nathiam Vega (Venezuela).

Sin embargo, nada de esto sería del todo posible sin la abnegada labor, compromiso, liderazgo e iniciativas de dos destacadas personalidades del quehacer museístico de nuestra región como son Beatriz Espinoza (Chile), anterior presidenta de la junta directiva, miembro honorario de nuestra organización e impulsora de *Chaski*, y Yani Herreman (México), creadora y editora en jefe de la revista desde su primer ejemplar hasta su número 12 (2025), a quienes, como comité, hemos querido honrar con unos breves homenajes entre estas páginas.

Dichas presentaciones son necesarias, pues todas y todos quienes están señalados merecen un reconocimiento por su desinteresada labor y destacado profesionalismo para el buen resultado del presente número. Esta versión también ha incorporado un nuevo ingrediente que, a nuestro entender, favorece y enriquece aún más toda esta mixtura de sabores, colores, olores y sonidos dentro de nuestra polifónica comarca: 5 de nuestros articulistas fueron seleccionados por medio de una llamada abierta, a la que postularon 34 resúmenes de toda la región.

Esta doble apertura —tanto en la conformación del equipo editorial como en la recepción de contribuciones a través de un proceso abierto— no es una simple formalidad administrativa, sino que responde a una política editorial deliberada que busca democratizar el acceso a la publicación, promover la participación de nuestra comunidad y asegurar una genuina pluralidad de voces. Apostar por convocatorias abiertas y comités concursados es propiciar la presencia de trayectorias críticas y saberes diversos desde los múltiples territorios de Latinoamérica y el Caribe.

Este tipo de colaboraciones, sumadas a las de tres invitados destacados, de reconocida trayectoria en el ámbito de los museos, acogieron de manera seria y creativa la convocatoria del tema central del presente número, "Museos tendiendo puentes en un mundo dividido", con los siguientes ejes a abordar: 1. Museos, comunidades, redes y alianzas; 2. Educación y mediación; 3. Transformación digital; 4. Memorias, narrativas, experiencia y afectividad; 5. Museos y futuro.

En este punto, se manifiesta la segunda premisa de este número, los enfoques. Para nadie es un secreto que el actual contexto mundial y regional incide de una u otra forma en la museología y los museos. Por una parte, la falsa neutralidad, sobre la que muchos museos son interpelados, con una clara pretensión de asepsia terminológica y bajo la idea de la "neutralidad histórica", opera, en la práctica, como un mecanismo de omisión discursiva que invisibiliza realidades territoriales e identitarias y tensiones

éticas del presente. Por otra, las contradicciones entre los discursos públicos de inclusión cultural y las estructuras de financiamiento que sostienen ciertas infraestructuras de exhibición. En ambos casos, se revela que los museos no son recintos asépticos, al margen de las disputas políticas de su época. Por el contrario, son escenarios dinámicos donde se confrontan, legitiman o cuestionan las narrativas hegemónicas.

Frente a este panorama, nos planteamos algunas preguntas teóricas y éticas de fondo: ¿Actúan las instituciones museales como meras ventanas de Overton, ajustando sus marcos discursivos —éticos, inclusivos y morales— a una opinión pública moldeable que transita según los límites de lo políticamente aceptable para el poder de turno? ¿O constituyen, por el contrario, faros e instrumentos civilizatorios irrenunciables, orientados a la promoción y respeto de los derechos sociales, políticos, económicos, medioambientales y humanos?

Es aquí donde creemos que, cuando una institución condiciona sus relatos o sus nomenclaturas para amoldarse a lo que resulta tolerable dentro de un régimen de poder específico, corre el riesgo de reducir la museología a una técnica de acomodación discursiva desprovista de compromiso social. Si el museo se limita a reflejar las oscilaciones de la opinión pública hegemónica, abandona su capacidad de cuestionamiento ético. Por el contrario, concebir el museo como un faro implica asumir una posición activa frente a la injusticia, la desigualdad estructural y la destrucción de la vida. Los museos de nuestra región están llamados a declinar la falsa neutralidad y a redefinir su rol en función de las urgencias de sus comunidades.

Por ello, enfatizamos que algunas respuestas, tanto teóricas como prácticas, bajo el lema “Museos tendiendo puentes en un mundo dividido”, podrían provenir de algunas reflexiones y prácticas museísticas dentro de la región y que las instituciones museísticas o sus trabajadores están interpelados a construir respuestas situadas. Frente a la fragmentación global, la polarización y el repliegue de ciertos relatos institucionales, Latinoamérica y el Caribe ofrecen una sólida tradición de museología popular, comunitaria y decolonial que entiende el museo no como un mero contenedor de colecciones, sino como un espacio de articulación política y mediación social. El mundo dividido no es un fenómeno abstracto: habita en nuestras calles, en nuestras memorias y en nuestros territorios golpeados por la desigualdad. Tejer puentes desde Latinoamérica y el Caribe no significa neutralizar el conflicto ni buscar consensos superficiales; implica abrir el espacio museal a la

escucha atenta, dar lugar a relatos en tensión y reconocer los saberes comunitarios, indígenas, ancestrales y afrodescendientes como matrices legítimas de pensamiento y acción. Los museos de la región tienen la oportunidad y el deber de actuar como facilitadores de la memoria, defensores de la paz, guardianes del medioambiente y promotores de la participación democrática.

Estos enfoques, ciertamente, están dados por el crispado contexto económico, político, social y cultural mundial en el que nos encontramos. Pero también, en un ejercicio de resistencia multilateral que el ICOM ha sido capaz de sortear a lo largo de su historia. En sus 80 años, el ICOM ha tenido cambios y transformaciones que, en muchos casos, obedecen a las exigencias de los tiempos. Procesos de renovación, discusión, revisión y ajustes que han tenido, por ejemplo: diversas definiciones del concepto de museo o códigos de ética actualizados.

Sin embargo, cumplir 80 años no representa únicamente una acumulación de hitos históricos ni un mero ejercicio de memoria institucional. En un contexto global, atravesado por marcadas asimetrías socioeconómicas, crisis climáticas, disputas territoriales y profundas grietas políticas, esta efeméride no puede ser recibida de forma pasiva, como un festejo más. Se presenta, más bien, como una interpelación urgente y constituye, fundamentalmente, una oportunidad para examinar críticamente el lugar que ocupan los museos sobre la pertinencia, la ética y la responsabilidad social de nuestras instituciones patrimoniales. Es por ello que las palabras de nuestro presidente de ICOM, Antonio Rodríguez, vertidas en *Chaski*, adquieren un gran sentido que amplifica nuestra presencia regional, al concierto museístico mundial.

De esta manera, la conmemoración de los 80 años del ICOM, la renovación por concurso de nuestro comité editorial y la masiva respuesta a nuestra convocatoria abierta coinciden en un momento histórico crucial. Los museos no son observadores pasivos de la realidad. Frente a la omisión, el elitismo o las pretensiones de neutralidad, las experiencias seleccionadas en este número demuestran que en Latinoamérica y el Caribe es posible y urgente construir una museología viva, comprometida con los derechos humanos, el resguardo de la Tierra y la construcción colectiva de la paz.

Les invitamos a adentrarse en estas páginas con espíritu crítico, encontrando en cada artículo un insumo para la reflexión teórica y para la transformación práctica de nuestros museos y comunidades.

Editorial

Queridas e queridos leitores,

Temos o prazer de apresentar o número 13 da nossa revista *Chaski*, em cujo editorial destacamos três premissas importantes e significativas que se expressam ao longo das suas páginas. Falamos, em primeiro lugar, de mudanças; em segundo, de abordagens; e, como terceiro ponto, de contextos que impulsionamos como equipe editorial.

Quanto às mudanças da presente versão, gostaríamos de destacar a edição integral em espanhol, inglês e português, o que pode ampliar o alcance da revista dentro e fora do nosso continente e representa maior inclusão – uma proposta que já havíamos explorado no número anterior e que esperamos dar continuidade daqui em diante.

Outras mudanças importantes que, acreditamos, ajudam a contextualizar o momento atual da revista são aquelas relativas à sua governança e metodologia de trabalho. Como nossa revista é uma iniciativa pertencente à Aliança Regional do Conselho Internacional de Museus para a América Latina e o Caribe (ICOM LAC), gostaríamos de destacar a formação de uma nova diretoria para o período 2025-2028, composta por sua presidenta, Lauran Bonilla-Merchav (Costa Rica); o vice-presidente, Julián Roa (Colômbia); a secretária, Nathiam Vega (Venezuela); o tesoureiro, Edgar González (Venezuela); e os vogais, Luciana Menezes (Brasil), Melissa Campos (El Salvador) e Hugo Calle (Equador).

Essa mudança também veio acompanhada de uma nova estrutura do comitê editorial da revista, que mantém parte da equipe de versões anteriores, como Olga Nazor (Argentina), Armando Gagliardi (Venezuela), Amelia Rodríguez (Costa Rica) e Leonardo Mellado (Chile), aos quais se somam novos integrantes que foram eleitos por meio de um concurso público, ao qual se inscreveram 15 profissionais de museus de toda a região, dentre os quais foram selecionados: Manuelina Duarte (Brasil), Carlos Soto-Lombana (Colômbia) e Silvana M. Lovay (Argentina). Da mesma forma, em representação da diretoria do ICOM LAC, incorpora-se Nathiam Vega (Venezuela).

No entanto, nada disso seria totalmente possível sem o trabalho abnegado, o compromisso, a liderança e as iniciativas de duas personalidades destacadas do fazer museológico da nossa região: Beatriz Espinoza (Chile), ex-presidente da diretoria, membro honorário da nossa organização e impulsionadora da *Chaski*, e Yani Herreman (México), criadora e editora-chefe da revista desde seu primeiro exemplar até o número 12 (2025), a quem, como comitê, quisemos homenagear com breves considerações nestas páginas.

Tais apresentações são necessárias, pois todos e todas os mencionados merecem reconhecimento por seu trabalho desinteressado e notável profissionalismo dedicados ao bom resultado do presente número. Esta versão também incorporou um novo ingrediente que, a nosso ver, favorece e enriquece ainda mais toda essa mistura de sabores, cores, cheiros e sons dentro da nossa polifônica área: 5 dos nossos articulistas foram selecionados por meio de uma convocação aberta à sociedade, à qual se inscreveram 34 currículos de toda a região.

Essa dupla abertura – tanto na formação da equipe editorial quanto na recepção de contribuições por meio de um processo aberto – não é uma mera formalidade administrativa; harmoniza-se com uma política editorial deliberada que busca democratizar o acesso à publicação, promover a participação da nossa comunidade e assegurar uma genuína pluralidade de vozes. Apostar em convocatórias abertas e comitês concursados é propiciar a presença de trajetórias críticas e saberes diversos desde os múltiplos territórios da América Latina e do Caribe.

Esse tipo de colaboração, somado à de três convidados destacados, de reconhecida trajetória no âmbito dos museus, acolheu de maneira séria e criativa a convocatória do tema central do presente número, “Museus construindo pontes em um mundo dividido”, com os seguintes eixos a serem abordados: 1. Museus, comunidades, redes e alianças; 2. Educação e mediação; 3. Transformação digital; 4. Memórias, narrativas, experiência e afetividade; 5. Museus e futuro.

Nesse ponto, manifesta-se a segunda premissa deste número: as abordagens. Para ninguém é segredo que o atual contexto mundial e regional incide de uma forma ou de outra na museologia e nos museus. Por um lado, a falsa neutralidade, sobre a qual muitos museus são interpelados, com uma clara pretensão de assepsia terminológica e sob a ideia de “neutralidade histórica”, opera, na prática, como um mecanismo de omissão discursiva que invisibiliza realidades territoriais e identitárias e tensões

éticas do presente. Por outro, as contradições entre os discursos públicos de inclusão cultural e as estruturas de financiamento que sustentam certas infraestruturas de exibição. Em ambos os casos, isto revela que os museus não são recintos assépticos, à margem das disputas políticas de sua época. São ao contrário, cenários dinâmicos onde se confrontam, legitimam ou questionam as narrativas hegemônicas.

Diante desse panorama, colocamo-nos algumas perguntas teóricas e éticas de fundo: Os museus atuam como meras janelas de Overton, ajustando seus marcos discursivos – éticos, inclusivos e morais – a uma opinião pública moldável que transita de acordo com os limites do politicamente aceitável para o poder vigente? Ou constituem, pelo contrário, faróis e instrumentos civilizatórios irrenunciáveis, orientados à promoção e ao respeito dos direitos sociais, políticos, econômicos, ambientais e humanos?

É aqui que acreditamos que, quando uma instituição condiciona seus relatos ou suas nomenclaturas para se adaptar ao que é tolerável dentro de um regime de poder específico, corre o risco de reduzir a museologia a uma técnica de acomodação discursiva desprovida de compromisso social. Se o museu se limita a refletir as oscilações da opinião pública hegemônica, abandona sua capacidade de questionamento ético. Pelo contrário, conceber o museu como um farol implica assumir uma posição ativa diante da injustiça, da desigualdade estrutural e da destruição da vida. Os museus da nossa região são chamados a recusar a falsa neutralidade e a redefinir seu papel em função das urgências de suas comunidades.

Por isso, enfatizamos que algumas respostas, tanto teóricas quanto práticas, sob o lema “Museus construindo pontes em um mundo dividido”, podem vir de determinadas reflexões e práticas museológicas dentro da região, e que as instituições museológicas ou seus trabalhadores estão intimadas a fornecer respostas situadas. Diante da fragmentação global, da polarização e do recuo de certos relatos institucionais, a América Latina e o Caribe oferecem uma sólida tradição de museologia popular, comunitária e decolonial que entende o museu não como mero contêiner de coleções, mas como um espaço de articulação política e mediação social. O mundo dividido não é um fenômeno abstrato: habita em nossas ruas, em nossas memórias e em nossos territórios atingidos pela desigualdade. Tecer pontes a partir da América Latina e do Caribe não significa neutralizar o conflito nem procurar consensos superficiais; implica abrir o espaço museal à escuta atenta, dar lugar a

narrativas em tensão e reconhecer os saberes comunitários, indígenas, ancestrais e afrodescendentes como matrizes legítimas de pensamento e ação. Os museus da região têm a oportunidade e o dever de atuar como facilitadores da memória, defensores da paz, guardiões do meio ambiente e promotores da participação democrática.

Essas abordagens, certamente, são dadas pelo tenso contexto econômico, político, social e cultural mundial em que nos encontramos. Mas também, em um exercício de resistência multilateral que o ICOM tem sido capaz de superar ao longo de sua história. Em seus 80 anos, o ICOM passou por mudanças e transformações que, em muitos casos, obedecem às exigências dos tempos. Processos de renovação, discussão, revisão e ajustes que tiveram, por exemplo: diversas definições do conceito de museu ou códigos de ética atualizados.

No entanto, completar 80 anos não representa apenas um acúmulo de marcos históricos nem um mero exercício de memória institucional. Em um contexto global, atravessado por marcadas assimetrias socioeconômicas, crises climáticas, disputas territoriais e profundas fissuras políticas, essa efeméride não pode ser recebida de forma passiva, como mais uma comemoração. Mostra-se mais como uma interpelação urgente e constitui, fundamentalmente, uma oportunidade para examinar criticamente o lugar que ocupam os museus sobre a pertinência, a ética e a responsabilidade social de nossas instituições patrimoniais. É por isso que as palavras do nosso presidente do ICOM, Antonio Rodríguez, proferidas na *Chaski*, adquirem grande sentido e amplificam nossa presença regional no concerto museológico mundial.

Dessa forma, a comemoração dos 80 anos do ICOM, a renovação por concurso do nosso comitê editorial e a maciça resposta à nossa convocatória aberta coincidem em um momento histórico crucial. Os museus não são observadores passivos da realidade. Diante da omissão, do elitismo ou das pretensões de neutralidade, as experiências selecionadas neste número da revista, demonstram que na América Latina e no Caribe é possível e urgente construir uma museologia viva, comprometida com os direitos humanos, a proteção da Terra e a construção coletiva da paz.

Convidamos vocês a adentrar estas páginas com espírito crítico, encontrando em cada artigo um insumo para a reflexão teórica e para a transformação prática dos nossos museus e comunidades.

Editorial

Dear readers,

Before you stand issue number 13 of our magazine *Chaski*, and in this editorial we wish to highlight three important and significant premises that are expressed throughout its pages. We speak, first, of changes; second, of approaches; and third, of contexts that we have promoted as an editorial team.

Regarding the changes in this present version, we would like to highlight the complete edition in Spanish, English, and Portuguese, which can expand the magazine's reach within and beyond our continent and represents greater inclusion—a proposal we had already explored in the previous issue and hope to continue henceforth.

Other important changes that, we believe, help contextualize the current moment of the magazine are those related to its governance and working methodology. Since our magazine is an initiative belonging to the Regional Alliance of the International Council of Museums for Latin America and the Caribbean (ICOM LAC), we would like to highlight the appointment of a new board of directors for the 2025-2028 period, composed of its president, Lauran Bonilla-Merchav (Costa Rica); vice president, Julián Roa (Colombia); secretary, Nathiam Vega (Venezuela); treasurer, Edgar González (Venezuela); and board members Luciana Menezes (Brazil), Melissa Campos (El Salvador), and Hugo Calle (Ecuador).

This change also came hand in hand with a new structure for the magazine's editorial committee, which retains part of the team from previous versions, such as Olga Nazor (Argentina), Armando Gagliardi (Venezuela), Amelia Rodríguez (Costa Rica), and Leonardo Mellado (Chile), to whom new members have been added who were chosen through a public competition in which 15 museum professionals from across the region applied, among whom the following were selected: Manuelina Duarte (Brazil), Carlos Soto-Lombana (Colombia), and Silvana M. Lovay (Argentina). Likewise, Nathiam Vega (Venezuela) joins in representation of the ICOM LAC board.

However, none of this would be entirely possible without the selfless work, commitment, leadership, and initiatives of two outstanding figures in the museum work of our region: Beatriz Espinoza (Chile), former president of the board of directors, honorary member of our organization, and driving force behind *Chaski*, and Yani Herreman (Mexico), creator and editor-in-chief of the magazine from its first issue through issue number 12 (2025), whom, as a committee, we have wished to honor with brief tributes within these pages.

These introductions are necessary, for all those named deserve recognition for their selfless work and outstanding professionalism in achieving the successful outcome of this present issue. This version has also incorporated a new ingredient that, in our understanding, further favors and enriches this mixture of flavors, colors, smells, and sounds within our polyphonic region: 5 of our contributors were selected through an open call, to which 34 abstracts from across the region were submitted.

This double opening of a new chapter—both in the formation of the editorial team and in the reception of contributions through an open process—is not a mere administrative formality, but rather responds to a deliberate editorial policy that seeks to democratize access to publication, to promote the participation of our community, and ensure a genuine plurality of voices. Betting on open calls and competitive committees means fostering the presence of critical perspectives and diverse knowledges from the multiple territories of Latin America and the Caribbean.

This type of collaboration, added to those of three distinguished invited contributors with recognized careers in the museum field, seriously and creatively embraced the call of the central theme of this issue, "Museums Building Bridges in a Divided World," with the following axes to be addressed: 1. Museums, communities, networks, and alliances; 2. Education and mediation; 3. Digital transformation; 4. Memories, narratives, experience, and affectivity; 5. Museums and the future.

At this point, the second premise of this issue manifests itself: the approaches. It is no secret to anyone that the current global and regional context affects museology and museums in one way or another. On the one hand, false neutrality—which many museums are challenged on, with a clear aim for terminological objectivity and under the idea of "historical neutrality"—operates in practice as a mechanism of discursive omission that renders invisible territorial and identity realities and the ethical tensions of the present. On the other hand, there are the contradictions

between public discourses of cultural inclusion and the funding structures that sustain certain exhibition infrastructures. In both cases, it becomes clear that museums are not aseptic enclaves, outside from the political disputes of their time. On the contrary, they are dynamic scenarios where hegemonic narratives are confronted, legitimized, or questioned.

Faced with this panorama, we pose some fundamental theoretical and ethical questions: Do museum institutions act as mere Overton windows, adjusting their discursive frameworks—ethical, inclusive, and moral—to a malleable public opinion that shifts according to the limits of what is politically acceptable for the power of the moment? Or do they constitute, on the contrary, inalienable beacons and civilizing instruments, oriented toward the promotion and respect of social, political, economic, environmental, and human rights?

It is here that we believe that when an institution conditions its narratives or nomenclatures to conform to what is tolerable within a specific power regime, it runs the risk of reducing museology to a technique of discursive accommodation lacking in social commitment. If the museum limits itself to reflecting the oscillations of hegemonic public opinion, it abandons its capacity for ethical questioning. On the contrary, conceiving the museum as a beacon implies assuming an active position against injustice, structural inequality, and the destruction of life. The museums of our region are called upon to decline false neutrality and to redefine their role according to the urgencies of their communities.

Therefore, we emphasize that some responses, both theoretical and practical, under the motto "Museums Building Bridges in a Divided World," could come from some reflections and museological practices within the region, and that museum institutions or their workers are called upon to build situated responses. In the face of global fragmentation, polarization, and the retreat of certain institutional narratives, Latin America and the Caribbean offer a solid tradition of popular, community-based, and decolonial museology that understands the museum not as a mere container of collections, but as a space for political articulation and social mediation. The divided world is not an abstract phenomenon: it dwells in our streets, in our memories, and in our territories hit hard by inequality. Weaving bridges from Latin America and the Caribbean does not mean neutralizing conflict or seeking superficial consensus; it implies opening the museum space to attentive

listening, giving room to narratives in tension, and recognizing community, Indigenous, ancestral, and Afro-descendant knowledges as legitimate matrices of thought and action. The museums of the region have the opportunity and the duty to act as facilitators of memory, defenders of peace, guardians of the environment, and promoters of democratic participation.

These approaches, certainly, are shaped by the tense global economic, political, social, and cultural context in which we find ourselves. But also, in an exercise of multilateral resistance that ICOM has been able to navigate throughout its history. In its 80 years, ICOM has undergone changes and transformations that, in many cases, respond to the demands of the times. Processes of renewal, discussion, revision, and adjustments that have included, for example, various definitions of the museum concept or updated codes of ethics.

However, turning 80 does not represent merely an accumulation of historical milestones nor a mere exercise in institutional memory. In a global context, traversed by marked socioeconomic asymmetries, climate crises, territorial disputes, and deep political rifts, this anniversary cannot be received passively, as just another celebration. Rather, it presents itself as an urgent challenge and constitutes, fundamentally, an opportunity to critically examine the place that museums occupy regarding the pertinence, ethics, and social responsibility of our heritage institutions. That is why the words of our ICOM president, Antonio Rodríguez, expressed in *Chaski*, acquire great meaning that amplifies our regional presence within the global museum concert.

In this way, the commemoration of ICOM's 80th anniversary, the competitive renewal of our editorial committee, and the massive response to our open call all coincide at a crucial historical moment. Museums are not passive observers of reality. In the face of omission, elitism, or pretensions of neutrality, the experiences selected in this issue demonstrate that in Latin America and the Caribbean it is possible and urgent to build a living museology, committed to human rights, the protection of the Earth, and the collective construction of peace.

We invite you to delve into these pages with a critical spirit, finding in each article an input for theoretical reflection and for the practical transformation of our museums and communities.



FOTOGRAFÍA: MUSEO REGIONAL DEL TRAPICHE, BAJA VERAPAZ
SAN JERÓNIMO, GUATEMALA
2 DE JULIO DE 2025

Foto: Gobierno de Guatemala (Flickr)
Public Domain Mark


AZUCAR MORENA

ES

Museo y tempestad

Nicolás Testoni

Argentina



Estudió Ciencias de la Comunicación en la Universidad de Buenos Aires. Desde 2015, dirige el Museo Taller Ferrowhite en la ciudad de Bahía Blanca. Es autor del cuaderno digital *Un museo común. Museos y comunidades*, editado por la Secretaría de Patrimonio de la Nación Argentina en 2018, y del libro *El museo como herramienta*, publicado en 2024 por la editorial unatinta.

El *chaski* corre con noticias desde Bahía Blanca, una ciudad costera a 700 kilómetros al sur de Buenos Aires, cuyo puerto, llamado Ingeniero White, fue establecido a fines del siglo XIX para la exportación de granos y se convirtió, a fines del siglo XX, en el polo petroquímico más grande de la Argentina. Allí, a la vera de un mar saturado de metales pesados, entre silos repletos de soja transgénica, detrás de chimeneas por las que día y noche sale fuego, al pie de una usina abandonada con la extraña forma de un castillo, justo allí, está Ferrowhite, el museo que ocupa mis días (Imagen 1). El *chaski* corre sobre puentes que se derrumban. Y las noticias que trae no son buenas.

EN LA VÍA

Cuando empezamos a trabajar en este lugar, pensábamos que lo que estábamos fundando era un museo ferroviario. Un museo de los trenes, que tan importantes han sido para la historia de nuestro país. Pero se nos imponía todo el tiempo la evidencia paradójica de que, abocado a los ferrocarriles, en este museo no hubiera un solo vagón, una sola locomotora. ¿Dónde estaban las gloriosas máquinas vaporeras de las que tanto nos hablaban? En su lugar, lo que aparecía eran miles de pequeñas piezas, elementos sueltos que algunos ferroviarios, o sus familias, habían salvado casi de contrabando durante el proceso de desmantelamiento de la empresa nacional de trenes (Imagen 2).

Los objetos que Ferrowhite atesora representan menos un patrimonio que la evidencia de un despojo. Son el testimonio de lo que gente de a pie hizo de manera mancomunada para que la historia de ese despojo no fuera fácilmente olvidada. Comprender eso nos llevó a prestar atención a las mujeres y a los hombres a través de los cuales esas cosas habían llegado hasta nosotros. Nos dimos cuenta de que el núcleo de sentido de la institución que estábamos conformando no estaba solo en los



IMAGEN 1. Museo Taller Ferrowhite. Público visitando la sala principal durante las vacaciones de invierno, en el antiguo edificio de la usina que hoy funciona como museo taller.

objetos, sino en ese hacer compartido que los había puesto a salvo. Ese era nuestro acervo, pero, justamente, no era nuestro. Era de todos y, a la vez, de nadie.

Ferrowhite podría funcionar como el memorial de un mundo que se acabó, cuyas ruinas no nos quedaría más remedio que lamentar; pero no es, exactamente, eso. Ferrowhite es un museo taller (Imagen 3). Un lugar en el que el patrimonio, además de

ser conservado, se fabrica. ¿Y qué produce un museo taller? Herramientas, útiles para ampliar nuestra comprensión del presente y, por tanto, nuestra perspectiva del futuro, forjados en la labor con objetos y documentos del pasado, pero también en el cuerpo a cuerpo con la experiencia vital de cientos de trabajadoras y trabajadores que forman parte de y le dan forma a esa historia. Eso dice el folleto que entregamos en la entrada y eso, más o menos, es lo que intentamos, a pesar o en razón de que casi siempre nos sale otra cosa. Porque, aunque la permanencia es una ilusión que los museos nos empeñamos en generar, las cosas cambian. A veces, de manera inesperada.

EL DILUVIO QUE VINO

El 7 de marzo de 2025, Bahía Blanca vivió la peor inundación de su historia. 18 fallecidos, miles de evacuados, pérdidas millonarias y una sociedad entera anegada por el dolor fueron el saldo de una catástrofe que Maristella Svampa, en su libro *Policrisis*, califica como un "colapso climático localizado". Es decir, como un caso testigo de esa clase de desastres que, con frecuencia e impacto creciente, tienen por causa global la influencia antrópica sobre el ambiente y, por consecuencia, sitúan el deterioro de nuestras condiciones concretas de existencia.

Aquel día, cuando el agua entró en las casas, fue nuestra compañera Yésica Peluffo quien se las arregló para llegar hasta aquí y convertir al museo en refugio para todo el barrio. 240 vecinos que encontraron abrigo en este lugar. Sin luz, sin agua, sin señal, en Ferrowhite se cocinó, se repartió ropa, se curaron heridas. El Arca de Noé de la historia ferroviaria se convirtió en un bote salvavidas para Flor y sus tres chicos, para Doña Marta y su esposo Miguel, para Daniel que llegó con los perros, pero sin sus muletas. A veces no queremos ni acordarnos y, sin embargo, todo lo hecho a partir de entonces podría entenderse como el intento de convertir la vivencia de aquellas jornadas difíciles en una memoria compartida —una memoria en acto—, y esa memoria en un insumo para, de a poco, volver a ponernos en pie.

El barro que nos tapó dejó al descubierto que el cuidado no es solo una cuestión individual, sino aquello que mantiene a un pueblo a flote a la hora de la debacle. Feminizado, oculto, precario, el cuidado nos sostiene, pero en sus lógicas de reciprocidad puede que anide, además, la potencia para transformar la propia institución que conformamos. Por eso en este museo de colección metalúrgica aprendimos a modelar arcilla, a hornearla en una lata, a saludar a la tierra en



IMAGEN 2. Nadie se despide en White. Teatro documental sobre la historia ferroviaria del puerto de Ingeniero White, protagonizado por los ferroviarios Morelli, Mendiondo, Ceci, Llera, Montes y Caballero, quienes salvaron del desmantelamiento las piezas que hoy conforman el acervo de Ferrowhite. Fotografía de Cristian Peralta.

mapudungún; por eso preparamos almácigos, trasplantamos y cosechamos; por eso trazamos moldes, cortamos tela y cosemos mantas para el frío; por eso amasamos pizzas, maceramos ungüentos y servimos mil tazas de leche. Porque no sin tensiones, no sin equívocos, no sin fallas, Ferrowhite funciona como nuestra casa común.

SABER Y SABOR

Un museo taller es el museo de un mundo al que le falta un tornillo. Un museo para los que estamos rotos, pero no resignamos nuestro derecho a inventarnos una vida mejor. Eso nos llevó a encender hornallas y velas, a juntar mesas en una sola gran mesa sobre la que repartimos cuencos y lápices de colores para celebrar



IMAGEN 3. Obrerxs para armar. 2019. Actividad de taller en la que se trabajó en torno al cuidado y a la memoria compartida de las y los trabajadores que dieron forma a Ferrowhite.

La Antropocena. Tres veladas que buscaron poner el planeta en el plato y a sus problemas en boca de vecinos, amigos y expertos que, de un modo u otro, forman parte de nuestro cotidiano. La Antropocena se propone como un dispositivo de deliberación y aprendizaje compartido que adopta la forma de una gran comilona, entendida como la oportunidad pantagruélica de tender un puente entre saber y sabor.

El encuentro de octubre tuvo que ver con lo que los especialistas llaman transición energética. Es decir, con la necesidad, cada vez más urgente, de transformar el modo en que se producen y consumen las energías que mueven a nuestro mundo ante la crisis socioambiental derivada de la explotación de los territorios y la polución del ambiente. Desde esta usina desmantelada, la historia puede ser pensada como una sucesión de transiciones energéticas que vinculan al puerto de Ingeniero White

con las edades del capitalismo. Del carbón de Cardiff empleado por las primeras locomotoras inglesas en la región al *shale gas* de Vaca Muerta, los dilemas de la transición nos atraviesan. ¿Por qué será entonces, que en la conversación diaria se habla tan poco de esta transición?

DEL BARRIO A LA BIOSFERA

Resulta difícil disociar el modo en que tradicionalmente los museos han concebido la diversidad de lo humano y la relación de lo humano con lo no humano, así como las consecuencias desastrosas que el devenir de nuestras sociedades tiene sobre el conjunto del planeta. Seamos honestos. En los museos estamos más acostumbrados a levantar muros que a construir puentes. A consagrar jerarquías que a cuestionarlas. Pero tal vez por ese mismo motivo los museos representan un lugar clave a la hora de intentar configurar otro modo de vincularnos con aquello que nos rodea. Semejante propósito implica repensar a fondo el sitio en el que trabajamos: revisar su genealogía, asumir el conflicto, recrear vínculos, democratizar la gobernanza, reconocer que hay muchos mundos en este mundo y que los objetos son capaces de contarnos sobre ellos, si sabemos escucharlos. Aunque suene desmesurado, porque efectivamente lo es, en este remoto rincón nos entusiasma pensar que Ferrowhite tiene alguna chance de llegar a convertirse en la asamblea barrial de una “cosmopolítica”.

Claro que del dicho al hecho el camino es incierto. Quizás convenga no sobreestimar la eficacia de nuestras acciones. No confundir su alcance, por lo general modesto, con las palabras, un poco rimbombantes, que les dedicamos. Ilusoria, engañosa, naif, nada hay menos seguro que la esperanza. Suena más razonable el escepticismo, más sofisticada la melancolía, más elegante el sarcasmo. Y la verdad es que la esperanza no sobra. Puede incluso que, para nosotros, no exista, pero renunciar a imaginarla tampoco ayuda. Así que a organizar nuestro pesimismo en relación con el mañana, a darle la forma un poco de banquete filosófico, otro poco de fiesta de fin de año, es que dedicamos la tercera, y de momento última, Antropocena, celebrada en diciembre pasado junto a los protagonistas de esta institución en peripecia. Las opiniones sobre el porvenir difieren. Y no está mal. Nuestros museos también están hechos de todo eso en lo que no estamos de acuerdo. Quizás la expectativa de un tiempo mejor tenga menos

que ver con la certeza de que las cosas van a resultar como queremos, que con la disposición a encontrar un sentido y un propósito para lo que hacemos capaz de desafiar tanto nuestros prejuicios bienpensantes, como la idea de que no hay alternativa a los futuros mezquinos que otros maquinan en nuestro nombre.

REFERENCIAS

AA. VV. (2023). *Manifiesto de los museos de los mundos posibles*. INAPL; Ministerio de Cultura Argentina.

Stengers, I. (2014). La propuesta cosmopolítica (E. Feuerhake, Trad.). *Revista Pléyade, 14*, 17-41. https://biblat.unam.mx/hevila/PleyadeSantiago/2014/no14/2.pdf

Svampa, M. (2025). *Policrisis: Cómo enfrentar el vaciamiento de las izquierdas y la expansión de las derechas autoritarias*. Siglo XXI Editores.

PT

Museu e tempestade

Nicolás Testoni

Argentina



Estudou Ciências da Comunicação na Universidade de Buenos Aires. Desde 2015, dirige o museu oficina Ferrowhite na cidade de Bahía Blanca. É autor do caderno digital - *Um museu comum. Museus e comunidades*, editado pela Secretaria de Patrimônio da Nação Argentina em 2018, e do livro *O museu como ferramenta*, publicado em 2024 pela editora Unatinta.

O *Chaski* corre com notícias desde Bahía Blanca, uma cidade costeira, localizada a 700 quilômetros ao sul de Buenos Aires, cujo porto, *Ingeniero White*, foi fundado no final do século XIX para exportar as safras de grãos. No final do século XX, tornou-se o maior polo petroquímico da Argentina. Ali, à beira de um mar saturado de metais pesados, entre silos repletos de milho e soja transgênica, atrás de chaminés por onde dia e noite saem chamas, ao pé de uma usina abandonada com a estranha forma de um castelo, bem ali, está Ferrowhite, o museu que ocupa meus dias (Imagem 1). O *Chaski* corre sobre pontes que desabam. E as notícias que traz não são boas.

NOS TRILHOS

Quando começamos a trabalhar neste lugar, pensávamos que o que estávamos fundando era um museu ferroviário. Um museu dos trens, que tão importantes foram para a história do nosso país. Mas se impunha a todo momento a evidência paradoxal de que, voltado para as ferrovias, neste museu não houvesse um único vagão, uma única locomotiva. Onde estavam as gloriosas máquinas a vapor das quais tanto nos falavam? Em seu lugar, o que apareciam eram milhares de pequenas peças, elementos soltos que alguns ferroviários, ou suas famílias, haviam salvado quase que de contrabando durante o processo de desmantelamento da empresa nacional de trens[1] (Imagem 2).

Os objetos que Ferrowhite guarda representam menos um patrimônio do que a evidência de um despojo. São o testemunho do que pessoas comuns fizeram de maneira conjunta para impedir que a história desse despojo fosse facilmente esquecida. Compreender isso nos levou a prestar atenção às mulheres e aos homens

1 Nota do tradutor: Ferrocarriles Argentinos foi a companhia estatal que administrou e integrou a vasta rede ferroviária da Argentina durante 45 anos, desde a sua criação em 1948 até a sua liquidação na década de 1990.



IMAGEM 1. Museu Oficina Ferrowhite. Público visitando a sala principal durante as férias de inverno, no antigo edifício da usina que hoje funciona como museu oficina.

por meio dos quais essas coisas haviam chegado até nós. Percebemos que o núcleo de sentido da instituição - o seu mais profundo propósito de existir - que estávamos formando não estava apenas nos objetos, mas nesse fazer compartilhado que os havia colocado a salvo. Esse era o nosso acervo, mas, justamente, não era nosso. Era de todos e, ao mesmo tempo, de ninguém.

Ferrowhite poderia funcionar como o memorial de um mundo que se acabou, de cujas ruínas não nos restaria outra opção senão lamentar; mas não é, exatamente, isso. Ferrowhite é um museu oficina (Imagem 3). Um lugar no qual o patrimônio, além de ser conservado, é fabricado. E o que produz um museu oficina? Ferramentas, utensílios para ampliar nossa compreensão do presente e, portanto, nossa perspectiva do futuro, forjados no trabalho com objetos e documentos do passado, mas também no corpo a corpo com a experiência vital de centenas de trabalhadoras e trabalhadores que fazem parte e dão forma a essa história. Isso é o que diz o folheto que entregamos na entrada e isso, de certa forma, é o que tentamos fazer, apesar ou justamente porque nem acontece da maneira esperada. Porque, embora a permanência seja uma ilusão que os museus insistem em gerar, as coisas mudam. Às vezes, de maneira inesperada.

O DILÚVIO QUE VEIO

Em 7 de março de 2025, Bahía Blanca viveu a pior inundação de sua história. Dezoito pessoas faleceram, houve milhares de desabrigados, perdas milionárias e uma sociedade inteira alagada pela dor foram o saldo de uma catástrofe que Maristella Svampa, em seu livro *Policrise*, classifica como um "colapso climático localizado". Ou seja, como um caso testemunha desse tipo de desastre que, com frequência e impacto crescentes, tem por causa global a influência antrópica sobre o ambiente e, por consequência situada, a deterioração de nossas condições concretas de existência.

Naquele dia, quando a água entrou nas casas, foi nossa companheira Yésica Peluffo quem deu um jeito de chegar até o museu e transformar o espaço em abrigo para todo o bairro. Foram 240 os vizinhos que encontraram acolhida neste lugar. Sem luz, sem água, sem sinal de internet; apesar de tudo isso, em Ferrowhite foram preparadas refeições, roupas foram distribuídas, os feridos foram curados. A Arca de Noé da história ferroviária se tornou um bote salva vidas para Flor e seus três filhos, para Dona Marta e seu marido Miguel, para Daniel que chegou com os cachorros, mas sem suas muletas. Às vezes não queremos nem lembrar e, no entanto, tudo o que foi feito a partir de então poderia ser entendido como a tentativa de transformar a vivência daqueles dias difíceis em uma memória compartilhada em ato, e essa memória em uma energia para, aos poucos, nos colocarmos de pé novamente.



IMAGEM 2. Ninguém se despede em White. Teatro documental sobre a história ferroviária do porto de Ingeniero White, protagonizado pelos ferroviários Morelli, Mendiondo, Ceci, Llera, Montes e Caballero, que salvaram do desmantelamento as peças que hoje compõem o acervo do Ferrowhite. Fotografia de Cristian Peralta.

A lama que nos cobriu deixou escancarado que o cuidado não é apenas uma questão individual, mas aquilo que mantém um povo à tona na hora da debacle. Feminizado, oculto, precário, o cuidado nos sustenta, mas em suas lógicas de reciprocidade pode aninhar, além disso, a potência para transformar a própria instituição que formamos. Por isso neste museu de coleção metalúrgica aprendemos a modelar argila, a assá-la em uma lata, a saudar a terra em *mapudungun*[2]; por isso preparamos mudas, transplantamos e colhemos; por isso fizemos gabaritos de moldes para roupas, cortamos tecido e costuramos mantas para o frio; por isso preparamos massa para pizzas, maceramos ervas para unguentos e servimos mil xícaras de leite.

2 Nota do tradutor: língua falada pelo povo indígena Mapuche, que vive em regiões do Chile e da Argentina.



IMAGEM 3. Operárixs para montar. 2019. Atividade de oficina realizada em torno do cuidado e da memória compartilhada das e dos trabalhadores que deram forma ao Ferrowhite.

Porque, apesar das tensões, dos erros cometidos e das falhas nas nossas tarefas, o museu Ferrowhite funcionou como a nossa casa comum, de todos e para todos.

SABER E SABOR

Um museu oficina é o museu de um mundo ao qual lhe falta um parafuso, ou em outras palavras: é o museu de um mundo que perdeu o juízo. Um museu para aqueles que estamos quebrados, vencidos. Porém, não resignamos nosso direito de inventar uma vida melhor. Isso nos levou a acender fogões e velas, a juntar mesas para termos uma única grande mesa sobre a qual distribuímos tigelas e lápis de cor

para celebrar a *Antropoceia*[3]. Compartilhamos três noites na quais buscamos colocar o planeta no prato e seus problemas na boca de vizinhos, amigos e especialistas que, de um modo ou de outro, fazem parte do nosso cotidiano. A *Antropoceia* é uma proposta para, através da deliberação e o aprendizado compartilhado em forma de um grande banquete, vivenciar o evento como oportunidade pantagruélica de construir uma ponte entre saber e sabor.

O encontro de outubro teve a ver com o que os especialistas chamam de transição energética. Ou seja, com a necessidade, cada vez mais urgente, de transformar o modo como se produzem e consomem as energias que movem o nosso mundo diante da crise socioambiental derivada da exploração dos territórios e da poluição do ambiente. A partir desta usina desmantelada, a história pode ser pensada como uma sucessão de transições energéticas que vinculam o porto de Ingeniero White com as idades do capitalismo. Do carvão de Cardiff empregado pelas primeiras locomotivas inglesas na região a formação de gás de xisto de Vaca Muerta, localizada na bacia de Neuquén, na região norte da Patagônia, os dilemas da transição nos atravessam. Por que será então, que na conversa diária se fala tão pouco sobre essa transição?

DO BAIRRO À BIOSFERA

Torna-se difícil dissociar o modo como tradicionalmente os museus conceberam a diversidade do humano e a relação do humano com o não humano, bem como as consequências desastrosas que a evolução das nossas sociedades tem sobre o conjunto do planeta. Sejamos honestos: nos museus estamos mais acostumados a erguer muros do que a construir pontes. A consagrar hierarquias do que a questioná-las. Mas talvez por esse mesmo motivo os museus representem um lugar-chave na hora de tentar configurar outro modo de nos relacionarmos com aquilo que nos rodeia. Semelhante propósito implica repensar a fundo o local em que trabalhamos: revisar sua genealogia, assumir o conflito, recriar vínculos, democratizar a governança, reconhecer que há muitos mundos neste mundo e que os objetos são capazes de nos contar sobre si mesmos, se soubermos ouvi-los. Embora possa parecer exagerado, porque efetivamente o é, neste remoto canto

3 Nota do tradutor: jogo de palavras com anthropos – humano em grego e ceia.

nos entusiasma pensar que o museu Ferrowhite tem alguma chance de se tornar a assembleia de bairro de uma "cosmo-política".

Claro que do dito ao feito o caminho é incerto. Talvez convenha não superestimar a eficácia das nossas ações. Não confundir seu alcance, geralmente modesto, com as palavras, um tanto pomposas, que lhes dedicamos. Ilusória, enganosa, ingênua, nada há menos certo do que a esperança. Parece mais razoável o ceticismo, mais sofisticada a melancolia, mais elegante o sarcasmo. E a verdade é que a esperança não sobra. Pode até ser que, para nós, ela não exista, mas renunciar a imaginá-la também não ajuda. Então, para organizar nosso pessimismo em relação ao amanhã, para dar-lhe a forma um pouco de banquete filosófico, outro pouco de festa de fim de ano, é que dedicamos a terceira, e por ora última, *Antropoceia*, celebrada em dezembro passado junto aos protagonistas desta instituição em peripécia. As opiniões sobre o porvir diferem. E não há problema. Nossos museus também são feitos de tudo aquilo em que não concordamos. Talvez a expectativa de um tempo melhor tenha menos a ver com a certeza de que as coisas vão sair como queremos, do que com a disposição de encontrar um sentido e um propósito para o que fazemos, capazes de desafiar tanto nossos preconceitos bem-pensantes quanto a ideia de que não há alternativa aos futuros mesquinhos que outros maquinam em nosso nome.

REFERÊNCIAS

AA. VV. (2023). *Manifiesto de los museos de los mundos posibles*. INAPL; Ministerio de Cultura Argentina.

Stengers, I. (2014). La propuesta cosmopolítica (E. Feuerhake, Trad.). *Revista Pléyade, 14*, 17-41. https://biblat.unam.mx/hevila/PleyadeSantiago/2014/no14/2.pdf

Svampa, M. (2025). *Policrisis: Cómo enfrentar el vaciamiento de las izquierdas y la expansión de las derechas autoritarias*. Siglo XXI Editores.

EN

Museum and Storm

Nicolás Testoni

Argentina



He studied Communication Sciences at the University of Buenos Aires. Since 2015, he has directed the Ferrowhite workshop museum in the city of Bahía Blanca. He is the author of the digital notebook *A Common Museum. Museums and Communities*, published by the Secretariat of Heritage of the Argentine Nation in 2018, and the book *The Museum as a Tool*, published in 2024 by Unatinta Publishing House.

The *Chaski* runs with news from Bahía Blanca, a coastal city located 700 kilometers south of Buenos Aires, whose port, Ingeniero White, was founded in the late 19th century to export grain harvests. In the late 20th century, it became Argentina's largest petrochemical hub. There, on the edge of a sea saturated with heavy metals, among silos brimming with corn and transgenic soybeans, behind chimneys from which flames flare day and night, at the foot of an abandoned plant with the strange shape of a castle, right there, stands Ferrowhite, the museum that fills my days (Image 1). The *Chaski* runs over collapsing bridges. And the news it brings is not good.

ON THE TRACKS

When we began working in this place, we thought we were founding a railway museum. A museum of trains, which were so important to our country's history. But the paradoxical evidence kept imposing itself: for a museum dedicated to railways, there wasn't a single carriage, not a single locomotive. Where were the glorious steam engines we'd heard so much about? In their place, what appeared were thousands of small parts, loose elements that some railway workers—or their families—had rescued almost by smuggling during the dismantling of the national railway company (Image 2).[4]

The objects that Ferrowhite Museum preserves represent less a heritage than evidence of waste. They are the testimony of what ordinary people did together to prevent the history of these remains from being easily forgotten. Understanding this led us to pay attention to the women and men through whom those things had made their way to us. We realized that the core of meaning of the institution—its

4 Translator's note: Ferrocarriles Argentinos was the state-owned company that administered and integrated Argentina's vast railway network for 45 years, from its creation in 1948 until its liquidation in the 1990s.



IMAGE 1. Ferrowhite Workshop Museum. Visitors in the main hall during winter break, inside the former power plant building that now operates as a workshop museum.

deepest purpose for existing—that we were forming lay not only in the objects, but in that shared effort that had kept them safe. That was our collection, but precisely, it wasn't ours. It was everyone's and, at the same time, no one's.

The Ferrowhite Museum could function as a memorial to a world that has ended, from whose ruins we would be forced to regret; but that's not exactly what it is. Ferrowhite is a workshop museum (Image 3). A place where heritage, besides being preserved, is manufactured. And what does a workshop museum produce?

Tools, instruments to broaden our understanding of the present and, therefore, our perspective on the future, forged through work with objects and documents from the past, but also through the direct engagement with the living experience of hundreds of workers who are part of and shape that history. That's what the brochure we hand out at the entrance says, and that, in a way, is what we try to do, despite—or precisely because—it almost always turns out differently. Since, although permanence is an illusion that museums insist on generating, things change. Sometimes, unexpectedly.

THE FLOOD THAT CAME

On March 7, 2025, Bahía Blanca experienced the worst flood in its history. Eighteen people died, there were thousands of displaced persons, millions in losses, and an entire society submerged in grief—these were the toll of a catastrophe that Maristella Svampa, in her book *Polycrisis*, classifies as a "localized climate collapse." That is, as a witness case of the kind of disaster that, with increasing frequency and impact, has as its global cause the anthropogenic influence on the environment and, as its situated consequence, the deterioration of our concrete conditions of existence.

That day, when the water entered the houses, it was our colleague Yésica Peluffo who found a way to reach the museum and turn the space into a shelter for the entire neighborhood. Two hundred and forty neighbors found refuge in this place. Without electricity, without water, and no internet connection; despite all that, meals were prepared at Ferrowhite, clothes were distributed, the wounded were tended to. Noah's Ark of railway history became a lifeboat for Flor and her three children, for Doña Marta and her husband Miguel, for Daniel who arrived with his dogs but without his crutches. Sometimes we don't even want to remember, and yet, everything that was done from then on could be understood as an attempt to transform the experience of those difficult days into a shared memory in action, and that memory into energy to, little by little, stand up again.

The mud that covered us laid bare that care is not just an individual matter, but what keeps a people afloat in times of debacle. Feminized, hidden, precarious, care sustains us, but in its logics of reciprocity it can also harbor the power to transform the very institution we constitute. That is why in this museum of metallurgical collection we learned to mold clay, to bake it in a can, to greet the earth in



IMAGE 2. No One Says Goodbye in White. Documentary theater on the railway history of the Ingeniero White port, starring railway workers Morelli, Mendiondo, Ceci, Llera, Montes, and Caballero, who saved from dismantlement the pieces that now form Ferrowhite's collection. Photograph by Cristian Peralta.

Mapudungun[5]; that is why we prepared seedlings, transplanted and harvested; that is why we made clothing pattern templates, cut fabric and sewed blankets for the cold; that is why we kneaded pizza dough, macerated herbs for ointments and served a thousand cups of milk. Because, despite the tensions, the mistakes made and the failures in our tasks, the Ferrowhite museum functioned as our common home, of everyone and for everyone.

5 Translator's note: language spoken by the Mapuche indigenous people, who live in regions of Chile and Argentina.



IMAGE 3. Workers to Assemble. 2019. Workshop activity centered on care and the shared memory of the workers who gave shape to Ferrowhite.

KNOWLEDGE AND FLAVOR

A workshop museum is the museum of a world that is missing a screw, or in other words: it is the museum of a world that has lost its mind. A museum for those of us who are broken, defeated. Yet, we do not resign our right to invent a better life. This led us to light stoves and candles, to bring tables together to form one great table on which we distributed bowls and colored pencils to celebrate the Anthropocena / Anthropos dinner.[6] We shared three nights in which we sought to put the planet on the plate and its problems in the mouths of neighbors, friends and experts who, in one way or another, are part of our daily lives. The Anthropos dinner is a proposal to,

6 Translator´s note: a play on words with anthropos —human in Greek— and cena –dinner.

through deliberation and shared learning in the form of a great feast, experience the event as a Pantagruelian opportunity to build a bridge between knowledge and flavor.

The October gathering had to do with what experts call the energy transition. That is, with the increasingly urgent need to transform the way energies that move our world are produced and consumed, in the face of the socio-environmental crisis derived from the exploitation of territories and environmental pollution.

From this dismantled plant, history can be thought of as a succession of energy transitions linking the port of Ingeniero White to the ages of capitalism. From Cardiff coal used by the first English locomotives in the region to the formation of Vaca Muerta shale gas, located in the Neuquén basin in the northern region of Patagonia, the dilemmas of the transition run through us. Why is it, then, that in everyday conversation so little is said about this transition?

FROM THE NEIGHBORHOOD TO THE BIOSPHERE

It is hard to separate the way museums have traditionally conceived human diversity and the relationship between humans and non-humans, as well as the disastrous consequences that the evolution of our societies has on the planet as a whole. Let's be honest: in museums, we are more accustomed to building walls than bridges. To consecrating hierarchies than to questioning them. But perhaps for that very reason, museums represent a key place when it comes to trying to configure another way of relating to what surrounds us. Such a purpose implies rethinking our workplace from the ground up: reviewing its genealogy, embracing conflict, recreating bonds, democratizing governance, recognizing that there are many worlds in this world and that objects are capable of telling us about themselves, if we know how to listen to them. Although it sounds excessive, because it truly is, in this remote corner we are thrilled to think that the Ferrowhite museum has some chance of becoming the neighborhood assembly of a "cosmo-politics."

Of course, from the said to the done, the path is uncertain. Perhaps it is best not to overestimate the effectiveness of our actions. Not to confuse their scope, generally modest, with the somewhat bombastic words we dedicate to them. Illusory, deceptive, naive—nothing is less certain than hope.

Skepticism sounds more reasonable, melancholy more sophisticated, sarcasm more elegant. And the truth is, there's no such thing as too much hope. It may even be that, for us, it doesn't exist, but giving up on imagining it doesn't help either. So we dedicated the third—and, for now, final—Anthropos dinner, held last December alongside the key figures of this institution in a sudden reversal of fortune to organizing our pessimism regarding tomorrow, shaping it part philosophical banquet, part New Year's Eve party. Opinions on the future differ. And that's not a bad thing. Our museums are also made up of all those things we disagree on. Perhaps the hope for better times has less to do with the certainty that things will turn out the way we want them to, and more to do with the willingness to find meaning and purpose in what we do—one capable of challenging both our self-righteous prejudices and the notion that there is no alternative to the petty futures others are plotting in our name.

REFERENCES

AA. VV. (2023). *Manifiesto de los museos de los mundos posibles*. INAPL; Ministerio de Cultura Argentina.

Stengers, I. (2014). La propuesta cosmopolítica (E. Feuerhake, Trad.). *Revista Pléyade, 14*, 17-41. https://biblat.unam.mx/hevila/PleyadeSantiago/2014/no14/2.pdf

Svampa, M. (2025). *Policrisis: Cómo enfrentar el vaciamiento de las izquierdas y la expansión de las derechas autoritarias*. Siglo XXI Editores.

ES

Notas sobre una museología de la escucha

Ricardo Rubiales

México



Con más de tres décadas de trabajo en el campo museístico, Ricardo Rubiales explora a través de la museología crítica, las pedagogías contemporáneas y la cocreación con los públicos, la transformación e innovación museológica participando en la creación de ocho nuevos museos en Latinoamérica. Además, participa en diversos comités y acciones académicas a nivel nacional e internacional.

I

Provengo de una época en la que se hablaba del museo como un arcón de certidumbres, responsable de proteger y difundir verdades incuestionables, fomentando el pensamiento convergente, la concepción de una ruta exclusiva y disciplinaria hacia el saber. Wagensberg Lubinski (1998) describía a este museo como "un libro cuyas páginas han sido magnificadas y dispuestas en posición vertical", un modelo que obliga al visitante a un consumo pasivo y lineal de respuestas prefabricadas en lugar de estimular la formulación de preguntas complejas: una institución que respondía a una situación histórica que hoy no existe.

Y aunque los contenidos fueron el eje del quehacer museológico en el pasado, encontramos que es posible (y deseable) abandonar de forma definitiva la idea de una narrativa lineal y única para adoptar propuestas expositivas construidas en diversas capas y horizontes de significado, capaces de ofrecer distintos niveles de profundidad que respondan genuinamente a la agencia, intereses y cuestionamientos del visitante (Gorman, 2020).

El contexto actual se caracteriza por su transformación constante, marcada no solo por acontecimientos globales que redefinen nuestra percepción del mundo, sino por la metamorfosis continua de las comunidades con las que trabajamos (ICOM, 2025). Es un entorno que nos obliga a reimaginar nuestro papel en las sociedades en las que estamos insertos.

Entendernos desde una mirada sistémica y compleja nos permite observar cómo las disciplinas del conocimiento coexisten en su diferencia, visibilizando las zonas de incertidumbre y las lecturas posibles de los patrimonios tangibles e intangibles que resguardamos. En este sentido, la noción de *ecologías queer* propuesta por Baptiste (2018) permite comprender estas diferencias, no como anomalías que deban resolverse, sino como condiciones necesarias para la coexistencia y la generación de nuevos significados.



IMAGEN 1. La vereda del Gallardo. Museo Provincial de Ciencias Naturales "Ángel Gallardo", Rosario, Argentina. Diseño gráfico e imagen: Museo Gallardo.

II

La transformación no se limita al entorno; alcanza los sistemas de gestión y comunicación de las instituciones museísticas del siglo XXI (Gorman, 2020). Esta mutación se plantea, por un lado, en una clara contraposición al modelo museológico dominante durante el siglo XX, centrado en una experiencia de visita pasiva y silenciosa por parte de los públicos, a partir de la imposición de discursos desde el aparato curatorial.

Dicho modelo de comunicación museística ya ha sido discutido ampliamente por Hooper-Greenhill (1999), al poner en cuestionamiento este formato propio de los medios masivos: un transmisor, un mensaje y un receptor. Décadas después, las circunstancias globales nos obligan a explorar nuevos caminos de comunicación dialógica, con enfoques en la escucha, el intercambio y la construcción de significados en lugar de la simple transmisión de contenidos.

La crítica a las estructuras de poder del formato enciclopédico e impositivo tiene sustento en el recién publicado *Código de Ética para Museos* del Consejo Internacional de Museos (ICOM, 2026), que en su introducción señala que las instituciones deben tener una postura firme frente a los retos geopolíticos y sociales de un mundo dividido. Esto requiere enfrentar con honestidad el papel que los museos han tenido en los procesos de colonización. Este cambio ético global enfatiza el reconocimiento de las voces de los públicos y la transferencia de la soberanía del saber. No debe entenderse como una concesión en el ámbito de la gestión pública; por el contrario, se establece como un derecho colectivo y una condición para la equidad epistémica.

En dicho documento gremial, los principios de sociedad y educación establecen que el museo debe respetar la diversidad y la agencia de los miembros de la sociedad en la que se inserta, respetando su derecho a participar de manera activa en las decisiones institucionales. Debe consolidarse como un lugar seguro para el diálogo y la reflexión crítica frente a la diversidad cultural (ICOM, 2026). Por lo tanto, nos moldeamos como foros para el diálogo entre las diversas perspectivas (IAE Network, 2025), un reflejo capaz de visibilizar algunas de las complejidades que conforman las comunidades a las que servimos.

Un elemento clave, entonces, es la conformación de redes colaborativas y de coautoría interinstitucional: "la cooperación duradera" (ICOM, 2026). Así, el museo abandona la lógica enfocada en la transmisión, donde las audiencias son espectadores pasivos. Más bien, buscamos sinergias de cocreación con las comunidades y desde los territorios, deconstruyendo las formas verticales excluyentes y transformando el espacio en una plataforma para el reconocimiento y restitución de saberes invisibilizados (Castilla, 2024).

Así, esta transformación también supone comprender que la descolonización de la museología no consiste únicamente en modificar los contenidos expositivos, sino en replantear quién produce el conocimiento museal y desde dónde se construye la experiencia del museo (Brulon, 2020). Desde la mirada museística, la búsqueda de la justicia epistémica contribuye a modificar las asimetrías cognitivas y promover una verdadera ecología de saberes (De Sousa Santos, 2007), en la que el desprendimiento de la narrativa moderna y colonial permita a los grupos históricamente excluidos e invisibilizados convertirse en coautores del ordenamiento simbólico y del devenir de la institución (Mignolo, 2024).

III

La superación del pensamiento convergente en la gestión museística contemporánea requiere metodologías de diseño e interpretación capaces de tolerar e incluso potenciar las fricciones y contradicciones del entorno. Cuando el museo asume un rol de facilitador para la coautoría y la participación, propicia la coexistencia de diversos relatos y aproximaciones sobre los patrimonios tangibles e intangibles. Así, fomenta un diálogo abierto y la posibilidad de apropiación y resignificación por parte de los públicos.

IMAGEN 2. Sala del Florero de Llorente. Museo de la Independencia – Casa del Florero, Bogotá, Colombia. Fotografía de Camilo Sánchez.



En nuestra experiencia, la inclusión de estudiantes en los procesos de codiseño obligó al equipo a cohabitar con las incertidumbres, las tensiones y la pluralidad de lenguajes y medios propios de las juventudes participantes. Castilla (2024) plantea que este ejercicio de escucha activa demanda una apertura amorosa a lo incierto, transformando el espacio museal en una plataforma que legitima las fuentes comunitarias, tradicionales y afectivas del saber.

Desde mi perspectiva, es importante extender, a través de la mediación, esta museología de la escucha. Cabe aclarar que la práctica a la que me refiero se aleja de la propuesta de la *mediación cultural* de Mairesse (2018) porque se fundamenta en la *teoría de la experiencia de aprendizaje mediado* de Feuerstein, Klein y Tannenbaum (1991), por lo que dará prioridad al desarrollo del pensamiento por encima de la transmisión de contenidos, promoviendo interacciones que buscan la creación de conexiones e interconexiones desde la propia subjetividad. Una práctica que fomenta el entorno poroso, el intercambio de ideas y la escucha de otras personas, perspectivas y apreciaciones.

Estas acciones nos invitan a romper con la transmisión vertical e impositiva de la información y permiten que significados y perspectivas desborden los muros institucionales para convertir al espacio museal en un ágora amable, segura y cálida para el diálogo. Al humanizar la comunicación, revalorizar las lenguas y defender el derecho inalienable de los públicos a participar y cocrear la cultura, el museo se proyecta como un laboratorio relevante de resiliencia cultural.

¿De qué manera podemos romper nuestras formas impositivas y unilaterales de transmisión hacia los públicos? ¿Cuáles podrían ser algunos formatos de diálogo, caminos para la escucha y el intercambio? Recuerdo el ejercicio del Museo de la Ciudad de Quito, Ecuador, donde se reunieron vecinos y equipo curatorial en la misma mesa para construir la exposición La Ronda, durante la gestión de Ana María Armijos. Pienso en el cedulario del Museo Memoria y Tolerancia, en la Ciudad de México, que presenta las diferentes perspectivas de aquellas comunidades que convivían en una misma situación histórica y nos permite mirar la complejidad de los significados y posiciones ante circunstancias compartidas.

En otro sentido, pienso en el proceso de reflexión del Museo Gallardo, en Rosario, Argentina, sobre agroecología y el impacto en la ciudad que generó el desarrollo del proyecto Vereda, durante la gestión de Sebastián Bosch (Imagen 1). También

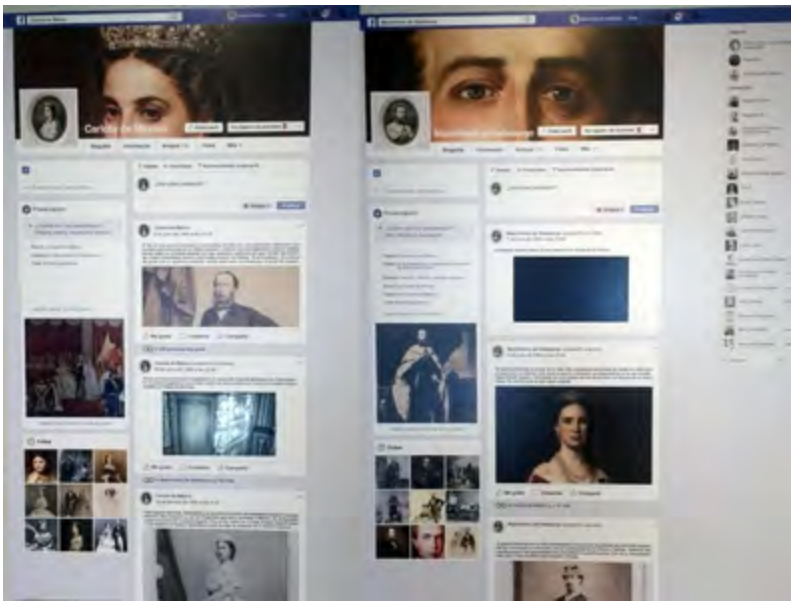


IMAGEN 3. Exposición temporal Maximiliano y Carlota. La ilusión de un imperio. Museo de Historia Mexicana, Monterrey, Nuevo León, México. Fotografía de Ricardo Rubiales.

mi sorpresa durante una visita al Museo Casa del Florero, en el centro de Bogotá (cuya renovación diseñó Daniel Castro): al entrar en la sala principal pude escuchar, desde muchas voces, la historia de la noche de la independencia (Imagen 2). Allí, una estudiante, un médico, una abogada y otras personas relatan, desde su interpretación, la misma historia, revelando esas diferencias de construcción de significado y lectura sobre un mismo hecho histórico.

Puedo mencionar también aquella exposición sobre la vida de Maximiliano de Habsburgo y Carlota en el Museo de Historia Mexicana en Monterrey, México, cuyo cedulario se construía a partir de la correspondencia y textos escritos por ambos personajes y por quien aparece como su antagonista: Benito Juárez (Imagen 3). El cedulario brindaba las aproximaciones de viva voz de los personajes, sin cerrar el significado a solo una posición, invitándonos a tomar una postura, construir un argumento, abrir la conversación.

Así, estos proyectos nos invitan, como visitantes, a explorar nuestros criterios, prejuicios y conocimientos previos sobre cierto tema. Nos permiten mirar entrecruces disciplinarios que promueven el pensamiento complejo y crítico, el reconocimiento de otras posiciones y entendimientos. Las perspectivas contemporáneas nos invitan a reunir de manera colectiva y empática las incertidumbres y preguntas del presente; contribuyen a que el conocimiento y la memoria sean, ante todo, un puente vivo de construcción colectiva frente a los embates de un mundo dividido.

REFERENCIAS

Aboudrar, B. N., y Mairesse, F. (2018). *La mediación cultural*. Libros UNA.

Baptiste, B. (2018). Ecologías queer. En Fundación TyPA y American Alliance of Museums (Eds.), *El Museo Reimaginado, Medellín 2017: De la filosofía a la acción. Claves para reimaginar el rol social de los museos de América* (pp. 43-48). Fundación TyPA.

Brulon Soares, B. (2020). Introdução. *Descolonizando a museologia: a experiência museal recontada nos tempos das comunidades*. En B. Brulon Soares (Ed.), *Descolonizando a Museologia, Vol. 1: Museus, Ação Comunitária e Descolonização* (pp. 9-29). ICOM; ICOFOM.

Castilla, A. (2024). Museos ¿Para qué? En A. Cervellera (Comp.), *Acciones y exhibiciones para descolonizar las narrativas de los museos* (pp. 5-7). Wikimedia Argentina; Fundación TyPA.

De Sousa Santos, B. (2007). Beyond abyssal thinking: From global lines to ecologies of Knowledges. *Review (Fernand Braudel Center)*, 30(1), 45-89.

Feuerstein, R., Klein, P. S., y Tannenbaum, A. J. (Eds.). (1991). *Mediated learning experience (MLE): Theoretical, psychosocial, and learning implications*. Freund Publishing House.

Gorman, M. J. (2020). *Colisionadores de ideas: El futuro de los museos de ciencias* (D. Mimiaga, Trad.) *Idea Colliders: The Future of Science Museums*. MIT Press.

Hooper-Greenhill, E. (1999). *The educational role of the museum*. Routledge.

International Audience Engagement Network. [IAE]. (2025). *New principles for audience engagement in museums: Forming connections through collaboration & communication* (Vol. 3). International Audience Engagement Network; National Gallery of Victoria.

International Council of Museums (2025). *The Future of Museums in Rapidly Changing Communities*. General Conference Dubai 2025.

International Council of Museums (2026). ICOM *Code of Ethics for Museums*. ICOM.

Mignolo, W. (2024). Descolonialidad y Museos. En A. Cervellera (Comp.). *Acciones y exhibiciones para descolonizar las narrativas de los museos* (pp. 8-15). Wikimedia Argentina; Fundación TyPA.

Wagensberg Lubinski, J. (1998). A favor del conocimiento científico (Los nuevos museos). *Revista Valenciana d'Estudis Autonòmics*, (23), 295-309.

PT

Notas sobre uma museologia da escuta

Ricardo Rubiales

México



Com mais de três décadas de trabalho na área museológica, Ricardo Rubiales explora, por meio da museologia crítica, das pedagogias contemporâneas e da cocriação com o público, a transformação e a inovação museológica, tendo participado da criação de oito novos museus na América Latina. Além disso, participa de diversos comitês e iniciativas acadêmicas em nível nacional e internacional.

I

Venho de uma época em que se falava do museu como um baú de certezas, responsável por proteger e divulgar verdades inquestionáveis, fomentando o pensamento convergente e a concepção de um caminho exclusivo e disciplinar rumo ao conhecimento. Wagensberg Lubinski (1998) descrevia esse museu como "um livro cujas páginas foram ampliadas e dispostas na vertical", um modelo que obriga o visitante a um consumo passivo e linear de respostas pré-fabricadas, em vez de estimular a formulação de perguntas complexas: uma instituição que respondia a uma situação histórica que hoje não existe mais.

E embora os conteúdos tenham sido o eixo central da prática museológica no passado, constatamos que é possível (e desejável) abandonar definitivamente a ideia de uma narrativa linear e única para adotar propostas expositivas construídas em diversas camadas e horizontes de significado, capazes de oferecer diferentes níveis de profundidade que respondam genuinamente à autonomia, aos interesses e aos questionamentos do visitante (Gorman, 2020).

O contexto atual caracteriza-se por sua constante transformação, marcada não apenas por acontecimentos globais que redefinem nossa percepção do mundo, mas também pela metamorfose contínua das comunidades com as quais trabalhamos (ICOM, 2025). É um ambiente que nos obriga a reimaginar nosso papel nas sociedades nas quais estamos inseridos.

Entender-nos a partir de uma perspectiva sistêmica e complexa nos permite observar como as disciplinas do conhecimento coexistem em sua diferença, tornando visíveis as zonas de incerteza e as possíveis interpretações dos patrimônios tangíveis e intangíveis que preservamos. Nesse sentido, a noção de *ecologias queer* proposta por Baptiste (2018) permite compreender essas diferenças, não como anomalias que devam ser resolvidas, mas como condições necessárias para a coexistência e a geração de novos significados.



IMAGEM 1. A vereda do Gallardo. Museu Provincial de Ciências Naturais "Ángel Gallardo", Rosário, Argentina. Design gráfico e imagem: Museu Gallardo.

II

A transformação não se limita ao ambiente; ela atinge os sistemas de gestão e comunicação das instituições museológicas do século XXI (Gorman, 2020). Essa mutação se apresenta, por um lado, em clara oposição ao modelo museológico dominante durante o século XX, centrado em uma experiência de visita passiva e silenciosa por parte do público, a partir da imposição de discursos pelo aparato curatorial.

Esse modelo de comunicação museológica já foi amplamente discutido por Hooper-Greenhill (1999), que questionou esse formato próprio dos meios de comunicação de massa: um transmissor, uma mensagem e um receptor. Décadas depois, as circunstâncias globais nos obrigam a explorar novos caminhos de comunicação dialógica, com foco na escuta, na troca e na construção de significados, em vez da simples transmissão de conteúdos.

A crítica às estruturas de poder do formato enciclopédico e impositivo tem fundamento no recém-publicado *Código de Ética para Museus* do Conselho

Internacional de Museus (ICOM, 2026), que, em sua introdução, destaca que as instituições devem adotar uma postura firme diante dos desafios geopolíticos e sociais de um mundo dividido. Isso exige encarar com honestidade o papel que os museus desempenharam nos processos de colonização. Essa mudança ética global enfatiza o reconhecimento das vozes dos públicos e a transferência da soberania do conhecimento. Isso não deve ser entendido como uma concessão no âmbito da gestão pública; pelo contrário, estabelece-se como um direito coletivo e uma condição para a equidade epistêmica.

Nesse documento da associação profissional, os princípios de sociedade e educação estabelecem que o museu deve respeitar a diversidade e a autonomia dos membros da sociedade na qual está inserido, respeitando seu direito de participar ativamente das decisões institucionais. Ele deve se consolidar como um espaço seguro para o diálogo e a reflexão crítica diante da diversidade cultural (ICOM, 2026). Portanto, nos configuramos como fóruns para o diálogo entre as diversas perspectivas (IAE Network, 2025), um espelho capaz de dar visibilidade a algumas das complexidades que compõem as comunidades às quais servimos.

Um elemento-chave, então, é a formação de redes colaborativas e de coautoria interinstitucional: "a cooperação duradoura" (ICOM, 2026). Assim, o museu abandona a lógica centrada na transmissão, na qual os públicos são espectadores passivos. Em vez disso, buscamos sinergias de cocriação com as comunidades e a partir dos territórios, desconstruindo as formas verticais excludentes e transformando o espaço em uma plataforma para o reconhecimento e a restituição de saberes invisibilizados (Castilla, 2024).

Assim, essa transformação também pressupõe compreender que a descolonização da museologia não consiste apenas em modificar os conteúdos expositivos, mas em repensar quem produz o conhecimento museológico e a partir de onde se constrói a experiência do museu (Brulon, 2020). A partir do olhar museológico, a busca pela justiça epistêmica contribui para modificar as assimetrias cognitivas e promover uma verdadeira ecologia dos saberes (De Sousa Santos, 2007), na qual o distanciamento da narrativa moderna e colonial permite que os grupos historicamente excluídos e invisibilizados se tornem coautores da ordenação simbólica e do futuro da instituição (Mignolo, 2024).

III

A superação do pensamento convergente na gestão museológica contemporânea requer metodologias de projeto e interpretação capazes de tolerar e até mesmo potencializar as fricções e contradições do ambiente. Quando o museu assume um papel de facilitador para a coautoria e a participação, promove a coexistência de diversos relatos e abordagens sobre os patrimônios tangíveis e intangíveis. Assim, estimula um diálogo aberto e a possibilidade de apropriação e ressignificação por parte dos públicos.

IMAGEM 2. Sala do Florero de Llorente. Museu da Independência – Casa do Florero, Bogotá, Colômbia. Fotografia de Camilo Sánchez.



Em nossa experiência, a inclusão de estudantes nos processos de codesenho obrigou a equipe a conviver com as incertezas, as tensões e a pluralidade de linguagens e meios próprios dos jovens participantes. Castilla (2024) afirma que esse exercício de escuta ativa exige uma abertura amorosa ao incerto, transformando o espaço museológico em uma plataforma que legitima as fontes comunitárias, tradicionais e afetivas do saber.

Na minha perspectiva, é importante ampliar, por meio da mediação, essa museologia da escuta. Vale esclarecer que a prática à qual me refiro se distancia da proposta de *mediação cultural* de Mairesse (2018), pois se baseia na *teoria da experiência de aprendizagem mediada* de Feuerstein, Klein e Tannenbaum (1991); por isso, dará prioridade ao desenvolvimento do pensamento em detrimento da transmissão de conteúdos, promovendo interações que buscam a criação de conexões e interconexões a partir da própria subjetividade. Uma prática que estimula um ambiente aberto, a troca de ideias e a escuta de outras pessoas, perspectivas e pontos de vista.

Essas ações nos convidam a romper com a transmissão vertical e impositiva da informação e permitem que significados e perspectivas transbordem das paredes institucionais para transformar o espaço museológico em uma ágora acolhedora, segura e calorosa para o diálogo. Ao humanizar a comunicação, revalorizar as línguas e defender o direito inalienável dos públicos de participar e cocriar a cultura, o museu se projeta como um importante laboratório de resiliência cultural.

De que maneira podemos romper com nossas formas impositivas e unilaterais de transmissão para os públicos? Quais poderiam ser alguns formatos de diálogo, caminhos para a escuta e o intercâmbio? Lembro-me do exercício realizado no Museu da Cidade de Quito, no Equador, onde moradores e a equipe curatorial se reuniram à mesma mesa para construir a exposição La Ronda, durante a gestão de Ana María Armijos. Penso no catálogo do Museu Memória e Tolerância, na Cidade do México, que apresenta as diferentes perspectivas das comunidades que conviviam em uma mesma situação histórica e nos permite enxergar a complexidade dos significados e posições diante de circunstâncias compartilhadas.

Por outro lado, penso no processo de reflexão do Museu Gallardo, em Rosário, na Argentina, sobre agroecologia e o impacto na cidade gerado pelo desenvolvimento do projeto "Vereda", durante a gestão de Sebastián Bosch (Imagem 1). Também me lembro da minha surpresa durante uma visita ao Museu Casa del Florero, no centro

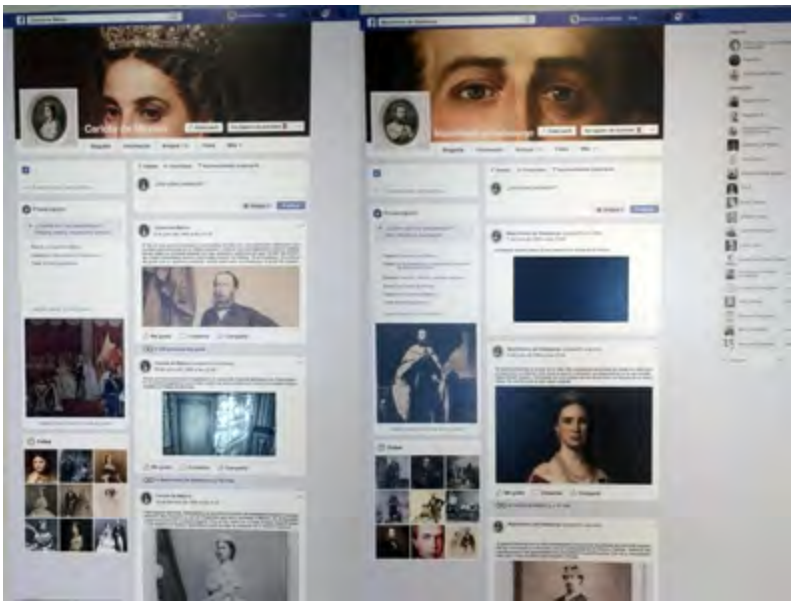


IMAGEM 3. Exposição temporária Maximiliano e Carlota. A ilusão de um império. Museu de História Mexicana, Monterrey, Nuevo León, México. Fotografia de Ricardo Rubiales.

de Bogotá (cuja reforma foi projetada por Daniel Castro): ao entrar na sala principal, pude ouvir, por meio de muitas vozes, a história da noite da independência (Imagem 2). Lá, uma estudante, um médico, uma advogada e outras pessoas contam, a partir de suas próprias interpretações, a mesma história, revelando essas diferenças na construção de significado e na leitura de um mesmo fato histórico.

Posso mencionar também aquela exposição sobre a vida de Maximiliano de Habsburgo e Carlota no Museu de História Mexicana, em Monterrey, no México, cujo catálogo era construído a partir da correspondência e de textos escritos por ambos os personagens e por quem aparece como seu antagonista: Benito Juárez (Imagem 3). O acervo apresentava as perspectivas dos personagens em voz alta, sem restringir o significado a uma única posição, convidando-nos a assumir uma postura, construir um argumento e abrir o diálogo.

Assim, esses projetos nos convidam, como visitantes, a explorar nossos critérios, preconceitos e conhecimentos prévios sobre determinado tema. Isso nos permite observar interseções disciplinares que promovem o pensamento complexo e crítico, bem como o reconhecimento de outras posições e entendimentos. As perspectivas contemporâneas nos convidam a reunir, de forma coletiva e empática, as incertezas e as perguntas do presente; contribuem para que o conhecimento e a memória sejam, acima de tudo, uma ponte viva de construção coletiva diante dos desafios de um mundo dividido.

REFERÊNCIAS

Aboudrar, B. N., y Mairesse, F. (2018). *La mediación cultural*. Libros UNA.

Baptiste, B. (2018). Ecologías queer. En Fundación TYPA y American Alliance of Museums (Eds.), *El Museo Reimaginado, Medellín 2017: De la filosofía a la acción. Claves para reimaginar el rol social de los museos de América* (pp. 43-48). Fundación TYPA.

Brulon Soares, B. (2020). Introdução. *Descolonizando a museologia: a experiência museal recontada nos tempos das comunidades*. En B. Brulon Soares (Ed.), *Descolonizando a Museologia, Vol. 1: Museus, Ação Comunitária e Descolonização* (pp. 9-29). ICOM; ICOFOM.

Castilla, A. (2024). Museos ¿Para qué? En A. Cervellera (Comp.), *Acciones y exhibiciones para descolonizar las narrativas de los museos* (pp. 5-7). Wikimedia Argentina; Fundación TyPA.

De Sousa Santos, B. (2007). Beyond abyssal thinking: From global lines to ecologies of Knowledges. *Review (Fernand Braudel Center)*, 30(1), 45-89.

Feuerstein, R., Klein, P. S., y Tannenbaum, A. J. (Eds.). (1991). *Mediated learning experience (MLE): Theoretical, psychosocial, and learning implications*. Freund Publishing House.

Gorman, M. J. (2020). *Colisionadores de ideas: El futuro de los museos de ciencias* (D. Mimiaga, Trad.) *Idea Colliders: The Future of Science Museums*. MIT Press.

Hooper-Greenhill, E. (1999). *The educational role of the museum*. Routledge.

International Audience Engagement Network. [IAE]. (2025). *New principles for audience engagement in museums: Forming connections through collaboration & communication* (Vol. 3). International Audience Engagement Network; National Gallery of Victoria.

International Council of Museums (2025). *The Future of Museums in Rapidly Changing Communities*. General Conference Dubai 2025.

International Council of Museums (2026). ICOM *Code of Ethics for Museums*. ICOM.

Mignolo, W. (2024). Descolonialidad y Museos. En A. Cervellera (Comp.). *Acciones y exhibiciones para descolonizar las narrativas de los museos* (pp. 8-15). Wikimedia Argentina; Fundación TyPA.

Wagensberg Lubinski, J. (1998). A favor del conocimiento científico (Los nuevos museos). *Revista Valenciana d'Estudis Autonòmics*, (23), 295-309.

EN

Notes on a Museology of Listening

Ricardo Rubiales

Mexico



With more than three decades of experience in the museum field, Ricardo Rubiales explores museological transformation and innovation through critical museology, contemporary pedagogies, and co-creation with audiences, having participated in the creation of eight new museums in Latin America. He also participates in a variety of committees and academic initiatives at national and international levels.

I

I come from an era when museums were viewed as a chest of certainties, responsible for protecting and disseminating unquestionable truths, fostering convergent thinking, and promoting the idea of an exclusive and disciplinary path to knowledge. Jorge Wagensberg Lubinski (1998) described this museum as "a book whose pages have been magnified and vertically arranged" —a model that forces visitors into a passive, linear consumption of prefabricated answers rather than encouraging them to formulate complex questions: an institution that responded to a historical context that no longer exists.

And although content was the cornerstone of museum practice in the past, we think that it is possible (and desirable) to definitively abandon the idea of a single, linear narrative in favor of exhibition proposals built on diverse layers and horizons of meaning—capable of offering different levels of depth that genuinely respond to the visitor's agency, interests, and questions (Gorman, 2020).

The current context is characterized by constant transformation, shaped not only by global events that redefine our perception of the world but also by the ongoing metamorphosis of the communities with which we work (ICOM, 2025). It is an environment that compels us to reimagine our role in the societies in which we are embedded.

Understanding ourselves from a systemic and complex perspective allows us to observe how disciplines of knowledge coexist in their differences, bringing to light areas of uncertainty and possible interpretations of the tangible and intangible heritage we safeguard. In this sense, the notion of *queer ecologies* proposed by Baptiste (2018) allows us to understand these differences—not as anomalies to be solved, but as necessary conditions for coexistence and the generation of new meanings.



IMAGE 1. The Gallardo Walkway. "Ángel Gallardo" Provincial Museum of Natural Sciences, Rosario, Argentina. Graphic design and image: Gallardo Museum.

II

This transformation is not limited to the environment; it extends to the management and communication systems of 21st-century museum institutions (Gorman, 2020).

This shift stands, on the one hand, in clear contrast to the dominant museum model of the 20th century, centered on a passive and silent visitor experience by audiences, and based on the imposition of discourses from the curatorial apparatus.

This model of museum communication has already been extensively discussed by Hooper-Greenhill (1999), who challenged this mass-media-style format: a transmitter, a message, and a receiver. Decades later, global circumstances force us to explore new paths of dialogic communication, with a focus on listening, exchange, and the construction of meaning rather than the simple transmission of content.

Criticism of the power structures inherent in the encyclopedic and impositional format is supported by the recently published *Code of Ethics for Museums* by the International Council of Museums (ICOM, 2026), which states in its introduction

that institutions must take a firm stance in the face of the geopolitical and social challenges of a divided world. This requires honestly confronting the role that museums have played in processes of colonization. This global ethical shift emphasizes the recognition of the voices of audiences and the transfer of sovereignty of knowledge. It should not be understood as a concession in the realm of public management; on the contrary, it is established as a collective right and a condition for epistemic equity.

In this said union document, the principles of society and education establish that museums must respect the diversity and agency of members of the society in which it is embedded, respecting their right to actively participate in institutional decisions. It needs to become a safe haven for dialogue and critical reflection regarding cultural diversity (ICOM, 2026). Therefore, we shape ourselves as forums for dialogue among the diverse perspectives (IAE Network, 2025)—a reflection capable of bringing to light some of the complexities that define the communities we serve.

A key element, then, is the formation of collaborative networks and inter-institutional co-authorship: "the lasting cooperation" (ICOM, 2026). Thus, the museum abandons transmission-focused logic, where audiences are passive spectators. Rather, we seek synergies of co-creation with communities and from the territories, deconstructing mutually exclusive vertical shapes and transforming the space into a platform for the recognition and restitution of invisibilized knowledges (Castilla, 2024).

Thus, this transformation also involves understanding that the decolonization of museology does not solely consist of modifying exhibition contents, but rather of rethinking who produces museum knowledge and from where the museum experience is constructed (Brulon, 2020).

From a museological perspective, the pursuit of epistemic justice helps to modify cognitive asymmetries and promote a true ecology of knowledges (De Sousa Santos, 2007), in which the detachment of modern and colonial narrative allows historically excluded and invisibilized groups to become co-authors of the symbolic order and the future of the institution (Mignolo, 2024).

III

The overcoming of thought in contemporary museum management requires design and interpretation methodologies capable of tolerating and even enhancing the frictions and contradictions of the environment. When the museum assumes the role of a facilitator for co-authorship and participation, it fosters the coexistence of diverse narratives and approaches to tangible and intangible heritage. In this way, it promotes an open dialogue and the possibility of appropriation and reinterpretation by the public.

IMAGE 2. Llorente's Vase Room. Museum of Independence – Casa del Florero, Bogotá, Colombia. Photograph by Camilo Sánchez.



In our experience, including students in co-design processes drove the team to cohabitate with the uncertainties, tensions, and plurality of languages and media characteristic of the participating youth. Castilla (2024) argues that this exercise in active listening requires a loving openness to the uncertain, transforming the museum space into a platform that legitimizes community-based, traditional, and affective sources of knowledge.

From my perspective, it is important to extend this museology of listening through mediation. It should be clarified that the practice to which I refer diverges from Mairesse's proposal for *cultural mediation* (2018) because it is grounded in the *theory of mediated learning experience* by Feuerstein, Klein, and Tannenbaum (1991); thus, it prioritizes the development of thinking over the transmission of content, promoting interactions that seek to create connections and interconnections rooted in one's own subjectivity. This practice fosters a porous environment, the exchange of ideas, and an openness to listening to other people, perspectives, and viewpoints.

These actions invite us to break away from the top-down, prescriptive transmission of information and allow meanings and perspectives to spill over institutional walls, transforming the museum space into a welcoming, safe, and warm agora for dialogue. By humanizing communication, revaluing languages, and defending the inalienable right of audiences to participate in and co-create culture, the museum establishes itself as a vital laboratory of cultural resilience.

How can we break away from our impositive and unilateral methods of communicating with audiences? What might be some formats for dialogue, pathways for listening and exchange? I recall an exercise at the Museo de la Ciudad in Quito, Ecuador, where neighborhood residents and the curatorial team gathered around the same table to develop the exhibition *La Ronda* during Ana María Armijos's tenure. I think of the *cedulario* (a collection of royal decrees) at the Museum of Memory and Tolerance in Mexico City, which presents the different perspectives of communities that shared the same historical context and allows us to see the complexity of meanings and positions in the face of shared circumstances.

In another way, I think about the process of reflection at the Gallardo Museum in Rosario, Argentina, on agroecology and the impact on the city generated by the development of the Vereda project during Sebastián Bosch's tenure (Image 1). I was also surprised during a visit to the Casa del Florero Museum in downtown Bogotá

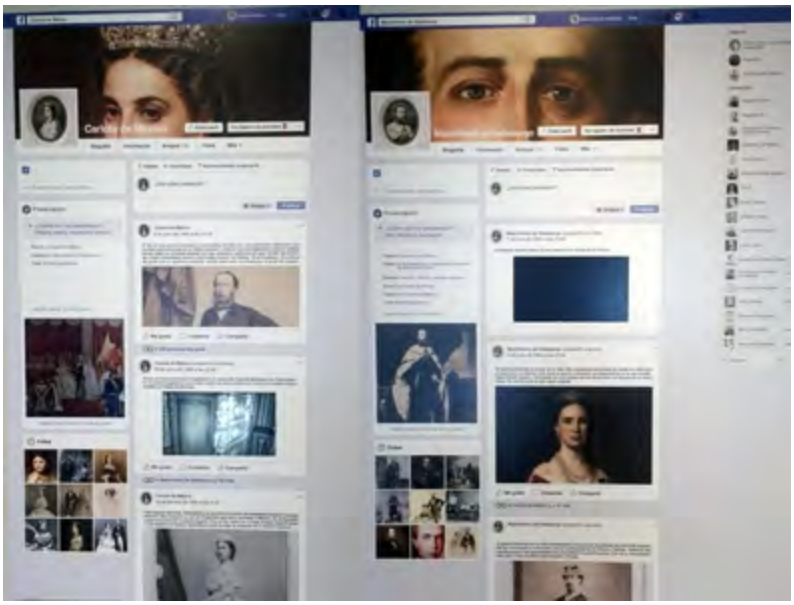


IMAGE 3. Temporary exhibition "Maximilian and Carlota: The Illusion of an Empire." Museum of Mexican History, Monterrey, Nuevo León, Mexico. Photograph by Ricardo Rubiales.

(whose renovation was designed by cultural manager Daniel Castro): upon entering the main hall, I could hear, through many voices, the story of Independence Night (Image 2). There, a student, a doctor, a lawyer, and others recount—each from their own perspective—the same story, revealing the differences in how meaning is constructed and how a single historical event is interpreted.

I can also mention that exhibition on the lives of Maximilian of Habsburg and Carlota at the Museum of Mexican History in Monterrey, Mexico, whose exhibition script was based on correspondence and texts written by both figures and by the person who appears as their antagonist: Benito Juárez (Image 3). The exhibition presented the characters' own voices, without limiting the meaning to a single perspective, inviting us to take a stance, construct an argument, and open up the conversation.

Thus, these projects invite us, as visitors, to explore our own criteria, biases, and prior knowledges regarding a given topic. They allow us to examine interdisciplinary intersections that foster complex and critical thinking, as well as the recognition of other perspectives and understandings.

Contemporary perspectives invite us to collectively and empathetically bring together the uncertainties and questions of the present; they help ensure that knowledge and memory are, above all, a living bridge of collective construction in the face of the challenges of a divided world.

REFERENCES

Aboudrar, B. N., y Mairesse, F. (2018). *La mediación cultural*. Libros UNA.

Baptiste, B. (2018). Ecologías queer. En Fundación TYPA y American Alliance of Museums (Eds.), *El Museo Reimaginado, Medellín 2017: De la filosofía a la acción. Claves para reimaginar el rol social de los museos de América* (pp. 43-48). Fundación TYPA.

Brulon Soares, B. (2020). Introdução. *Descolonizando a museologia: a experiência museal recontada nos tempos das comunidades*. En B. Brulon Soares (Ed.), *Descolonizando a Museologia, Vol. 1: Museus, Ação Comunitária e Descolonização* (pp. 9-29). ICOM; ICOFOM.

Castilla, A. (2024). Museos ¿Para qué? En A. Cervellera (Comp.), *Acciones y exhibiciones para descolonizar las narrativas de los museos* (pp. 5-7). Wikimedia Argentina; Fundación TyPA.

De Sousa Santos, B. (2007). Beyond abyssal thinking: From global lines to ecologies of Knowledges. *Review (Fernand Braudel Center)*, 30(1), 45-89.

Feuerstein, R., Klein, P. S., y Tannenbaum, A. J. (Eds.). (1991). *Mediated learning experience (MLE): Theoretical, psychosocial, and learning implications*. Freund Publishing House.

Gorman, M. J. (2020). *Colisionadores de ideas: El futuro de los museos de ciencias* (D. Mimiaga, Trad.) *Idea Colliders: The Future of Science Museums*. MIT Press.

Hooper-Greenhill, E. (1999). *The educational role of the museum*. Routledge.

International Audience Engagement Network. [IAE]. (2025). *New principles for audience engagement in museums: Forming connections through collaboration & communication* (Vol. 3). International Audience Engagement Network; National Gallery of Victoria.

International Council of Museums (2025). *The Future of Museums in Rapidly Changing Communities*. General Conference Dubai 2025.

International Council of Museums (2026). ICOM *Code of Ethics for Museums*. ICOM.

Mignolo, W. (2024). Descolonialidad y Museos. En A. Cervellera (Comp.). *Acciones y exhibiciones para descolonizar las narrativas de los museos* (pp. 8-15). Wikimedia Argentina; Fundación TyPA.

Wagensberg Lubinski, J. (1998). A favor del conocimiento científico (Los nuevos museos). *Revista Valenciana d'Estudis Autonòmics*, (23), 295-309.

Construir puentes, romper barreras:

Una encuesta sobre el rol y el potencial de las visitas educativas en un museo de arte

Brasil



Gabriela Aidar

Gabriela Aidar es graduada en Historia por la Universidad de São Paulo (USP), especialista en Estudios de Museos de Arte por el Museo de Arte Contemporáneo y en Museología por el Museo de Arqueología y Etnología. Posee título de Master of Arts in Museum Studies por la Universidad de Leicester, Reino Unido. Es gerente del Área de Acción Educativa de la Pinacoteca de São Paulo, donde trabaja desde 2002.

Milene Chiovatto

Milene Chiovatto es graduada en Educación en Artes por la Universidad Mackenzie, Máster en Comunicación por la Escuela de Comunicación y Artes de la Universidad de São Paulo (ECA-USP). Estructuró y coordinó los servicios educativos de la *XXIV Bienal de São Paulo*, entre otras exposiciones. Coordinó el Área de Acción Educativa de la Pinacoteca de São Paulo. Fue presidenta del Comité de Educación y Acción Cultural del Consejo Internacional de Museos, CECA-ICOM.

Caroline Barros

Caroline Barros es graduada en Artes Visuales por la Universidad Camilo Castelo Branco y en Sociología por el Centro Universitario Internacional. Posgraduada en Gestión Cultural por el Centro Universitario Senac. Participa en el proyecto Arte en Movimiento de Acción Educativa de la Pinacoteca de São Paulo desde 2024.

PRESENTACIÓN

La Pinacoteca de São Paulo, Brasil, es el más antiguo museo de arte del Estado. Posee una vasta colección de obras de arte brasileñas, desde el siglo XVII hasta el presente. Con tres diferentes edificios, forma un complejo que abriga una exposición permanente y muestras temporales nacionales e internacionales. Es visitada por más de 800.000 personas por año. Su área educativa, en actuación continua desde hace ya más de 20 años, desarrolla programas dirigidos a grupos escolares, público espontáneo, personas con discapacidad o en situación de vulnerabilidad, y gente de tercera edad. En este texto analizaremos un fragmento de una investigación evaluativa de impacto específico —del ámbito del proyecto Arte en Movimiento— que integra acciones educativas orientadas a la relación entre museo y escuela pública.

PROPUESTA DE INVESTIGACIÓN

El proyecto Arte en Movimiento cuenta con apoyo del Fundo Museo Escuela – Família Hees. Se lleva a cabo desde 2024 con el objetivo de propiciar visitas educativas a estudiantes con edades entre 8 y 17 años, de escuelas públicas localizadas en áreas distantes de la Pinacoteca. Para ello, se organizó un mapeo de escuelas situadas en un radio mínimo de 15 km del centro de la ciudad —donde se localiza el museo, en regiones periféricas del municipio de São Paulo, en condiciones de mayor vulnerabilidad socioeconómica y menor acceso a servicios públicos (Imagen 1).

Desde su inicio en 2024, hasta el fin de 2025, el proyecto atendió a 6.509 estudiantes, ofreciendo transporte gratuito de ida y vuelta en autobuses contratados, una colación y visita educativa a las exposiciones del museo. De esa manera, los estudiantes ingresan al museo, donde ven algunas obras de la colección permanente, o de exposiciones temporales, explicadas con una metodología dialógica y participativa. En 2025, tuvimos la oportunidad de realizar una investigación de impacto del



IMAGEN 1. Visita educativa de alumnos de la Escuela Estadual (EE) José Porphyrio de la Paz a la exposición Pop Brasil: Vanguardia y Nueva Figuración, 1960-1970, en la Pinacoteca Contemporánea. Septiembre de 2025. Foto: Acción Educativa.

proyecto, para entender *si* y *cómo* esa experiencia en la Pinacoteca impacta en la vida de los y las estudiantes participantes (Imagen 2).

METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

El objetivo de la investigación fue mapear el impacto que las visitas educativas a las exposiciones de la Pinacoteca ejercen en alumnos de enseñanza media de la red pública de enseñanza del municipio de São Paulo que participaron del proyecto Arte en Movimiento. Entre agosto y noviembre de 2025, cerca de 90 alumnos con edades entre 15 y 18 años formaron parte del muestreo. Eran provenientes de tres escuelas localizadas en regiones más distantes del centro de la ciudad: la Escuela Estadual José Porphyrio de la Paz (zona sur), la Escuela Estadual Ciudad de Hiroshima (zona este) y la Escuela Estadual Jacob Zveibil (zona norte).

La realización del estudio fue contratada con la empresa Percebe[1], una consultoría educativa especializada en el desarrollo de proyectos pedagógicos. Asumió la responsabilidad de diseñar el modelo e instrumentos de evaluación, en diálogo con el equipo del museo y del Fondo Museo Escuela. También aplicó la encuesta, hizo su tabulación y el análisis inicial de datos, contando con aportes analíticos de la Acción Educativa de la Pinacoteca.

La elaboración de instrumentos de recolección y análisis de datos fueron basados en la Teoría del cambio aplicada al aprendizaje por libre elección (Falk y Dierking, 2013; Mayne, 2015), que incluye impactos en las dimensiones intelectual, personal, social, académica y transformacional de la experiencia de las y los participantes. La encuesta buscaba identificar cambios a lo largo de un período de cuatro meses. Fue estructurada en cinco etapas, que monitorizaron la experiencia antes, durante y después de la visita al museo, comparando dos grupos de participantes: el experimental (los alumnos que visitaron el museo) y el de control (los alumnos que no realizaron la visita).

En esta encuesta se utilizaron métodos cuantitativos y cualitativos, favoreciendo el cruce de datos. La primera etapa, realizada en las escuelas, consideró indicadores de bienestar, autoeficacia, competencia percibida y pertenencia cultural, además de preguntas abiertas destinadas al grupo

1 La encuesta fue realizada por Maria Paula Correia, Djana Contier y Graziele Scalfi, del colectivo brasileño Percebe (Correia et ál., 2026).

experimental. Las etapas 2 (previsita) y 3 (postvisita) fueron en el museo, y su objetivo era comparar expectativas de las y los estudiantes con sus reacciones inmediatas, posteriormente a la experiencia de la visita educativa. Las etapas 4 y 5 se realizaron en las escuelas, una semana y dos meses después de la visita, respectivamente, retomando los indicadores mencionados anteriormente, para identificar posibles variaciones. Para finalizar, se realizaron entrevistas on-line con el equipo escolar, para entender la repercusión de la experiencia museal en la rutina escolar (Imagen 3).

OBSERVANDO LOS DATOS

Entre los impactos generados por la visita educativa en las y los participantes, la encuesta confirmó que la experiencia funcionó como soporte para que jóvenes de territorios periféricos superasen el aislamiento simbólico y se reconocieran como sujetos de derecho.

Para muchas y muchos jóvenes, la visita desmontó el estigma del museo como espacio elitista o de contemplación pasiva, al transformar la percepción cultural de las nuevas generaciones. Esa mediación, utilizando un lenguaje próximo y dinámicas interactivas, alteró la solemnidad frecuentemente asociada al ambiente del museo. Y la convirtió en una experiencia de participación intelectual y afectiva, generando una sensación de aprobación. Los análisis mostraron que las personas educadoras del museo fueron el principal agente de enlace, transformando el distanciamiento en un sentimiento de pertenencia. En total, el 69,2 % de la población joven encuestada afirmó que la actuación de las y los educadores fue fundamental en la relación que sintieron con las obras de arte, superando barreras y permitiendo que el extrañamiento inicial de ese lugar evolucionara hacia una mirada más crítica del campo del arte.

Al entrar en contacto con las obras de arte, mediadas por un acompañamiento cuidadoso y dialógico, fue posible fomentar en las y los estudiantes su autopercepción como agentes capaces de establecer diálogos entre lo que ven y sus propias realidades. Y más que eso, de cuestionar los discursos establecidos, fortaleciendo su reconocimiento como productores y difusores del conocimiento, y no como receptores pasivos.

El grupo experimental reforzó habilidades relacionales, consiguiendo conectar temas culturales complejos a su cotidiano y al curriculum escolar. Además, el 57 % de las(os) participantes manifestaron su deseo de producir arte de forma autoral



IMAGEN 2. Actividad plástica realizada después de la visita educativa de los alumnos de la EE José Porphyrio de la Paz en la exposición *Pop Brasil: vanguardia y nueva figuración, 1960-70*, en la Pinacoteca Contemporánea. Septiembre de 2025. Foto: Acción Educativa.



IMAGEN 3. Aplicación del instrumento de evaluación de la etapa 2 (previsita) con alumnos de la EE Jacob Salvador Zveibil en la Pinacoteca Luz. Septiembre de 2025. Foto: Acción Educativa.

(incluyendo escritura creativa, fotografía y música), utilizando la creación como una vía de elaboración de sentimientos y de su propia identidad.

Con posterioridad a la experiencia, el 95 % de la población joven afirmó que sus expectativas fueron atendidas o superadas, con ruptura significativa de la percepción del museo como un ambiente "chic" y distante. Destacamos también la sorpresa frente a obras contemporáneas que dialogan con lo cotidiano y con temas sociales urgentes, como el período de la dictadura en Brasil y cuestiones relacionadas con la identidad racial.

El sentimiento más fuerte entre el total de estudiantes fue el de percibir que la cultura es un derecho, con el 92 % de las y los jóvenes reconociendo el acceso a la cultura como tal. Por otro lado, el sentimiento más frágil fue el de representatividad —relacionado con la percepción de reconocer sus historias presentes en las exposiciones—, puesto que la población encuestada demostró tener identificaciones potentes con artistas negros y nuevos soportes artísticos presentes en obras contemporáneas. Estos datos revelan que los jóvenes reconocen que los espacios culturales también les pertenecen, pero que aún no se sienten plenamente representados en ellos, a pesar de los esfuerzos emprendidos por las instituciones museológicas en los últimos años para diversificar sus narrativas, incorporando grupos y autores históricamente relegados a un segundo plano.

Otra constatación fue que la visita no concluye en el museo: después de dos meses de la visita a la Pinacoteca, el 58,3 % de las y los estudiantes afirmó haber visitado otros espacios culturales, o manifestó el deseo de visitarlos. Esto comprueba que la Pinacoteca dejó de ser un lugar distante, tanto geográfica como simbólicamente, y pasó a formar parte de las conversaciones familiares, generando un nuevo repertorio de intercambios afectivos que legitiman a los y las jóvenes como personas que poseen y comparten conocimiento cultural. Un índice expresivo de 94,6 % de las y los jóvenes compartió esta experiencia con otras personas enseguida después de la visita, especialmente en sus redes afectivas de familiares y amigos. Los relatos se concentraron principalmente en obras de arte específicas (51 %) y en las emociones despertadas (18,9 %), demostrando que el impacto visual y cognitivo, así como el emocional, fue el que mayor destaque tuvo entre las y los estudiantes.

Es importante destacar que, durante la etapa de la encuesta realizada con los grupos dos meses después de la visita al museo, observamos que el grupo experimental

había desarrollado una mirada más crítica sobre ellos mismos y su propio futuro, en relación al grupo de control. En respuesta a la pregunta ¿Sus planes para el futuro, se modificaron de alguna manera? ¿Cómo? ¿Por qué? el 59,5 % de quienes participaron en la encuesta afirmó haber reformulado sus proyectos de vida, relatando cambios o madurez vocacional, influenciados por el surgimiento de nuevos intereses culturales y por el fortalecimiento de su autoconfianza. Esos relatos indican que la experiencia de la visita contribuyó a construir nuevas perspectivas académicas y profesionales.

Para finalizar, la encuesta demostró que la experiencia de la visita educativa realizada a la Pinacoteca permaneció activa en la memoria de las y los jóvenes, de los cuales el 43 % declaró haber vinculado la visita con su cotidianidad, revelando nuevas relaciones y percepciones. La experiencia permaneció presente a través de conexiones simbólicas entre las obras de arte que conocieron durante la visita y elementos de la rutina de las y los estudiantes. Esos datos sugieren que la visita no fue un evento aislado, sino una lente que pasó a mediar la percepción de la realidad social de las y los participantes.

Una visión general de los resultados indica que la transformación cultural no se configura como un evento puntual, sino como un proceso continuo de redefinición de la experiencia. Ese proceso trajo repercusiones al bienestar, la autoconfianza, y la percepción de las propias competencias, al sentimiento de pertenencia y a la elaboración de proyectos de vida, demostrando que los efectos de la experiencia exceden la ocasión de la visita y pasan a integrar el cotidiano de los y las jóvenes.

REFERENCIAS

Correia, M. P., Contier, D., & Scalfi, G. (2026). *Sobre a Percebe*. Percebe. https://percebeeduca.com.br/conteudos/visualizar/Sobre-a-Percebe

Falk, J. H., & Dierking, L. D. (2013). *The museum experience revisited*. Walnut Creek, CA: Left Coast Press.

Mayne, J. (2015). Useful theory of change models. *Canadian Journal of Program Evaluation*, *30*(2), 119–142. https://doi.org/10.3138/cjpe.230

PT

Construir pontes, derrubar barreiras:

investigando o papel e o potencial de visitas educativas em um museu de arte

Brasil



Gabriela Aidar

Gabriela Aidar é graduada em História pela Universidade de São Paulo, especialista em Estudos de Museus de Arte pelo Museu de Arte Contemporânea e em Museologia pelo Museu de Arqueologia e Etnologia. Obteve o título de Master of Arts in Museum Studies pela Universidade de Leicester, no Reino Unido. É Gerente da Área de Ação Educativa da Pinacoteca de São Paulo, onde trabalha desde 2002.

Milene Chiovatto

Milene Chiovatto é graduada em Educação em Artes pela Universidade Mackenzie, Mestre em Comunicação pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Estruturou e coordenou os atendimentos educativos *da XXIV Bienal de São Paulo*, entre outras exposições. Coordenou a Área de Ação Educativa da Pinacoteca de São Paulo. Foi presidente do Comitê de Educação e Ação Cultural do Conselho Internacional de Museus, CECA-ICOM.

Caroline Barros

Caroline Barros é graduada em Artes Visuais pela Universidade Camilo Castelo Branco e em Sociologia pelo Centro Universitário Internacional. Pós-graduada em Gestão Cultural pelo Centro Universitário Senac. Atua no projeto Arte em Movimento da Ação Educativa da Pinacoteca de São Paulo desde 2024.

APRESENTAÇÃO

A Pinacoteca de São Paulo, Brasil, é o mais antigo museu de arte do estado e possui uma vasta coleção de obras de arte brasileiras produzidas desde o século XVII até o presente. Com três diferentes edifícios, forma um complexo que abriga uma exposição de longa duração e mostras temporárias nacionais e internacionais, recebendo um público de mais de 800 mil pessoas por ano. Sua área educativa, em atuação contínua há mais de 20 anos, desenvolve programas voltados a grupos escolares, públicos espontâneos, pessoas com deficiência, pessoas em situação de vulnerabilidade social e pessoas idosas. Para os fins deste texto, exploraremos um recorte de uma pesquisa avaliativa de impacto realizada no âmbito do projeto Arte em Movimento, que integra as ações educativas voltadas à relação entre museu e escola pública.

PROPOSTA DA PESQUISA

O projeto Arte em Movimento, que conta com o apoio do Fundo Museu Escola – Família Hees, é desenvolvido desde 2024 com o objetivo de propiciar visitas educativas a estudantes com idades entre 8 e 17 anos de escolas públicas localizadas em áreas distantes da Pinacoteca. Para tanto, organiza-se por meio do mapeamento de escolas situadas a, no mínimo, 15 quilômetros do centro da cidade, onde se localiza o museu, em regiões periféricas do município de São Paulo, marcadas por condições de maior vulnerabilidade socioeconômica e menor acesso a serviços públicos (Imagem 1).

Desde seu início, em 2024, até o final de 2025, o projeto atendeu 6.509 estudantes, oferecendo gratuitamente transporte de ida e volta em ônibus fretados, além de lanches e da visita educativa às exposições do museu. As visitas educativas abordam o museu e algumas obras da sua coleção ou de exposições temporárias, por meio de uma metodologia dialógica e participativa. Em 2025, tivemos a oportunidade de



IMAGEM 1. Visita educativa dos estudantes da EE José Porphyrio da Paz na exposição *Pop Brasil: vanguarda e nova figuração, 1960-70*, na Pinacoteca Contemporânea. Setembro de 2025. Foto: Ação Educativa.

realizar uma pesquisa de impacto do projeto, com o objetivo de compreender *se* e *como* a experiência da visita educativa à Pinacoteca promove impactos na vida dos (as) estudantes participantes (Imagem 2).

METODOLOGIA DA PESQUISA

A pesquisa teve como objetivo mapear o impacto das visitas educativas às exposições da Pinacoteca junto a estudantes do ensino médio da rede pública de ensino do município de São Paulo que participaram do projeto Arte em Movimento. Entre agosto e novembro de 2025, participaram da amostragem cerca de 90 estudantes, com idades entre 15 e 18 anos, provenientes de três escolas localizadas em regiões mais distantes do centro da cidade: a Escola Estadual José Porphyrio da Paz (zona sul), a Escola Estadual Cidade de Hiroshima (zona leste) e a Escola Estadual Jacob Zveibil (zona norte).

Para a realização do estudo, foi contratada a empresa Percebe[2], responsável pelo desenho do modelo e dos instrumentos de avaliação, em diálogo com a equipe do museu e do Fundo Museu Escola. A empresa também foi responsável pela aplicação da pesquisa, pela tabulação e pela análise inicial dos dados, contando com os aportes analíticos da Ação Educativa da Pinacoteca.

A elaboração dos instrumentos de coleta e a análise dos dados foram embasadas na Teoria da Mudança e na aprendizagem por livre escolha (Falk y Dierking, 2013; Mayne, 2015), compreendendo os impactos nas dimensões intelectual, pessoal, social, acadêmica e transformacional da experiência dos(as) participantes. A pesquisa buscou identificar mudanças ao longo de um período de quatro meses e foi estruturada em cinco etapas, que monitoraram a experiência antes, durante e após a visita ao museu, comparando dois grupos de participantes: o grupo experimental (estudantes que visitaram o museu) e o grupo controle (estudantes que não realizaram a visita).

Para esta investigação, foram utilizados métodos quantitativos e qualitativos, favorecendo o cruzamento de dados. A primeira etapa, realizada nas escolas, considerou indicadores de bem-estar, autoeficácia, competência percebida e pertencimento cultural, além de questões abertas destinadas ao grupo experimental.

2 A pesquisa foi conduzida por Maria Paula Correia, Djana Contier e Graziele Scalfi, da Percebe (Correia et al., 2026).

As etapas 2 (pré-visita) e 3 (pós-visita) ocorreram no museu e buscaram comparar as expectativas dos (as) estudantes com suas reações imediatas após a experiência da visita educativa. As etapas 4 e 5 foram realizadas nas escolas, uma semana e dois meses após a visita, respectivamente, retomando os indicadores mencionados anteriormente, com o objetivo de identificar possíveis variações. Por fim, foram realizadas entrevistas on-line com a equipe escolar, a fim de compreender a repercussão da experiência museal na rotina escolar (Imagem 3).

UM OLHAR SOBRE OS DADOS

Entre os impactos gerados pela visita educativa nos (as) participantes, a pesquisa confirmou que a experiência funcionou como um suporte para que jovens de territórios periféricos superassem o isolamento simbólico e se reconhecessem como sujeitos de direito.

Para muitos (as) jovens, a visita rompeu o estigma do museu como um espaço elitista ou de contemplação passiva. Ao utilizar uma linguagem próxima e dinâmicas interativas, a mediação conseguiu transformar a solenidade frequentemente associada ao ambiente do museu em uma experiência de engajamento intelectual e afetivo, gerando uma sensação de acolhimento. As análises apontaram que o (a) educador (a) do museu foi o principal agente de conexão, transformando o distanciamento em sentimento de pertencimento. Ao todo, 69,2% dos (as) jovens afirmaram que a atuação dos (as) educadores (as) foi fundamental para sua relação com as obras de arte, superando barreiras e permitindo que o estranhamento inicial se transformasse em um olhar mais crítico sobre o campo da arte.

Ao entrar em contato com as obras de arte, mediadas por um acompanhamento cuidadoso e dialógico, foi possível fomentar nos (as) estudantes sua autopercepção como agentes capazes de estabelecer diálogos entre o que veem e suas próprias realidades e, mais do que isso, de questionar os discursos estabelecidos, fortalecendo seu reconhecimento como produtores e difusores de conhecimento, e não como receptores passivos.

O grupo experimental reforçou habilidades relacionais, conseguindo conectar temas culturais complexos ao seu cotidiano e ao currículo escolar. Além disso, 57% dos (as) participantes manifestaram o desejo de produzir arte de forma autoral



IMAGEM 2. Atividade plástica realizada após visita educativa dos estudantes da EE José Porphyrio da Paz na exposição *Pop Brasil: vanguarda e nova figuração, 1960-70*, na Pinacoteca Contemporânea. Setembro de 2025. Foto: Ação Educativa.



IMAGEM 3. Foto 3 – Aplicação de instrumento de avaliação da etapa 2 (pré-visita) com estudantes da EE Jacob Salvador Zveibil na Pinacoteca Luz. Setembro de 2025. Foto: Ação Educativa.

(incluindo escrita criativa, fotografia e música), utilizando a criação como uma via de elaboração de sentimentos e da própria identidade.

Após a experiência, 95% dos (as) jovens afirmaram que suas expectativas foram confirmadas ou superadas, com ruptura significativa da percepção do museu como um ambiente "chique" e distante. Destaca-se também a surpresa diante de obras contemporâneas que dialogam com o cotidiano e com temas sociais urgentes, como o período da ditadura no Brasil e questões relacionadas à identidade racial.

O sentimento mais forte entre todos (as) os (as) estudantes foi o de que a cultura é um direito, com 92% dos (as) jovens reconhecendo o acesso à cultura como tal. Por outro lado, o sentimento mais frágil foi o de representatividade — relacionado à percepção de ver suas histórias presentes nas exposições —, ainda que os (as) respondentes tenham demonstrado identificações potentes com artistas negros e com novos suportes artísticos presentes em obras contemporâneas. Esses dados revelam jovens que reconhecem que os espaços culturais também lhes pertencem, mas que ainda não se sentem plenamente representados neles, apesar dos esforços empreendidos pelas instituições museológicas nos últimos anos para diversificar suas narrativas, incorporando grupos e autores historicamente subalternizados.

Outra constatação foi que a visita não termina no museu: após dois meses da visita à Pinacoteca, 58,3% dos (as) estudantes afirmaram ter visitado outros espaços culturais ou manifestaram o desejo de visitá-los. A Pinacoteca deixou de ser um local distante, tanto geográfica quanto simbolicamente, e passou a integrar as conversas familiares, gerando um novo repertório de trocas afetivas que legitima o (a) jovem como alguém que detém e compartilha conhecimento cultural. Um índice expressivo de 94,6% dos (as) jovens compartilhou a experiência com outras pessoas logo após a visita, especialmente em suas redes afetivas de familiares e amigos. Os relatos se concentraram principalmente em obras de arte específicas (51%) e nas emoções despertadas (18,9%), demonstrando que o impacto visual e cognitivo, assim como o emocional, foi o que mais marcou os (as) estudantes.

É relevante destacar que, na etapa da pesquisa realizada com os grupos dois meses após a visita ao museu, observou-se que o grupo experimental desenvolveu um olhar mais crítico sobre si e sobre o próprio futuro em comparação ao grupo controle. Em resposta à pergunta "Seus planos para o futuro mudaram de alguma forma? Como? Por quê?", 59,5% dos (as) entrevistados (as) afirmaram ter modificado

seus projetos de vida, relatando mudanças ou amadurecimento vocacional influenciados pelo surgimento de novos interesses culturais e pelo fortalecimento da autoconfiança. Esses relatos indicam que a experiência da visita contribuiu para a construção de novas perspectivas acadêmicas e profissionais.

Finalmente, a pesquisa demonstrou que a experiência da visita educativa realizada na Pinacoteca permaneceu ativa na memória dos (as) jovens, com 43% deles (as) afirmando ter conectado a visita ao seu cotidiano, revelando novas relações e percepções. A experiência permaneceu presente por meio de conexões simbólicas entre as obras de arte conhecidas durante a visita e elementos da rotina dos (as) estudantes. Esses dados sugerem que a visita não foi um evento isolado, mas uma lente que passou a mediar a percepção da realidade social dos (as) participantes.

Uma visão geral dos resultados indica que a transformação cultural não se configura como um evento pontual, mas como um processo contínuo de ressignificação da experiência. Esse processo produziu repercussões no bem-estar, na autoconfiança, na percepção das próprias competências, no sentimento de pertencimento e na elaboração de projetos de vida, demonstrando que os efeitos da experiência ultrapassam o momento da visita e passam a integrar o cotidiano desses (as) jovens.

REFERÊNCIAS

Correia, M. P., Contier, D., & Scalfi, G. (2026). *Sobre a Percebe*. Percebe. https://percebeeduca.com.br/conteudos/visualizar/Sobre-a-Percebe

Falk, J. H., & Dierking, L. D. (2013). *The museum experience revisited*. Walnut Creek, CA: Left Coast Press.

Mayne, J. (2015). Useful theory of change models. *Canadian Journal of Program Evaluation*, *30*(2), 119–142. https://doi.org/10.3138/cjpe.230

EN

Building bridges, breaking barriers:

a survey on the role and potential of educational visits in an art museum

Brazil



Gabriela Aidar

Gabriela Aidar holds a degree in History from the University of São Paulo (USP), a specialization in Museum Studies from the Museum of Contemporary Art, and a specialization in Museology from the Museum of Archaeology and Ethnology. She holds a Master of Arts in Museum Studies from the University of Leicester, United Kingdom. She is the Manager of the Educational Action Area at the Pinacoteca of São Paulo, where she has worked since 2002.

Milene Chiovatto

Milene Chiovatto holds a degree in Arts Education from Mackenzie University and a Master›s in Communication from the School of Communication and Arts at the University of São Paulo (ECA-USP). She has structured and coordinated the educational services for the XXIV São Paulo Biennial, among other exhibitions. She also has coordinated the Educational Action Area at the Pinacoteca of São Paulo. She served as President of the Education and Cultural Action Committee of the International Council of Museums, CECA-ICOM.

Caroline Barros

Caroline Barros holds a degree in Visual Arts from Camilo Castelo Branco University and a degree in Sociology from the International University Center. She holds a postgraduate degree in Cultural Management from Senac University Center. She has been working on the Art in Motion project in the Educational Action Area at the Pinacoteca of São Paulo since 2024.

INTRODUCTION

The Pinacoteca of São Paulo, Brazil, is the oldest art museum in the state. It has a vast collection of Brazilian artworks, from the 17th century to the present. With three different buildings, it forms a complex that houses a permanent exhibition and national and international temporary exhibitions. It is visited by more than 800,000 people per year. Its educational area, in continuous operation for over 20 years, develops programs aimed at school groups, spontaneous visitors, people with disabilities or in vulnerable situations, and older adults. In this text, we will analyze a fragment of an evaluative impact research – within the scope of the *Arte em Movimento* project – which integrates educational actions focused on the relationship between the museum and public schools.

RESEARCH PROPOSAL

The Arte em Movimento project is supported by the Museu Escola – Família Hees Fund. It has been carried out since 2024 with the objective of providing educational visits to students aged 8 to 17, from public schools located in areas far from the Pinacoteca. To this end, a mapping of schools located within a minimum radius of 15 km from the city center – where the museum is located – was organized, in peripheral regions of the municipality of São Paulo, in conditions of greater socio-economic vulnerability and less access to public services (Image 1).

From its launch in 2024 through the end of 2025, the project served 6,509 students, offering free round-trip transportation on hired buses, a snack, and an educational visit to the museum's exhibitions. In this way, students enter the museum, where they view works from the permanent collection or from temporary exhibitions, explained through a dialogic and participatory methodology. In 2025,



IMAGE 1. Educational visit by students from the State School (EE) José Porphyrio de la Paz to the exhibition *Pop Brazil: Avant-garde and New Figuration, 1960–70*, at the Pinacoteca Contemporânea. September 2025. Photo: Educational Action.

we had the opportunity to conduct an impact study of the project, in order to understand *whether* and *how* this experience at the Pinacoteca affects the lives of the participating students (Image 2).

RESEARCH METHODOLOGY

The aim of the research was to map the impact that educational visits to the Pinacoteca's exhibitions have on high school students from the public school system of the city of São Paulo who participated in the *Arte en Movimiento* (Art in Motion) project. Between August and November 2025, around 90 students aged 15 to 18 took part in the sample. They came from three schools located in regions farther from the city center: José Porphyrio de la Paz State School (south zone), Cidade de Hiroshima State School (east zone), and Jacob Zveibil State School (north zone).

The conduct of the study was delegated to Percebe,[3] an educational consultancy specialized in the development of pedagogical projects. They took on the responsibility of designing the evaluation model and instruments, in dialogue with the museum team and the Museum-School Fund. They also administered the survey, carried out tabulation, and performed the initial data analysis, with analytical contributions from the Pinacoteca's Educational Action department.

The development of data collection and analysis instruments was based on the Theory of Change (ToC) applied to free-choice learning, which includes impacts on the intellectual, personal, social, academic, and transformational dimensions of the participants' experience. The survey sought to identify changes over a four-month period. It was structured in five stages, which monitored the experience before, during, and after the museum visit, comparing two groups of participants: the experimental group (students who visited the museum) and the control group (students who did not visit).

This survey used both quantitative and qualitative methods, favoring cross-referencing of data. The first stage, carried out at the schools, considered indicators of well-being, self-efficacy, perceived competence, and cultural belonging,

3 The survey was conducted by Maria Paula Correia, Djana Contier, and Graziele Scalfi, from Percebe (Correia et al., 2026).

as well as open-ended questions for the experimental group. Stages 2 (pre-visit) and 3 (post-visit) took place at the museum, aiming to compare the students' expectations with their immediate reactions following the educational visit experience. Stages 4 and 5 were held at the schools, one week and two months after the visit, respectively, revisiting the previously mentioned indicators to identify possible variations. Finally, online interviews were conducted with the school staff to understand the impact of the museum experience on the school routine (Image 3).

OBSERVING THE DATA

Among the impacts generated by the educational visit on the participants, the survey confirmed that the experience served as support for young people from peripheral territories to overcome symbolic isolation and recognize themselves as rights holders' subjects.

For many young people, the visit dismantled the stigma of the museum as an elitist space or one of passive contemplation, by transforming the cultural perception of new generations. This mediation, using accessible language and interactive dynamics, altered the solemnity frequently associated with the museum environment, turning it into an experience of intellectual and affective participation, generating a sense of approval. The analyses showed that the museum educator was the main bridging agent, transforming distance into a feeling of belonging. In total, 69.2% of the young people stated that the educators' performance was fundamental to the connection they felt with the artworks, overcoming barriers and allowing the initial estrangement from that place to evolve into a more critical perspective on the art field.

By making the students to get engaged with the artworks, mediated by careful and dialogical accompaniment, it was possible to foster in them their self-perception as agents capable of establishing dialogues between what they see and their own realities. And more than that, of questioning established discourses, strengthening their recognition as producers and disseminators of knowledge, rather than as passive recipients.

The experimental group reinforced relational skills, managing to connect complex cultural themes to their daily lives and to the school curriculum. Furthermore, 57% of the participants expressed a desire to produce art in an



IMAGE 2. Plastic arts activity carried out after the educational visit by students from EE José Porphyrio de la Paz to the exhibition Pop Brazil: Vanguard and New Figuration, 1960–70, at the Contemporary Pinacoteca. September 2025. Photo: Educational Action.Septiembre de 2025. Foto: Acción Educativa.



IMAGE 3. Application of the Stage 2 (pre-visit) assessment instrument with students from EE Jacob Salvador Zveibil at Pinacoteca Luz. September 2025. Photo: Acción Educativa.

authorial manner (including creative writing, photography, and music), using creation as a means of processing feelings and their own identity.

Following the experience, 95% of the young people stated that their expectations were met or exceeded, with a significant rupture in the perception of the museum as a "chic" and distant environment. We also highlight the surprise at contemporary works that engage with everyday life and urgent social issues, such as the period of dictatorship in Brazil and questions related to racial identity.

The strongest feeling among all students was that of perceiving culture as a right, with 92% of the young people recognizing access to culture as such. On the other hand, the most fragile feeling was that of representativeness — related to the perception of recognizing their own histories present in the exhibitions — since the respondents demonstrated strong identifications with Black artists and new artistic media present in contemporary works. These data reveal that young people recognize that cultural spaces also belong to them, but they still do not feel fully represented in them, despite the efforts undertaken by museum institutions in recent years to diversify their narratives, incorporating groups and authors historically relegated to the background.

Another finding was that the visit does not conclude at the museum: two months after the visit to Pinacoteca, 58.3% of the students stated that they had visited other cultural spaces, or expressed a desire to visit them. This confirms that the Pinacoteca ceased to be a distant place, both geographically and symbolically, and became part of family conversations, generating a new repertoire of affective exchanges that legitimize the young people as individuals who possess and share cultural knowledge. A significant rate of 94.6% of the young people shared this experience with others immediately after the visit, especially within their affective networks of family and friends. The accounts focused mainly on specific artworks (51%) and on the emotions awakened (18.9%), demonstrating that the visual and cognitive impact, as well as the emotional one, was the most prominent among the students.

It is important to highlight that, during the survey stage conducted with the groups two months after the museum visit, we observed that the experimental group had developed a more critical perspective on themselves and their own future, in relation to the control group. In response to the question "Have your plans for the future changed in any way? How? Why?", 59.5% of the interviewees stated that they had

modified their life projects, reporting changes or vocational maturity influenced by the emergence of new cultural interests and by the strengthening of their self-confidence. These accounts indicate that the visit experience contributed to building new academic and professional perspectives.

Finally, the survey demonstrated that the experience of the educational visit to the Pinacoteca remained active in the young people's memory, with 43% stating that they had connected the visit to their daily lives, revealing new relationships and perceptions. The experience remained present through symbolic connections between the artworks they encountered during the visit and elements of the students' routine. These data suggest that the visit was not an isolated event, but rather a lens that came to mediate the perception of the participants' social reality.

An overview of the results indicates that cultural transformation does not take shape as a one-off event, but rather as a continuous process of redefining experience. This process had repercussions on well-being, self-confidence, the perception of one's own competences, the feeling of belonging, and the development of life projects, demonstrating that the effects of the experience exceed the occasion of the visit and come to be integrated into the daily lives of these young people.

REFERENCES

Correia, M. P., Contier, D., & Scalfi, G. (2026). *Sobre a Percebe*. Percebe. https://percebeeduca.com.br/conteudos/visualizar/Sobre-a-Percebe

Falk, J. H., & Dierking, L. D. (2013). *The museum experience revisited*. Walnut Creek, CA: Left Coast Press.

Mayne, J. (2015). Useful theory of change models. *Canadian Journal of Program Evaluation*, *30*(2), 119–142. https://doi.org/10.3138/cjpe.230



FOTOGRAFÍA: MUSEU DA ESCRAVIDÃO E DA LIBERDADE
RÍO DE JANEIRO, BRASIL
21 DE MARZO DE 2017

Foto: Agência Brasil Fotografias (Wikimedia Commons)

Agência Brasil Fotografias, CC BY 2.0 <https://creativecommons.org/licenses/by/2.0>, vía Wikimedia Commons



MUSEOS, COMUNIDADES, REDES Y ALIANZAS

TeAtrio:

Museos, comunidades, redes y alianzas

Carmen Verónica Ruiz-Cacay

Ecuador



Título de tercer nivel en Turismo Histórico Cultural de la Universidad Central del Ecuador, 2007. Experiencia en Narración e Interpretación Patrimonial a través de las artes escénicas en la Fundación Quito Eterno desde 2007 hasta 2023. Magíster en Museología y Patrimonio Histórico de la Universidad Andina Simón Bolívar en 2025. Mediadora Educativa en el Museo de la Ciudad. Técnica de Espacio Público y Mediación Comunitaria de la Fundación Museos de la Ciudad, 2016. Actualmente es Técnica Educativa del Museo de la Ciudad, Quito.

Las ciudades contemporáneas transitan por crisis profundas vinculadas a la mercantilización del espacio urbano, la violencia estructural y la fragmentación del tejido social. En este escenario, la niñez y la juventud experimentan una progresiva expropiación de sus entornos cotidianos, lo que reduce las posibilidades de habitar el espacio público de manera segura, lúdica y significativa y obliga a preguntarse sobre la existencia y configuración de espacios seguros para la infancia —y en particular los museos—, que enfrentan el desafío urgente de trascender su rol tradicional de templos de conservación para constituirse en *plataformas de mediación social, agencia política y cuidado comunitario*.

El presente texto reflexiona sobre la experiencia del proyecto TeAtrio, una iniciativa de intervención artística y comunitaria desarrollada de manera interinstitucional entre la Jefatura de Mediación Comunitaria de la Fundación Museos de la Ciudad y el Proyecto Socioeducativo Cuéntamelo Todo Ecuador — Quito, de la Asociación Fe y Alegría Ecuador. Estas acciones se dieron en el atrio del Museo del Carmen Alto, a partir del uso de las artes escénicas. TeAtrio operó no solo como un taller de teatro y juego, sino como un dispositivo político para disputar el derecho al uso del espacio público, tensionando la pregunta fundamental: ¿Cómo habitar la ciudad en los lugares que no parecen espacios habitables?

El origen de esta alianza interinstitucional se remonta a la exposición La 24 de Mayo Contada por Guaguas, un proceso artístico previo en el sector que ya ofrecía indicios sobre cómo la infancia percibe su propio territorio. Más allá de las dinámicas conflictivas que suelen caracterizar a esta zona, dicha iniciativa permitió adentrarse en la mirada cotidiana y en las formas de convivencia de las niñas y niños, sentando las bases para proyectar en el atrio una propuesta de habitar el espacio desde el juego y la creación escénica.

MUSEOLOGÍA CRÍTICA: ANTROPOLOGÍA URBANA

Para comprender el alcance de una práctica situada en la intersección entre el museo y la comunidad, es indispensable anclarla en corrientes teóricas que desbordan la museología tradicional. La museología crítica propone una ruptura con la neutralidad de las instituciones culturales. Autores como Vergo (1989) y Simon (2010), en su concepción del museo participativo, señalan que la institución debe democratizar sus procesos de cocreación, convirtiéndose en un *agente activo de transformación social*.

Por su parte, la museología social latinoamericana (Brulon Soares, 2014; Chagas, 2006) entiende el museo no a partir de su edificio o su colección material, sino como un territorio de relaciones humanas donde el patrimonio vivo es la *memoria, la identidad y las luchas cotidianas de los sujetos*. Desde esta mirada, el museo deja de ser un contenedor de objetos para transformarse en un laboratorio social.



IMAGEN 1. Activación de juegos en el atrio, Museo del Carmen Alto. Fotografía propia tomada durante el proyecto TeAtrio (2026).

ANTROPOLOGÍA DEL ESPACIO Y EL DERECHO A LA CIUDAD

En diálogo con la museología social, la antropología urbana aporta herramientas conceptuales críticas para analizar la relación entre los cuerpos y el territorio, con su noción de la producción del espacio (Harvey, 2012), o teorizar sobre el derecho a la ciudad (Lefebvre, 1974/2013), argumentando que el espacio no es un mero escenario físico neutral, sino una construcción social atravesada por relaciones de poder. La ciudad neoliberal segrega, vigila y expulsa a las infancias de los espacios de encuentro común.

Ante esta exclusión espacial, la antropología del cuerpo y el performance en torno a los vínculos comunitarios (Segato, 2018), permiten visibilizar cómo los cuerpos son disciplinados y violentados por entornos urbanos hostiles. Recuperar el cuerpo a través del juego, la voz y la escena se convierte en un acto de insurgencia micropolítica.

Metodológicamente, TeAtrio se nutre de la pedagogía del oprimido (Freire, 1970), entendiendo la educación no como una transferencia de conocimientos, sino como un acto de diálogo situado. Las artes escénicas, operadas desde esta matriz pedagógica, funcionan como un lenguaje estético y político que posibilita imaginar diferentes realidades. Asimismo, la noción de cuidado se articula desde la ética feminista (Tronto, 1993), entendiendo que generar "refugios" institucionales implica sostener prácticas de interdependencia, afecto y seguridad frente a la precarización de la vida urbana.

LA CIUDAD INHABITABLE

La ciudad de Quito, al igual que muchos centros urbanos de la región, en tiempos de neoliberalismo, experimenta procesos de gentrificación y privatización del espacio público. Para las niñas, niños y jóvenes de sectores populares vinculados a iniciativas como Fe y Alegría, la ciudad suele vivirse como un espacio de tránsito vigilado, donde el juego callejero ha sido sustituido por el encierro doméstico o por tanques militares. El espacio público no es solo donde se camina, sino donde se ejerce la ciudadanía. Cuando a la niñez se le niega la calle, se le expropia su derecho a imaginar otros mundos posibles (Borja, 2003).

En este contexto, la labor de *mediación comunitaria* de la Fundación Museos de la Ciudad consiste en descentralizar la acción museal. El museo salió de sus muros

para encontrarse con los diversos territorios y realidades de los participantes. El uso del espacio público y las calles aledañas del centro histórico se planteó como una estrategia de reapropiación simbólica y física. El atrio, tradicionalmente un espacio de tránsito o contemplación arquitectónica, fue mutando en un ágora democrática, un territorio transitado por la risa, el salto de la soga, la palabra y la corporalidad infantil a través de los juegos escénicos o acciones educativas (Imagen 1).

TEATRIO: ARTE ESCÉNICO COMO DISPOSITIVO DE MEDIACIÓN

TeAtrio emergió como una propuesta donde las artes escénicas y el juego operaron como un puente metodológico que permite a la niñez distanciarse de sus contextos de violencia para poder nombrarlos y transformarlos metafóricamente. Se empleó la *sistematización de experiencias* como estrategia metodológica, entendida como un proceso de recuperación, ordenamiento, análisis e interpretación crítica de una práctica para generar aprendizajes y conocimiento contextualizado (Jara, 2018). La unidad de análisis estuvo constituida por las actividades de mediación comunitaria desarrolladas durante el periodo de trabajo en el área (Imagen 2).

La práctica pedagógica estuvo centrada en el juego: trencitos, caras y gestos o saltar en los pubs como un gesto inicial. La estrategia contempló procesos participativos de exploración plástica y autorepresentación visual, donde las niñas y niños dialogaron con fotografías de la fachada del museo e intervinieron el espacio físico a través del dibujo y el ensamblaje. Otros de los recursos escénicos utilizados fueron la *narración oral* y los elementos sensoriales, donde los diálogos estuvieron cargados de saberes relacionados con las plantas medicinales y sus diversas prácticas de uso cotidiano (Imagen 3).

Estas dimensiones gráfico-espaciales permitieron que las participantes plasmaran sus propias estéticas urbanas y los saberes de su vida cotidiana, transformando la arquitectura patrimonial en un lienzo dinámico de reapropiación comunitaria de las infancias (Imagen 4). Los talleres cumplieron varias funciones:

Desarrollo de la agencia expresiva: La voz y el cuerpo de niñas y niños, silenciadas en las dinámicas escolares tradicionales o invisibilizados en el espacio urbano, adquirieron un punto central. Construcción de protagonismos.



IMAGEN 2. Planificación. Fotografía propia tomada durante el proyecto TeAtrio (2025).

IMAGEN 3. Activación con dibujos. Fotografía propia tomada durante el proceso (2026).



Construcción de mapas afectivos: A través de juegos teatrales con el tema de la autorepresentación y la representación del *otro*; los participantes cartografiaron sus miedos, sus deseos y sus formas de habitar Quito, contraponiendo la ciudad a su propia ciudad vivida.

Subversión lúdica del orden urbano: Ocupar el atrio y las plazas con herramientas escénicas implica crear puentes y transformar las jerarquías del espacio patrimonial, convirtiendo el patrimonio en un bien común vivo.

Clave resultó el trabajo de Fe y Alegría al aportar su profundo anclaje territorial, su trayectoria en la educación popular y su vínculo cotidiano con las familias, la niñez y las juventudes de los barrios. Esta sinergia institucional dio lugar a la creación de *refugios de cuidado.* En la teoría contemporánea del cuidado, un refugio no es un espacio de huida pasiva, sino un entorno seguro y activo donde la vida puede ser compartida y sostenida colectivamente.

Las instituciones museísticas y educativas, al aliarse, renunciaron a sus lógicas burocráticas para constituirse en redes de contención afectiva y política frente a la intemperie urbana. Para los participantes, el museo y sus espacios públicos circundantes dejaron de ser instituciones lejanas, imponentes o ajenas a sus realidades, para convertirse en lugares propios, habitables y seguros. Hacia nuevas formas de habitar la ciudad y generar encuentros. La experiencia de TeAtrio deja lecciones metodológicas y políticas invaluables para la práctica de la mediación comunitaria y cultural.

En primer lugar, el museo como territorio relacional. Se constata que la pertinencia social de un museo no se mide por el volumen de sus visitantes, sino por su capacidad de tejer vínculos horizontales con las comunidades excluidas de los circuitos culturales hegemónicos.

En segundo lugar, la mediación como práctica política. La mediación comunitaria no es un mero apéndice pedagógico de divulgación, sino una praxis crítica que problematiza el orden social vigente y habilita procesos de emancipación estética.

Y en tercera instancia, el arte como derecho y no como privilegio. Las pedagogías artísticas basadas en las artes demuestran que la niñez posee una lectura aguda de su entorno y una capacidad innata para proponer utopías urbanas a través del juego y la creación colectiva. Preguntarse cómo habitar la ciudad cuando ésta ya no se siente habitable implica, en definitiva, volver la mirada hacia las infancias y sus formas de resistencia creativa. Proyectos como TeAtrio demuestran que cuando el



IMAGEN 4. Activación con narración oral.
Fotografía propia tomada durante el proceso (2026).

museo se despoja de su autoridad vertical y se alía con la educación popular y el arte, es posible transformar los espacios públicos y patrimoniales en auténticos *refugios de cuidado, memoria y esperanza colectiva*.

REFERENCIAS

Brulon Soares, B. (2014). Sociomuseology and critical museology: Mapping the discourse in Latin America. *Museum International, 66*(1-4), 14-25.

Chagas, M. (2006). Memória e patrimônio: Corpos musealizados e museus sociais. *Musas: Revista Brasileira de Museologia, 2*, 42-53.

Freire, P. (1970). *Pedagogía del oprimido*. Siglo XXI Editores.

Harvey, D. (2012). *Rebeldes urbanos: Del derecho a la ciudad a la revolución urbana*. Akal.

Lefebvre, H. (1974). *La producción del espacio*. Capitán Swing. (Obra original publicada en 1974)

Segato, R. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Prometeo Libros.

Simon, N. (2010). *The participatory museum*. Museum 2.0.

Tronto, J. (1993). *Moral boundaries: A political argument for an ethic of care*. Routledge.

Vergo, P. (1989). *The new museology*. Reaktion Books.

PT

MUSEUS, COMUNIDADES, REDES E ALIANÇAS

TeAtrio:

Museus, comunidades, redes e alianças

Carmen Verónica Ruiz-Cacay

Ecuador



Título terciário em Turismo Histórico Cultural da Universidade Central do Equador, 2007. Experiência em Narração e Interpretação Patrimonial através das artes cênicas na Fundação Quito Eterno desde 2007 até 2023. Master em Museologia e Patrimônio Histórico da Universidade Andina Simón Bolívar em 2025. Mediadora Educativa no Museu da Cidade. Técnica de Espaço Público e Mediação Comunitária da Fundação Museus da Cidade 2016. Atualmente é Técnica Educativa do Museu da Cidade, Quito.

As cidades contemporâneas atravessam crises profundas vinculadas com a mercantilização do espaço urbano, a violência estrutural e a fragmentação do tecido social. Neste cenario, a infância e a juventude vivenciam uma progressiva expropriação de seus ambientes cotidianos, reduzindo as possibilidades de habitar o espaço público de maneira segura, lúdica e significativa. Isso nos obriga a questionar a existência e configuração de espaços seguros para a infância —e em particular nos museus—, que enfrentam o desafio urgente de transcender o seu rol tradicional de templos de conservação para constituir-se em *plataformas de mediação social, agência política e cuidado comunitário* (Imagem 1

O presente texto reflete sobre a experiência do projeto TeAtrio, uma iniciativa de intervenção artística e comunitária gerada de maneira interinstitucional entre a Coordenadoria de Mediação Comunitária da Fundação Museus da Cidade e o Projeto Socioeducativo Cuéntamelo todo Equador — Quito, da Associação Fe e Alegria Equador. Essas ações aconteceram no átrio do Museu do Carmen Alto, a partir do uso de artes cênicas. TeAtrio foi não apenas uma oficina de teatro e jogo, mas também atuou como dispositivo político para disputar o direito ao uso dos espaços públicos, ao formular um questionamento crucial: Como habitar uma cidade nos lugares que não parecem espaços habitáveis?

A origem desta aliança interinstitucional data da exposição La 24 de Mayo Contada por Guaguas, um processo artístico prévio do setor que já apresentava indícios de como a infância percebe o seu próprio território. Indo além das dinâmicas conflitivas que costumam caracterizar a esta área, essa iniciativa permitiu estender-se no olhar cotidiano e nas formas de convivência das crianças, assentando as bases para projetar no átrio uma proposta de habitar o espaço a partir do jogo e da criação cênica.

MUSEOLOGIA CRÍTICA: ANTROPOLOGIA URBANA

Para entender o escopo de uma prática situada na intersecção entre o Museu e a comunidade, ela deve ser baseada em correntes teóricas que desbordam a museologia tradicional. A museologia crítica propõe uma ruptura com a neutralidade das instituições culturais. Autores como Vergo (1989) e Simon (2010), na sua concepção do Museu participativo, destacam que a instituição deve democratizar seus processos de cocriação, para dessa maneira tornar-se um *agente ativo de transformação social*.

Por sua vez, a museologia social latino-americana (Brulon Soares, 2014; Chagas, 2006) entende o Museu não a partir do seu edifício ou sua coleção material, mas como um território de relações humanas onde o patrimônio vivo é a *memória, a identidade e as lutas cotidianas dos sujeitos*. Assim sendo, o Museu deixa de ser um receptáculo de objetos para transformar-se em um laboratório social.



IMAGEM 1. Ativação de jogos no Átrio, Museu do Carmen Alto. Fotografia própria tirada durante o projeto TeAtrio (2026).

ANTROPOLOGIA DO ESPAÇO E O DIREITO A VIVER NA CIDADE

Através do diálogo com a museologia social, a antropologia urbana aporta ferramentas conceituais críticas para analisar a relação entre os corpos e o território, com a sua noção de produção do espaço (Harvey, 2012), ou teorizar sobre o direito a viver na cidade (Lefebvre, 1974/2013), argumentam que o espaço não é um mero cenário físico neutral, porém uma construção social transpassada por relações de poder. A cidade neoliberal segrega, vigia e expulsa as infâncias dos espaços de encontro comum.

Perante esta exclusão espacial, a antropologia do corpo e a performance em torno aos vínculos comunitários (Segato, 2018), permitem visibilizar como os corpos são disciplinados e violentados por entornos urbanos hostis. Portanto, recuperar o corpo através das brincadeiras, a voz e a cena se transforma em um ato de insurgência micropolítica.

Metodologicamente, TeAtrio é nutrida pela pedagogia do oprimido (Paulo Freire, 1970), entendendo a educação não como uma transferência de conhecimentos, mas como um ato de diálogo situado. As artes cênicas, quando integradas a esta matriz pedagógica, funcionam como uma linguagem estética e política que possibilita imaginar diferentes realidades. Da mesma forma, a noção de cuidado se articula a partir da ética feminista (Tronto, 1993), entendendo que gerar "refúgios" institucionais implica apoiar práticas de interdependência, afeto e segurança frente a precarização da vida urbana.

A CIDADE INABITÁVEL

A cidade de Quito, da mesma maneira que muitos centros urbanos da região, em tempos de neoliberalismo, experimentam processos de gentrificação e privatização do espaço público. Para as crianças e jovens de setores populares vinculados com iniciativas como Fe e Alegria, a cidade é vivida como um espaço de trânsito vigiado, onde as brincadeiras nas ruas foram substituídas pelo confinamento doméstico ou os tanques do exército. O espaço público não é apenas o lugar onde andamos, mas também onde se exerce a cidadania. Quando as ruas são negadas às crianças, elas são expropriadas do seu direito a imaginar outros mundos possíveis (Borja, 2003).

Nesse contexto, a tarefa de *mediação comunitária* da Fundação Museus da Cidade é descentralizar a ação museal. O Museu extrapolou seus muros para se conectar com os diversos territórios e realidades dos participantes. O uso do espaço público e das ruas adjacentes ao centro histórico foi pensada como uma estratégia de reapropriação simbólica e física. O átrio, um espaço tradicional de trânsito ou contemplação arquitetônica foi mudando para uma ágora democrática, um território transitado pelo riso, pular corda, a palavra e a corporeidade infantil através de jogos cênicos, ou ações educativas (Imagem 1).

TEATRIO: ARTE CÊNICA COMO DISPOSITIVO DE MEDIAÇÃO

TeAtrio surgiu como uma proposta onde as artes cênicas e as brincadeiras atuaram como uma ponte metodológica para permitir que a infância se distancie dos contextos de violência, e então poder dar-lhes nome e transforma-los metaforicamente. Foi utilizada a *sistematização de experiências* como estratégia metodológica, entendida como um processo de recuperação, ordenamento, análise e interpretação crítica de uma prática para gerar aprendizados e conhecimento contextualizado (Jara, 2018). A unidade de análise foi constituída pelas atividades de mediação comunitária desenvolvidas durante o período de trabalho na área (Imagem 2).

A prática pedagógica esteve focada no jogo: andar de trenzinho, caras e gestos ou pular nos puffs como um gesto inicial. A estratégia incluiu processos participativos de exploração plástica e autorrepresentação visual, onde as crianças dialogaram com fotografias da fachada do Museu e interviram no espaço físico através do desenho ou assemblage, técnica artística que consiste em unir, colar ou encaixar objetos e materiais. Outros recursos cênicos utilizados foram a *narração oral* e os elementos sensoriais, nos quais os diálogos tinham saberes relacionados com as plantas medicinais e suas diversas práticas de uso cotidiano (Imagem 3).

Essas dimensões gráfico-espaciais permitiram aos participantes modelar as suas próprias estéticas urbanas e os saberes das suas vidas cotidianas, transformando a arquitetura patrimonial em um quadro dinâmico de reapropriação comunitária das infâncias (Imagem 4). As oficinas desenvolveram diversas funções:



IMAGEM 2. Planejamento. Fotografia própria tirada durante o projeto TeAtrio (2025).

IMAGEM 3. Ativação com desenhos. Fotografia própria tirada durante o processo (2026).



Desenvolvimento da expressividade: A voz e o corpo das crianças, silenciadas nas dinâmicas escolares tradicionais ou invisibilizadas no espaço urbano, adquiriram um ponto central: construção de protagonismos.

Construção de mapas afetivos: Através de brincadeiras teatrais com o tema da autorrepresentação e a representação do *outro*; os participantes cartografaram seus medos, seus desejos e suas formas de habitar Quito, contrapondo a cidade à sua própria cidade vivida.

Subversão lúdica da ordem urbana: Ocupar o átrio e as praças com ferramentas cênicas implica criar pontes e transformar as hierarquias do espaço patrimonial, transformando o patrimônio em um bem comum vivo.

O trabalho de Fe e Alegria tem um rol chave ao aportar sua profunda ancoragem territorial, sua trajetória na educação popular e o seu vínculo cotidiano com as famílias, a infância e os jovens habitantes dos bairros. Essa sinergia institucional levou a criação de *refúgios de cuidado.* Na teoria contemporânea do cuidado, um refúgio não é um espaço de fuga passiva, mas um entorno seguro e ativo onde a vida pode ser compartilhada e levada adiante coletivamente.

As instituições museais e educativas, ao aliar-se, renunciaram às suas lógicas burocráticas para constituir-se em redes de contenção afetiva e política frente às tempestades urbanas. Para os participantes, o Museu e os seus espaços públicos circundantes deixaram de ser instituições distantes, imponentes ou alheias às suas realidades, para tornar-se lugares próprios, habitáveis e seguros. Olhando para novas formas de habitar a cidade e gerar encontros. A experiência de TeAtrio deixa lições metodológicas e políticas de valor inestimável para a prática da mediação comunitária e cultural.

Em primeiro lugar, o Museu como território relacional. Pode ser constatado que a pertinência social de um Museu não é medida pelo número de visitantes, mas pela sua capacidade de tecer vínculos horizontais com as comunidades excluídas dos circuitos culturais hegemônicos.

Em segundo lugar, a mediação como prática política. A mediação comunitária não é um mero apêndice pedagógico de divulgação, mas uma praxe crítica que problematiza a ordem social vigente e habilita processos de emancipação estética.

E em terceira instância, a arte como direito, e não como privilégio. As pedagogias artísticas baseadas nas artes demonstram que a infância é dotada com una aguda capacidade de leitura do seu entorno, e uma capacidade inata de propor utopias



IMAGEM 4. Ativação com narração oral. Fotografia própria tirada durante o processo (2026).

urbanas através das brincadeiras e da criação coletiva. Perguntar-se como habitar a cidade quando esta deixa de sentir-se habitável implica - definitivamente, olhar para trás, para a infância e suas formas de resistência criativa. Projetos como TeAtrio demonstram que quando o Museu abre mão da sua autoridade vertical para aliar-se com a educação popular e a arte, se torna possível transformar os espaços públicos e patrimoniais em autênticos *refúgios de cuidado, memória e esperança coletiva*.

REFERÊNCIAS

Brulon Soares, B. (2014). Sociomuseology and critical museology: Mapping the discourse in Latin America. *Museum International, 66*(1-4), 14-25.

Chagas, M. (2006). Memória e patrimônio: Corpos musealizados e museus sociais. *Musas: Revista Brasileira de Museologia, 2*, 42-53.

Freire, P. (1970). *Pedagogía del oprimido*. Siglo XXI Editores.

Harvey, D. (2012). *Rebeldes urbanos: Del derecho a la ciudad a la revolución urbana*. Akal.

Lefebvre, H. (1974). *La producción del espacio*. Capitán Swing. (Obra original publicada em 1974)

Segato, R. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Prometeo Libros.

Simon, N. (2010). *The participatory museum*. Museum 2.0.

Tronto, J. (1993). *Moral boundaries: A political argument for an ethic of care*. Routledge.

Vergo, P. (1989). *The new museology*. Reaktion Books.

EN

MUSEUMS, COMMUNITIES, NETWORKS, AND ALLIANCES

TeAtrio:

Museums, communities, networks and alliances

Carmen Verónica Ruiz-Cacay

Ecuador



Title of the Third-Cycle Degree in Cultural Historical Tourism from the Central University of Ecuador, 2007. Experience in Heritage Narration and Interpretation through performing arts at the Quito Eterno Foundation from 2007 to 2023. Master's in Museology and Historical Heritage from the Simón Bolívar Andean University in 2025. Educational Mediator at the Museum of the City. Public Space and Community Mediation Technician at the Museum of the City Foundation 2016. Currently, she is an Educational Technician at the Museum of the City, Quito.

Contemporary cities are undergoing profound crises linked to the commodification of urban space, structural violence, and the fragmentation of the social fabric. In this scenario, children and youth experience a progressive expropriation of their daily environments, which reduces the possibilities of inhabiting public space in a safe, playful, and meaningful way and forces us to question the existence and configuration of safe spaces for childhood —and museums in particular—, which face the urgent challenge of transcending their traditional role as temples of conservation to become *platforms for social mediation, political agency, and community care*.

This text reflects on the experience of the TeAtrio project, an artistic and community intervention initiative developed inter-institutionally between the Community Mediation Unit of the Museum of the City Foundation and the Socio-educational Project Tell Me Everything Ecuador (*Cuéntamelo todo*) — Quito, of the Fe y Alegría Ecuador Association. These actions took place in the atrium of the Carmen Alto Museum, using performing arts. TeAtrio operated not only as a theater and play workshop but as a political device to dispute the right to use public space, by tightening a fundamental question: How to inhabit the city in places that do not seem living spaces?

The origin of this inter-institutional alliance dates back to the exhibition La 24 de Mayo Contada por Guaguas, a previous artistic process in the area that already offered clues about how childhood perceives their own territory. Beyond the conflictive dynamics that often characterize this area, this initiative allowed us to delve into the daily perspective and forms of coexistence of children, laying the groundwork for projecting a proposal for inhabiting the space through play and scenic creation in the atrium.

CRITICAL MUSEOLOGY: URBAN ANTHROPOLOGY

To understand the scope of a practice situated at the intersection of the museum and the community, it is essential to anchor it in theoretical currents that go beyond traditional museology. Critical museology proposes a break with the neutrality of cultural institutions. Authors such as Vergo (1989) and Simon (2010), in their conception of the participatory museum, point out that the institution must democratize its co-creation processes, becoming an *active agent of social transformation*.

For its part, Latin American social museology (Brulon Soares, 2014; Chagas, 2006) understands the museum not by its building or its material collection, but as a territory of human relationships where living heritage is the *memory, identity, and daily struggles of individuals*. From this perspective, the museum ceases to be a container of objects to become a social laboratory.



IMAGE 1. Game activation in the Atrium, Museo del Carmen Alto. Author's own photograph taken during the TeAtrio project (2026).

ANTHROPOLOGY OF SPACE AND THE RIGHT TO THE CITY

In dialogue with social museology, urban anthropology provides critical conceptual tools to analyze the relationship between bodies and territory, with its notion of the production of space (Harvey, 2012), or to theorize about the right to the city (Lefebvre, 1974/2013), arguing that space is not a mere neutral physical stage, but a social construction crossed by power relations. The neoliberal city segregates, surveils, and expels children from common gathering spaces.

Faced with this spatial exclusion, the anthropology of the body and performance, in relation to community ties (Segato, 2018), make it possible to visualize how bodies are disciplined and violated by hostile urban environments. Reclaiming the body through play, voice, and performance becomes an act of micropolitical insurgency.

Methodologically, TeAtrio draws from the pedagogy of the oppressed (Paulo Freire, 1970), understanding education not as a transfer of knowledge, but as an act of situated dialogue. Performing arts, operated from this pedagogical matrix, function as an aesthetic and political language that makes it possible to imagine different realities. Likewise, the notion of care is articulated from feminist ethics (Tronto, 1993), understanding that generating institutional "refuges" implies sustaining practices of interdependence, affection, and safety in the face of the precariousness of urban life.

THE UNINHABITABLE CITY

The city of Quito, like many urban centers in the region, during times of neoliberalism, is experiencing processes of gentrification and privatization of public space. For the children and youth from popular sectors linked to initiatives like Fe y Alegría, the city is often experienced as a monitored transit space, where street play has been replaced by domestic confinement or military tanks. Public space is not just where one walks, but where citizenship is exercised. When children are denied the street, their right to imagine other possible worlds is expropriated (Borja, 2003).

In this context, the *community mediation* work of the City Museums Foundation consists of decentralizing museum action. The museum left its walls to meet the diverse territories and realities of the participants. The use of public space and the

surrounding streets of the historic center was proposed as a strategy of symbolic and physical reappropriation. The atrium, traditionally a space for transit or architectural contemplation, was transformed into a democratic agora, a territory traversed by laughter, jump rope, words, and children's physicality through scenic games or educational activities (Image 1).

TEATRIO: PERFORMING ARTS AS A MEDIATION DEVICE

Teatrio emerged as a proposal where performing arts and play operated as a methodological bridge that allowed children to distance themselves from their contexts of violence in order to name and metaphorically transform them. *Experience systematization* was used as a methodological strategy, understood as a process of recovery, organization, analysis, and critical interpretation of a practice to generate learning and contextualized knowledge (Jara, 2018). The unit of analysis consisted of the community mediation activities developed during the work period in the area (Image 2).

The pedagogical practice was centered on play: little trains, faces and gestures, or jumping on the puffs as an initial gesture. The strategy included participatory processes of plastic exploration and visual self-representation, where children engaged in dialogue with photographs of the museum's facade and intervened in the physical space through drawing and collage. Other scenic resources used were *oral storytelling* and sensory elements: dialogues full of knowledge related to medicinal plants and their various everyday uses (Image 3).

These graphic-spatial dimensions allowed participants to express their own urban aesthetics and the knowledge of their daily lives, transforming the heritage architecture into a dynamic canvas for community reappropriation by children (Image 4). The workshops served several functions:

Development of expressive agency: The voices and bodies of children, silenced in traditional school dynamics or made invisible in the urban space, acquired a central point. Construction of protagonism.

Building affective maps: Through theatrical games with the theme of self-representation and the representation of the *other*; participants mapped their fears, desires, and ways of inhabiting Quito, contrasting the city with their own lived city.



IMAGE 2. Planning. Author's own photograph taken during the TeAtrio project (2025).

IMAGE 3. Drawing activation. Author's own photograph taken during the process (2026).



Playful subversion of urban order: Occupying the atrium and squares with scenic tools implies creating bridges and transforming the hierarchies of heritage space, turning heritage into a living common good.

Key to this is the work of Fe y Alegría, contributing its deep territorial anchoring, its trajectory in popular education, and its daily connection with families, children, and youth in the neighborhoods. This institutional synergy led to the creation of *care refuges*. In contemporary care theory, a refuge is not a space for passive escape, but a safe and active environment where life can be shared and collectively sustained.

Museum and educational institutions, by joining forces, renounced their bureaucratic logics to form networks of affective and political support against the urban harshness. For the participants, the museum and its surrounding public spaces ceased to be distant, imposing, or alien institutions to their realities, becoming their own, habitable, and safe places. Towards new ways of inhabiting the city and generating encounters. The TeAtrio experience offers invaluable methodological and political lessons for the practice of community and cultural mediation.

Firstly, the museum as a relational territory. It is noted that the social relevance of a museum is not measured by the volume of its visitors, but by its capacity to weave horizontal links with communities excluded from hegemonic cultural circuits.

Secondly, mediation as a political practice. Community mediation is not a mere pedagogical appendix for dissemination, but a critical praxis that problematizes the current social order and enables processes of aesthetic emancipation.

And thirdly, art as a right and not a privilege. Art-based pedagogies demonstrate that children possess a keen reading of their environment and an innate capacity to propose urban utopias through play and collective creation. Asking how to inhabit the city when it no longer feels habitable ultimately means turning our gaze to childhood and its forms of creative resistance. Projects like TeAtrio show that when the museum sheds its vertical authority and allies itself with popular education and art, it is possible to transform public and heritage spaces into authentic *refuges of care, memory, and collective hope*.



IMAGE 4. Oral storytelling activation. Author's own photograph taken during the process (2026).

REFERENCES

Brulon Soares, B. (2014). Sociomuseology and critical museology: Mapping the discourse in Latin America. *Museum International, 66*(1-4), 14-25.

Chagas, M. (2006). Memória e patrimônio: Corpos musealizados e museus sociais. *Musas: Revista Brasileira de Museologia, 2*, 42-53.

Freire, P. (1970). *Pedagogía del oprimido*. Siglo XXI Editores.

Harvey, D. (2012). *Rebeldes urbanos: Del derecho a la ciudad a la revolución urbana*. Akal.

Lefebvre, H. (1974). *La producción del espacio*. Capitán Swing. (Obra original publicada en 1974). (Original work published 1974)

Segato, R. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Prometeo Libros.

Simon, N. (2010). *The participatory museum*. Museum 2.0.

Tronto, J. (1993). *Moral boundaries: A political argument for an ethic of care*. Routledge.

Vergo, P. (1989). *The new museology*. Reaktion Books.



FOTOGRAFÍA: MUSEO PANTEÓN DE SAN FERNANDO
CIUDAD DE MÉXICO, MÉXICO
22 DE JULIO DE 2014

Foto: Agustín Cervantes, Secretaría de Cultura de la Ciudad de México (Flickr)

Secretaría de Cultura de la Ciudad de México, CC BY-SA 2.0 <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.0/deed.es>



EDUCACIÓN Y MEDIACIÓN

ES

EDUCACIÓN Y MEDIACIÓN

Del objeto al encuentro.

Escucha, afectividad y construcción colectiva en el Servicio de Guías del Museo de La Plata

María Soledad Scazzola

Argentina



Licenciada en Biología y especialista en Educación y TIC. Es educadora de museos y docente en los niveles secundario y superior. Desde 2015 coordina el Servicio de Guías del Museo de La Plata, donde desarrolla propuestas centradas en la accesibilidad, la escucha, la afectividad y la construcción colectiva de experiencias.

Durante las últimas décadas, los museos han revisado sus formas de vinculación con las comunidades, reconociendo que la mediación no significa transmitir conocimientos, sino que implica construir relatos y experiencias significativas junto a sus visitantes. En este contexto, la accesibilidad, la participación y la escucha han adquirido un lugar central en la reflexión sobre el papel educativo de los museos, invitando a repensar no solo las propuestas dirigidas a sus visitantes, sino también las prácticas de quienes las diseñan y desarrollan.

El Servicio de Guías del Museo de La Plata, creado en 1986, desarrolla desde hace cuatro décadas propuestas de educación y mediación vinculadas con las ciencias naturales y la antropología, la conservación del patrimonio y la importancia de las colecciones.

Este recorrido permite preguntarse de qué manera los procesos de mediación pueden transformar al propio equipo que los impulsa, al igual que las propuestas. Más que presentar una descripción de las actividades desarrolladas durante los últimos años, interesa analizar cómo estas experiencias fueron modificando las formas de planificar, comprender y ejercer la mediación en un museo de ciencias.

EL RECORRIDO

El Museo de La Plata es un museo de ciencias naturales y antropología dependiente de la Facultad de Ciencias Naturales y Museo (FCNyM) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Argentina (Imagen 1). Está integrado por docentes, becarias y becarios, investigadoras e investigadores, graduadas y graduados y estudiantes de las carreras que se dictan en la FCNyM. Para formar parte del equipo se necesita la aprobación de un curso de formación intensivo y de un entrenamiento, que incluye observaciones e intervenciones. Su labor se inscribe en el campo de la educación en museos y la promoción de la cultura científica. Todas las actividades que se desarrollan desde este espacio son diseñadas y planificadas por quienes lo integran,

a partir de un trabajo colectivo y del diálogo permanente al interior del equipo, con otros espacios institucionales y con las comunidades que visitan el Museo.

La trayectoria del Servicio de Guías del Museo de La Plata permite observar cómo las prácticas de mediación se construyen y reconstruyen en relación con quienes participan de ellas. La tarea de guiar en un museo de ciencias suele asociarse con la comunicación de conocimientos vinculados al patrimonio, las colecciones y las investigaciones de la institución. Sin embargo, la experiencia cotidiana fue mostrando que una visita no se define únicamente por los contenidos seleccionados, sino también por las relaciones que se establecen, las preguntas que surgen, los tiempos que se necesitan y las diferentes maneras de habitar el museo.

Durante la última década, el desarrollo de propuestas para públicos diversos fue generando preguntas que interpelaron las formas habituales de planificar y desarrollar las visitas. Las experiencias con personas con discapacidad o neurodivergencias, infancias, familias, personas mayores e instituciones educativas pusieron en evidencia que no existe una única manera de recorrer, observar, escuchar, participar o aprender en un museo. Esta transformación implica un desplazamiento en la concepción de la mediación: cuando las experiencias de quienes visitan el museo se utilizan como insumo para revisar las propuestas, los públicos dejan de ocupar únicamente el lugar de destinatarios. Sus preguntas, necesidades, formas de participación y respuestas se incorporan al proceso de construcción de la propuesta y contribuyen a modificarla. La mediación se convierte así en una práctica de aprendizaje mutuo, en la que también quienes guían revisan sus saberes y sus modos de hacer.

Esta constatación implicó revisar prácticas que, en ocasiones, se encontraban naturalizadas y preguntarse qué condiciones favorecen realmente la participación. En este proceso, la accesibilidad comenzó a ser comprendida como una dimensión que atraviesa la práctica en su conjunto. Lo que inicialmente podía aparecer como una necesidad particular comenzó a interrogar la forma de pensar una visita. Así sucedió con las propuestas para familias con niños y niñas, iniciadas en 2022 a partir de la demanda creciente del público, que terminaron consolidándose como una de las líneas de trabajo más convocantes del Servicio.

Cada experiencia permitió reconocer aspectos que no siempre podían anticiparse durante la planificación. Una determinada dinámica podía necesitar más tiempo del previsto; una pregunta podía abrir una línea de conversación inesperada. Un ejemplo



IMAGEN 1. Visita guiada con un grupo escolar en una sala del Museo de La Plata. Servicio de Guías del Museo de La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

de esto se dio en la Muestra Anual. Se trata de una propuesta pensada para y por personas con diferentes condiciones de discapacidad o neurodivergencia, donde año a año se abordan diferentes temáticas mediante el uso de objetos patrimoniales y apoyos necesarios según quienes participan, como se muestra en la Imagen 2. En la edición 2025 de la Muestra, se incorporó una intérprete de lengua de señas para acompañar un taller con una escuela de educación especial para personas sordas e hipoacúsicas. Así, en respuesta a una necesidad, esta iniciativa terminó por incorporarse como un recurso a sostener en futuras ediciones.



IMAGEN 2. Exploración táctil de un ejemplar de ave durante la Muestra Anual. Propuesta dirigida a personas con discapacidad y neurodivergencias, Servicio de Guías del Museo de La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

La planificación dejó de ser entendida como una estructura cerrada y esa transformación también alcanzó las formas de trabajo del equipo. El diseño de propuestas requirió compartir experiencias, poner en común dudas y revisar colectivamente decisiones. La experiencia acumulada en este proceso permitió reconocer que las prácticas de mediación se construyen también a partir de los saberes y las experiencias situadas de quienes participan de los encuentros: tanto quienes visitan el Museo como quienes desarrollan las tareas de mediación (Scazzola, 2025).

La diversidad de los públicos interpeló también la diversidad de saberes necesarios dentro del equipo. La experiencia mostró que el conocimiento disciplinar, aunque constituye un componente central de la mediación en un museo de ciencias, no resulta suficiente para responder a la complejidad de los encuentros. Escuchar, observar, trabajar colaborativamente, reconocer barreras, adaptar propuestas y revisar decisiones requieren otros saberes que se construyen en la práctica. De este modo, estas experiencias no solo ampliaron las propuestas del Servicio, sino también aquello que el propio equipo entiende como conocimiento necesario para mediar. Cada visitante llega al museo con una historia. Los recorridos previos, los saberes, las memorias, las preguntas y las sensibilidades participan de la manera en que cada persona se relaciona con los objetos y los relatos que encuentra. En este sentido, Pugliese y otros (2022) proponen pensar a cada visitante como un relato, una

historia singular atravesada por experiencias y resonancias. Esta perspectiva permite comprender que la visita no comienza frente a una vitrina ni termina al salir del museo: se construye en el encuentro entre aquello que la institución propone y aquello que cada persona trae consigo.

De este modo, la mediación comenzó a pensarse como una práctica que requiere tanto conocimientos disciplinares como capacidad de escucha, observación y adaptación. Guiar implica construir condiciones para que diferentes personas puedan establecer relaciones significativas con el patrimonio, los objetos y los relatos del museo. Esto supone aceptar que el sentido de una experiencia no está completamente definido antes de que ocurra. En esta dirección, pensar la mediación desde los afectos permite reconocer que las experiencias museales no se construyen únicamente a partir de contenidos, sino también de relaciones, sensibilidades, formas situadas de encuentro y de la potencia de lo colectivo (Corvalán, 2023). La afectividad adquiere una importancia particular: involucra sensaciones, recuerdos, identificaciones y emociones. Reconocer esta dimensión no implica abandonar el conocimiento científico, sino comprender que la relación con ese conocimiento se encuentra atravesada por las experiencias de quienes participan.

En un museo de ciencias, este aspecto resulta especialmente significativo. Los objetos y las colecciones poseen un valor científico, histórico y patrimonial, pero sus significados



IMAGEN 3. Exploración de fósiles durante una visita con niñas y niños. Servicio de Guías del Museo de La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

no se agotan en la información institucional. Un fósil, una pieza arqueológica o una colección biológica pueden convertirse en puntos de partida para preguntas y asociaciones diversas (Imagen 3). El patrimonio se activa en el encuentro. Por eso, el desplazamiento propuesto del objeto al encuentro implica ampliar la mirada sobre aquello que sucede en torno a las colecciones. El objeto deja de ser necesariamente el punto final para convertirse en un mediador entre personas, conocimientos, historias, memorias y preguntas. Esta perspectiva dialoga con el desplazamiento propuesto por Alderoqui y Pedersoli (2011), quienes plantean la necesidad de otorgar un lugar central a quienes nos visitan y a sus experiencias.

Esta reciprocidad se hace visible cuando una propuesta no funciona como se esperaba o cuando una experiencia permite reconocer una barrera antes inadvertida: también ahí el equipo aprende. Sin embargo, este proceso no es lineal; las instituciones tienen rutinas y limitaciones materiales que pueden dificultar las transformaciones. Revisar las prácticas implica sostener preguntas y aceptar incertidumbres.

El museo puede ser comprendido como una institución capaz de aprender. El conocimiento producido por la institución se encuentra con otros saberes, y ese encuentro puede modificar las formas de interpretar el patrimonio. Las transformaciones se construyen en decisiones cotidianas: modificar una consigna, habilitar otros tiempos o revisar un lenguaje. Son cambios que se producen en el hacer y que modifican las concepciones del equipo.

A MODO DE CIERRE

Del objeto al encuentro implica, finalmente, reconocer que el patrimonio adquiere parte de su potencia en las relaciones que permite construir. El patrimonio y las colecciones continúan siendo el centro material, pero la experiencia museal se produce en la relación con las personas que las observan, cuestionan y resignifican. Este desplazamiento no fue un giro repentino, sino el resultado de cuarenta años de prácticas revisadas y sostenidas en el diálogo con públicos cada vez más diversos.

Desde esta perspectiva, el Servicio de Guías constituye un espacio de mediación, aprendizaje y transformación. Las comunidades no solo reciben propuestas: también dejan huellas en quienes las construyen. Escuchar a los públicos implica aceptar que el encuentro puede modificar las miradas. En ese movimiento, el Servicio de Guías deja

de ser únicamente un lugar que comunica conocimientos y se convierte en un espacio capaz de revisar sus certezas y transformarse a partir de las experiencias compartidas.

La trayectoria del Servicio de Guías permite pensar, entonces, que la educación en museos no produce aprendizajes únicamente en quienes los visitan. También genera aprendizajes en los equipos que diseñan y desarrollan las propuestas. Las preguntas, demandas y experiencias de los públicos pueden transformar criterios de planificación, ampliar los saberes necesarios para la mediación y modificar las formas de comprender la propia tarea. En este sentido, escuchar a los públicos no constituye solamente una estrategia para mejorar las experiencias de visita: implica reconocerlos como participantes activos de un proceso de construcción de sentidos y conocimiento. En este proceso, el encuentro transforma no solo la experiencia de quienes visitan el museo, sino también a quienes hacen posible ese encuentro.

REFERENCIAS

Alderoqui, S., y Pedersoli, C. (2011). *La educación en los museos: De los objetos a los visitantes*. Paidós.

Corvalán, K. (2023). *Curaduría afectiva* (3.ª ed. adaptada). Cariño Ediciones.

Pugliese, M., Jaroslavsky, G., y Langarica, M. (2022). *Paisajes para habitar: educación y museos*. Cariño Ediciones.

Scazzola, M. S. (2025). Entre saberes académicos y vivencias situadas: Reflexiones sobre las prácticas del Servicio de Guías en el Museo de La Plata. En C. A. Zavaro Pérez (Comp.), *1.er Simposio Regional de Prácticas Universitarias Integrales: Resúmenes*. Universidad Nacional de La Plata. https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/192435

PT

EDUCAÇÃO E MEDIAÇÃO

Do objeto ao encontro.

Escuta, afetividade e construção coletiva no Serviço de Guias do Museu de La Plata

María Soledad Scazzola

Argentina



María Soledad Scazzola é Licenciada em Biologia e especialista em Educação e TIC. Educadora de museus e docente nos níveis secundário e superior. Desde 2015 coordena o Serviço de Guias do Museu de La Plata, donde desenvolve propostas centradas na acessibilidade, a escuta, a afetividade e a construção coletiva de experiências.

Durante as últimas décadas, os museus têm revisto a forma de se relacionar com as comunidades, ao reconhecer que a mediação não significa transmitir conhecimentos, porém implica construir relatos e experiências significativas junto aos seus visitantes. Neste contexto, a acessibilidade, a participação e a escuta adquiriram um papel central na reflexão sobre o papel educativo dos museus, convidando a repensar não apenas as propostas dirigidas aos seus visitantes, mas também as práticas daqueles que as planejam e desenvolvem.

O Servicio de Guias do Museu de A Plata, criado em 1986, desenvolve há quatro décadas propostas de educação e mediação vinculadas com as ciências naturais e a antropologia, a conservação do patrimônio e a importância das coleções.

Este percurso permite perguntar-se de que forma os processos de mediação podem transformar a própria equipe que os impulsiona, como também as propostas. Mais do que apresentar uma descrição das atividades desenvolvidas durante os últimos anos, o que interessa é analisar como essas experiências foram modificando as formas de planejar, compreender e exercer a mediação num museu de ciências.

O PERCURSO

O Museu de La Plata é um museu de ciências naturais e antropologia que depende da Faculdade de Ciências Naturais e Museu (FCNyM) da Universidade Nacional de La Plata (UNLP), Argentina (Imagem 1). Está integrado por docentes, bolsistas, pesquisadoras e pesquisadores, graduadas e graduados e estudantes das carreiras ministradas na FCNyM. Para formar parte do time é necessário ter aprovado um curso de formação intensivo e um treinamento, que inclui observações e intervenções. A tarefa é vinculada ao campo da educação em museus e a promoção da cultura científica. Todas as atividades desenvolvidas neste espaço são desenhadas e planejadas pelos próprios integrantes, a partir de um trabalho coletivo e do diálogo permanente entre o time, com outros espaços institucionais e com as comunidades que visitam o Museu.

A trajetória do Serviço de Guias do Museu de La Plata permite observar como as práticas de mediação são construídas e reconstruídas em relação com aqueles que nelas participam. A tarefa de um guia no museu de ciências é geralmente associada com a comunicação de conhecimentos vinculados ao patrimônio, as coleções e as pesquisas da instituição. Contudo, a experiência do dia a dia demonstrou que uma visita não é apenas definida pelos conteúdos selecionados, mas também pelas relações que são estabelecidas, pelas perguntas que surgem, os tempos que essas ações demandam e pelas diferentes maneiras de permanecer no museu.

Durante a última década, o desenvolvimento de propostas para públicos diversos foi gerando perguntas que interpelaram as formas habituais de planificar e melhorar as visitas. As experiências com pessoas com deficiências ou neurodivergências, crianças, famílias, idosos e instituições educativas, tornaram evidente que não existe uma única maneira de percorrer, observar, ouvir, participar ou aprender em um museu. Esta transformação implica uma mudança no conceito de mediação: quando as experiências daqueles que visitam os museus são utilizadas como ferramenta de revisão das propostas , o público deixa de ocupar unicamente a categoria de destinatários. Suas perguntas, necessidades, maneiras de participar e respostas incorporam-se ao processo de construção das propostas e contribuem para modifica-la. A mediação torna-se então uma prática de aprendizagem mutua, na qual também as/os guias revisam seus saberes e seus modos de agir.

Esta constatação implicou na revisão de práticas que, em determinadas ocasiões, tinham se tornado habituais, e levou a questionar quais condições realmente favorecem a participação. Neste processo, a acessibilidade começou a ser compreendida como uma dimensão que inclui a prática no seu conjunto geral. Portanto, o que inicialmente podia parecer uma necessidade particular começou a gerar dúvidas com relação a maneira de imaginar uma visita. Isso aconteceu com as propostas para famílias com crianças, iniciadas em 2022 a partir de uma maior demanda dos visitantes, que acabaram consolidando-se como uma das linhas de trabalho de maior convocação no Serviço de Guias.

Cada experiência permitiu reconhecer aspectos que nem sempre podiam ser antecipados durante o planejamento. Uma determinada dinâmica podia demandar mais tempo do estimado; uma pergunta podia abrir uma alternativa inesperada de dialogo. Um exemplo disto aconteceu na Mostra Anual. Era uma proposta pensada



IMAGEM 1. Visita guiada com un grupo escolar numa sala do Museu de La Plata. Serviço de Guias do Museu de La Plata, Universidade Nacional de La Plata, Argentina.

para e por pessoas com diferentes condições de deficiência ou neurodivergência, quando cada ano diferentes assuntos são abordados utilizando objetos patrimoniais e apoios necessários, dependendo dos participantes, como pode ser visto na Imagem 2. Na edição 2025 da Mostra, foi incorporada uma intérprete de Libras para acompanhar um workshop de uma escola de educação especial para pessoas surdas e com perda auditiva. Dessa maneira, e em resposta a uma necessidade, essa iniciativa foi incorporada como recurso permanente nas futuras edições.



IMAGEM 2. Exploração tátil de um exemplar de ave durante a Mostra Anual. Proposta dirigida a pessoas com deficiências e neurodivergências, Serviço de Guias do Museu de La Plata, Universidade Nacional de La Plata, Argentina.

O planejamento deixou de ser considerado uma estrutura fechada e essa transformação também modificou as formas de trabalho da equipe. O desenho de propostas requereu compartilhar experiências, revelou dúvidas em comum e causou a revisão coletiva de decisões. A experiência acumulada nesse processo levou a reconhecer que as práticas de mediação também são elaboradas a partir dos saberes e das experiências situadas daqueles que participam dos encontros: tanto os visitantes do Museu como as pessoas que desenvolvem as tarefas de mediação (Scazzola, 2025).

A diversidade de públicos também influenciou na diversidade de saberes necessários dentro do time de guias. A experiência mostrou que o conhecimento disciplinar, embora faça parte de um componente central da mediação num museu de ciências, não é suficiente para responder a complexidade dos encontros. Escutar, observar, trabalhar em colaboração, reconhecer barreiras, adaptar propostas e revisar decisões requer saberes adicionais, que serão alcançados com a prática. Deste modo, essas experiências não apenas ampliaram as propostas do Serviço de guias, como também o que o próprio grupo considera conhecimentos necessários para mediar. Cada visitante que chega no museu traz uma história pessoal. Os percursos prévios, seus saberes, suas memórias, suas perguntas e sensibilidades participam da maneira em que cada pessoa relaciona-se com os objetos ou relatos que conhecerá dentro do museu. Neste sentido,

Pugliese e outros (2022) propõem pensar que cada visitante é um relato, uma história singular atravessada por experiências e ressonâncias. Essa perspectiva permite compreender que a visita não começa frente a uma vitrine nem termina ao deixar o museu: ela é construída no encontro entre o que a instituição propõe e o que cada pessoa traz com ela mesma.

Foi deste modo que a mediação começou a ser pensada como uma prática que requer tanto conhecimentos disciplinares como capacidade de ouvir, observar e adaptar-se. A tarefa de um guia implica desenvolver condições para que diferentes pessoas possam estabelecer relações significativas com o patrimônio museal, com seus objetos e relatos. Isto supõe aceitar que o sentido de uma experiência não está completamente definido antes de acontecer. Neste sentido, pensar a mediação desde os afetos nos permite reconhecer que as experiências museais não se constroem apenas a partir de conteúdos, mas também de relações, sensibilidades, diferentes maneiras de encontrar-se e da potência do coletivo (Corvalán, 2023). A afetividade adquire uma importância particular: ela envolve sensações, lembranças, identificações e emoções. Reconhecer essa dimensão não implica abandonar o conhecimento científico, porém compreender que a relação com esse conhecimento está fortemente vinculada com as experiências daqueles que nelas participam.

Num museu de ciências, esse aspecto mostra-se especialmente significativo. Os



IMAGEM 3. Exploração de fósseis durante uma visita de crianças. Serviço de Guias do Museu de La Plata, Universidade Nacional de La Plata, Argentina.

objetos e as coleções possuem um valor científico, histórico e patrimonial, mas os seus significados não se esgotam na informação institucional. Um fóssil, uma peça arqueológica ou uma coleção biológica podem tornar-se pontos de partida para inúmeras perguntas ou associações (Imagem 3). O patrimônio ganha vida no encontro. Por isso, o deslocamento proposto do objeto ao encontro leva a ampliar o olhar em aquilo que sucede em torno as coleções. O objeto deixa de ser necessariamente o ponto final, para converter-se num mediador entre pessoas, conhecimentos, histórias, memórias e perguntas. Essa perspectiva dialoga com o deslocamento proposto por Alderoqui e Pedersoli (2011). Eles sugerem que há uma necessidade de outorgar um lugar central a quem nos visita e as suas experiências.

Essa reciprocidade torna-se visível quando uma proposta não funciona como esperado, ou quando uma experiência permite reconhecer uma barreira antes inadvertida: também nesse caso o time aprende. Não obstante, esse processo não é lineal; as instituições têm rotinas e limitações materiais que podem dificultar as transformações. Revisar as práticas implica insistir com perguntas e aceitar incertezas.

O museu pode ser considerado uma instituição com capacidade de aprender. O conhecimento produzido pela instituição se encontra com outros saberes, e esse encontro poderá modificar as formas de interpretar o patrimônio. As transformações se apoiam em decisões cotidianas: modificar uma consigna, habilitar outros tempos ou fazer a revisão de um texto. São mudanças resultado do que fazemos, e que modificam as concepções do time.

CONCLUSÃO

Do objeto ao encontro demanda, finalmente, reconhecer que o patrimônio adquire parte da sua potência nas relações que permite construir. O patrimônio e as coleções continuam sendo o centro material, mas a experiência museal é produzida em relação com as pessoas que a observam, questionam e ressignificam. Esse deslocamento não foi uma mudança repentina. Foi o resultado de quarenta anos de práticas revisadas e mantidas através de diálogos com públicos cada vez mais diversos.

Desde esta perspectiva, o Serviço de Guias do Museu é um espaço de mediação, aprendizado e transformação. As comunidades não recebem apenas propostas: também deixam marcas naqueles que as constroem. Escutar ao público significa

aceitar que o encontro pode modificar os olhares. Nesse movimento, o Serviço de Guias do Museu deixa de ser unicamente um lugar que transmite conhecimentos, para tornar-se um espaço capaz de revisar suas certezas e transformar-se a partir das experiências compartilhadas.

A trajetória do Serviço de Guias do Museu permite então, pensar que a educação em museus não gera aprendizados unicamente em aqueles que os visitam. Também gera aprendizados nos times que desenham e desenvolvem as propostas. As perguntas, demandas e experiências do público podem transformar critérios de planejamento, ampliar os saberes necessários para a mediação e modificar as maneiras de compreender a própria tarefa. Nesse sentido, escutar ao público não constitui apenas uma estratégia para melhorar as experiências de visita: supõe reconhece-los como participantes ativos de um processo de construção de sentidos e conhecimento. Nesse processo, o encontro transforma não somente a experiência de quem visita o museu, como também aqueles que tornam possível esse encontro.

REFERÊNCIAS

Alderoqui, S., y Pedersoli, C. (2011). *La educación en los museos: De los objetos a los visitantes*. Paidós.

Corvalán, K. (2023). *Curaduría afectiva* (3.ª ed. adaptada). Cariño Ediciones.

Pugliese, M., Jaroslavsky, G., y Langarica, M. (2022). *Paisajes para habitar: educación y museos.* Cariño Ediciones.

Scazzola, M. S. (2025). Entre saberes académicos y vivencias situadas: Reflexiones sobre las prácticas del Servicio de Guías en el Museo de La Plata. En C. A. Zavaro Pérez (Comp.), *1.er Simposio Regional de Prácticas Universitarias Integrales: Resúmenes.* Universidad Nacional de La Plata. https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/192435

EN

EDUCATION AND MEDIATION

From Object to Encounter:

Listening, Emotional Connection, and Collective Construction in the La Plata Museum's Tour guide service

María Soledad Scazzola

Argentina



María Soledad Scazzola holds a bachelor's degree in biology and is a specialist in education and ICT. She is a museum educator and a teacher at the secondary and higher education levels. Since 2015, she has coordinated the Tour guide service at the Museum of La Plata, where she develops programs focused on accessibility, active listening, emotional engagement, and the collective creation of experiences.

Over the past few decades, museums have revised the way they engage with communities, acknowledging that mediation is not about the mere transfer of knowledge, but rather involves building meaningful narratives and experiences together with their visitors. In this context, accessibility, participation, and active listening have taken center stage in reflections on the educational role of museums, prompting a rethinking not only of the programs offered to visitors but also of the practices of those who design and implement them.

The La Plata museum's Tour guide service, established in 1986, has been developing a list of proposals for science education and mediation for four decades, all of them focused on natural sciences and anthropology, heritage conservation, and the importance of museum collections.

This route allows us to ask ourselves how mediation processes can transform not only the programs themselves but also the team that drives them. Rather than simply to outline a description of the activities carried out in recent years, the focus here is on analyzing how these experiences have gradually modified the ways in which mediation is planned, understood, and practiced in a science museum.

THE MUSEUM TOUR

The La Plata Museum is a natural sciences and anthropology museum affiliated with the Faculty of Natural Sciences and Museum (FCNyM) of the National University of La Plata (UNLP) in Argentina (Image 1). It is composed of faculty members, scholarship recipients, researchers, graduates, and students from the degree programs offered at the FCNyM. To become part of the team, one must complete an intensive training course and practical training, which includes observations and interventions. Their work falls within the field of museum education and the promotion of scientific culture. All activities carried out by this team are designed and planned by its members, based on collective work and

ongoing dialogue within the team, with other institutional entities, and with the communities that visit the museum.

The history of the La Plata Museum's Tour guide service illustrates how mediation practices are constructed and reconstructed in relation to those who participate in them. The role of a docent in a science museum is often associated with communicating knowledge related to the institution's heritage, collections, and research. However, day-to-day experience has shown that a visit is not defined solely by the selected content, but also by the relationships that are established, the questions that arise, the time required, and the different ways of experiencing the museum.

Over the past decade, the development of programs for diverse audiences has raised questions that challenged conventional approaches to planning and conducting museum visits. Experiences with people with disabilities or neurodivergent individuals, children, families, older adults, and educational institutions have made it clear that there is no single way to navigate, observe, listen, participate, or learn in a museum. This transformation involves a shift in the conception of mediation: when the experiences of museum visitors are used as input to review the proposals, audiences cease to be merely recipients. Their questions, needs, forms of participation, and responses are incorporated into the process of developing the program and help to shape it. Mediation thus becomes a practice of mutual learning, in which even the tour guides reflect on their own knowledge and methods.

This realization led to a review of practices that had—at times, become taken for granted, and prompted us to consider what conditions truly foster participation. In this process, accessibility began to be understood as a dimension that traverses practice as a whole. What initially might have appeared to be a specific need began to challenge the very way we conceived of a visit. This was the case with the programs for families with children, launched in 2022 in response to growing public demand, which eventually established themselves as one of the Service's most popular initiatives.

Each experience allowed us to recognize aspects that could not always be anticipated during the planning phase. A particular activity might require more time than anticipated; a question might spark an unexpected line of conversation. An example of this occurred at the Annual Exhibition. This is a program designed for and by people with various disabilities or neurodivergence, where different



IMAGE 1. Guided tour with a school group in a gallery at the Museum of La Plata. Tour guide service of the Museum of La Plata, National University of La Plata, Argentina.

themes are addressed each year through the use of heritage objects and the necessary accommodations based on the participants' needs, as shown in Image 2. In the 2025 edition of the Exhibition, a sign language interpreter was brought in to assist with a workshop involving a special education school for deaf and hard-of-hearing individuals. Thus, in response to a need, this initiative was ultimately incorporated as a resource to be maintained in future editions.

Planning was no longer viewed as a rigid structure, and this transformation also extended to the team's working methods. Designing proposals required sharing



IMAGE 2. Tactile exploration of a bird specimen during the Annual Exhibition. Activity designed for people with disabilities and neurodivergent individuals, La Plata Museum Tour guide service, National University of La Plata, Argentina.

experiences, discussing uncertainties, and collectively reviewing decisions. The experience gained through this process made it clear that mediation practices are also built upon knowledge and situated experiences of those participating in the encounters: both museum visitors and those carrying out mediation tasks (Scazzola, 2025).

The diversity of the audiences also highlighted the need for diverse forms of knowledge within the team. Experience showed that disciplinary knowledge, while it is a central component of mediation in a science museum, is not sufficient to address the complexity of these encounters. Listening, observing, working collaboratively, while recognizing barriers, adapting programs, and reviewing decisions require other forms of knowledge that are developed through practice. In this way, these experiences not only expanded the Service's offerings but also broadened what the team itself considers essential knowledge for mediation. Every visitor arrives at the museum with a story. Their prior experiences, knowledge, memories, questions, and sensibilities all shape the way each person engages with the objects and narratives they encounter. In this regard, Pugliese et al. (2022) propose thinking of each visitor as a narrative—a unique story shaped by experiences and resonances. This perspective helps us understand that the visit does not begin in front of a museum vitrine nor end upon leaving the museum: it is constructed through the encounter

between what the institution offers and what each person brings with them.

Thus, mediation began to be considered as a practice that requires both disciplinary knowledge and the ability to listen, observe, and adapt. Tour guiding involves creating conditions that allow different people to form meaningful relationships with the museum's heritage, objects, and narratives. This entails accepting that the meaning of an experience is not fully defined before it occurs. In this regard, approaching mediation from the perspective of affect allows us to recognize that museum experiences are not built solely on content, but also on relationships, sensibilities, situated forms of encounter, and the power of the collective (Corvalán, 2023). Affect takes on particular importance: it involves sensations, memories, identifications, and emotions. Recognizing this dimension does not mean abandoning scientific knowledge, but rather understanding that the relationship with that knowledge is shaped by the experiences of those who participate.

In a science museum, this aspect is especially significant. Objects and collections possess scientific, historical, and heritage value, but their meanings are not limited to institutional information. A fossil, an archaeological piece, or a biological collection can become starting points for diverse questions and associations (Image 3). Heritage is brought to life through encounter. Therefore, the proposed shift from the object to the encounter involves broadening our



IMAGE 3. Exploration of fossils during a visit with children. La Plata Museum Tour guide service, National University of La Plata, Argentina.

perspective on what happens around the collections. The object ceases to be merely the endpoint and instead becomes a mediator between people, knowledge, stories, memories, and questions. This perspective resonates with the shift proposed by Alderoqui and Pedersoli (2011), who argue for the need to give a central place to our visitors and their experiences.

This reciprocity becomes apparent when an initiative does not work as expected or when an experience reveals a previously unnoticed barrier: the team learns from these situations as well. However, this process is not linear; institutions have routines and material limitations that can hinder change. Reviewing practices involves sustaining questions and accepting uncertainties.

The museum can be understood as an institution capable of learning. The knowledge produced by the institution intersects with other forms of knowledge, and that encounter can alter the ways in which heritage is interpreted. Transformations are built through everyday decisions: modifying a slogan, adjusting schedules, or reviewing language. These are changes that occur in the course of daily work and that reshape the team's understandings.

IN CLOSING

"From Object to Encounter" ultimately implies recognizing that heritage derives part of its power from the relationships it enables. Heritage and collections remain the material core, but the museum experience is shaped by the relationship with the people who observe, question, and reinterpret them. This shift was not a sudden turn, but rather the result of forty years of practices that have been continually refined and sustained through dialogue with increasingly diverse audiences.

From this perspective, the Tour guide service constitutes a space for mediation, learning, and transformation. Communities not only receive proposals; they also leave their mark on those who build them. Listening to audiences implies accepting that the encounter can alter the way we look at things. In this process, the Tour guide service ceases to be merely a place that imparts knowledge and becomes a space capable of reviewing its own certainties and transforming itself through shared experiences.

Thus, The Tour guide service track record suggests that museum education does not only generate learning among visitors. It also yields more than learning among the teams that design and develop the programs. The questions, requests, and experiences of the public can transform planning criteria, expand the knowledge necessary for mediation, and alter the ways in which the task itself is understood. In this sense, listening to audiences is not merely a strategy for improving the visitor experience: it involves recognizing them as active participants in a process of constructing meaning and knowledge. In this process, the encounter transforms not only the experience of those who visit the museum, but also those who make that encounter possible.

REFERENCES

Alderoqui, S., y Pedersoli, C. (2011). *La educación en los museos: De los objetos a los visitantes*. Paidós.

Corvalán, K. (2023). *Curaduría afectiva* (3.ª ed. adaptada). Cariño Ediciones.

Pugliese, M., Jaroslavsky, G., y Langarica, M. (2022). *Paisajes para habitar: educación y museos.* Cariño Ediciones.

Scazzola, M. S. (2025). Entre saberes académicos y vivencias situadas: Reflexiones sobre las prácticas del Servicio de Guías en el Museo de La Plata. En C. A. Zavaro Pérez (Comp.), *1.er Simposio Regional de Prácticas Universitarias Integrales: Resúmenes.* Universidad Nacional de La Plata. https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/192435



PROYECTO GALILEOMOBILE
CHILE, BOLIVIA Y PERÚ
10 DE DICIEMBRE DE 2009

Foto: GalileoMobile/ESO (Wikimedia Commons)

GalileoMobile/ESO, CC BY 4.0 <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>, vía Wikimedia Commons



TRANSFORMACIÓN DIGITAL

ES

TRANSFORMACIÓN DIGITAL

Tendiendo puentes:

Mediaciones digitales y colaboración entre museos y comunidades educativas

Luisa Fernanda Nivón Ramírez

México



Luisa Fernanda Nivón Ramírez es responsable de Servicios Educativos del Pabellón Nacional de la Biodiversidad, Instituto de Biología, UNAM. Es doctoranda en Sistemas y Ambientes Educativos por la Universidad de Guadalajara. Su trabajo articula educación museal, mediación, transformación digital y vínculos entre museos y comunidades educativas.

En la práctica cotidiana de los museos, la relación con los grupos escolares suele concentrarse en la visita. Sin embargo, el vínculo no empieza ni termina ahí: antes hay expectativas, dudas y necesidades docentes; después quedan preguntas abiertas e intereses para seguir conversando. Las mediaciones digitales pueden ayudar a sostener ese vínculo y abrir otras formas de acercamiento para públicos que no pueden acudir físicamente al museo debido a distancia, recursos, tiempos escolares o condiciones de accesibilidad.

Esta reflexión surge desde la práctica en el área educativa de un museo universitario de biodiversidad, donde la interacción diaria con escuelas muestra que docentes y estudiantes no forman un público uniforme. Cada grupo posee ritmos, intereses, contextos y necesidades pedagógicas particulares. Por ello, la transición digital no tendría que orientarse únicamente hacia plataformas complejas o soluciones tecnológicas de gran escala, sino hacia una pregunta más básica: qué tipo de vínculos queremos sostener y qué herramientas podrían ayudarnos a acompañarlos (Imagen 1).

La definición contemporánea de museo propuesta por el ICOM reconoce a estas instituciones como espacios abiertos, accesibles e inclusivos, orientados a la educación, la reflexión y el intercambio de conocimientos con la participación de las comunidades (ICOM, 2022). Desde esa mirada, la transformación digital no debería entenderse solo como incorporación de tecnologías o producción de contenidos, sino como una forma de ampliar las posibilidades de relación entre el museo y las personas a las que busca servir.

DE LA DISPONIBILIDAD AL VÍNCULO

Durante la pandemia por COVID-19, la dimensión digital de los museos adquirió una gran visibilidad; muchas instituciones respondieron al cierre de sus espacios físicos con actividades remotas, materiales educativos, visitas virtuales y publicaciones en redes sociales dirigidas a docentes, estudiantes y familias. Aquella expansión mostró



IMAGEN 1. Mediación educativa con grupos escolares en el Pabellón Nacional de la Biodiversidad. La interacción entre visitantes y mediadores favorece experiencias de aprendizaje.

que los entornos digitales podían ayudar a mantener el contacto con públicos que no siempre podían acudir presencialmente.

La realidad pospandémica mostró que contar con más tecnología no asegura una mejor colaboración educativa. Un análisis reciente sobre museos y comunidades educativas después de la COVID-19 señala que, aunque algunos recursos digitales permanecieron, muchas instituciones retomaron sus formas de trabajo previas sin explorar plenamente la comunicación digital como complemento de la presencialidad (Canals-Ossul et ál., 2025).

El desafío principal no radica en la cantidad de material generado, sino en construir condiciones para que esos recursos puedan ser localizados, comprendidos y apropiados por públicos concretos. Aunque los formatos digitales pueden ampliar el alcance del museo, solo se convierten en puente cuando responden a necesidades escolares específicas y a preguntas situadas, por lo tanto, la disponibilidad es apenas el punto de partida, el vínculo real se construye mediante procesos de mediación.

LAS MEDIACIONES DIGITALES COMO PUENTES

Pensar las mediaciones digitales como puentes implica desplazar la atención de la tecnología hacia las relaciones que permite crear. Una página web, un catálogo digital o un recurso educativo no median por sí mismos, este proceso ocurre cuando esos materiales entran en dinámicas de interpretación, selección y resignificación que permiten conectarlos con un grupo, una pregunta o una práctica educativa concreta (Imagen 2).

En el caso de los públicos escolares, este proceso suele tener varios momentos. Primero, el recurso debe poder encontrarse y reconocerse como pertinente. Después, necesita dialogar con los tiempos, intereses y posibilidades reales del grupo. Finalmente, requiere ser recontextualizado, es decir, ser adaptado a una secuencia didáctica, a una conversación, a una actividad vinculada con la visita o a una experiencia de aprendizaje situada.

Desde mi experiencia profesional, esta recontextualización ocurre incluso cuando no hay una plataforma digital. Un docente que solicita una visita no solo necesita confirmar fecha y horario, muchas veces busca saber qué encontrará su grupo, cómo preparar a sus estudiantes, qué temas pueden vincularse con su clase



IMAGEN 2. Experiencia accesible en el Pabellón Nacional de la Biodiversidad, donde distintas formas de acercamiento enriquecen la visita al museo.

o cómo aprovechar mejor la experiencia. Ahí aparece una oportunidad concreta: pensar recursos digitales sencillos, accesibles y pertinentes, no como sustitutos de la mediación presencial, sino como apoyos que permitan que el encuentro con el museo empiece antes de la visita y pueda continuar después de ella.

El informe de NEMO sobre aprendizaje digital en museos ayuda a sostener esta mirada al mostrar que las tecnologías digitales pueden favorecer la mediación de contenidos, la educación, la narración y la interacción con públicos remotos (Barekyan, 2023). Sin embargo, para muchos museos de América Latina y el Caribe, el reto no está solo en adoptar nuevas herramientas, sino en diseñarlas desde sus propias capacidades, públicos y condiciones institucionales.

COMUNIDADES EDUCATIVAS: DE DESTINATARIAS A COLABORADORAS

Si los museos buscan tender puentes en el ámbito educativo, es necesario reconocer que escuelas, docentes, estudiantes, mediadores y familias no son destinatarios pasivos de una oferta institucional, también participan en la construcción de sentido de los recursos museales: los interpretan, los adaptan a sus necesidades, los vinculan con experiencias previas y los incorporan, o no, a situaciones concretas de aprendizaje (Imagen 3).

En este punto, el papel de las y los docentes resulta especialmente relevante. Cuando un recurso museal entra al aula, rara vez lo hace de manera directa o intacta, pasa por decisiones pedagógicas: el docente lo ajusta, lo acompaña con preguntas, lo vincula con su clase y lo convierte en parte de una experiencia de aprendizaje más amplia. Esa operación de recontextualización lo vuelve mediador entre el museo y el grupo escolar.

Las experiencias de plataformas educativas museales muestran que el acompañamiento resulta decisivo. El Smithsonian Learning Lab, analizado por Talbert et al. (2022), es un ejemplo de cómo los recursos digitales adquieren mayor sentido cuando se articulan con formación, apoyo sostenido y herramientas que permiten a los educadores organizar materiales y compartirlos con docentes y estudiantes. Esta experiencia no se retoma aquí como modelo a replicar, sino como recordatorio de que la tecnología requiere acompañamiento para convertirse en mediación.

Por ello, la colaboración entre museos y actores educativos no debería limitarse a ofrecer materiales terminados. Requiere escuchar las condiciones reales en las que docentes y estudiantes podrían usar esos recursos: sus tiempos, posibilidades de acceso, intereses, necesidades y formas de trabajo. También exige abrir canales de retroalimentación para saber qué ocurre con los recursos una vez que salen del museo y entran en otros espacios de enseñanza.

TRANSFORMAR DIGITALMENTE ES RELACIONARSE MEJOR

Tender puentes en un mundo dividido implica reconocer que el acceso digital no equivale automáticamente a participación. Estar presentes en el entorno digital puede ampliar el alcance de los museos, pero no garantiza por sí mismo la construcción de vínculos significativos con sus públicos. La pregunta central no debería ser únicamente cuántos recursos digitales produce un museo, sino qué relaciones habilitan esos recursos y qué condiciones permiten que sean apropiados por otros actores.

Esta pregunta es fundamental para América Latina y el Caribe, donde la modernización digital de los museos se da de forma muy desigual debido a la falta de internet, la poca capacitación, la infraestructura débil y los problemas económicos



IMAGEN 3. Experiencia participativa con público infantil en el Pabellón Nacional de la Biodiversidad, a través de la exploración y el diálogo.

de las instituciones (Vargas Santiago, 2022). Por esta razón, no se deben adoptar modelos tecnológicos de forma automática, sino crear estrategias pensadas para el territorio y la realidad de la gente.

Por lo tanto, las mediaciones digitales pueden contribuir a que los museos fortalezcan su papel social y educativo. Pero quizá su mayor valor no está en hacer más visible al museo, sino en hacerlo más disponible para el diálogo. Un museo tiende puentes cuando escucha lo que sus públicos necesitan, cuando reconoce que sus saberes pueden cobrar vida en otros espacios y cuando construye formas de acompañar esas apropiaciones.

Transformar digitalmente un museo no significa únicamente incorporar tecnología. Significa ampliar su capacidad de relación, escucha y construcción compartida de sentido. Tal vez el reto no sea preguntarnos cuántos contenidos digitales podemos producir, sino qué conversaciones queremos abrir, qué vínculos

podemos sostener y qué personas pueden encontrar en el museo un interlocutor para imaginar, aprender y cuidar futuros compartidos.

REFERENCIAS

Barekyan, K. (2023). *Digital learning and education in museums: Innovative approaches and insights*. Network of European Museum Organisations. https://www.ne-mo.org/fileadmin/Dateien/public/Publications/NEMO_Working_Group_LEM_Report_Digital_Learning_and_Education_in_Museums_12.2022.pdf

Canals-Ossul, A., Martínez-Gil, T., y Rico-Iñigo, M. (2025). Museos y comunidades educativas antes y después de la COVID-19. La participación en contextos digitales como una herramienta de sostenibilidad cultural. *Arte, Individuo y Sociedad, 37*(2), 317-328. https://dx.doi.org/10.5209/aris.98793

International Council of Museums. (2022). *Museum Definition*. ICOM.

Talbert, C., Monaco, G., Milligan, D., Naranjo, A., Rappoport, P. y Porter, T. (2022). Lessons learned: A reflection of five years of engaging educators with digital museum resources. *Digital Studies/Le champ numérique, 12*(1), 1-37. https://doi.org/10.16995/dscn.8074

Vargas Santiago, L. (2022). *Museums: Trends and digital strategies: Art, culture and new technologies in Latin America and the Caribbean*. Banco Interamericano de Desarrollo. https://doi.org/10.18235/0004298

PT

TRANSFORMAÇÃO DIGITAL

Construindo pontes:

mediações digitais e colaboração entre museus e comunidades educativas

Luisa Fernanda Nivón Ramírez

México



Luisa Fernanda Nivón Ramírez é responsável pelos Serviços Educativos do Pavilhão Nacional da Biodiversidade, Instituto de Biologia, UNAM. É doutoranda em Sistemas e Ambientes Educativos pela Universidade de Guadalajara. Seu trabalho articula educação museal, mediação, transformação digital e vínculos entre museus e comunidades educativas.

Na prática cotidiana dos museus, a relação com os grupos escolares costuma concentrar-se na visita. No entanto, o vínculo não começa nem termina aí: antes há expectativas, dúvidas e necessidades docentes; depois restam perguntas abertas e interesses para continuar conversando. As mediações digitais podem ajudar a sustentar esse vínculo e abrir outras formas de aproximação para públicos que não podem comparecer fisicamente ao museu devido à distância, recursos, tempos escolares ou condições de acessibilidade.

Esta reflexão surge a partir da prática na área educativa de um museu universitário de biodiversidade, onde a interação diária com escolas mostra que docentes e estudantes não formam um público uniforme. Cada grupo possui ritmos, interesses, contextos e necessidades pedagógicas particulares. Por isso, a transição digital não deveria orientar-se unicamente para plataformas complexas ou soluções tecnológicas de grande escala, mas sim para uma pergunta mais básica: que tipo de vínculos queremos sustentar e que ferramentas poderiam nos ajudar a acompanhá-los (Imagem 1).

A definição contemporânea de museu proposta pelo ICOM reconhece essas instituições como espaços abertos, acessíveis e inclusivos, orientados para a educação, a reflexão e o intercâmbio de conhecimentos com a participação das comunidades (ICOM, 2022). Sob essa perspectiva, a transformação digital não deveria ser entendida apenas como incorporação de tecnologias ou produção de conteúdos, mas como uma forma de ampliar as possibilidades de relação entre o museu e as pessoas a quem busca servir.

DA DISPONIBILIDADE AO VÍNCULO

Durante a pandemia de Covid-19, a dimensão digital dos museus adquiriu grande visibilidade; muitas instituições responderam ao fechamento de seus espaços físicos com atividades remotas, materiais educativos, visitas virtuais e publicações em redes



IMAGEM 1. Mediação educativa com grupos escolares no Pavilhão Nacional da Biodiversidade. A interação entre visitantes e mediadores favorece experiências de aprendizagem.

sociais dirigidas a docentes, estudantes e famílias. Essa expansão mostrou que os ambientes digitais podiam ajudar a manter o contato com públicos que nem sempre podiam comparecer presencialmente.

A realidade pós-pandêmica mostrou que contar com mais tecnologia não assegura uma melhor colaboração educativa. Uma análise recente sobre museus e comunidades educativas após a Covid-19 indica que, embora alguns recursos digitais tenham permanecido, muitas instituições retomaram suas formas de trabalho anteriores sem explorar plenamente a comunicação digital como complemento da presencialidade (Canals-Ossul et al., 2025).

O desafio principal não está na quantidade de material gerado, mas em construir condições para que esses recursos possam ser localizados, compreendidos e apropriados por públicos concretos. Embora os formatos digitais possam ampliar o alcance do museu, só se tornam ponte quando respondem a necessidades escolares específicas e a perguntas situadas; portanto, a disponibilidade é apenas o ponto de partida, o vínculo real se constrói mediante processos de mediação.

AS MEDIAÇÕES DIGITAIS COMO PONTES

Pensar as mediações digitais como pontes implica deslocar a atenção da tecnologia para as relações que ela permite criar. Uma página web, um catálogo digital ou um recurso educativo não medeiam por si mesmos; esse processo ocorre quando esses materiais entram em dinâmicas de interpretação, seleção e ressignificação que permitem conectá-los com um grupo, uma pergunta ou uma prática educativa concreta (Imagem 2).

No caso dos públicos escolares, esse processo costuma ter vários momentos. Primeiro, o recurso deve poder ser encontrado e reconhecido como pertinente. Depois, precisa dialogar com os tempos, interesses e possibilidades reais do grupo. Finalmente, requer ser recontextualizado, ou seja, ser adaptado a uma sequência didática, a uma conversa, a uma atividade vinculada à visita ou a uma experiência de aprendizagem situada.

A partir da minha experiência profissional, essa recontextualização ocorre inclusive quando não há uma plataforma digital. Um docente que solicita uma visita não precisa apenas confirmar data e horário; muitas vezes busca saber o



IMAGEM 2. Experiência acessível no Pavilhão Nacional da Biodiversidade, onde distintas formas de aproximação enriquecem a visita ao museu.

que seu grupo encontrará, como preparar seus estudantes, que temas podem ser vinculados à sua aula ou como aproveitar melhor a experiência. Aí aparece uma oportunidade concreta: pensar recursos digitais simples, acessíveis e pertinentes, não como substitutos da mediação presencial, mas como apoios que permitam que o encontro com o museu comece antes da visita e possa continuar depois dela.

O relatório da NEMO sobre aprendizagem digital em museus ajuda a sustentar essa perspectiva ao mostrar que as tecnologias digitais podem favorecer a mediação de conteúdos, a educação, a narração e a interação com públicos remotos (Barekyan, 2023). No entanto, para muitos museus da América Latina e do Caribe, o desafio não está apenas em adotar novas ferramentas, mas em desenhá-las a partir de suas próprias capacidades, públicos e condições institucionais.

COMUNIDADES EDUCATIVAS: DE DESTINATÁRIAS A COLABORADORAS

Se os museus buscam construir pontes no âmbito educativo, é necessário reconhecer que escolas, docentes, estudantes, mediadores e famílias não são destinatários passivos de uma oferta institucional; também participam da construção de sentido dos recursos museais: interpretam-nos, adaptam-nos às suas necessidades, vinculam-nos

com experiências prévias e incorporam-nos, ou não, a situações concretas de aprendizagem (Imagem 3).

Neste ponto, o papel das docentes e dos docentes mostra-se especialmente relevante. Quando um recurso museal entra na sala de aula, raramente o faz de maneira direta ou intacta; passa por decisões pedagógicas: o docente o ajusta, o acompanha com perguntas, o vincula à sua aula e o converte em parte de uma experiência de aprendizagem mais ampla. Essa operação de recontextualização o torna mediador entre o museu e o grupo escolar.

As experiências de plataformas educativas museais mostram que o acompanhamento é decisivo. O Smithsonian Learning Lab, analisado por Talbert et al. (2022), é um exemplo de como os recursos digitais adquirem maior sentido quando se articulam com formação, apoio sustentado e ferramentas que permitem aos educadores organizar materiais e compartilhá-los com docentes e estudantes. Essa experiência não é retomada aqui como modelo a replicar, mas como lembrete de que a tecnologia requer acompanhamento para se converter em mediação.

Por isso, a colaboração entre museus e atores educativos não deveria limitar-se a oferecer materiais acabados. Requer escutar as condições reais nas quais docentes e estudantes poderiam usar esses recursos: seus tempos, possibilidades de acesso, interesses, necessidades e formas de trabalho. Também exige abrir canais de retroalimentação para saber o que ocorre com os recursos uma vez que saem do museu e entram em outros espaços de ensino.

TRANSFORMAR DIGITALMENTE É RELACIONAR-SE MELHOR

Construir pontes em um mundo dividido implica reconhecer que o acesso digital não equivale automaticamente a participação. Estar presentes no ambiente digital pode ampliar o alcance dos museus, mas não garante por si só a construção de vínculos significativos com seus públicos. A pergunta central não deveria ser unicamente quantos recursos digitais produz um museu, mas que relações esses recursos habilitam e que condições permitem que sejam apropriados por outros atores.

Essa pergunta é fundamental para a América Latina e o Caribe, onde a modernização digital dos museus ocorre de forma muito desigual devido à falta de



IMAGEM 3. Experiência participativa com público infantil no Pavilhão Nacional da Biodiversidade, por meio da exploração e do diálogo.

internet, à pouca capacitação, à infraestrutura frágil e aos problemas econômicos das instituições (Vargas Santiago, 2022). Por essa razão, não se devem adotar modelos tecnológicos de forma automática, mas criar estratégias pensadas para o território e a realidade das pessoas.

Portanto, as mediações digitais podem contribuir para que os museus fortaleçam seu papel social e educativo. Mas talvez seu maior valor não esteja em tornar o museu mais visível, mas em torná-lo mais disponível para o diálogo. Um museu constrói pontes quando escuta o que seus públicos precisam, quando reconhece que seus saberes podem ganhar vida em outros espaços e quando constrói formas de acompanhar essas apropriações.

Transformar digitalmente um museu não significa unicamente incorporar tecnologia. Significa ampliar sua capacidade de relação, escuta e construção compartilhada de sentido. Talvez o desafio não seja perguntar-nos quantos conteúdos digitais podemos produzir, mas que conversas queremos abrir, que

vínculos podemos sustentar e que pessoas podem encontrar no museu um interlocutor para imaginar, aprender e cuidar de futuros compartilhados.

REFERÊNCIAS

Barekyan, K. (2023). *Digital learning and education in museums: Innovative approaches and insights*. Network of European Museum Organisations. https://www.ne-mo.org/fileadmin/Dateien/public/Publications/NEMO_Working_Group_LEM_Report_Digital_Learning_and_Education_in_Museums_12.2022.pdf

Canals-Ossul, A., Martínez-Gil, T., y Rico-Iñigo, M. (2025). Museos y comunidades educativas antes y después de la Covid-19. La participación en contextos digitales como una herramienta de sostenibilidad cultural. *Arte, Individuo y Sociedad, 37*(2), 317-328. https://dx.doi.org/10.5209/aris.98793

International Council of Museums. (2022). *Museum Definition*. ICOM.

Talbert, C., Monaco, G., Milligan, D., Naranjo, A., Rappoport, P. y Porter, T. (2022). Lessons learned: A reflection of five years of engaging educators with digital museum resources. *Digital Studies/Le champ numérique, 12*(1), 1-37. https://doi.org/10.16995/dscn.8074

Vargas Santiago, L. (2022). *Museums: Trends and digital strategies: Art, culture and new technologies in Latin America and the Caribbean*. Banco Interamericano de Desarrollo. https://doi.org/10.18235/0004298

EN

DIGITAL TRANSFORMATION

Building Bridges:

Digital Mediation and Collaboration Between Museums and Educational Communities.

Luisa Fernanda Nivón Ramírez

Mexico



Luisa Fernanda Nivón Ramírez is the head of Educational Services at the National Biodiversity Pavilion, Institute of Biology, UNAM. She is a Ph.D. candidate in Educational Systems and Environments at the University of Guadalajara, Jalisco - Mexico. Her work focuses on museum education, educational mediation, digital transformation, and the connections between museums and educational communities.

In the day-to-day operations of museums, interactions with school groups typically center on the visit itself. However, the connection neither begins nor ends there: beforehand, there are expectations, doubts, and teaching needs; afterward, there are unanswered questions and interests that invite further discussion. Digital mediations can help sustain that connection and open up other ways to engage audiences who cannot physically visit the museum due to distance, resources, school schedules, or accessibility issues.

This reflection stems from the educational practice at a university biodiversity museum, where daily interaction with schools shows that teachers and students do not form a uniform audience. Each group has its own pace, interests, contexts, and specific pedagogical needs. Therefore, the digital transition should not be directed solely toward complex platforms or large-scale technological solutions, but rather toward a more fundamental question: what kind of connections do we want to maintain, and what tools could help us foster them? (Image 1).

The contemporary definition of a museum proposed by ICOM recognizes these institutions as open, accessible, and inclusive spaces, oriented toward education, reflection, and the exchange of knowledge with community participation (ICOM, 2022). From this perspective, digital transformation should not be understood merely as the incorporation of technologies or the production of content, but as a way to expand the possibilities for connection between the museum and the people it seeks to serve.

FROM AVAILABILITY TO CONNECTION

During the COVID-19 pandemic, the digital dimension of museums gained significant visibility; many institutions responded to the closure of their physical spaces by introducing activities, educational materials, virtual tours, and social media posts aimed at teachers, students, and families. This expansion demonstrated that digital environments could help maintain contact with audiences who were not always able to visit in person.

The post-pandemic reality revealed that having more technology does not guarantee better educational collaboration. A recent analysis of museums and educational communities in the post-COVID-19 era notes that, although some



IMAGE 1. Educational mediation with school groups at the National Biodiversity Pavilion. Interaction between visitors and mediators promotes learning experiences.

digital resources remained in place, many institutions reverted to their previous ways of working without fully exploring digital communication as a complement to in-person attendance (Canals-Ossul et al., 2025).

The main challenge does not lie in the amount of material generated, but in creating the conditions these resources can be found, understood, and appropriated by specific audiences. Although digital formats can expand a museum's reach, they only serve as a bridge when they address specific educational needs and context-specific questions; therefore, availability is merely the starting point—the real connection is built through processes of mediation.

DIGITAL MEDIATION SERVING AS BRIDGES

Thinking about digital mediation as bridges involves shifting the focus from technology to the relationships it enables to create. A website, a digital catalog, or an educational resource does not mediate on its own; this process occurs when these materials enter into dynamics of interpretation, selection, and reinterpretation allowing them to be connected to a specific group, question, or educational practice (Image 2).

In the case of school groups, this process typically involves several stages. First, the resource must be discoverable and recognized as relevant. Next, it needs to align with the group's schedule, interests, and actual capabilities. Finally, it must be recontextualised—that is, adapted to a teaching sequence, a conversation, an activity related to the visit, or a situated learning experience.

Based on my professional experience, this recontextualisation occurs even when there is no digital platform. A teacher requesting a visit not only needs to confirm the date and time but often seeks to know what their group will encounter, how to prepare their students, which topics can be linked to their class, or how to make the most of the experience. This presents a concrete opportunity: to design simple, accessible, and relevant digital resources—not as substitutes for in-person mediation, but as tools allowing the encounter with the museum to begin before the visit and continue afterward.

NEMO's report on digital learning in museums supports this perspective by showing that digital technologies can enhance content mediation, education,



IMAGE 2. An accessible experience at the National Biodiversity Pavilion, where different approaches enrich the museum visit.

storytelling, and interaction with remote audiences (Barekyan, 2023). However, for many museums in Latin America and the Caribbean, the challenge lies not only in adopting new tools but also in designing them based on their own capabilities, audiences, and institutional conditions.

EDUCATIONAL COMMUNITIES: FROM RECIPIENTS TO COLLABORATORS

If museums seek to build bridges in the educational sphere, it must be recognized that schools, teachers, students, educators, and families are not merely passive recipients of an institutional offering; they also participate in constructing meaning from museum resources: they interpret them, adapt them to their needs, connect them to prior experiences, and incorporate them—or choose not to—into specific learning situations (Image 3).

At this point, the role of teachers is particularly significant. When a museum resource enters the classroom, it rarely does so directly or intact; it undergoes pedagogical decisions: the teacher adapts it, poses questions to accompany it, connects it to the lesson, and integrates it into a broader learning experience. This process of recontextualisation transforms the teacher into a mediator between the museum and the class.

Experiences with museum educational platforms show that support is decisive. The

Smithsonian Learning Lab, analyzed by Talbert et al. (2022), is an example of how digital resources take on greater meaning when they are integrated with training, ongoing support, and tools that allow educators to organize materials and share them with teachers and students. This experience is not presented here as a model to be replicated, but rather as a reminder that technology requires support to become a form of mediation.

Therefore, collaboration between museums and educational stakeholders should not be limited to offering ready-made materials. It requires to listen to real-world conditions under which teachers and students might use these resources: their schedules, access options, interests, needs, and ways of working. It also demands opening feedback channels to understand what happens to the resources once they leave the museum and enter other learning environments.

DIGITAL TRANSFORMATION MEANS BUILDING BETTER CONNECTIONS

Building bridges in a divided world involves recognizing that digital access does not automatically equate to participation. Having a presence in the digital realm can expand museums' reach, but it does not in itself guarantee the formation of meaningful connections with their audiences. The central question should not be solely how many digital resources a museum produces, but rather what relationships enable these resources and what conditions allow them to be adopted by other stakeholders.

This question is fundamental for Latin America and the Caribbean, where the digital modernization of museums is occurring very unevenly due to a lack of internet access, poor training, weak infrastructure, and the economic challenges faced by institutions (Vargas Santiago, 2022). For this reason, technological models should not be adopted automatically; instead, strategies should be created tailored to the local context and to people's reality.

Therefore, digital mediations can help museums strengthen their social and educational roles. But perhaps their greatest value lies not in making the museum more visible, but in making it more open to dialogue. A museum builds bridges when it listens to what its audiences need, when it recognizes that its knowledge



IMAGE 3. A participatory experience with children at the National Biodiversity Pavilion, through exploration and dialogue.

can come to life in other spaces, and when it develops ways to support those processes of appropriation.

Digitally transforming a museum does not simply mean incorporating technology. It means expanding its capacity for connection, listening, and the shared construction of meaning. Perhaps the challenge is not to ask ourselves how much digital content we can produce, but rather what conversations we want to initiate, what connections we can maintain, and which people can find in the museum a partner with whom to imagine, learn, and nurture shared futures.

REFERENCES

Barekyan, K. (2023). *Digital learning and education in museums: Innovative approaches and insights*. Network of European Museum Organisations. https://www.ne-mo.org/fileadmin/Dateien/public/Publications/NEMO_Working_Group_LEM_Report_Digital_Learning_and_Education_in_Museums_12.2022.pdf

Canals-Ossul, A., Martínez-Gil, T., y Rico-Iñigo, M. (2025). Museos y comunidades educativas antes y después de la Covid-19. La participación en contextos digitales como una herramienta de sostenibilidad cultural. *Arte, Individuo y Sociedad, 37*(2), 317-328. https://dx.doi.org/10.5209/aris.98793

International Council of Museums. (2022). *Museum Definition*. ICOM.

Talbert, C., Monaco, G., Milligan, D., Naranjo, A., Rappoport, P. y Porter, T. (2022). Lessons learned: A reflection of five years of engaging educators with digital museum resources. *Digital Studies/Le champ numérique, 12*(1), 1-37. https://doi.org/10.16995/dscn.8074

Vargas Santiago, L. (2022). *Museums: Trends and digital strategies: Art, culture and new technologies in Latin America and the Caribbean*. Banco Interamericano de Desarrollo. https://doi.org/10.18235/0004298



FOTOGRAFÍA: MUSEU SACACA
MACAPÁ, BRASIL
26 DE FEBRERO DE 2024

Foto: Israel Cardoso/GEA (Wikimedia Commons)

Israel Cardoso/GEA, CC BY 3.0 <https://creativecommons.org/licenses/by/3.0>, vía Wikimedia Commons



MEMORIAS, NARRATIVAS, EXPERIENCIA Y AFECTIVIDAD

Antimuseos en un país dividido:

Memoria, ruina y afectividad en los cementerios patrimoniales de Venezuela

Los lugares de memoria nacen cuando los medios vivos de la memoria desaparecen.

PIERRE NORA[1]

Evelyn Rodríguez Moreira

Venezuela



Investigadora visual y docente experta en patrimonio funerario, museología y gestión del patrimonio. Magíster en Educación Social y Mediación Intercultural, Instituto Internacional de Estudios Globales para el Desarrollo Humano (Madrid); Licenciada en Artes Plásticas, Universidad Centroccidental "Lisandro Alvarado" (Venezuela); continúa formándose en gestión y pedagogías socioculturales. Ha ocupado el cargo de directora académica en el Instituto Mexicano de Curaduría y Restauración (IMCR), directora general de Voces, inmortalizando la memoria pétrea de cementerios venezolanos.

1 Nora (1984) desarrolló el concepto de *lieux de mémoire* (lugares de memoria), refiriéndose a los espacios donde la memoria colectiva se cristaliza cuando las formas vivas de transmisión comienzan a desaparecer: "La memoria es la vida, con grupos vivos y en evolución permanente y con deformaciones sucesivas; está abierta a la dialéctica del recuerdo y la amnesia, por lo que es vulnerable a las utilizaciones y manipulaciones" (p. 23).

MUSEO, RUINA Y MEMORIA: UN MARCO CONCEPTUAL PARA EL ANTIMUSEO

La Nueva Museología transformó radicalmente el ecosistema cultural del siglo XX al desplazar el fetiche de la colección confinada para entender el patrimonio como una trama indisociable de la comunidad, el territorio y la experiencia viva, bajo el impulso de voces como las de De Varine (1972) y Rivière (1980). Posteriormente, la museología crítica desmitificó la neutralidad de estas instituciones, demostrando que el museo es un dispositivo de selección y a su vez de exclusión; un campo de disputa simbólica donde se decide qué memorias merecen ser monumentales y cuáles son condenadas al olvido.

En América Latina, este debate se profundizó con perspectivas decoloniales que, como argumenta Smith (2011)[2], sostienen que el patrimonio no reside en la esencia del objeto, sino en la práctica social y afectiva que le otorga sentido. Cuando los canales institucionales de esa práctica se quiebran y sobreviene la ruina, emerge el *antimuseo*: un espacio saturado de historicidad que, al verse despojado de sus salvaguardas estatales, se convierte en un testigo involuntario de la intemperie social.

Esta compleja realidad de los espacios funerarios patrimoniales en Venezuela, interpretada bajo la lente de este antimuseo, encuentra un punto de reflexión crítico alusivo al lema del Día Internacional de los Museos 2026: "Museos uniendo un mundo dividido". Se trata de un punto de partida para cuestionar la función del museo, entendiéndolo no solo como un centro de mediación o escucha activa, sino fundamentalmente como un síntoma visible de las fracturas sociales que definen nuestro tiempo. En contextos de crisis prolongada, la unión colisiona con territorios

2 Smith (2011) sostiene que las identidades y la memoria simplemente no se "encuentran", "producen" ni "reflejan" en los sitios o momentos patrimoniales (p. 60), sino que son recreadas y negociadas continuamente a medida que las personas, las comunidades y las instituciones reinterpretan, recuerdan, olvidan y reevalúan el significado del pasado en cuanto a las necesidades sociales, culturales y políticas del presente.



IMAGEN 1. La Memoria Monumental. Cementerio Bella Vista, Barquisimeto, Venezuela, 2023. Fotografía de Rodríguez M. 2025.

donde la memoria resiste al desamparo institucional, convirtiendo a los cementerios en archivos materiales de la República que encarnan el abandono y el expolio.

Lejos de constituir una negación del valor de estos recintos museales, la categoría de *antimuseo*[3] busca visibilizar una paradoja: ciertos camposantos venezolanos narran hoy la historia social y el trauma colectivo del país con una nitidez transformadora e implacable, que los museos tradicionales, en su rigidez o censura, difícilmente logran albergar. Mientras los discursos oficiales suelen estetizar la memoria nacional en panteones heroicos, la geografía cotidiana de la muerte, en necrópolis como el Cementerio Histórico de Ciudad Bolívar (IAM Venezuela 2017a) o El Cuadrado (IAM Venezuela 2017a), en Maracaibo, sobrevive en una precariedad que desmiente las promesas de cohesión cultural. Así, la ruina física de estos espacios no es un proceso natural, sino el reflejo material de una herida social donde la vulneración de la dignidad de la muerte expone las costuras de una nación fragmentada.

3 La noción de *antimuseo* utilizada en este artículo es una propuesta conceptual derivada de la museología crítica y no corresponde a una categoría institucional establecida por ICOM.

LOS CEMENTERIOS PATRIMONIALES COMO MUSEOS INVOLUNTARIOS DEL DESAMPARO

El fenómeno no se restringe a la capital y al emblemático Cementerio General del Sur. Necrópolis históricas, como el Cementerio de la Primavera, en Maracay, el Bella Vista, en Barquisimeto, o el Cementerio El Espejo, de Mérida (Sánchez Wayna, 2026), albergan monumentos, panteones decimonónicos, iconografía devocional y trazados urbanos que constituyen verdaderos índices de la modernidad venezolana (Imagen 1, Imagen 2, Imagen 3).

No obstante, la experiencia estética y afectiva en estos espacios se produce hoy en el umbral de la profanación: la maleza devora las esculturas, las criptas colapsan y el expolio de mármol y ornamentos desfigura el paisaje del descanso.

Aquí radica la dimensión crítica y afectiva del antimuseo: la ruina física del cementerio no es un proceso meramente natural, sino el reflejo material de una herida social. Cuando un panteón es vandalizado o abandonado, no solo se destruye un bien catalogado, sino que se vulneran la dignidad de la muerte y el derecho al duelo de una comunidad, convirtiendo al cementerio en el espejo más honesto —y doloroso— de una nación fragmentada.

Por ello, se presenta la interrogante ética que la museología crítica debe plantearse: no se trata de si los cementerios son susceptibles de transformarse en patrimonio visitable —categoría que legítimamente poseen—, sino si es éticamente sostenible disociar el consumo estético de la ruina en condiciones de vulnerabilidad extrema que sufren tanto los monumentos como las comunidades circundantes.

LA AFECTIVIDAD DE LAS RUINAS Y LA POLITIZACIÓN DEL DUELO

Las ruinas no son meros escombros inertes, son productoras de afectos. Huyssen (2006)[4] ha analizado cómo la modernidad tardía ha desarrollado una sensibilidad melancólica hacia los restos materiales, donde aquello que se desmorona adquiere una potencia singular para interpelar a la memoria colectiva. En las necrópolis venezolanas, esta experiencia se vuelve hiriente porque la ruina

4 Huyssen ha estudiado la relación entre ruina, memoria urbana y sensibilidad contemporánea, especialmente en sociedades marcadas por crisis y transformaciones aceleradas.

no evoca un pasado remoto ni una utopía perdida, sino un proceso contemporáneo, punzante y corpóreo.

Una escultura asfixiada por la maleza, un mausoleo neoclásico agrietado o una lápida profanada no son solo síntomas de desidia sociocultural. Son la traducción física de la fragilidad de los vínculos sociales que sostienen el duelo y el recuerdo en una sociedad dividida. La carga afectiva de estas ruinas radica en su capacidad de habitar un doble umbral: denotan la persistencia del muerto y, al mismo tiempo, la orfandad de los vivos que ya no pueden garantizar las condiciones mínimas para honrarlo.

La dignidad de la muerte depende, en última instancia, del reconocimiento de los cuerpos como parte de una comunidad simbólica y afectiva. Cuando el Estado y las instituciones ceden su capacidad de custodia sobre el espacio funerario, la sociedad no solo extravía objetos patrimoniales catalogados; se desmantelan los rituales que permiten procesar la pérdida, dejando al ciudadano ante una alarmante intemperie existencial.

ENTRE LA MEMORIA Y LA DIGNIDAD MORTUORIA: REACTIVACIÓN DEL TRAUMA

Esta desarticulación de los soportes de la memoria adquirió una gravedad ineludible tras los sismos que sacudieron la región centro-norte de Venezuela el 24 de junio de 2026. La magnitud de la emergencia obligó a la "institucionalidad improvisada" a implementar enterramientos masivos y provisionales para víctimas no identificadas o no reclamadas, habilitando hileras de sepulturas codificadas en zonas críticas[5] en el litoral de La Guaira.

Si bien desde una racionalidad estrictamente biosanitaria estas medidas responden a protocolos globales ante catástrofes masivas, desde una perspectiva museológica y afectiva reabren fracturas históricas profundas. En el imaginario social venezolano, el enterramiento colectivo y la pérdida del rastro del cuerpo reactivan heridas que nunca cicatrizaron, resonando con pasajes traumáticos de la

5 Las fosas habilitadas tras el terremoto de 2026 fueron descritas oficialmente como enterramientos de emergencia con identificación codificada individual, no como fosas comunes anónimas en sentido estricto.



IMAGEN 2. La Ruina Afectiva. Cementerio General del Sur, Caracas, Venezuela, 2025. Fotografía de Rodríguez M. 2025.

historia contemporánea como las fosas de "La Peste", en el Cementerio General del Sur, tras el Caracazo de 1989 y el deslave de Vargas en 1999 (hoy La Guaira).

Aunque la tragedia del 2026 (*El Universal*, 2026) obedezca a un fenómeno natural y no a un evento de violencia estatal, la respuesta logística moviliza los mismos miedos: la disolución de la identidad individual del cuerpo y la imposibilidad del rito funerario íntimo. La yuxtaposición de largas hileras de fosas provisionales junto a cementerios patrimoniales ya deteriorados evidencia una continuidad inquietante; devela la dramática paradoja de una nación cuya monumentalidad histórica se desvanece mientras se ve forzada a improvisar la cartografía de sus pérdidas más recientes.

LOS ANTIMUSEOS Y LA CARTOGRAFÍA DE LA ESCISIÓN

La noción de un país dividido no remite únicamente a las polarizaciones ideológicas de la coyuntura; alude, fundamentalmente, a una fractura ontológica entre el discurso y la materialidad. Por un lado, se erigen las retóricas institucionales que insisten en la monumentalización de la memoria, la cohesión social y la salvaguarda abstracta del patrimonio; por el otro, yacen las geografías funerarias reales, donde esa misma memoria resiste en condiciones de extrema vulnerabilidad.

Los antimuseos venezolanos operan como el síntoma más depurado de esta división. Lejos de constituir zonas vaciadas de significado, son territorios saturados de historicidad que han quedado al margen de los circuitos estables y los presupuestos de la protección cultural del Estado. En su interior, por el contrario, convive una fusión perturbadora: la estatuaria decimonónica de la República liberal, las sepulturas de la precariedad cotidiana, las ruinas de la desidia contemporánea y, recientemente, los vestigios materiales de la emergencia funeraria provocada por los sismos del 2026.

Por tanto, la significación del antimuseo surge precisamente de esta ruptura, en la que se desestabiliza la aparente coexistencia pacífica y se exponen, sin mistificaciones, las costuras de una sociedad que lucha por recordar y aferrarse a su identidad, mientras experimenta simultáneamente procesos sistemáticos de pérdida, desplazamiento y precarización de su propia existencia.

CONCLUSIÓN. HACIA UNA MUSEOLOGÍA DE LA INTEMPERIE Y EL CUIDADO

Conceptualizar los cementerios patrimoniales venezolanos bajo la categoría de *antimuseo* permite ensanchar los márgenes del debate museológico latinoamericano, desplazando la mirada ética más allá de los muros tradicionales. Su deterioro no debe leerse como un mero problema de conservación material o falta de presupuesto, sino más bien como el reflejo de una crisis mucho más profunda, caracterizada por el resquebrajamiento del cuidado colectivo y la erosión del reconocimiento de los muertos como sujetos de derecho dentro de la comunidad nacional.

La catástrofe telúrica en los actuales acontecimientos desnudó esta fragilidad institucional y social de forma descarnada. La apertura de fosas de emergencia y la provisionalidad de los nuevos enterramientos evidenciaron que la dimensión funeraria no es un asunto confinado al pasado archivístico ni a la nostalgia



IMAGEN 3. La Dignidad Amenazada.

patrimonial, sino una urgencia política del presente inmediato. En este panorama, la restitución de la dignidad de la muerte se entrelaza indisolublemente con la defensa de la memoria pública y con la posibilidad misma de restaurar los lazos comunes en un territorio fragmentado.

Es allí, en ese límite incómodo, donde reside el desafío más imperativo para la museología crítica de nuestra región: asumir el valor de una museología de la intemperie. Esto implica reconocer que los relatos más densos, honestos y decisivos sobre nuestra historia contemporánea ya no se custodian exclusivamente en las vitrinas de las instituciones oficiales, sino que laten entre las grietas de las ruinas, en el desamparo de los cementerios y en aquellos lugares liminales donde una comunidad, a pesar de la fractura, persiste en el acto profundamente afectivo y político de nombrar a sus muertos.

REFERENCIAS

De Varine, H. (2006). *Les racines du futur: Le patrimoine au service du développement local*. ASDO.

El Universal. (2026, 11 de julio). Sin nombre, en fosas comunes, así despiden a decenas de víctimas de los terremotos en Venezuela; improvisan cementerio en La Guaira. El Universal. https://www.eluniversal.com.mx/mundo/sin-nombre-en-fosas-comunes-asi-despiden-a-decenas-de-victimas-de-los-terremotos-en-venezuela-improvisan-cementerio-en-la-guaira/

Huyssen, A. (2003). *Present pasts: urban palimpsests and the politics of memory*. Stanford University Press.

Institutional Assets and Monuments of Venezuela. (2017a, 18 de agosto). El monte y el olvido matan el cementerio histórico de Ciudad Bolívar. IAM Venezuela. https://iamvenezuela.org/2017/08/el-monte-y-el-olvido-matan-el-cementerio-historico-de-ciudad-bolivar/

Institutional Assets and Monuments of Venezuela. (2017b, 22 de noviembre). Roban busto funerario del Dr. Jesús Enrique Lossada. IAM Venezuela. https://iamvenezuela.org/2017/11/roban-busto-funerario-del-dr-jesus-enrique-lossada/

Lennon, J. y Foley, M. (2000). *Dark tourism*. Continuum.

Mbembe, A. (2011). *Necropolítica*. Melusina.

Nora, P. (1984). *Les lieux de mémoire*. Gallimard.

Rivière, G. H. (1980). La museología: Evolución en el tiempo y en el espacio. *Museum*, *32*(1-2), 11-14. https://www.unesco.org

Sánchez Wayna, M. (2026, 7 de mayo). *El valor del arte funerario* [vídeo]. YouTube. http://www.youtube.com/watch?v=NVqE2VPAXqM

Smith, L. (2006). *Uses of heritage*. Routledge.

Smith, L. (2011). El ¿espejo patrimonial?: ¿Ilusión narcisista o reflexiones múltiples? *Antípoda: Revista de Antropología y Arqueología, (12)*, 39-63. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3682411

Stone, P. (2012). Dark tourism and significant other death. *Annals of Tourism Research*, *39*(3), 1565-1587.

Antimuseus em um país dividido:

Memória, ruína e afetividade nos cemitérios patrimoniais da Venezuela

Os lugares de memória surgem quando
os meios vivos da memória desaparecem.

PIERRE NORA[6]

Evelyn Rodríguez Moreira

Venezuela



Pesquisadora visual e professora especialista em patrimônio funerário, museologia e gestão do patrimônio. Mestre em Educação Social e Mediação Intercultural pelo Instituto Internacional de Estudos Globais para o Desenvolvimento Humano (Madri); graduada em Artes Plásticas pela Universidade Centro-Ocidental "Lisandro Alvarado" (Venezuela); continua se aperfeiçoando em gestão e pedagogias socioculturais. Ocupou o cargo de diretora acadêmica no Instituto Mexicano de Curadoria e Restauração (IMCR) e de diretora-geral da Voces, imortalizando a memória esculpida nos cemitérios venezuelanos.

6 Nora (1984) desenvolveu o conceito de *lieux de mémoire* (lugares de memória), referindo-se aos espaços onde a memória coletiva se cristaliza quando as formas vivas de transmissão começam a desaparecer: "A memória é a vida, com grupos vivos e em constante evolução e com sucessivas deformações; está aberta à dialética entre a lembrança e a amnésia, pelo que é vulnerável a utilizações e manipulações" (p. 23).

MUSEU, RUÍNA E MEMÓRIA: UM MARCO CONCEITUAL PARA O ANTIMUSEU

A Nova Museologia transformou radicalmente o ecossistema cultural do século XX ao afastar o fetiche da coleção confinada para compreender o patrimônio como uma trama indissociável da comunidade, do território e da experiência viva, sob o impulso de vozes como as de De Varine (1972) e Rivière (1980). Posteriormente, a museologia crítica desmistificou a neutralidade dessas instituições, demonstrando que o museu é um dispositivo de seleção e, ao mesmo tempo, de exclusão; um campo de disputa simbólica onde se decide quais memórias merecem ser monumentais e quais estão condenadas ao esquecimento.

Na América Latina, esse debate se aprofundou com perspectivas decoloniais que, como argumenta Smith (2011)[7], sustentam que o patrimônio não reside na essência do objeto, mas na prática social e afetiva que lhe confere sentido. Quando os canais institucionais dessa prática se rompem e surge a ruína, surge o *antimuseu*: um espaço saturado de historicidade que, ao ser despojado de suas salvaguardas estatais, torna-se uma testemunha involuntária das intempéries sociais.

Essa complexa realidade dos espaços funerários patrimoniais na Venezuela, interpretada sob a lente desse antimuseu, encontra um ponto de reflexão crítica alusivo ao lema do Dia Internacional dos Museus de 2026: "Museus unindo um mundo dividido". Trata-se de um ponto de partida para questionar a função do museu, entendendo-o não apenas como um centro de mediação ou de escuta ativa, mas fundamentalmente como um sintoma visível das fraturas sociais que definem nosso tempo. Em contextos de crise prolongada, a união colide com territórios onde

7 Smith (2011) sustenta que as identidades e a memória simplesmente não se "encontram", "produzem" nem "refletem" nos locais ou momentos patrimoniais (p. 60), mas são recriadas e negociadas continuamente à medida que as pessoas, as comunidades e as instituições reinterpretam, lembram, esquecem e reavaliam o significado do passado em relação às necessidades sociais, culturais e políticas do presente.



IMAGEM 1. A Memória Monumental. Cemitério Bella Vista, Barquisimeto, Venezuela, 2023. Fotografia de Rodríguez M. 2025.[JM3] [AR4]

a memória resiste ao abandono institucional, transformando os cemitérios em arquivos materiais da República que encarnam o abandono e a pilhagem.

Longe de constituir uma negação do valor desses espaços museológicos, a categoria de *antimuseu*[8] busca dar visibilidade a um paradoxo: certos cemitérios venezuelanos narram hoje a história social e o trauma coletivo do país com uma nitidez transformadora e implacável, que os museus tradicionais, em sua rigidez ou censura, dificilmente conseguem abrigar. Enquanto os discursos oficiais costumam estetizar a memória nacional em panteões heroicos, a geografia cotidiana da morte, em necrópoles como o Cemitério Histórico de Bolívar (IAM Venezuela 2017a) o El Cuadrado (IAM Venezuela 2017a), em Maracaibo, sobrevive em uma precariedade que desmente as promessas de coesão cultural. Assim, a ruína física desses espaços não é um processo natural, mas o reflexo material de uma ferida social, onde a violação da dignidade da morte expõe as costuras de uma nação fragmentada.

8 A noção de *antimuseu* utilizada neste artigo é uma proposta conceitual derivada da museologia crítica e não corresponde a uma categoria institucional estabelecida pelo ICOM.

OS CEMITÉRIOS PATRIMONIAIS COMO MUSEUS INVOLUNTÁRIOS DO ABANDONO

O fenômeno não se restringe à capital e ao emblemático Cemitério Geral do Sul. Necrópoles históricas, como o Cemitério da Primavera, em Maracay, o Bella Vista, em Barquisimeto, ou o Cemitério El Espejo, de Mérida (Sánchez Wayna, 2026), abrigam monumentos, panteões do século XIX, iconografia devocional e traçados urbanos que constituem verdadeiros índices da modernidade venezuelana (Imagem 1, Imagem 2, Imagem 3).

No entanto, a experiência estética e afetiva nesses espaços ocorre hoje à beira da profanação: a vegetação selvagem devora as esculturas, as criptas desabam e a pilhagem de mármore e ornamentos desfigura a paisagem do descanso.

É aí que reside a dimensão crítica e afetiva do antimuseu: a ruína física do cemitério não é um processo meramente natural, mas o reflexo material de uma ferida social. Quando um cemitério é vandalizado ou abandonado, não se destrói apenas um bem catalogado, mas se viola a dignidade da morte e o direito ao luto de uma comunidade, transformando o cemitério no espelho mais honesto — e doloroso — de uma nação fragmentada.

Por isso, surge a questão ética que a museologia crítica deve se colocar: não se trata de saber se os cemitérios são suscetíveis de se transformar em patrimônio visitável — categoria que legitimamente possuem —, mas se é eticamente sustentável dissociar o consumo estético da ruína em condições de extrema vulnerabilidade que afetam tanto os monumentos quanto as comunidades vizinhas.

A AFETIVIDADE DAS RUÍNAS E A POLITIZAÇÃO DO LUTO

As ruínas não são meros escombros inertes, são geradoras de afetos. Huyssen (2006)[9] analisou como a modernidade tardia desenvolveu uma sensibilidade melancólica em relação aos restos materiais, onde aquilo que se desintegra adquire um poder singular para interpelar a memória coletiva. Nas necrópoles venezuelanas, essa

9 Huyssen estudou a relação entre ruína, memória urbana e sensibilidade contemporânea, especialmente em sociedades marcadas por crises e transformações aceleradas.

experiência torna-se dolorosa porque a ruína não evoca um passado remoto nem uma utopia perdida, mas um processo contemporâneo, lancinante e corpóreo.

Uma escultura sufocada pela vegetação, um mausoléu neoclássico rachado ou uma lápide profanada não são apenas sintomas de negligência sociocultural. São a tradução física da fragilidade dos laços sociais que sustentam o luto e a memória em uma sociedade dividida. A carga afetiva dessas ruínas reside em sua capacidade de habitar um limiar duplo: elas denotam a persistência do falecido e, ao mesmo tempo, a orfandade dos vivos, que já não conseguem garantir as condições mínimas para honrá-lo.

A dignidade da morte depende, em última instância, do reconhecimento dos corpos como parte de uma comunidade simbólica e afetiva. Quando o Estado e as instituições abrem mão de sua capacidade de custódia sobre o espaço funerário, a sociedade não apenas perde objetos patrimoniais catalogados; os rituais que permitem processar a perda são desmantelados, deixando o cidadão diante de uma alarmante exposição existencial.

ENTRE A MEMÓRIA E A DIGNIDADE MORTUÁRIA: REATIVAÇÃO DO TRAUMA

Essa desarticulação dos suportes da memória assumiu uma gravidade ineludível após os terremotos que abalaram a região centro-norte da Venezuela em 24 de junho de 2026. A magnitude da emergência obrigou a "institucionalidade improvisada" a implementar sepultamentos em massa e provisórios para vítimas não identificadas ou não reclamadas, habilitando fileiras de sepulturas codificadas em zonas críticas[10] no litoral de La Guaira.

Embora, sob uma lógica estritamente bio-sanitária, essas medidas atendam a protocolos globais para catástrofes em grande escala, de uma perspectiva museológica e afetiva elas reabrem profundas fraturas históricas. No imaginário social venezuelano, o enterro coletivo e a perda do rastro do corpo reativam feridas que nunca cicatrizaram, ressoando com passagens traumáticas da história

10 As valas abertas após o terremoto de 2026 foram oficialmente descritas como sepultamentos de emergência com identificação codificada individual, e não como valas comuns anônimas no sentido estrito.



IMAGEM 2. A Ruína Afetiva. Cemitério Geral do Sul, Caracas, [JM5] Venezuela, 2025. Fotografia de Rodríguez M. 2025.

contemporânea, como as valas comuns de "La Peste", no Cemitério Geral do Sul, após o Caracazo de 1989 e o deslizamento de terra em Vargas em 1999 (hoje La Guaira).[11]

Embora a tragédia de 2026 (*El Universal*, 2026) seja resultado de um fenômeno natural e não de um ato de violência estatal, a resposta logística mobiliza os mesmos medos: a dissolução da identidade individual do corpo e a impossibilidade de um ritual fúnebre íntimo. A justaposição de longas fileiras de valas provisórias ao lado de cemitérios históricos já deteriorados evidencia uma continuidade inquietante; revela o dramático paradoxo de uma nação cuja monumentalidade histórica se desvanece enquanto é forçada a improvisar a cartografia de suas perdas mais recentes.

OS ANTIMUSEUS E A CARTOGRAFIA DA CISÃO

A noção de um país dividido não se refere apenas às polarizações ideológicas do momento; alude, fundamentalmente, a uma fratura ontológica entre o discurso e a materialidade. De um lado, erguem-se as retóricas institucionais que insistem na monumentalização da memória, na coesão social e na salvaguarda abstrata do patrimônio; do outro, encontram-se as geografias funerárias reais, onde essa mesma memória resiste em condições de extrema vulnerabilidade.

Os antimuseus venezuelanos funcionam como o sintoma mais puro dessa divisão. Longe de constituírem zonas desprovidas de significado, são territórios saturados de historicidade que ficaram à margem dos circuitos estáveis e dos orçamentos destinados à proteção cultural do Estado. Em seu interior, ao contrário, coexiste uma fusão perturbadora: a estatuária do século XIX da República liberal, os túmulos da precariedade cotidiana, as ruínas da negligência contemporânea e, recentemente, os vestígios materiais da emergência funerária provocada pelos terremotos de 2026.

Portanto, o significado do antimuseu surge precisamente dessa ruptura, na qual a aparente coexistência pacífica é desestabilizada e são expostas, sem mistificações, as costuras de uma sociedade que luta para lembrar e se agarrar à sua identidade, enquanto passa simultaneamente por processos sistemáticos de perda, deslocamento e precarização de sua própria existência.

11 Nota do tradutor: O Caracazo foi uma onda de protestos massivos, distúrbios e saques na Venezuela que começou em 27 de fevereiro de 1989. Eles foram causados pelas estritas reformas econômicas do presidente Carlos Andrés Pérez, exigidas pelo FMI para enfrentar uma profunda crise financeira.

CONCLUSÃO. RUMO A UMA MUSEOLOGIA DA INTEMPÉRIE E DO CUIDADO

Conceituar os cemitérios patrimoniais venezuelanos sob a categoria de *antimuseu* permite ampliar os limites do debate museológico latino-americano, deslocando o olhar ético para além dos muros tradicionais. Sua deterioração não deve ser interpretada como um mero problema de conservação material ou falta de orçamento, mas sim como o reflexo de uma crise muito mais profunda, caracterizada pelo desmoronamento do cuidado coletivo e pela erosão do reconhecimento dos mortos como sujeitos de direito dentro da comunidade nacional.

A catástrofe natural nos acontecimentos atuais expôs essa fragilidade institucional e social de forma crua. A abertura de valas comuns de emergência e o caráter provisório dos novos enterros evidenciaram que a dimensão funerária não é uma questão confinada ao passado arquivistico nem à nostalgia patrimonial, mas uma



IMAGEM 3. A Dignidade Ameaçada. Cemitério "El Espejo", Mérida, Venezuela, 2026. Fotografia de Rodríguez M. 2026.

urgência política do presente imediato. Nesse panorama, a restituição da dignidade da morte está indissoluvelmente entrelaçada com a defesa da memória pública e com a própria possibilidade de restaurar os laços comuns em um território fragmentado.

É ali, nesse limite incômodo, que reside o desafio mais imperativo para a museologia crítica de nossa região: assumir o valor de uma museologia à céu aberto. Isso implica reconhecer que os relatos mais densos, honestos e decisivos sobre nossa história contemporânea já não são guardados exclusivamente nas vitrines das instituições oficiais, mas pulsam entre as fendas das ruínas, no abandono dos cemitérios e naqueles lugares liminares onde uma comunidade, apesar da fratura, persiste no ato profundamente afetivo e político de nomear seus mortos.

REFERÊNCIAS

De Varine, H. (2006). *Les racines du futur: Le patrimoine au service du développement local*. ASDO.

El Universal. (2026, 11 de julio). Sin nombre, en fosas comunes, así despiden a decenas de víctimas de los terremotos en Venezuela; improvisan cementerio en La Guaira. El Universal. https://www.eluniversal.com.mx/mundo/sin-nombre-en-fosas-comunes-asi-despiden-a-decenas-de-victimas-de-los-terremotos-en-venezuela-improvisan-cementerio-en-la-guaira/

Huyssen, A. (2003). *Present pasts: urban palimpsests and the politics of memory*. Stanford University Press.

Institutional Assets and Monuments of Venezuela. (2017a, 18 de agosto). El monte y el olvido matan el cementerio histórico de Ciudad Bolívar. IAM Venezuela. https://iamvenezuela.org/2017/08/el-monte-y-el-olvido-matan-el-cementerio-historico-de-ciudad-bolivar/

Institutional Assets and Monuments of Venezuela. (2017b, 22 de noviembre). Roban busto funerario del Dr. Jesús Enrique Lossada. IAM Venezuela. https://iamvenezuela.org/2017/11/roban-busto-funerario-del-dr-jesus-enrique-lossada/

Lennon, J. y Foley, M. (2000). *Dark tourism*. Continuum.

Mbembe, A. (2011). *Necropolítica*. Melusina.

Nora, P. (1984). *Les lieux de mémoire*. Gallimard.

Rivière, G. H. (1980). La museología: Evolución en el tiempo y en el espacio. *Museum*, *32*(1-2), 11-14. https://www.unesco.org

Sánchez Wayna, M. (2026, 7 de mayo). *El valor del arte funerario* [Video]. YouTube. http://www.youtube.com/watch?v=NVqE2VPAXqM

Smith, L. (2006). *Uses of heritage*. Routledge.

Smith, L. (2011). El ¿espejo patrimonial?: ¿Ilusión narcisista o reflexiones múltiples? *Antípoda: Revista de Antropología y Arqueología, (12)*, 39-63. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3682411

Stone, P. (2012). Dark tourism and significant other death. *Annals of Tourism Research*, *39*(3), 1565-1587.

Anti-museums in a Divided Country:

Memory, Ruin, and Affectivity in Venezuela's Heritage Cemeteries

Places of memory arise when the living means of memory disappear.

PIERRE NORA[12]

Evelyn Rodríguez Moreira

Venezuela



Visual researcher and professor specializing in funerary heritage, museology, and heritage management. Master's degree in Social Education and Intercultural Mediation from the International Institute of Global Studies for Human Development (Madrid); Bachelor's degree in Fine Arts from the Universidad Centroccidental "Lisandro Alvarado" (Venezuela); she continues her education in management and sociocultural pedagogies. She has served as Academic Director at the Mexican Institute of Curatorship and Restoration (IMCR) and as Executive Director of Voces, immortalizing the stone memory of Venezuelan cemeteries.

12 Nora (1984) developed the concept of *lieux de mémoire* (places of memory), referring to spaces where collective memory crystallizes when living forms of transmission begin to disappear: "Memory is life, with living groups in constant evolution and undergoing successive transformations; it is open to the dialectic of remembrance and amnesia, and is therefore vulnerable to exploitation and manipulation" (p. 23).

MUSEUM, RUIN, AND MEMORY: A CONCEPTUAL FRAMEWORK FOR THE ANTIMUSEUM

New Museology radically transformed the cultural ecosystem of the 20th century by displacing the fetish of the confined collection to understand heritage as an inextricable weave of community, territory, and lived experience, driven by voices such as those of De Varine (1972) and Rivière (1980). Subsequently, critical museology demystified the neutrality of these institutions, demonstrating that the museum is an apparatus of selection and, in turn, of exclusion; a field of symbolic dispute where it is decided which memories deserve to be monumental and which are condemned to oblivion.

In Latin America, this debate deepened with decolonial perspectives which, as Smith (2011)[13] argues, maintain that heritage does not reside in the essence of the object, but rather in the social and affective practices that bring purpose to the task. When the institutional channels of that practice break down and ruin sets in, the *anti-museum* emerges: a space saturated with historicity that, bereft of its state safeguards, becomes an involuntary witness to social hardship.

This complex reality of heritage burial sites in Venezuela, interpreted through the lens of this anti-museum, finds a critical reflection point by alluding to the theme of International Museum Day 2026: "Museums Bringing Together a Divided World." This serves as a starting point for questioning the role of the museum, understanding it not only as a center for mediation or active listening, but fundamentally as a visible symptom of the social fractures that define our time. In contexts of prolonged crisis, unity clashes with territories where memory resists

13 Smith (2011) argues that identities and memory are not simply "found," "produced," or "reflected" in heritage sites or moments (p. 60), but are continually recreated and negotiated as individuals, communities, and institutions reinterpret, remember, forget, and reevaluate the meaning of the past in light of the social, cultural, and political needs of the present.



IMAGE 1. Monumental Memory. Bella Vista Cemetery, Barquisimeto, Venezuela, 2023. Photograph by Rodríguez M., 2025.[JM3] [AR4]

institutional neglect, turning cemeteries into material archives of the Republic that embody abandonment and plunder.

Far from denying the value of these museum spaces, the category of *anti-museum*[14] seeks to highlight a paradox: certain Venezuelan cemeteries today narrate the country's social history and collective trauma with a transformative and relentless clarity that traditional museums, in their rigidity or censorship, can hardly accommodate. While official discourses tend to aestheticize national memory in heroic pantheons, the everyday geography of death—in cemeteries such as the Historic Cemetery of Ciudad Bolívar (IAM Venezuela 2017a) or El Cuadrado (IAM Venezuela 2017a), in Maracaibo—survives in a state of precariousness that refutes the promises of cultural cohesion. Thus, the physical ruin of these spaces is not a natural process, but rather the material reflection of a social wound where the violation of the dignity of the dead lays bare the seams of a fragmented nation.

14 The notion of the *anti-museum* used in this article is a conceptual proposal derived from critical museology and does not correspond to an institutional category established by ICOM.

HERITAGE CEMETERIES AS INVOLUNTARY MUSEUMS OF NEGLECT

The phenomenon is not restricted to the capital and the iconic General Cemetery of the South. Historic cemeteries, such as the Cementerio de la Primavera in Maracay, the Bella Vista in Barquisimeto, or the Cementerio El Espejo in Mérida (Sánchez Wayna, 2026), house monuments, nineteenth-century pantheons, devotional iconography, and urban layouts that constitute true indices of Venezuelan modernity (Image 1, Image 2, Image 3).

However, the aesthetic and affective experience in these spaces today occurs on the threshold of desecration: the weeds devour the sculptures, crypts collapse, and the plundering of marble and ornaments disfigures the landscape of rest.

Herein lies the critical and emotional dimension of the anti-museum: the physical ruin of the cemetery is not merely a natural process, but the material reflection of a social wound. When a mausoleum is vandalized or abandoned, not only is a listed cultural asset destroyed, but the dignity of the dead and a community's right to mourn are violated, turning the cemetery into the most honest—and painful—mirror of a fragmented nation.

This raises the ethical question that critical museology must address: it is not a matter of whether cemeteries can be transformed into visitable heritage sites—a status they rightfully hold—but whether it is ethically sustainable to dissociate the aesthetic consumption of ruins from the conditions of extreme vulnerability suffered by both the monuments and the surrounding communities.

THE AFFECTIVITY OF RUINS AND THE POLITICIZATION OF GRIEF

Ruins are not mere inert rubble; they generate affection. Huyssen (2006)[15] has analyzed how late modernity has developed a melancholic sensibility toward material remains, where that which crumbles away acquires a unique power to challenge collective memory. In Venezuelan cemeteries, this experience becomes

15 Huyssen has studied the relationship between ruins, urban memory, and contemporary sensibility, especially in societies marked by crisis and rapid transformation.

hurtful because the ruin does not evoke a distant past or a lost utopia, but rather a contemporary, poignant, and corporeal process.

A sculpture choked by weeds, a cracked neoclassical mausoleum, or a desecrated tombstone are not merely symptoms of sociocultural apathy. They are the physical manifestation of the fragility of the social bonds that sustain mourning and remembrance in a divided society. The emotional charge of these ruins lies in their ability to occupy a dual threshold: they signify the persistence of the dead and, at the same time, the orphanhood of the living, who can no longer guarantee the minimum conditions necessary to honor them.

The dignity of death ultimately depends on the recognition of bodies as part of a symbolic and affective community. When the state and institutions give up their ability to custody over the funerary space, society does not only lose cataloged heritage objects; the rituals that allow for the processing of loss are dismantled, leaving citizens exposed to an alarming existential vulnerability.

BETWEEN MEMORY AND MORTUARY DIGNITY: THE REACTIVATION OF TRAUMA

This disarticulation of the pillars of memory assumed an inescapable gravity following the earthquakes that shook the north-central region of Venezuela on June 24, 2026. The magnitude of the emergency forced "improvised institutional arrangements" to bypass standard protocols, and implement mass temporary code graves to handle unidentified or unclaimed victims rapidly, in critical zones[16] along the coast of La Guaira.

While from a strictly healthcare-focused rationality these measures align with global protocols for mass disasters, from a museological and affective perspective they reopen deep historical fractures. In the Venezuelan social imagination, collective burial and the loss of the body's trace reactivate wounds that never healed, resonating with traumatic episodes in contemporary history such as the mass graves

16 The graves prepared after the 2026 earthquake were officially described as emergency burials with individually coded identification, not as anonymous mass graves in the strict sense.



IMAGE 2. The Affective Ruin. General del Sur Cemetery, Caracas, [JM5] Venezuela, 2025. Photograph by Rodríguez M., 2025.

of "La Peste" at the Cementerio General del Sur following the Caracazo of 1989[17] and the Vargas landslide in 1999 (now La Guaira).

Although the tragedy of 2026 (*El Universal*, 2026) stems from a natural phenomenon rather than an act of state violence, the logistical response stirs up the same fears: the dissolution of the body's individual identity and the impossibility of a private funeral rite. The juxtaposition of long rows of temporary graves alongside already dilapidated historic cemeteries reveals a disturbing continuity; it exposes the dramatic paradox of a nation whose historical monumentality is fading while it is forced to improvise the cartography of its most recent losses.

ANTI-MUSEUMS AND THE CARTOGRAPHY OF SPLIT

The concept of a divided country does not refer solely to the ideological polarizations of the current situation; it mainly alludes to an ontological fracture between discourse and materiality. On the one hand, there are institutional discourses that insist on the monumentalization of memory, social cohesion, and the abstract safeguarding of heritage; on the other, there lie the authentic burial geographies, where that same memory withstands under conditions of extreme vulnerability.

Venezuelan anti-museums function as the purest manifestation of this division. Far from being spaces emptied of meaning, they are territories saturated with historicity that have been left on the margins of stabled circuits and cultural protection budget programs. Inside, however, a disturbing fusion coexists: the nineteenth-century statuary of the liberal Republic, the graves of everyday precariousness, the ruins of contemporary carelessness, and, more recently, the material vestiges of the funerary emergency triggered by the 2026 earthquakes.

Therefore, the significance of the anti-museum arises precisely from this rupture, in which the apparent peaceful coexistence is destabilized and the seams of a society—struggling to remember and cling to its identity while simultaneously experiencing systematic processes of loss, displacement, and the precariousness of its own existence—are laid bare without mystification.

17 Translator's note: The Caracazo was a wave of massive protests, riots, and looting in Venezuela that began on February 27, 1989. They were caused by President Carlos Andrés Pérez strict economic reforms mandated by the International Monetary Fund (IMF) to face a deep financial crisis.

CONCLUSION. TOWARD A MUSEOLOGY OF THE ELEMENTS AND CARE

Conceptualizing Venezuelan heritage cemeteries under the category of *anti-museum* allows us to broaden the scope of the Latin American museological debate, shifting the ethical gaze beyond traditional walls. Their deterioration should not be interpreted as a mere problem of physical conservation or a lack of funding, but rather as a reflection of a much deeper crisis, characterized by the breakdown of collective care and the erosion of the recognition of the dead as subjects of rights within the national community.

The earthquake catastrophe unfolding in current events has starkly laid bare this institutional and social fragility. The digging of emergency mass graves and the provisional nature of the new burials have made it clear that the funerary dimension is not a matter confined to the archival past or to heritage nostalgia, but rather a



IMAGE 3. Threatened Dignity. "El Espejo" Cemetery, Mérida, Venezuela, 2026. Photograph by Rodríguez M., 2026.

political urgency of the immediate present. In this context, the restoration of dignity to the dead is inextricably intertwined with the defense of public memory and with the very possibility of restoring shared bonds in a fragmented territory.

It is there, at that uncomfortable boundary, that the most pressing challenge for critical museology in our region lies: embracing the value of a museology of the open air. This implies recognizing that the most profound, honest, and decisive narratives about our contemporary history are no longer preserved exclusively in the display cases of official institutions, but rather pulse within the cracks of ruins, in the abandonment of cemeteries, and in those liminal places where a community, despite the fracture, persists in the deeply affective and political act of naming its dead.

REFERENCES

De Varine, H. (2006). *Les racines du futur: Le patrimoine au service du développement local*. ASDO.

El Universal. (2026, 11 de julio). Sin nombre, en fosas comunes, así despiden a decenas de víctimas de los terremotos en Venezuela; improvisan cementerio en La Guaira. El Universal. https://www.eluniversal.com.mx/mundo/sin-nombre-en-fosas-comunes-asi-despiden-a-decenas-de-victimas-de-los-terremotos-en-venezuela-improvisan-cementerio-en-la-guaira/

Huyssen, A. (2003). *Present pasts: urban palimpsests and the politics of memory*. Stanford University Press.

Institutional Assets and Monuments of Venezuela. (2017a, 18 de agosto). El monte y el olvido matan el cementerio histórico de Ciudad Bolívar. IAM Venezuela. https://iamvenezuela.org/2017/08/el-monte-y-el-olvido-matan-el-cementerio-historico-de-ciudad-bolivar/

Institutional Assets and Monuments of Venezuela. (2017b, 22 de noviembre). Roban busto funerario del Dr. Jesús Enrique Lossada. IAM Venezuela. https://iamvenezuela.org/2017/11/roban-busto-funerario-del-dr-jesus-enrique-lossada/

Lennon, J. y Foley, M. (2000). *Dark tourism*. Continuum.

Mbembe, A. (2011). *Necropolítica*. Melusina.

Nora, P. (1984). *Les lieux de mémoire*. Gallimard.

Rivière, G. H. (1980). La museología: Evolución en el tiempo y en el espacio. *Museum*, *32*(1-2), 11-14. https://www.unesco.org

Sánchez Wayna, M. (2026, 7 de mayo). *El valor del arte funerario* [Video]. YouTube. http://www.youtube.com/watch?v=NVqE2VPAXqM

Smith, L. (2006). *Uses of heritage*. Routledge.

Smith, L. (2011). El ¿espejo patrimonial?: ¿Ilusión narcisista o reflexiones múltiples? *Antípoda: Revista de Antropología y Arqueología, (12)*, 39-63. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3682411

Stone, P. (2012). Dark tourism and significant other death. *Annals of Tourism Research*, *39*(3), 1565-1587.



FOTOGRAFÍA: MUSEO DE ANTIOQUIA
MEDELLÍN, COLOMBIA
5 DE SEPTIEMBRE DE 2019

Foto: Reg Natarajan (Flickr)

Reg Natarajan, CC BY 2.0 <https://creativecommons.org/licenses/by/2.0/deed.es>



MUSEOS Y FUTURO

ES

MUSEOS Y FUTURO

Entre el homenaje y la violación:

Autorrepresentación indígena, Vale S. A. y la exposición Brasil: Tierra Indígena durante la COP30

Joice Maria Viecceli

Brasil



Joice Maria Viecceli es doctoranda y máster en Historia del Arte, graduada en la Universidad del Estado de Río de Janeiro (UERJ) y becaria de FAPERJ (Fundación Carlos Chagas Filho de Amparo a la la Investigación del estado de Río de Janeiro). Se ha especializado en estudios sobre la Amazonía, patrimonio cultural y museología. Es miembro del ICOM Brasil, profesora y comunicadora científica. Sus investigaciones enfatizan las relaciones entre materialidades panamazónicas e instituciones museales.

Inaugurada en noviembre de 2025 en el Parque Zoobotánico del Museo Paraense Emílio Goeldi, en Belém, capital del estado de Pará, la exposición Brasil: Tierra Indígena reunió producciones culturales de pueblos de todo el país. Realizada durante la COP30 y con curaduría colectiva (Centro Cultural Vale Maranhão, 2025), presentó cesterías, cerámicas, indumentarias y fotografías de artistas indígenas, y fue visitada por cerca de sesenta mil personas durante los primeros meses. De acuerdo con el material de divulgación, el objetivo de la exposición era evidenciar la "relación sustentable de los pueblos originarios con la tierra y su contribución fundamental a la identidad brasileña", al abordar el cambio climático, la biodiversidad, lenguas indígenas y diferentes cosmovisiones.

La muestra se tornó objeto de controversia cuando, durante la Conferencia de los Pueblos, liderazgos indígenas denunciaron al Ministerio Público Federal (MPF) el uso de sus nombres y trayectorias en un panel expositivo sin consulta o consentimiento previo (Ministério Público Federal [MPF], 2025a). La denuncia evidenció la contradicción entre discursos institucionales que promueven el protagonismo indígena y la efectiva participación de esos sujetos en la construcción museográfica, generando debates sobre consentimiento y autodeterminación en espacios museales. La polémica adquiere nuevos contornos ante la participación de Vale S. A., patrocinadora de la muestra, a través del área cultural del Instituto Cultural Vale. Con frecuencia asociada a conflictos socioambientales, la empresa minera realiza grandes inversiones en la valorización de la diversidad cultural, pero Brasil: Terra Indígena evidencia la ambigüedad en iniciativas promovidas por instituciones vinculadas a relaciones sociales conflictivas.

Este ensayo es resultado de notas tomadas durante la visita a la exposición en noviembre de 2025, recogidas en un análisis documental a partir de fuentes públicas, que incluía documentos del MPF y noticias de denuncias en la prensa brasileña, cuyas averiguaciones aún están en curso. Las reflexiones presentadas son parte de una investigación iniciada en 2023 sobre museos y pueblos indígenas de la Amazonía.

VALE S. A. Y LAS POLÉMICAS SOCIOAMBIENTALES

El historial de noticias recientes de Vale S. A., una de las mayores empresas de minería del mundo, con sede en Brasil, revela un patrón estructural de conflictos vinculados con los derechos de pueblos indígenas, especialmente en la región de Carajás, en el sudeste del estado de Pará. La región es uno de los principales polos mineros de Brasil y sede de su mayor emprendimiento de extracción de mineral de hierro, que alcanzó un récord de 86 millones de toneladas extraídas el último año (Erlich, 2026).

En febrero de 2025, el MPF presentó una acción civil pública contra Vale, la Unión (el Estado federal) y el estado de Pará por contaminación del pueblo Xikrin de Cateté. Entre los 720 indígenas analizados, el 99,7 % tenían presencia de rastros de metales pesados, como plomo y mercurio, en su composición sanguínea (MPF, 2025b). En marzo de 2026, el MPF actuó nuevamente, impugnando la duplicación de la vía férrea de la empresa Vale en Carajás. La Tierra Indígena Mãe Maria, donde viven los pueblos Gavião Parkatêjê, Kyikatêjê y Akrãtikatêjê, sufre el impacto directo de cerca de 18 km de la ferrovía que atraviesa sus tierras (MPF, 2026).

Un informe de 2025 de Earthworks y del Instituto Cordilheira señala que nuevos proyectos de la empresa reconocen el potencial de violación de derechos indígenas (De Moura Campos et al., 2025, p. 7), y sugiere que esos conflictos no son excepcionales, sino estructurales. Y que evidencian la ausencia de sentido político, al no preservar la autonomía de esos sujetos en la decisión sobre procesos que los involucran (Segato, 2013). Ese contexto ayuda a comprender la resistencia de parte de los liderazgos indígenas en asociar sus nombres a la muestra patrocinada por la empresa.

INSTITUTO CULTURAL VALE

Este Instituto de la empresa de minería es el mayor financiador privado de Brasil en el área de la cultura, con inversiones estimadas de R$ 200 millones en 2025 (Instituto Cultural Vale, 2025). Administra cuatro espacios culturales propios, y apoya el desarrollo de proyectos culturales en grandes instituciones de diferentes estados. Su amplia presencia nacional favorece narrativas institucionales orientadas a evitar la problematización de acciones de la empresa, comprometiéndose poco con el futuro de las comunidades.

Al evaluar los museos como zonas de contacto (Clifford, 1997) caracterizadas por relaciones de poder asimétricas, en las cuales diversos grupos disputan cómo serán vistos públicamente, se observa una configuración unilateral, en caso de que se confirme la ausencia de consulta alegada. Esa situación evidencia la tensión entre patrimonio, intereses económicos y financiación privada que atraviesan los museos latinoamericanos (García-Canclini, 1990), y llama la atención la manera como la institución museal puede brindar apariencia de neutralidad y consenso a determinadas narrativas culturales y nacionales, ocultando los procesos históricos y políticos que las constituyen (Duncan, 1995). Dentro de ese contexto, un homenaje puede reafirmar la posición de quien representa en detrimento de la autonomía de quienes son representados. La propia estructura museal tiende a reproducir relaciones jerárquicas al no incorporar mecanismos efectivos de participación y negociación.

La denuncia contra la exposición surgió de tres liderazgos indígenas del bajo Tapajós, durante la COP30. No obstante que sus nombres consten en la *Notícia de Fato*[1] se optó por no mencionarlas nominalmente, para evitar reproducir el mismo gesto de exposición sin consulta criticado en este ensayo. En el texto de la manifestación, uno de los líderes afirmó: "[...] la empresa Vale hace esa exposición sin siquiera conversar con nosotros o comunicarnos algo: realiza ese homenaje a líderes indígenas que actúan en defensa de sus territorios. Y entre esos nombres, está el mío". Para la Vale, el homenaje sin consulta no es un gesto de reconocimiento, sino, en sus palabras, "una forma de exponer aún más a los líderes indígenas"[2], especialmente porque, según fuera relatado, la exposición omite la crítica a la extracción de minerales, tratando en su discurso institucional al *garimpo*[3] y a la minería industrial como prácticas diferentes, cuando, en la visión de los pueblos afectados, son caras de la misma moneda. La inspección *in situ* del MPF confirmó la existencia del panel mencionado en la denuncia e instauró procedimientos de indagación.

1 Nota del traductor: La "noticia de un hecho" o noticia criminal es una figura jurídica procesal que consiste en el conocimiento, comunicación o transmisión de un hecho presuntamente delictivo ante las autoridades competentes).

2 Trechos presentes en la Noticia Criminal nº 1.23.000.002720/2025-16, obtenida por la autora a través de pedido formulado con base en la Ley de Acceso a la Información al Ministerio Público Federal. Respuesta recibida el 13 de mayo de 2026.

3 Nota del traductor: extracción manual e ilegal de minerales.

La museóloga Xavier Cury (2017; 2021) ha desarrollado el concepto de *autorrepresentación* indígena como fundamento de protagonismo en la construcción de narrativas museales. El mismo, viabilizado por la museología colaborativa, presupone participación indígena desde la concepción de la exposición. No obstante, la incorporación de voces indígenas no elimina por sí sola las relaciones de poder históricamente constituidas, y demanda una revisión de las propias estructuras institucionales que organizan esos procesos (Cusicanqui, 2010). La museología colaborativa no es un protocolo burocrático, sino el fundamento ético de cualquier relación simétrica entre museos y pueblos originarios. Los homenajes institucionales no negociados pueden repetir la lógica de exhibición del otro sin su capacidad de actuar de manera independiente (Fusco, 2021).

Esa exigencia encuentra respaldo en marcos centrales para el campo museal. El Código de Ética para Museos (ICOM, 2026) establece que las instituciones deben colaborar de forma duradera con las comunidades, involucrándolas en las decisiones sobre su patrimonio y sus expresiones culturales, respetando su derecho al consentimiento libre, previo e informado. La Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas (ONU, 2007) refuerza ese principio al garantizar ese derecho a medidas que afecten a esos pueblos. A la luz de esos instrumentos, la ausencia de consulta a los líderes retratados en Brasil: Tierra Indígena no solo configura una falla curatorial, sino también el incumplimiento de parámetros consolidados en el campo museológico y el derecho internacional.

CONSIDERACIONES

Al haber tenido la oportunidad de vivenciar personalmente y de cerca la experiencia, y de ser afectada por ello, debo reconocer que es imperativo admitir la naturaleza ambigua de este análisis. Sé que no se trata de una simple exposición. La emoción que produce es real. Tampoco se trata de una exhibición ajena a los avances que el propio campo museológico demanda, pues existe un claro esfuerzo de desarticular el poder de narrar más allá de estructuras tradicionalmente hegemónicas. Es precisamente por representar ese avance que los límites del caso se tornan más reveladores, no como una excepción aislada, sino como un síntoma de desafíos que

persisten, a pesar de que la inclusión indígena haya progresado en otras etapas del proceso curatorial.

Lo que está en disputa no es una supuesta "mala intención" de la curaduría. En la práctica son los efectos de una ausencia de consulta a los líderes específicamente retratados en el panel de destaque. De esa manera, el homenaje puede operar de modo instrumental, convirtiendo al homenajeado en legitimador de un discurso que no ayudó a construir.

Al operar así, grandes aglomerados culturales pueden acabar por reducir presencias indígenas a un tipo de capital simbólico para sus discursos institucionales (Bourdieu, 1989), a pesar de que procesos más amplios de producción ya hayan incorporado voces indígenas en posiciones de decisión. Desde esa perspectiva, el derecho de narrar la propia historia también se relaciona con el derecho de decidir respecto de las formas como será representada, dimensión inseparable del propio derecho de existencia colectiva de los pueblos indígenas (Krenak, 2019). La falla identificada no reduce los avances de la muestra, pero torna evidente que la participación efectiva de las comunidades retratadas permanece como un desafío ético a las prácticas museales.

En tal caso, prevalece una disputa fundamental: ¿quién tiene el derecho de narrar esas historias y en cuáles etapas del proceso debe garantizarse ese derecho? La denuncia refuerza para el campo museal brasileño que el consentimiento no es etapa accesoria del proceso curatorial, sino condición ética para una construcción compartida de narrativas sobre pueblos indígenas. Brasil: Tierra Indígena demuestra que el protagonismo indígena no se mide únicamente por la presencia de sus voces en las exposiciones, sino también por la participación efectiva de las comunidades en los procesos de representación que las vinculan, constituyendo una dimensión inseparable de su autodeterminación.

REFERENCIAS

Bourdieu, P. (1989). *O poder simbólico*. Bertrand.

Centro Cultural Vale Maranhão. (2025). Brasil: Terra Indígena. https://ccv-ma.org.br/programacao/exposicoes/brasil-terra-indigena

Clifford, J. (1997). Museums as contact zones. In *Routes: Travel and translation in the late twentieth century* (pp. 188-219). Harvard University Press.

Cusicanqui, S. R. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón.

De Moura Campos, C., Neri, D. y Viana de Freitas Corujo, M. T. (2025). *A verdade sobre a Vale S.A. em Minas Gerais: Compromissos e abusos*. Instituto Cordilheira; Movimento pelas Serras e Águas de Minas Gerais (MovSAM); Earthworks. https://earthworks.org/the-truth-about-vale-sa

Duncan, C. (1995). *Civilizing rituals: Inside public art museums*. Routledge.

Erlich, F. (2026, 28 de enero). Vale vira a maior produtora de minério de ferro do mundo após superar projeção. *Veja Negócios*. https://veja.abril.com.br/economia/vale-vira-a-maior-produtora-de-minerio-de-ferro-do-mundo-apos-superar-projecao/

Fusco, C. (2021). Desembrancando o império: Performance, pós-colonialidade e a política da representação. Em A. Pedrosa, A. Carneiro, & A. Mesquita (Orgs.), *Histórias da dança: Antologia* (pp. 242–259). MASP.

García-Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.

Instituto Cultural Vale. (2025, 16 de enero). Vale divulga investimentos em cultura para 2025. https://institutoculturalvale.org/noticias/vale-divulga-investimentos-em-cultura-para-2025

International Council of Museums. (2026). ICOM *Code of Ethics for Museums*.

Krenak, A. (2019). *Ideias para adiar o fim do mundo*. Companhia das Letras.

Ministério Público Federal. (2025, 19 de noviembre). MPF apura possível exposição não autorizada de imagens e dados de indígenas pela Vale no Museu Goeldi (PA) https://www.mpf.mp.br/o-mpf/unidades/pr-pa/noticias/mpf-apura-possivel-exposicao-nao-autorizada-de-imagens-e-dados-de-indigenas-pela-vale-no-museu-goeldi-pa

Ministério Público Federal. (2025, 24 de febrero). MPF processa Vale, União e estado do Pará pela contaminação dos indígenas Xikrin do Cateté por metais pesados. https://www.mpf.mp.br/o-mpf/unidades/pr-pa/noticias/mpf-processa-vale-uniao-e-estado-do-para-pela-contaminacao-dos-indigenas-xikrin-do-catete-por-metais-pesados

Ministério Público Federal. (2026, 3 de marzo). MPF pede à Justiça paralisação de trecho duplicado da Ferrovia Carajás na TI Mãe Maria (PA) por operação ilegal. https://www.mpf.mp.br/o-mpf/unidades/pr-pa/noticias/mpf-pede-a-justica-paralisacao-de-trecho-duplicado-da-ferrovia-carajas-na-ti-mae-maria-pa-por-operacao-ilegal

Organización de las Naciones Unidas [ONU]. (2007). *Declaração das Nações Unidas sobre os Direitos dos Povos Indígenas*.

Segato, R. L. (2013). *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*. Prometeo.

Xavier Cury, M. (2017). Circuitos museais para a visitação crítica: Descolonização e protagonismo indígena. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, 28*, 16-27.

Xavier Cury, M. (2021). O protagonismo indígena e museu: Abordagens e metodologias. *Revista* CPC, *16*(31), 12-35.

PT

MUSEUS E FUTURO

Entre a homenagem e a violação:

autorrepresentação indígena, Vale S.A. e a exposição Brasil: Terra Indígena durante a COP30

Joice Maria Viecceli

Brasil



Joice Maria Viecceli é doutoranda e mestre em História da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e bolsista FAPERJ. Tem se especializado em estudos da Amazônia, patrimônio cultural e museologia. É membro do ICOM Brasil e atua como professora e comunicadora científica. Suas pesquisas têm ênfase nas relações entre materialidades pan-amazônicas e instituições museais.

Inaugurada em novembro de 2025 no Parque Zoo-botânico do Museu Paraense Emílio Goeldi, em Belém, capital do estado do Pará, a exposição Brasil: Terra Indígena reuniu produções culturais de povos de todo o país. Realizada durante a COP30 e com curadoria coletiva (Centro Cultural Vale Maranhão, 2025), apresentou cestarias, cerâmicas, indumentárias e fotografias de artistas indígenas, e recebeu cerca de sessenta mil visitantes nos primeiros meses. Segundo o material de divulgação, a exposição buscou evidenciar a "relação sustentável dos povos originários com a terra e sua contribuição fundamental para a identidade brasileira", abordando mudanças climáticas, biodiversidade, línguas indígenas e distintas cosmovisões.

A mostra tornou-se objeto de controvérsia quando, durante a Conferência dos Povos, lideranças indígenas denunciaram ao Ministério Público Federal (MPF) o uso de seus nomes e trajetórias em um painel expositivo sem consulta ou consentimento prévio (Ministério Público Federal [MPF], 2025a). A denúncia evidenciou a contradição entre discursos institucionais que promovem o protagonismo indígena e a efetiva participação desses sujeitos na construção museográfica, levantando debates sobre consentimento e autodeterminação em espaços museais. A controvérsia ganha novos contornos diante da participação da Vale S.A., patrocinadora da mostra por meio do Instituto Cultural Vale, seu braço cultural. Frequentemente associada a conflitos socioambientais, a mineradora mantém grande investimento para valorização da diversidade cultural, mas *Brasil: Terra Indígena* evidencia as ambiguidades que carregam as iniciativas promovidas por instituições vinculadas a relações sociais conflituosas.

Este ensaio resulta de anotações de campo realizadas durante visita à exposição em novembro de 2025, articuladas a um levantamento documental em fontes públicas, incluindo documentos do MPF e notícias da imprensa brasileira relativas à denúncia, cujas apurações ainda estão em curso. As reflexões apresentadas integram um percurso de pesquisa iniciado em 2023 sobre museus e povos indígenas na Amazônia.

VALE S.A. E AS POLÊMICAS SOCIOAMBIENTAIS

O histórico de notícias recentes da Vale S.A., uma das maiores mineradoras do mundo, com sede no Brasil, revela um padrão estrutural de conflitos envolvendo os direitos de povos indígenas, especialmente na região de Carajás, no sudeste do Pará. A região é um dos principais polos de mineração do Brasil e abriga seu maior empreendimento de extração de minério de ferro, que atingiu um recorde de 86 milhões de toneladas extraídas no último ano (Erlich, 2026).

Em fevereiro de 2025, o MPF ajuizou ação civil pública contra a Vale, a União e o estado do Pará pela contaminação do povo Xikrin do Cateté. Entre os 720 indígenas analisados, 99,7% apresentaram metais pesados, como chumbo e mercúrio, na composição do sangue (MPF, 2025b). Em março de 2026, o MPF atuou novamente, questionando a duplicação da via férrea da Vale em Carajás. A Terra Indígena Mãe Maria, onde vivem os povos Gavião Parkatêjê, Kyikatêjê e Akrãtikatêjê, é atravessada por cerca de 18 km da ferrovia (MPF, 2026), sofrendo impactos diretos.

O relatório de 2025 da Earthworks e do Instituto Cordilheira aponta que novos projetos da empresa reconhecem o potencial de violação de direitos indígenas (De Moura Campos et ál., 2025, p. 7), sugerindo que esses conflitos não são excepcionais, mas estruturais, e evidenciam a ausência de sentido político ao não preservar a autonomia destes sujeitos na decisão sobre os processos que os envolvem (Segato, 2013). Esse contexto ajuda a compreender a resistência de parte das lideranças indígenas em associar seus nomes à mostra patrocinada pela empresa.

INSTITUTO CULTURAL VALE

Braço cultural da mineradora, é o maior investidor privado em cultura no Brasil, com investimentos de cerca de R$ 200 milhões em 2025 (Instituto Cultural Vale, 2025). Administra quatro equipamentos e apoia o desenvolvimento de projetos culturais em grandes instituições em diferentes estados. Sua ampla presença nacional pode favorecer narrativas institucionais que tendem a não problematizar ações da empresa, se comprometendo pouco com o futuro das comunidades.

Ao avaliarmos os museus enquanto zonas de contato (Clifford, 1997) marcadas por relações de poder assimétricas nas quais distintos grupos disputam como serão vistos, observa-se uma configuração unilateral, caso se confirme a ausência

de consulta alegada. Essa situação evidencia a tensão entre patrimônio, interesses econômicos e financiamento privado que atravessa os museus latino-americanos (García-Canclini, 1990), e chama atenção para o modo como a instituição museal pode conferir aparência de neutralidade e consenso a determinadas narrativas culturais e nacionais, ocultando os processos históricos e políticos que as constituem (Duncan, 1995). Nesse contexto, uma homenagem pode reafirmar a posição de quem representa em detrimento da autonomia daqueles que são representados. A própria estrutura museal tende a reproduzir relações hierárquicas quando não incorpora mecanismos efetivos de participação e negociação.

A denúncia à exposição partiu de três lideranças indígenas do baixo Tapajós, ainda durante a COP30. Embora seus nomes constem na Notícia de Fato, optou-se por não as mencionar nominalmente, evitando reproduzir o mesmo gesto de exposição sem consulta criticado neste ensaio. No texto da manifestação, uma das lideranças afirmou: " [...] a Vale está fazendo essa exposição sem sequer conversar conosco ou nos comunicar, está fazendo uma homenagem a lideranças indígenas que atuam na defesa de seus territórios e entre esses nomes está o meu nome". Para ela, a homenagem sem consulta não é um gesto de reconhecimento, mas, em suas palavras, "uma forma de expor mais ainda lideranças indígenas",[4] especialmente porque, segundo relatado, a exposição omite a crítica à extração de minérios, tratando em seu discurso institucional o garimpo e a mineração como práticas distintas, quando, na visão dos povos afetados, são faces da mesma moeda. A vistoria *in loco* do MPF confirmou a existência do painel mencionado na denúncia e instaurou procedimentos de apuração.

A museóloga Xavier Cury (2017; 2021) desenvolve o conceito de *autorrepresentação* indígena como fundamento de protagonismo na construção de narrativas museais, viabilizado pela museologia colaborativa, que pressupõe participação indígena desde a concepção da exposição. A incorporação de vozes indígenas, contudo, não elimina por si só as relações de poder historicamente constituídas, exigindo uma revisão das próprias estruturas institucionais que organizam esses processos (Cusicanqui, 2010). A museologia colaborativa não é um protocolo burocrático, mas

4 Trechos presentes na Notícia de Fato nº 1.23.000.002720/2025-16, obtida pela autora por meio de pedido formulado com base na Lei de Acesso à Informação ao Ministério Público Federal. Resposta recebida em 13 de maio de 2026.

fundamento ético de qualquer relação simétrica entre museus e povos originários, uma vez que homenagens institucionais não negociadas podem repetir a lógica de exibição do outro sem sua agência (Fusco, 2021).

Essa exigência encontra respaldo em marcos centrais para o campo museal. O Código de Ética para Museus (ICOM, 2026) estabelece que as instituições devem colaborar de forma duradoura com as comunidades, envolvendo-as nas decisões sobre seu patrimônio e suas expressões culturais e respeitando seu direito ao consentimento livre, prévio e informado. A Declaração das Nações Unidas sobre os Direitos dos Povos Indígenas (ONU, 2007) reforça esse princípio ao assegurar esse direito para medidas que afetem esses povos. À luz desses instrumentos, a ausência de consulta às lideranças retratadas em Brasil: Terra Indígena não configura apenas uma falha curatorial, mas o descumprimento de parâmetros consolidados no campo museológico e no direito internacional.

CONSIDERAÇÕES

É preciso reconhecer a ambiguidade que atravessa esta análise. Por ter tido a oportunidade de vê-la de perto e ser afetada pela experiência, sei que não se trata de uma mostra qualquer. A emoção que produz é real. Tampouco se trata de uma exposição alheia aos avanços que o próprio campo museológico vem cobrando, pois há claro esforço de deslocar o poder de narrar para além das estruturas tradicionalmente hegemônicas. É precisamente por representar esse avanço que os limites do caso se tornam mais reveladores, não como exceção isolada, mas como sintoma dos desafios que persistem mesmo quando a inclusão indígena já avançou em outras etapas do processo curatorial.

O que está em disputa não é uma suposta "má intenção" da curadoria, mas os efeitos, na prática, da ausência de consulta às lideranças especificamente retratadas no painel de destaque. Dessa forma, a homenagem pode operar de modo instrumental, convertendo o homenageado em legitimador de um discurso que não ajudou a construir.

Operando assim, grandes aglomerados culturais podem acabar por reduzir presenças indígenas a um tipo de capital simbólico para seus discursos institucionais (Bourdieu, 1989), ainda que os processos mais amplos de produção

já tenham incorporado vozes indígenas em posições de decisão. Nessa perspectiva, o direito de narrar a própria história também se relaciona ao direito de decidir sobre as formas pelas quais ela será representada, dimensão inseparável do próprio direito de existência coletiva dos povos indígenas (Krenak, 2019). A falha identificada não reduz os avanços da mostra, mas evidencia que a participação efetiva das comunidades retratadas permanece um desafio ético para as práticas museais.

Prevalece, então, uma disputa fundamental: quem detém o direito de narrar essas histórias e em quais etapas do processo esse direito deve ser assegurado? A denúncia reforça, para o campo museal brasileiro, que o consentimento não constitui uma etapa acessória do processo curatorial, mas uma condição ética para a construção compartilhada de narrativas sobre povos indígenas. *Brasil: Terra Indígena* demonstra que o protagonismo indígena não se mede apenas pela presença de suas vozes nas exposições, mas também pela participação efetiva das comunidades nos processos de representação que as envolvem, dimensão inseparável de sua autodeterminação.

REFERÊNCIAS

Bourdieu, P. (1989). *O poder simbólico*. Bertrand.

Centro Cultural Vale Maranhão. (2025). Brasil: Terra Indígena. https://ccv-ma.org.br/programacao/exposicoes/brasil-terra-indigena

Clifford, J. (1997). Museums as contact zones. In *Routes: Travel and translation in the late twentieth century* (pp. 188-219). Harvard University Press.

Cusicanqui, S. R. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón.

De Moura Campos, C., Neri, D. y Viana de Freitas Corujo, M. T. (2025). *A verdade sobre a Vale S.A. em Minas Gerais: Compromissos e abusos*. Instituto Cordilheira; Movimento pelas Serras e Águas de Minas Gerais (MovSAM); Earthworks. https://earthworks.org/the-truth-about-vale-sa

Duncan, C. (1995). *Civilizing rituals: Inside public art museums*. Routledge.

Erlich, F. (2026, 28 de enero). Vale vira a maior produtora de minério de ferro do mundo após superar projeção. *Veja Negócios*. https://veja.abril.com.br/economia/vale-vira-a-maior-produtora-de-minerio-de-ferro-do-mundo-apos-superar-projecao/

Fusco, C. (2021). Desembrancando o império: Performance, pós-colonialidade e a política da representação. Em A. Pedrosa, A. Carneiro, & A. Mesquita (Orgs.), *Histórias da dança: Antologia* (pp. 242–259). MASP.

García-Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.

Instituto Cultural Vale. (2025, 16 de enero). Vale divulga investimentos em cultura para 2025. https://institutoculturalvale.org/noticias/vale-divulga-investimentos-em-cultura-para-2025

International Council of Museums. (2026). ICOM *Code of Ethics for Museums*.

Krenak, A. (2019). *Ideias para adiar o fim do mundo*. Companhia das Letras.

Ministério Público Federal. (2025, 19 de noviembre). MPF apura possível exposição não autorizada de imagens e dados de indígenas pela Vale no Museu Goeldi (PA) https://www.mpf.mp.br/o-mpf/unidades/pr-pa/noticias/mpf-apura-possivel-exposicao-nao-autorizada-de-imagens-e-dados-de-indigenas-pela-vale-no-museu-goeldi-pa

Ministério Público Federal. (2025, 24 de febrero). MPF processa Vale, União e estado do Pará pela contaminação dos indígenas Xikrin do Cateté por metais pesados. https://www.mpf.mp.br/o-mpf/unidades/pr-pa/noticias/mpf-processa-vale-uniao-e-estado-do-para-pela-contaminacao-dos-indigenas-xikrin-do-catete-por-metais-pesados

Ministério Público Federal. (2026, 3 de marzo). MPF pede à Justiça paralisação de trecho duplicado da Ferrovia Carajás na TI Mãe Maria (PA) por operação ilegal. https://www.mpf.mp.br/o-mpf/unidades/pr-pa/noticias/mpf-pede-a-justica-paralisacao-de-trecho-duplicado-da-ferrovia-carajas-na-ti-mae-maria-pa-por-operacao-ilegal

Organización de las Naciones Unidas [ONU]. (2007). *Declaração das Nações Unidas sobre os Direitos dos Povos Indígenas*.

Segato, R. L. (2013). *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*. Prometeo.

Xavier Cury, M. (2017). Circuitos museais para a visitação crítica: Descolonização e protagonismo indígena. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, *28*, 16-27.

Xavier Cury, M. (2021). O protagonismo indígena e museu: Abordagens e metodologias. *Revista* CPC, *16*(31), 12-35.

EN

MUSEUMS AND THE FUTURE

Between the tribute and the violation:

Indigenous Self-Representation, Vale S.A., and the Exhibition Brazil: Indigenous Land During COP30

Joice Maria Viecceli

Brazil



Joice Maria Viecceli is a doctoral candidate and holds a Master›s degree in Art History, having graduated from the State University of Rio de Janeiro (UERJ). She is a scholarship recipient from FAPERJ (Carlos Chagas Filho Foundation for Research Support of the State of Rio de Janeiro). She has specialized in studies on the Amazon, cultural heritage, and museology. She is a member of ICOM Brazil, a professor, and a science communicator (SciComm). Her research emphasizes the relationships between Pan-Amazonian materialities and museum institutions.

Inaugurated in November 2025 at the Zoo-botanical Park of the Museu Paraense Emílio Goeldi, in Belém, the capital of Pará state, the exhibition Brazil: Indigenous Land brought together cultural productions from peoples across the country. Held during COP30 and featuring collective curation (Centro Cultural Vale Maranhão, 2025), it presented basketry, ceramics, garments, and photographs by Indigenous artists, and was visited by around sixty thousand people during its first months. According to promotional materials, the exhibition's objective was to highlight the "sustainable relationship of Indigenous peoples with the land and their fundamental contribution to Brazilian identity," addressing climate change, biodiversity, Indigenous languages, and different worldviews.

The exhibition became the subject of controversy when, during the Peoples' Conference, Indigenous leaders reported to the Federal Public Prosecutor's Office (FPPO) the use of their names and life stories on an exhibition panel without prior consultation or consent (Ministério Público Federal [MPF], 2025a). The complaint exposed the contradiction between institutional discourses that promote Indigenous agency and the effective participation of these subjects in the museographic construction, generating debates about consent and self-determination in museum spaces. The controversy takes on new contours given the involvement of Vale S.A., the exhibition's sponsor through its cultural arm, the Vale Cultural Institute. Frequently associated with socio-environmental conflicts, the mining company makes large investments in the valorization of cultural diversity, but *Brazil: Indigenous Land* highlights the ambiguity in initiatives promoted by institutions linked to conflictive social relations.

This essay is the result of notes taken during a visit to the exhibition in November 2025, gathered through documentary analysis based on public sources, which included FPPO documents and news reports of complaints in the Brazilian press, whose investigations are still ongoing. The reflections presented here are part of research initiated in 2023 on museums and Indigenous peoples of the Amazon.

VALE S.A. AND SOCIO-ENVIRONMENTAL CONTROVERSIES

The recent news history of Vale S.A., one of the world's largest mining companies, headquartered in Brazil, reveals a structural pattern of conflicts linked to the rights of Indigenous peoples, especially in the Carajás region, in the southeast of Pará state. The region is one of Brazil's main mining hubs and the site of its largest iron ore extraction operation, which reached a record 86 million metric tons extracted last year (Erlich, 2026).

In February 2025, the FPPO filed a public civil action against Vale, the Union (the Federal Government), and the state of Pará for contamination of the Xikrin do Cateté, an Indigenous Mebêngôkre (Kayapó) people. Among the 720 Indigenous individuals examined, 99.7% had presence of traces of heavy metals, such as lead and mercury, in their blood (MPF, 2025b). In March 2026, the FPPO acted again, challenging the track duplication of Vale's railway in Carajás. The Mãe Maria Indigenous Land, home to the Gavião Parkatêjê, Kyikatêjê, and Akrãtikatêjê peoples, suffers the direct impact of approximately 18 km of the railway that crosses their lands (MPF, 2026).

A 2025 report by Earthworks and the Cordilheira Institute indicates that the company's new projects recognize the potential for violation of Indigenous rights (De Moura Campos et ál., 2025, p. 7), suggesting that these conflicts are not exceptional but structural. They also reveal an absence of political sense, as they fail to preserve the autonomy of these subjects in decisions about processes that involve them (Segato, 2013). This context helps to explain the resistance of some Indigenous leaders to associating their names with an exhibition sponsored by the company.

VALE CULTURAL INSTITUTE

This institute of the mining company is Brazil's largest private funder in the cultural sector, with estimated investments of R$ 200 million in 2025 (Instituto Cultural Vale, 2025). It manages four cultural spaces of its own and supports the development of cultural projects in major institutions across different states. Its broad national presence favors institutional narratives aimed at avoiding the problematization of the company's actions, while showing little commitment to the future of communities.

When evaluating museums as contact zones (Clifford, 1997) characterized by asymmetrical power relations, in which various groups dispute how they will be publicly seen, one observes a unilateral configuration, if the alleged absence of consultation is confirmed. This situation highlights the tension between heritage, economic interests, and private funding that cuts across Latin American museums (García-Canclini, 1990), and draws attention to the way the museum institution can lend an appearance of neutrality and consensus to certain cultural and national narratives, obscuring the historical and political processes that constitute them (Duncan, 1995). Within this context, a tribute can reaffirm the position of the one who represents to the detriment of the autonomy of those who are represented. The very museum structure tends to reproduce hierarchical relations by failing to incorporate effective mechanisms of participation and negotiation.

The complaint against the exhibition came from three Indigenous leaders from the lower Tapajós region, during COP30. Although their names appear in the *Notícia de Fato*,[5] we chose not to mention them by name, in order to avoid reproducing the same gesture of exposure without consultation criticized in this essay. In the text of the complaint, one of the leaders stated: "Vale puts on this exhibition without even talking to us or telling us anything; they pay tribute to Indigenous leaders who act in defense of their territories. And among those names is mine." For Vale, the tribute without consultation is not an act of recognition, but, in their words, "[...] a way of exposing Indigenous leaders even more",[6] particularly because, as reported, the exhibition omits criticism of mineral extraction, treating *garimpo*[7] and industrial mining in its institutional discourse as different practices, when, in the view of affected peoples, they are two sides of the same coin. The FPPO's on-site inspection confirmed the existence of the panel mentioned in the complaint and initiated investigative proceedings.

5 Translator's note: the "notice of fact" — or criminal report— is a procedural legal instrument consisting of the knowledge, communication, or transmission of an allegedly criminal act before competent authorities.

6 Excerpts from Criminal Report (notitia criminis) No. 1.23.000.002720/2025-16, obtained by the author through a request made under the Access to Information Act to the Federal Public Prosecutor's Office. Response received on May 13, 2026.

7 Translator's note: illegal artisanal mining for gold and other minerals.

Museologist Xavier Cury (2017; 2021) has developed the concept of Indigenous self-representation as a foundation of agency in the construction of museum narratives. This concept, made possible by collaborative museology, presupposes Indigenous participation from the exhibition's conception. However, the incorporation of Indigenous voices does not by itself eliminate historically constituted power relations, and demands a revision of the institutional structures themselves that organize these processes (Cusicanqui, 2010). Collaborative museology is not a bureaucratic protocol, but the ethical foundation of any symmetrical relationship between museums and Indigenous peoples. Non-negotiated institutional tributes can repeat the logic of exhibiting the other without their capacity to act independently (Fusco, 2021).

Core museum frameworks support this requirement. The Code of Ethics for Museums (ICOM, 2026) establishes that institutions must collaborate on a long-term basis with communities, involving them in decisions about their heritage and their cultural expressions, respecting their right to free, prior, and informed consent. The United Nations Declaration on the Rights of Indigenous Peoples (UN, 2007) reinforces this principle by guaranteeing that right with respect to measures that affect these peoples. In light of these instruments, the absence of consultation with the leaders portrayed in Brazil: Indigenous Land not only constitutes a curatorial failure but also a violation of consolidated parameters in museology and international law.

CONSIDERATIONS

Having had the opportunity to personally and closely experience the exhibition —and being affected by it—I must acknowledge that it is imperative to admit the ambiguous nature of this analysis. I know this is not a simple exposition. The universal emotion it produces is real. Nor is it a display detached from the advances that the museological field itself demands, as there is a clear effort to dismantle the power of narration beyond traditionally hegemonic structures. It is precisely because it represents this progress that the limits of the case become more revealing—not as an isolated exception, but as a symptom of challenges that persist, even though Indigenous inclusion has advanced in other stages of the curatorial process.

What is at stake is not a supposed "bad intention" on the part of the curatorship. In practice, it is the effects of an absence of consultation with the leaders specifically portrayed in the featured panel. In this way, the tribute can operate instrumentally, turning the honoree into a legitimizer of a discourse that they did not help to construct.

By operating in this way, large cultural conglomerates may end up reducing Indigenous presences to a type of symbolic capital for their institutional discourses (Bourdieu, 1989), even though broader production processes have already incorporated Indigenous voices in decision-making positions. From this perspective, the right to narrate one's own history is also related to the right to decide on the ways in which one will be represented. Being an inherent and essential component to the very right to collective existence of Indigenous peoples (Krenak, 2019). The flaw identified does not diminish the exhibition's achievements, but it makes evident that the effective participation of the portrayed communities remains an ethical challenge for museum practices.

In this case, a fundamental dispute prevails: who has the right to narrate these histories, and at which stages of the process must this right be guaranteed? The report reinforces for the Brazilian museological field that consent is not an ancillary stage of the curatorial process, but rather an ethical condition for a shared construction of narratives about Indigenous peoples. *Brazil: Indigenous Land* demonstrates that Indigenous protagonism is not measured solely by the presence of their voices in exhibitions, but also by the effective participation of communities in the processes of representation that concern them, constituting a dimension inseparable from their self-determination.

REFERENCES

Bourdieu, P. (1989). *O poder simbólico.* Bertrand.

Centro Cultural Vale Maranhão. (2025). Brasil: Terra Indígena. https://ccv-ma.org.br/programacao/exposicoes/brasil-terra-indigena

Clifford, J. (1997). Museums as contact zones. In *Routes: Travel and translation in the late twentieth century* (pp. 188-219). Harvard University Press.

Cusicanqui, S. R. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón.

De Moura Campos, C., Neri, D. y Viana de Freitas Corujo, M. T. (2025). *A verdade sobre a Vale S.A. em Minas Gerais: Compromissos e abusos*. Instituto Cordilheira; Movimento pelas Serras e Águas de Minas Gerais (MovSAM); Earthworks. https://earthworks.org/the-truth-about-vale-sa

Duncan, C. (1995). *Civilizing rituals: Inside public art museums*. Routledge.

Erlich, F. (2026, 28 de enero). Vale vira a maior produtora de minério de ferro do mundo após superar projeção. *Veja Negócios*. https://veja.abril.com.br/economia/vale-vira-a-maior-produtora-de-minerio-de-ferro-do-mundo-apos-superar-projecao/

Fusco, C. (2021). Desembrancando o império: Performance, pós-colonialidade e a política da representação. Em A. Pedrosa, A. Carneiro, & A. Mesquita (Orgs.), *Histórias da dança: Antologia* (pp. 242–259). MASP.

García-Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.

Instituto Cultural Vale. (2025, 16 de enero). Vale divulga investimentos em cultura para 2025. https://institutoculturalvale.org/noticias/vale-divulga-investimentos-em-cultura-para-2025

International Council of Museums. (2026). ICOM *Code of Ethics for Museums*.

Krenak, A. (2019). *Ideias para adiar o fim do mundo*. Companhia das Letras.

Ministério Público Federal. (2025, 19 de noviembre). MPF apura possível exposição não autorizada de imagens e dados de indígenas pela Vale no Museu Goeldi (PA) https://www.mpf.mp.br/o-mpf/unidades/pr-pa/noticias/mpf-apura-possivel-exposicao-nao-autorizada-de-imagens-e-dados-de-indigenas-pela-vale-no-museu-goeldi-pa

Ministério Público Federal. (2025, 24 de febrero). MPF processa Vale, União e estado do Pará pela contaminação dos indígenas Xikrin do Cateté por metais pesados. https://www.mpf.mp.br/o-mpf/unidades/pr-pa/noticias/mpf-processa-vale-uniao-e-estado-do-para-pela-contaminacao-dos-indigenas-xikrin-do-catete-por-metais-pesados

Ministério Público Federal. (2026, 3 de marzo). MPF pede à Justiça paralisação de trecho duplicado da Ferrovia Carajás na TI Mãe Maria (PA) por operação ilegal.

https://www.mpf.mp.br/o-mpf/unidades/pr-pa/noticias/mpf-pede-a-justica-paralisacao-de-trecho-duplicado-da-ferrovia-carajas-na-ti-mae-maria-pa-por-operacao-ilegal

Organización de las Naciones Unidas [ONU]. (2007). *Declaração das Nações Unidas sobre os Direitos dos Povos Indígenas*.

Segato, R. L. (2013). *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*. Prometeo.

Xavier Cury, M. (2017). Circuitos museais para a visitação crítica: Descolonização e protagonismo indígena. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, 28*, 16-27.

Xavier Cury, M. (2021). O protagonismo indígena e museu: Abordagens e metodologias. *Revista* CPC, *16*(31), 12-35.



FOTOGRAFÍA: MUSEO JOSÉ LUIS CUEVAS
CIUDAD DE MÉXICO, MÉXICO
17 DE NOVIEMBRE DE 2017

Foto: Tania Victoria, Secretaría de Cultura de la Ciudad de México (Flickr)

Secretaría de Cultura de la Ciudad de México, CC BY-SA 2.0 <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.0/deed.es>



Marco conmemorativo

Antonio Rodríguez

Venezuela



Antonio Rodríguez, venezolano-estadounidense, es el actual presidente del Consejo Internacional de Museos (ICOM). Con más de 30 años de trayectoria en gestión cultural y museística, diplomacia cultural y alianzas internacionales, ha liderado comités clave del ICOM y ocupado cargos directivos en instituciones culturales en América Latina y los Estados Unidos. Es consultor independiente y reside en Washington, D. C.

En 1946, en medio de un mundo devastado, un pequeño grupo de profesionales de museos se reunió en París y se atrevió a imaginar algo más grande que ellos mismos. Chauncey J. Hamlin, primer presidente del ICOM, habló entonces de una "creciente conciencia de que nuestra civilización común, en desarrollo, no puede permitirse descuidar o perder los valiosos aportes que cada nación y cada pueblo tienen para ofrecer a nuestro patrimonio compartido". Ochenta años después, al conmemorar este aniversario del ICOM, regreso con frecuencia a esas palabras de Chauncey J. Hamlin. No como historia, sino como una promesa aún por cumplir. Estoy convencido de que esa promesa ha encontrado una de sus expresiones más claras en América Latina y el Caribe.

Escribo este marco conmemorativo con inmenso orgullo por lo que ha construido nuestra región. Desde los Andes hasta las islas del Caribe, desde Mesoamérica hasta el Cono Sur, nuestros comités nacionales han demostrado, año tras año, que los museos no son custodios pasivos del pasado, sino fuerzas activas de justicia social, memoria y transformación. Re-conexiones, el Encuentro Regional de la Alianza ICOM LAC celebrado en Santiago de Chile, y la Declaración que de allí surgió camino a la Conferencia General de 2025 en Dubái, son prueba de que nuestra región no se limita a seguir las conversaciones globales sobre gobernanza y sostenibilidad. Las lidera.

El compromiso con la gobernanza colaborativa, con la cocreación comunitaria, con una museología del Sur global que cuestiona los paradigmas eurocéntricos y mira profundamente hacia nuestras historias, nuestros ecosistemas y nuestros pueblos: este es el regalo que América Latina y el Caribe le ofrecen a toda la familia del ICOM.

Al escribir estas líneas, pienso en los integrantes de estos comités nacionales quienes, a pesar de la volatilidad política y la escasez de recursos, continúan formando a nuevas generaciones de profesionales de museos y construyendo redes alrededor de nuestro patrimonio biocultural compartido: la Amazonía, los Andes, el Caribe y la Patagonia, territorios e identidades que no conocen fronteras. Como objetivo común, los Comités Nacionales de toda la región insisten, con razón, en que los museos son espacios afectivos de pertenencia, así como instituciones de educación, investigación y conservación.

Pienso en el liderazgo emergente y decidido de América Latina y el Caribe, así como en su presencia en todos los niveles de nuestra red global. Visualizo un *chaski* que continúa llevando mensajes de nuestra comunidad de un extremo a otro de las Américas, tal como su homónimo llevaba antiguamente la palabra a través de los Andes.

La sostenibilidad para nuestra región nunca ha sido una abstracción. Es buen vivir. Es reconocer que el futuro de un museo depende de sus vínculos con la tierra, el clima y la comunidad que lo rodea, y que los Objetivos de Desarrollo Sostenible no son mandatos externos, sino un lenguaje compartido para consolidar un trabajo que ya está en marcha. El diálogo entre los museos y la Agenda 2030, la atención al riesgo climático que enfrentan nuestras colecciones, nuestro patrimonio y nuestras tierras, la insistencia en consolidar la equidad y la justicia social son los cimientos de una museología ética. Todo esto me dice que América Latina y el Caribe no esperan por el futuro de los museos. Lo están construyendo hoy.

En momentos en los que el ICOM celebra sus ochenta años, también revisamos nuestro código de ética, profundizamos nuestras alianzas y nos preguntamos qué tipo de instituciones deben ser los museos a fin de avanzar en un mundo marcado por conflictos, desigualdades y una rápida transformación tecnológica. Creo, con plena convicción, que las respuestas que necesita nuestra red global vendrán, en buena parte, de América Latina y el Caribe; de su resiliencia, su creatividad y su negativa a separar el patrimonio de la justicia social y la igualdad.

Está en nuestras manos escribir el próximo capítulo del ICOM. Estoy convencido de que América Latina y el Caribe escribirán algunas de sus páginas más importantes.

Con gratitud y esperanza,

Antonio Rodríguez
Presidente
Consejo Internacional de Museos, ICOM

Marco comemorativo

Antonio Rodríguez

Venezuela



Antonio Rodríguez, venezuelano-americano, é o atual Presidente do Conselho Internacional de Museus (ICOM). Com mais de 30 anos de trajetória em gestão cultural e museológica, diplomacia cultural e parcerias internacionais, liderou comitês-chave do ICOM e ocupou cargos de direção em instituições culturais na América Latina e nos Estados Unidos. É consultor independente e reside em Washington, D. C.

Em 1946, em meio a um mundo devastado, um pequeno grupo de profissionais de museus reuniu-se em Paris e ousou imaginar algo maior do que eles próprios. Chauncey J. Hamlin, primeiro Presidente do ICOM, falou então de uma "crescente consciência de que nossa civilização comum, em desenvolvimento, não pode se dar ao luxo de negligenciar ou perder as valiosas contribuições que cada nação e cada povo têm a oferecer ao nosso patrimônio compartilhado". Oitenta anos depois, ao celebrarmos este aniversário do ICOM, volto com frequência a essas palavras de Chauncey J. Hamlin. Não como história, mas como uma promessa ainda por cumprir. Estou convencido de que essa promessa encontrou uma de suas expressões mais claras na América Latina e no Caribe.

Escrevo este marco comemorativo com imenso orgulho pelo que nossa região construiu. Dos Andes às ilhas do Caribe, da Mesoamérica ao Cone Sul, nossos Comitês Nacionais têm demonstrado, ano após ano, que os museus não são guardiães passivos do passado, mas forças ativas de justiça social, memória e transformação. Re-conexões, o Encontro Regional da Aliança ICOM LAC realizado em Santiago do Chile, e a Declaração dele resultante a caminho da Conferência Geral de 2025 em Dubai, são prova de que nossa região não se limita a acompanhar as conversas globais sobre governança e sustentabilidade. Ela as lidera.

O compromisso com a governança colaborativa, com a cocriação comunitária, com uma Museologia do Sul Global que questiona os paradigmas eurocêntricos e olha profundamente para nossas histórias, nossos ecossistemas e nossos povos: este é o presente que a América Latina e o Caribe oferecem a toda a família do ICOM.

Ao escrever estas palavras, penso nos integrantes desses Comitês Nacionais que, apesar da volatilidade política e da escassez de recursos, continuam formando novas gerações de profissionais de museus e construindo redes em torno do nosso patrimônio biocultural compartilhado: a Amazônia, os Andes, o Caribe e a Patagônia, territórios e identidades que não conhecem fronteiras. Como objetivo comum, os Comitês Nacionais de toda a região insistem, com razão, que os museus são espaços afetivos de pertencimento, assim como instituições de educação, pesquisa e conservação.

Penso na liderança emergente e decidida da América Latina e do Caribe, assim como em sua presença em todos os níveis da nossa rede global. Visualizo um *chaski* que continua levando mensagens da nossa comunidade de um extremo a outro das Américas, tal como seu homônimo levava antigamente a palavra através dos Andes.

A sustentabilidade, para a nossa região, nunca foi uma abstração. É o *buen vivir*. É reconhecer que o futuro de um museu depende dos seus vínculos com a terra, o clima e a comunidade ao seu redor, e que os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável não são mandatos externos, mas uma linguagem compartilhada para consolidar um trabalho que já está em curso. O diálogo entre os museus e a Agenda 2030, a atenção ao risco climático que ameaça nossas coleções, nosso patrimônio e nossas terras, a insistência em consolidar a equidade e a justiça social são os alicerces de uma museologia ética. Tudo isso me diz que a América Latina e o Caribe não esperam pelo futuro dos museus. Estão construindo-o hoje.

Em um momento em que o ICOM celebra seus oitenta anos, também revisamos nosso código de ética, aprofundamos nossas parcerias e nos perguntamos que tipo de instituições os museus devem ser para avançar em um mundo marcado por conflitos, desigualdades e uma rápida transformação tecnológica. Acredito, com plena convicção, que as respostas de que nossa rede global precisa virão, em boa parte, da América Latina e do Caribe; de sua resiliência, sua criatividade e sua recusa em separar o patrimônio da justiça social e da igualdade.

Está em nossas mãos escrever o próximo capítulo do ICOM. Estou convencido de que a América Latina e o Caribe escreverão algumas de suas páginas mais importantes.

Com gratidão e esperança,

Antonio Rodríguez
Presidente
Conselho Internacional de Museus, ICOM

Commemorative context

Antonio Rodríguez

Venezuela



Antonio Rodríguez, Venezuelan-American, is the current President of the International Council of Museums (ICOM). With more than 30 years of experience in cultural and museum management, cultural diplomacy, and international partnerships, he has led key ICOM committees and held leadership positions at cultural institutions in Latin America and the United States. He is an independent consultant and resides in Washington, D. C.

In 1946, in the aftermath of a devastated world, a small gathering of museum professionals in Paris dared to imagine something larger than themselves. Chauncey J. Hamlin, first President of ICOM, spoke then of a "growing appreciation that our developing common civilization cannot afford to neglect or lose the valuable gifts that each nation and each people have to contribute to our common heritage." Eighty years later as we mark ICOM's anniversary, I find myself often returning to those key words. Not as history, but as an unfinished promise. I am convinced that this promise has found one of its clearest expressions in Latin America and the Caribbean.

I am writing this commemorative context with immense pride in what our region has built. From the Andes to the Caribbean islands, from Mesoamerica to the Southern Cone, our National Committees have shown, year after year, that museums are not passive custodians of the past but active forces for social justice, memory, and transformation. Re-connections, the ICOM LAC Regional Alliance Meeting held in Santiago de Chile, and the Declaration it produced on the road to the 2025 General Conference in Dubai, are proof of a region that does not simply follow global conversations on governance and sustainability. It leads them.

The commitment to collaborative governance, to community co-creation, to a Museology of the Global South that questions Eurocentric paradigms and looks deeply

into our own histories, our own ecosystems, and our own peoples: this is a gift Latin America and the Caribbean offer to the entire ICOM family.

As I write these words, I think of the members of these National Committees who, despite political volatility and scarce resources, continue to train new generations of museum professionals, and build cross-border networks around our shared biocultural heritage: the Amazon, the Andes, the Caribbean, and Patagonia, territories and identities that know no borders. As a common goal, National Committees across the region insist, rightly, that museums are affective spaces of belonging as much as institutions of education, research and conservation.

I think of the emerging leadership from this region at every level of our global network, and of a *chaski* that continues to carry the messages of our community from one corner of the Americas to another, just as its namesake once carried word across the Andes.

Sustainability, for our region, is never an abstraction. It is *buen vivir*. It is the recognition that a museum's future depends on its ties to the land, the climate, and the community around it, and that the Sustainable Development Goals are not external mandates but a shared language for work already underway. The dialogue between museums and Agenda 2030, the attention to climate risk facing our collections, our heritage, and our coastlines, the insistence on equity and social justice are the foundations of an ethical museology. All of this tells me that Latin America and the Caribbean are not waiting for the future of museums. They are building it today.

As ICOM turns eighty, we are also renewing our Code of Ethics, deepening our partnerships, and asking what kind of institutions museums must become to meet a world marked by conflicts, inequalities, and rapid technological change. I believe, with full conviction, that the answers our global network needs will come, in no small part, from Latin America and the Caribbean region; from its resilience, its creativity, and its refusal to separate heritage from justice and equality.

The next chapter of ICOM is ours to write. I have no doubt that Latin America and the Caribbean will write some of its most important pages.

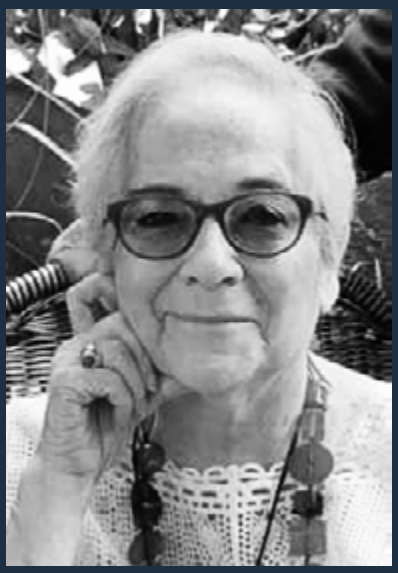
With gratitude and hope,

Antonio Rodríguez
President
International Council of Museums, ICOM

ES

Homenaje a Yani Herreman:

Una mujer inconmensurable



Leonardo Mellado González

Chile



Académico, historiador, músico, curador e investigador. Máster en Museología, profesor de Historia, Geografía y Educación Cívica. Fue presidente de ICOM Chile y director ejecutivo del Museo Violeta Parra. Ha publicado *Educación patrimonial y teoría museológica*. Es miembro de la junta directiva del IC SOMUS, editor de la revista *Chaski* (ICOM LAC) y coordinador de vinculación con el medio del Archivo Nacional de Chile.

Hacia el 2022, fui contactado por Yani Herreman, a sugerencia de Beatriz Espinoza, para apoyarla en el renacer de la revista *Chaski*. Si bien sabía de la existencia de ambas —*Chaski* y Yani—, no sabía que me enfrentaría a lo inconmensurable. Pues, por un lado, la revista había sido una instancia protagónica en la difusión museológica regional y, por otro, hablamos de una mujer de inteligencia inquieta y a ratos mordaz, de convicciones firmes, donde se conjugan una fina locuacidad, mezclada con sencillez y agudo intelecto, pero de una dulzura particular propia de las tierras del agave y el mamey.

Yani está casada con el médico, ganador del Premio Nacional de Instrumentación Científica y ganador del Premio IBBY de literatura infantil, Rogelio Herreman, y es madre de tres hijos.

Es arquitecta, cuenta con dos maestrías y actualmente es candidata a doctora en Historia del Arte. Coordinó la adecuación arquitectónica y museográfica de varias instituciones museísticas y más de sesenta exposiciones en México y otras comarcas. Fue directora del Museo de Historia Natural y subdirectora de patrimonio de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, entre otros cargos.

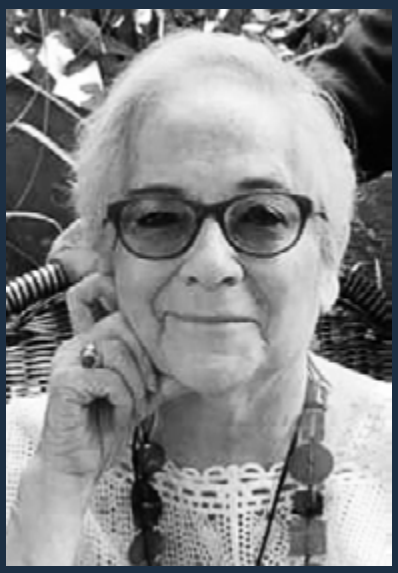
Es además la primera mujer en muchas materias: primera arquitecta en impartir clase de Museografía en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía "Manuel del Castillo Negrete" (ENCRyM), del INAH. Primera presidenta del Comité Internacional de Arquitectura y Técnicas de Museos del ICOM (ICAMT); presidenta del Comité Nacional Mexicano del ICOM; presidenta del Secretariado Permanente del ICOM para América Latina y el Caribe, hoy Alianza Regional del ICOM para América Latina y el Caribe (ICOM LAC), y primera latinoamericana en ser electa como vicepresidenta de ICOM.

Chaski y Yani no solo son una rima suelta. Yani dio vida a *Chaski* hacia 1984, al nacer la Alianza Regional y hoy continuamos su legado, con gratitud y un desafío inmenso, pero como señalamos al inicio, inconmensurable.

PT

Homenagem a Yani Herreman:

Uma mulher incomensurável



Leonardo Mellado González

Chile



Acadêmico, historiador, músico, curador e investigador. Mestre em Museologia, professor de História, Geografia e Educação Cívica. Foi presidente do ICOM Chile e diretor executivo do Museu Violeta Parra. Publicou E*ducação patrimonial e teoria museológica*. É membro da diretoria do IC SOMUS, editor da revista *Chaski* (ICOM LAC) e Cordenador de Vinculação com o Meio do Arquivo Nacional do Chile.

Por volta de 2022, fui contatado por Yani Herreman, por sugestão de Beatriz Espinoza, para apoiá-la no renascimento da revista *Chaski*. Embora soubesse da existência de ambas, *Chaski* e Yani, não sabia que enfrentaria o incomensurável. Pois, por um lado, a revista havia sido uma instância protagonista na difusão museológica regional e, por outro, falamos de uma mulher de inteligência inquieta e por vezes mordaz, de convicções firmes, na qual se conjugam uma fina loquacidade, misturada com simplicidade e agudo intelecto, mas de uma doçura particular própria das terras do agave e do mamey.

Yani é casada com o médico, vencedor do Prêmio Nacional de Instrumentação Científica e vencedor do Prêmio IBBY de literatura infantil, Rogelio Herreman, e é mãe de três filhos.

É arquiteta, possui dois mestrados e atualmente é candidata a doutora em História da Arte. Coordenou a adequação arquitetônica e museográfica de várias instituições museais e mais de sessenta exposições no México e em outras regiões. Foi diretora do Museu de História Natural e subdiretora de patrimônio da Secretaria de Fazenda e Crédito Público, entre outros cargos.

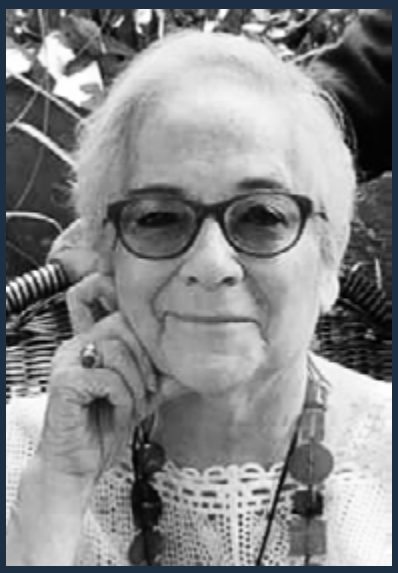
É, além disso, a primeira mulher em muitas matérias: primeira arquiteta a lecionar a disciplina de Museografia na Escola Nacional de Conservação, Restauração e Museografia "Manuel del Castillo Negrete" (ENCRyM), do INAH. Primeira presidente do Comitê Internacional de Arquitetura e Técnicas de Museus do ICOM (ICAMT); presidente do Comitê Nacional Mexicano do ICOM; presidente do Secretariado Permanente do ICOM para a América Latina e o Caribe, hoje Aliança Regional do ICOM para a América Latina e o Caribe (ICOM LAC), e primeira latino-americana a ser eleita vice-presidente do ICOM.

Chaski e Yani não são apenas uma rima solta. Yani deu vida ao *Chaski* por volta de 1984, quando nasceu a Aliança Regional, e hoje continuamos seu legado, com gratidão e um desafio imenso, mas, como assinalamos no início, incomensurável.

EN

Tribute to Yani Herreman:

An immeasurable woman



Leonardo Mellado González

Chile



Academic, historian, musician, curator, and researcher. Master's in Museology, teacher of History, Geography, and Civic Education. He was president of ICOM Chile and executive director of the Violeta Parra Museum. He has published *Educación patrimonial y teoría museológica* (Heritage Education and Museological Theory). He is a member of the board of IC SOMUS, editor of the journal *Chaski* (ICOM LAC), and coordinator of community outreach at the National Archive of Chile.

Around 2022, I was contacted by Yani Herreman, at the suggestion of Beatriz Espinoza, to support her in the rebirth of the journal *Chaski*. Although I knew of the existence of both, *Chaski* and Yani, I did not know I would be facing the immeasurable. For, on one hand, the journal had been a leading instance in regional museological outreach, and on the other, we are talking about a woman of restless and at times biting intelligence, of firm convictions, in whom a fine eloquence combines with simplicity and sharp intellect, but with a particular sweetness characteristic of the lands of agave and mamey.

Yani is married to the physician, winner of the National Prize for Scientific Instrumentation and winner of the IBBY Prize for children's literature, Rogelio Herreman, and is the mother of three children.

She is an architect, holds two master's degrees, and is currently a doctoral candidate in Art History. She coordinated the architectural and museographic adaptation of several museum institutions and more than sixty exhibitions in Mexico and other regions. She was director of the Museum of Natural History and deputy director of heritage at the Ministry of Finance and Public Credit, among other positions.

She is, moreover, the first woman in many areas: the first female architect to teach the course on Museography at the National School of Conservation, Restoration, and Museography "Manuel del Castillo Negrete" (ENCRyM), of INAH. First president of ICOM's International Committee for Museum Architecture and Techniques (ICAMT); president of the Mexican National Committee of ICOM; president of the ICOM Permanent Secretariat for Latin America and the Caribbean, today the ICOM Regional Alliance for Latin America and the Caribbean (ICOM LAC), and the first Latin American to be elected vice president of ICOM.

Chaski and Yani are not merely a loose rhyme. Yani gave life to *Chaski* around 1984, when the Regional Alliance was born, and today we carry on her legacy, with gratitude and an immense, but as we noted at the start, immeasurable challenge.

ES

Beatriz Espinoza Neupert:

Vivir y sentir lo que tenemos en común



Lauran Bonilla-Merchav

Costa Rica



Lauran Bonilla-Merchav es doctora en historia del arte. Es académica en la Universidad de Costa Rica y la Universidad Nacional de Costa Rica. Colideró la revisión de la definición de museo, aprobada en 2022, cuyo proceso culminó en la publicación *Guía para la definición de museo: Palabras inspirando acción* (2025). Actualmente es la presidenta de ICOM LAC y secretaria de SOMUS.

En este breve espacio es imposible reseñar la vasta experiencia de Beatriz Espinoza. Por lo tanto, dedico mis palabras a expresar lo que Beatriz ha significado para el ICOM LAC durante su más reciente gestión.

Beatriz asumió el liderazgo de ICOM LAC en 2019 y con lucidez y consideración, fue conformando su equipo. Siempre con sabiduría, escuchaba y aportaba su criterio cuando era necesario. De esta manera, permitió que soñáramos y nos inspiró a generar aportes tangibles a la integración regional.

Tenía una visión clara para nuestra Alianza y, al mismo tiempo, estuvo siempre abierta a otros rumbos y perspectivas. Ser esa voz de experiencia dentro de una Junta integrada por líderes emergentes del ICOM siempre fue clave: delegaba con inteligencia, promovía la reflexión y actuaba con convicción cuando se requería dirección.

Insistió especialmente en la seria y casi revolucionaria importancia de la presencialidad en una época marcada por la virtualidad. De esa convicción nació el encuentro *Re-conexiones*: necesitamos contacto presencial para profundizar redes profesionales y lazos de afecto y colegialidad. Así se vive y se siente lo mucho que tenemos en común.

Estas lecciones las tomamos quienes tuvimos la oportunidad de servir junto a ella, quien impulsó proyectos como el fortalecimiento de la revista *Chaski*, la campaña "Déjeme que te cuente", el Directorio de Profesionales de Museos, el Encuentro Re-conexiones y su posterior publicación *Museos, gobernanza y sostenibilidad en América Latina y el Caribe. Resultados y Declaración* ICOM LAC – *Dubái 2025*, texto que sigue orientando el trabajo de ICOM LAC.

Bajo su liderazgo trabajamos con rigurosidad, consulta democrática y un profundo sentido de comunidad. La gestión de Beatriz fue clave para que la Alianza Regional asumiera un papel más visible, efectivo y relevante dentro del ICOM. Por todo ello, no hay suficientes palabras de agradecimiento para esta querida colega.

PT

Beatriz Espinoza Neupert:

Viver e sentir o que temos em comum



Lauran Bonilla-Merchav

Costa Rica



Lauran Bonilla-Merchav é doutora em história da arte. É acadêmica na Universidade da Costa Rica e na Universidade Nacional da Costa Rica. Co-liderou a revisão da definição de museu, aprovada em 2022, cujo processo culminou na publicação Guia para a definição de museu: Palavras inspirando ação (2025). Atualmente é presidente do ICOM LAC e secretária do SOMUS.

Neste breve espaço é impossível resenhar a vasta experiência de Beatriz Espinoza. Por isso, dedico minhas palavras a expressar o que Beatriz significou para o ICOM LAC durante sua mais recente gestão.

Beatriz assumiu a liderança do ICOM LAC em 2019 e, com lucidez e consideração, foi formando sua equipe. Sempre com sabedoria, escutava e contribuía com seu critério quando era necessário. Dessa maneira, permitiu que sonhássemos e nos inspirou a gerar contribuições tangíveis para a integração regional.

Tinha uma visão clara para nossa Aliança e, ao mesmo tempo, esteve sempre aberta a outros rumos e perspectivas. Ser essa voz de experiência dentro de uma Diretoria integrada por líderes emergentes do ICOM sempre foi fundamental: delegava com inteligência, promovia a reflexão e agia com convicção quando era necessária direção.

Insistiu especialmente na séria e quase revolucionária importância da presencialidade em uma época marcada pela virtualidade. Dessa convicção nasceu o encontro Re-conexões: precisamos de contato presencial para aprofundar redes profissionais e laços de afeto e colegialidade. Assim se vive e se sente o quanto temos em comum.

Essas lições foram aprendidas por todos nós que tivemos a oportunidade de servir ao seu lado, ela que impulsionou projetos como o fortalecimento da revista *Chaski*, a campanha "Deixe-me contar-lhe", o Diretório de Profissionais de Museus, o Encontro Re-conexões e sua posterior publicação *Museus, governança e sustentabilidade na América Latina e no Caribe. Resultados e Declaração* ICOM LAC – *Dubai 2025*, texto que continua orientando o trabalho do ICOM LAC.

Sob sua liderança trabalhamos com rigor, consulta democrática e um profundo senso de comunidade. A gestão de Beatriz foi fundamental para que a Aliança Regional assumisse um papel mais visível, efetivo e relevante dentro do ICOM.
Por tudo isso, não há palavras de agradecimento suficientes para esta querida colega.

EN

Beatriz Expinoza Neupert:

Living and Feeling What We Have in Common



Lauran Bonilla-Merchav

Costa Rica



Lauran Bonilla-Merchav holds a PhD in Art History. She is an academic at the University of Costa Rica and the National University of Costa Rica. She co-led the revision of the museum definition, approved in 2022, a process that culminated in the publication *Guide to the Museum Definition: Words Inspiring Action* (2025). She currently serves as President of ICOM LAC and Secretary of SOMUS.

In this brief space, it is impossible to do justice to the breadth of Beatriz Espinoza's experience. Instead, I dedicate my words to what Beatriz has meant to ICOM LAC during her most recent terms.

Beatriz assumed the presidency of ICOM LAC in 2019 and, with wisdom and thoughtfulness, carefully assembled her team. She listened carefully, sharing her perspective only when it added value. In doing so, she gave us the confidence to dream and inspired us to make tangible contributions to regional integration.

She had a clear vision for our Alliance while remaining open to other ideas and perspectives. Hers was a voice of experience within a Board composed mostly of emerging ICOM leaders, delegating with intelligence, encouraging reflection, and acting with conviction whenever decisive leadership was needed.

She championed the almost revolutionary importance of meeting in person at a time defined by virtual interactions. From that conviction emerged the Re-conexiones gathering: a reminder that face-to-face encounters are essential to strengthen professional networks and build bonds of friendship and collegiality. This is how we truly live and feel what we have in common.

Those of us who had the privilege of serving alongside her embraced these lessons. Beatriz championed key initiatives, including the strengthening of *Chaski* magazine, the "Déjeme que te cuente" ("Let Me Tell You") campaign, the Museum Professionals Directory, the Re-conexiones gathering, and its subsequent publication, *Museums, Governance and Sustainability in Latin America and the Caribbean: Outcomes and the* ICOM LAC *Dubai 2025 Declaration*, a document that continues to guide our work.

Under her leadership, we worked with rigor, democratic consultation, and a deep sense of community. Beatriz's presidency established the Regional Alliance as a more visible, effective, and influential presence within ICOM. For all these reasons, words cannot fully express our gratitude to this dear colleague.

ES

RESEÑA

Se contempla, se experimenta:

modos de comunicar del Museo de Arte Contemporáneo[1]

Silvana M. Lovay

Argentina



Doctora en Ciencias de la Educación, Magíster en Museología e investigadora especializada en educación museal, patrimonio y decolonialidad. Se desempeña en el Museo Nacional Estancia Jesuítica de Alta Gracia (Argentina), donde está a cargo de las relaciones institucionales y formación profesional. Entre 2019 y 2025 integró la Junta Directiva del CECA-ICOM y coordinó el CECA LAC, promoviendo redes de colaboración, formación e investigación. Dirige la Revista Científica *EducaMuseo*, y es autora de libros y publicaciones científicas.

Este libro es el resultado de la investigación doctoral de Alejandra Panozzo Zenere, desarrollada en la Universidad Nacional de Rosario, y aporta de manera significativa al campo de la museología crítica latinoamericana. La autora articula los estudios museológicos con las teorías de la comunicación para analizar el museo de arte contemporáneo como un dispositivo cultural complejo, productor de sentidos y constructor de discursos. Desde esta perspectiva, sostiene que los museos distan de ser instituciones neutrales: forman parte de las dinámicas del capitalismo contemporáneo y ejercen funciones de regulación simbólica y disciplinamiento social a través de sus modos de comunicar las colecciones y de relacionarse con los públicos.

1 Autora: Alejandra Panozzo Zenere. Datos editoriales: Rosario: UNR Editora, 2018 (160 p.; 23 x 16 cm). ISBN: 978-987-702-295-7.



La obra se estructura en dos grandes bloques. La primera parte reconstruye la evolución de los modelos museísticos: parte del museo moderno o enciclopédico del siglo XVIII, con sus relatos de progreso, pasa por el museo de arte moderno de principios del siglo XX, con la consolidación del "cubo blanco", continúa con el museo posmoderno concebido como espectáculo, y llega al museo contemporáneo, caracterizado como un "museo de la experiencia", estrechamente vinculado al consumo cultural, la marca y las lógicas del mercado global. En este recorrido, la autora examina la comunicación museal a través de tres dispositivos fundamentales: la exposición, las publicaciones y las plataformas digitales, entendidos como espacios donde se construyen y circulan narrativas institucionales.

La segunda parte traslada este marco teórico al contexto argentino mediante un estudio comparativo de los modos de comunicar las colecciones entre 2004 y 2014 en el Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca (MAC) y el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (MACRO), ambos surgidos como anexos de museos tradicionales de Bellas Artes. Mientras el MAC privilegió una inserción territorial y una lógica de experimentación vinculada con la comunidad local, el MACRO, instalado en los emblemáticos silos portuarios rosarinos, consolidó un perfil metropolitano y espectacular, funcionando como una marca urbana asociada a las industrias culturales y al turismo.

Panozzo Zenere invita a abandonar la visión idealizada del museo como mero espacio de conservación y contemplación, para comprenderlo como un actor activo en la producción de significados, identidades y formas de ciudadanía. El libro plantea que el museo de arte contemporáneo opera bajo un modelo mixto (su propia denominación), donde conviven, no sin tensiones, la función cultural, el valor simbólico del arte, la construcción de identidades locales y las exigencias del mercado. Más que ofrecer respuestas cerradas, la autora abre un debate relevante sobre el papel político y comunicacional de los museos en las sociedades contemporáneas, y alienta una lectura crítica de las instituciones culturales y de los discursos que producen y legitiman.

PT

RESENHA

Contemplar, experimentar:

formas de comunicação do Museu de Arte Contemporânea[2]

Silvana M. Lovay

Argentina



Doutora em Ciências da Educação, mestre em Museologia e pesquisadora especializada em educação museológica, patrimônio e descolonialidade. Atua no Museu Nacional Estância Jesuítica de Alta Gracia (Argentina), onde é responsável pelas relações institucionais e pela formação profissional. Entre 2019 e 2025, integrou o Conselho Diretor do CECA-ICOM e coordenou o CECA LAC, promovendo redes de colaboração, formação e pesquisa. Dirige a Revista Científica EducaMuseo e é autora de livros e publicações científicas.

Este livro é o resultado da pesquisa de doutorado de Alejandra Panozzo Zenere, desenvolvida na Universidade Nacional de Rosário, e contribui significativamente para o campo da museologia crítica latino-americana. A autora articula os estudos museológicos com as teorias da comunicação para analisar o museu de arte contemporânea como um dispositivo cultural complexo, produtor de significados e construtor de discursos. A partir dessa perspectiva, ela sustenta que os museus estão longe de ser instituições neutras: fazem parte das dinâmicas do capitalismo contemporâneo e exercem funções de regulação simbólica e disciplinamento social por meio de suas formas de comunicar as coleções e de se relacionar com o público.

2 Autora: Alejandra Panozzo Zenere. Dados editoriais: Rosário: UNR Editora, 2018 (160 p.; 23 x 16 cm). ISBN: 978-987-702-295-7.



A obra está estruturada em dois grandes blocos. A primeira parte reconstitui a evolução dos modelos museológicos: parte do museu moderno ou enciclopédico do século XVIII, com suas narrativas de progresso, passa pelo museu de Arte Moderna do início do século XX, com a consolidação do "cubo branco", continua com o museu pós-moderno concebido como espetáculo, e chega ao museu contemporâneo, caracterizado como um "museu da experiência", intimamente ligado ao consumo cultural, à marca e às lógicas do mercado global. Nesse percurso, a autora examina a comunicação museológica por meio de três dispositivos fundamentais: a exposição, as publicações e as plataformas digitais, entendidos como espaços onde se constroem e circulam narrativas institucionais.

A segunda parte transfere esse marco teórico para o contexto argentino por meio de um estudo comparativo das formas de divulgação das coleções entre 2004 e 2014 no Museu de Arte Contemporânea de Bahía Blanca (MAC) e no Museu de Arte Contemporânea de Rosário (MACRO), ambos surgidos como anexos de museus tradicionais de Belas Artes. Enquanto o MAC privilegiou uma inserção territorial e uma lógica de experimentação ligada à comunidade local, o MACRO, instalado nos emblemáticos silos portuários de Rosário, consolidou um perfil metropolitano e espetacular, funcionando como uma marca urbana associada às indústrias culturais e ao turismo.

Panozzo Zenere convida a abandonar a visão idealizada do museu como mero espaço de conservação e contemplação, para compreendê-lo como um ator ativo na produção de significados, identidades e formas de cidadania. O livro propõe que o museu de arte contemporânea opera sob um modelo misto (como ele mesmo se denomina), onde coexistem, não sem tensões, a função cultural, o valor simbólico da arte, a construção de identidades locais e as exigências do mercado. Mais do que oferecer respostas definitivas, a autora abre um debate relevante sobre o papel político e comunicacional dos museus nas sociedades contemporâneas e incentiva uma leitura crítica das instituições culturais e dos discursos que elas produzem e legitimam.

EN

REVIEW

To Behold, To Experience:

Ways of Communicating in the Museum of Contemporary Art[3]

Silvana M. Lovay

Argentina



PhD in Education, Master's in Museology, and researcher specializing in museum education, heritage, and decoloniality. She works at the National Museum Estancia Jesuítica de Alta Gracia (Argentina), where she is responsible for institutional relations and professional training. Between 2019 and 2025 she served on the CECA-ICOM Board and coordinated CECA LAC, promoting collaborative networks, training, and research. She is Editor-in-Chief of the scientific journal EducaMuseo and author of books and scholarly publications.

This book is the outcome of Alejandra Panozzo Zenere's doctoral research conducted at the National University of Rosario and makes a significant contribution to the field of Latin American critical museology. The author brings together museum studies and communication theories to analyze the contemporary art museum as a complex cultural device that produces meaning and constructs discourse. From this perspective, museums are far from neutral institutions: they are embedded in the dynamics of contemporary capitalism and perform functions of symbolic regulation and social discipline through the ways they communicate their collections and engage with audiences.

3 Author: Alejandra Panozzo Zenere. Publication details: Rosario: UNR Editora, 2018 (160 pp.; 23 x 16 cm). ISBN: 978-987-702-295-7.



The book is organized into two major sections. The first reconstructs the evolution of museum models, beginning with the eighteenth-century modern or encyclopedic museum and its narratives of progress; continuing with the Museum of Modern Art of the early twentieth century and the consolidation of the 'white cube'; moving through the postmodern museum conceived as spectacle; and arriving at the contemporary museum, characterized as a 'museum of experience,' closely linked to cultural consumption, branding, and the logics of the global market. Throughout this trajectory, the author examines museum communication through three key devices: exhibitions, publications, and digital platforms, understood as spaces where institutional narratives are produced and circulated.

The second section applies this theoretical framework to the Argentine context through a comparative study of the ways collections were communicated between 2004 and 2014 at the Museum of Contemporary Art of Bahía Blanca (MAC) and the Museum of Contemporary Art of Rosario (MACRO), both established as extensions of traditional fine arts museums. While the MAC privileged territorial engagement and an experimental approach connected to the local community, the MACRO, housed in Rosario's iconic port silos, consolidated a metropolitan and spectacular profile, functioning as an urban brand associated with the cultural industries and tourism.

Panozzo Zenere invites readers to move beyond the idealized vision of the museum as merely a space for conservation and contemplation and instead understand it as an active agent in the production of meanings, identities, and forms of citizenship. The book argues that the contemporary art museum operates under a hybrid model (the author's own designation), where cultural functions, the symbolic value of art, the construction of local identities, and market demands coexist in constant tension. Rather than offering definitive answers, the author opens a timely debate on the political and communicative role of museums in contemporary societies and encourages a critical reading of cultural institutions and the discourses they produce and legitimize.

Comité editorial



Leonardo Mellado González · *Director Editorial*

Chile



Máster en Museología. Licenciado en Educación y Profesor de Historia, Geografía y Educación Cívica. Académico, historiador, músico, curador, investigador (https://orcid.org/0009-0003-1981-2981) y consultor. Fue presidente de ICOM Chile (2020-2025) y miembro del Consejo Asesor de Museos de Chile. Ha trabajado en los Museos Histórico Nacional y Violeta Parra, del que fue director ejecutivo y fundador. Cuenta con varias publicaciones sobre *educación patrimonial y memoria histórica*, así como teoría museológica sobre *museología mestiza*. Actualmente es miembro de la junta directiva del Comité de Museología Social (IC SOMUS) y es coordinador de vinculación con el medio del Archivo Nacional.



Olga Nazor · *Comité Editorial*

Argentina



Conservadora de Museos y Licenciada en Recursos Humanos. Trayectoria académica como profesora y gestora académica en (ESMR) (UNDAV) y (UMSA). Actual docente y coordinadora de la Maestría en Museología Contemporánea de UMSA, Buenos Aires. Presidenta de ICOFOM LAC por dos períodos. Directora editorial de la serie Teóricos latinoamericanos de ICOFOM LAC. Vicepresidenta de ADIMRA por trece años y fundadora de la Asociación de Museos de Santa Fe con cargo de vicepresidenta. Coautora de la Ley Provincial N.º 12.955 de protección de museos. Autora y directora de proyectos museológicos. Comprometida con la cultura y el patrimonio, dicta cursos y conferencias de museología en Argentina y el exterior.



Armando Gagliardi Radomile · *Comité Editorial*

Venezuela



Historiador del arte, educador y museólogo, ha sido profesor de Museología en las Universidades Francisco de Miranda y José María Vargas, además de profesor de Historia del Arte y Museología en la Universidad Central de Venezuela; ha trabajado en la Dirección de Museos del Consejo Nacional de la Cultura como Jefe de División Técnica, asesor del Sistema Nacional de Museos (SiNM) y director del Museo de Bellas Artes, el Museo de Arte de Coro y la Fundación Museos Nacionales. En la actualidad, es presidente del ICOM Venezuela (2026-2029), editor y articulista de la revista *Museos.ve*, y miembro del Comité Académico del posgrado de Gestión y Políticas Culturales de la Universidad Central de Venezuela.



Manuelina Maria Duarte Cândido · *Comité Editorial*

Brasil



Profesora de Museología en la Universidad Federal de Minas Gerais y del Programa de posgrado en Antropología Social de la Universidad Federal de Goiás (Brasil). Ejerce como profesora visitante en el programa de doctorado en sociomuseología de la Universidad Lusófona (Portugal) y ha sido profesora invitada en las universidades de Artois, Würzburg y Catania, así como en la École du Patrimoine Africain de Benín. Trabajó en la Universidad de Lieja (Bélgica), dirigió el Departamento de Procesos Museológicos del Instituto Brasileño de Museos (IBRAM) y fue directora del Museo de la Imagen y el Sonido de Ceará. Formó parte de la Junta Ejecutiva de ICOFOM LAC.



Carlos Arturo Soto-Lombana · *Comité Editorial*

Colombia



Doctor por la Universidad de Valencia. Es profesor titular de la Universidad de Antioquia (Medellín, Colombia). En las últimas dos décadas ha trabajado temas relacionados con museos, centros de ciencia y aprendizaje por libre elección. Ha sido decano de Educación y coordinador del Programa de Doctorado en Educación; columnista del Periódico EL MUNDO de Medellín. Hizo parte de la Comisión Nacional Intersectorial de Aseguramiento de la Calidad de la Educación Superior (CONACES). En la actualidad forma parte del Comité Científico del Instituto Universitario de la Creatividad e Innovaciones Educativas de la Universidad de Valencia.



Silvana M. Lovay, Argentina · *Comité Editorial*

Argentina



Doctora en Ciencias de la Educación, Magíster en Museología y Licenciada en Gestión de las Instituciones Educativas. Investigadora externa del CIECS-CONICET-UNC, directora de la revista científica *EducaMuseo* y coordinadora del Grupo de Investigación Educación en Museos y Decolonialidad (CECA LAC). Miembro de la Junta Directiva del CECA-ICOM y coordinadora regional para América Latina y el Caribe (2019-2025). Dirigió programas universitarios, proyectos de investigación y cooperación internacional, y ha publicado libros y artículos especializados. Actualmente, coordina Relaciones Institucionales y Formación Profesional del Museo Nacional Estancia Jesuítica de Alta Gracia y Casa del Virrey Liniers.



Nathiam Gabriela Vega Rodríguez · *Comité Editorial*

Venezuela



Doctora en Patrimonio Cultural y museóloga, con destacada trayectoria en el ámbito museístico venezolano. Desde 2000 vinculada al sector, se desempeñó como directora del Museo de Arte Valencia, Museo Alejandro Otero y coordinadora General del Sistema Nacional de Museos SiNM, donde impulsó la profesionalización del talento humano y lideró el censo-diagnóstico de museos de Venezuela. Con amplia experiencia en gestión de colecciones, producción expositiva y proyectos editoriales. Actualmente, es coordinadora general de Proyectos Especiales de la Fundación Museos Nacionales y consultora independiente. Es miembro del equipo editorial *Museos.ve*, profesora universitaria y secretaria de ICOM LAC.



Amelia Rodríguez · *Asistente de edición*

Costa Rica



Ingeniera en diseño industrial e historiadora del arte, con maestría en Museos y Colecciones (Universidad de Leiden). Ha trabajado en proyectos de gestión de colecciones, educación cultural, diseño de exposiciones y espacios museísticos en Costa Rica y los Países Bajos. Desde 2022 colabora con ICOM LAC como asistente editorial de la revista Chaski, y es evaluadora externa de proyectos de grado en Diseño Industrial del Tecnológico de Costa Rica. Con amplia trayectoria en el sector privado, en áreas de medios, comunicación y *retail*, donde aporta una perspectiva curatorial a proyectos de aprendizaje corporativo, arquitectura de la información, metodologías ágiles y gestión de la innovación.

ICOM consejo internacional de museos LAC



CHASKI

Revista de la Alianza Regional del ICOM para América Latina y el Caribe