



Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas

ISSN: 1981-8122

ISSN: 2178-2547

MCTI/Museu Paraense Emílio Goeldi

Gil, Laura Pérez; Bugnone, Ana
Reflexiones sobre la curaduría decolonial: el caso de “*Nhande Mbya Reko – Nosso jeito de ser guarani*”
Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, vol. 18, núm. 1, 2023, pp. 1-22
MCTI/Museu Paraense Emílio Goeldi

DOI: <https://doi.org/10.1590/2178-2547-BGOELDI-2021-0093>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=394075122005>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UDEM
redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Reflexiones sobre la curaduría decolonial: el caso de “Nhande Mbya Reko – Nosso jeito de ser guarani” Thoughts on decolonial curatorship: the “Nhande Mbya Reko – Nosso jeito de ser guarani” exhibition

Laura Pérez Gil^I  | Ana Bugnone^{II, III} 

^IUniversidade Federal do Paraná. Curitiba, Paraná, Brasil

^{II}Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Buenos Aires, Argentina

^{III}Universidad Nacional de La Plata. Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales. Buenos Aires, Argentina

Resumen: En este artículo se describe y analiza la exposición “Nhande Mbya Reko – Nosso jeito de ser guarani”, llevada a cabo en el *Museu de Arqueologia e Etnologia* de la *Universidade Federal do Paraná* (Brasil) en 2018, y se realizan una serie reflexiones teóricas y propositivas acerca de la necesidad de transformar la cultura institucional y técnica en los museos según una perspectiva decolonial. Con una metodología cualitativa, se recolectó información proveniente del proceso de curaduría colaborativa entre personal del museo y miembros de las comunidades mbya guaraní, que incluyó registros de reuniones, entrevistas, fotografías y materiales gráficos. Asimismo, los textos teóricos que ofrecen la base del análisis y las reflexiones provienen de las museologías crítica y social, los estudios decoloniales, la antropología y la sociología. Los resultados de la investigación indican que la exposición se destacó por el carácter polifónico y dialógico, ya que la curaduría colaborativa implicó la necesidad de llevar adelante debates y acuerdos entre las personas intervinientes. Por otro lado, se señala la necesidad de indagar sobre las prácticas museales y sus relaciones con las comunidades participantes, los públicos y la sociedad en general.

Palabras clave: Museo. Mbya Guarani. Curaduría colaborativa. Decolonialidad.

Abstract: In this paper, we describe and analyze the “Nhande Mbya Reko – Nosso jeito de ser guarani” exhibition at the *Museu de Arqueologia e Etnologia* at the *Universidade Federal do Paraná* (Brazil) in 2018. A series of theoretical and proactive considerations on the need to transform the technical and institutional culture in museums from a decolonial perspective are also included. Qualitative methodology was used to gather information from the process of collaborative curatorship involving both the museum staff and members of the Mbya Guarani communities, which include records of meetings, interviews, photographs and graphic material. The theoretical texts that provide a foundation for analysis and reflection come from social and critical museology, decolonial studies, anthropology and sociology. The exhibition was notable for dialog and the multiple voices it featured, since the collaborative curatorship required discussions and agreement between all parties involved. Additionally, this paper highlights the need to investigate museum practices and their relationships with participating communities, the public and society as a whole.

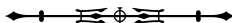
Keywords: Museum. Mbya Guarani. Collaborative curatorship. Decolonialism.

Pérez Gil, L., & Bugnone, A. (2023). Reflexiones sobre la curaduría decolonial: el caso de “Nhande Mbya Reko – Nosso jeito de ser guarani”. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, 18(1), e20210093. doi: 10.1590/2178-2547-BGOELDI-2021-0093
Autora para correspondência: Laura Pérez Gil. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Antropologia e Arqueologia. General Carneiro, 460. Curitiba, PR, Brasil. CEP 80060-150 (laurapg@ufpr.br).

Recebido em 30/08/2021

Aprovado em 04/10/2022

Responsabilidade editorial: Marília Xavier Cury



INTRODUCCIÓN¹

En los últimos años, se está produciendo un esfuerzo de decolonización de los museos, es decir una problematización sobre la forma en que estas instituciones conformaron sus patrimonios, adquirieron o tomaron piezas de distintos pueblos, crearon discursos y realizaron exposiciones desde una visión inmersa en el patrón colonial del poder. Según Quijano, este patrón

... se funda en la imposición de una clasificación racial / étnica de la población del mundo como piedra angular de dicho patrón de poder, y opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas, de la existencia cotidiana y a escala societal (Quijano, 2011, p. 1).

De esta manera, los museos iniciaron procesos reflexivos que pusieron en cuestión su vínculo con la colonialidad y su visión del ‘otro’, así como se propusieron que los sujetos o colectivos subalternizados hablaran de sus historias e identidades (A. Silva, 2020). Así, estas instituciones en diversas partes del mundo cuestionaron los criterios que organizaban sus colecciones y exposiciones, basados, en muchos casos, en la supremacía blanca y patriarcal y en una visión eurocéntrica (Shoenberg, 2019).

Si bien es una problemática que los museos ya venían discutiendo desde tiempo antes, la reunión del Consejo Internacional de Museos en Kioto en 2019 se centró en la función social del museo y su ‘descolonización’, según puede verse en su Informe anual (ICOM, 2020). Así, la forma como los museos gestionan, interpretan y presentan sus colecciones en el marco de la ‘descolonización’ fue uno de los temas allí tratados, tanto como la restitución de piezas a sus comunidades de origen, sin desestimar los obstáculos que se presentan y los desafíos que estos procesos significan. Como explican Bergeron y Rivet (2021, p. 30):

Más que nunca, la interrogante sobre la representación de las comunidades culturales e indígenas en los museos es objeto de debate. Lo mismo ocurre con la delicada cuestión de la devolución de obras de arte y colecciones a sus comunidades de origen.

En este sentido, la pregunta sobre el lugar que ocupa la cultura de los pueblos indígenas y de otras comunidades en las colecciones nacionales y en las grandes narrativas nacionales, es sumamente actual. Del mismo modo, cabe el cuestionamiento sobre si la decolonización y la reinención del museo efectivamente se realizan consultando a las comunidades y a los pueblos indígenas (Bergeron & Rivet, 2021). Estos autores señalan que no se debe olvidar que la ‘descolonización’ implica tener en cuenta las relaciones de poder que subyacen en la producción del conocimiento y las políticas que se aplican.

Antes de avanzar, es importante señalar que en este artículo se ha escogido el concepto de ‘decolonización’ en lugar de ‘descolonización’. Este último se refiere a los procesos de descolonización político-administrativa de las antiguas colonias (América Latina, en el siglo XIX; África, en el siglo XX); en cambio, el primero excede lo político-administrativo y se refiere a un proceso más amplio, profundo y complejo, que es el cuestionamiento a la matriz del poder colonial (y todas las colonialidades asociadas a ella, como la del saber, de la economía, de la estética, etc.). Seguimos en este punto a Castro-Gómez y Grosfoguel (2007), quienes afirman que, lejos de asumir que vivimos en un mundo descolonizado y poscolonial,

Nosotros partimos, en cambio, del supuesto de que la división internacional del trabajo entre centros y periferias, así como la jerarquización étnico-racial de las poblaciones, formada durante varios siglos de expansión colonial europea, no se transformó significativamente con el fin del colonialismo y la formación de los Estados-nación en la periferia. Asistimos, más bien, a una transición

¹ Este texto surge de los diálogos mantenidos por las autoras y otrxs participantes en el marco del Webinário “Historias Invisibles: los otros en las narrativas nacionales en Chile”, que integró un ciclo de encuentros virtuales organizados por el Museo Histórico Nacional de Chile y el proyecto LAB-Museos, y que tuvo lugar el 4 de diciembre de 2020.

del colonialismo moderno a la colonialidad global, proceso que ciertamente ha transformado las formas de dominación desplegadas por la modernidad, pero no la estructura de las relaciones centro-periferia a escala mundial (Castro-Gómez & Grosfoguel, 2007, p. 13).

Por ello, es necesario adoptar una perspectiva decolonial que tenga en cuenta estas realidades y las interroge críticamente.

Otro de nuestros puntos de partida es la necesidad de democratizar la cultura en lo que se refiere a lo territorial, como en lo que respecta a grupos y comunidades 'otras'. Democratizar también implica que el concepto de cultura incluya, sin dudar, manifestaciones 'otras', no consideradas cultura o arte en términos hegemónicos, o bien que no alcanzan la calidad necesaria -según la cultura dominante- para ser parte de una exposición.

En este sentido, con base en la problemática que surge a partir de la decolonización en los museos y la necesidad de democratización, este artículo se propone reflexionar sobre dos procesos simultáneos y convergentes: por un lado, un conjunto de acciones y decisiones que llevaron a la organización de la exposición "*Nhande Mbya Reko – Nosso jeito de ser guarani*" en el *Museu de Arqueologia e Etnologia* de la *Universidade Federal do Paraná* (MAE-UFPR) (Brasil), y, por otro, una serie de consideraciones de índole teórica y propositiva acerca de la necesidad de transformar la cultura institucional y técnica en los museos según una perspectiva decolonial. Así, se parte de la convicción de que la reflexión conjunta es un aporte para pensar tanto en las exposiciones como en los procesos de producción de conocimiento y de reflexión teórica en la Museología, la Antropología y las Ciencias Sociales en general.

La reflexión sobre la experiencia aquí analizada debe, además, entenderse como parte de un contexto general en el que museos etnográficos y antropológicos en varias

partes del mundo hacen experiencias con diversas formas de colaborar con los colectivos conectados históricamente con sus colecciones. En Brasil, concretamente, estas experiencias colaborativas han tomado diversas formas, como las curadurías compartidas de exposiciones (Vidal, 2008; Abreu, 2008), las invitaciones a representantes de las comunidades para visitar sus reservas técnicas y documentar las colecciones (Shepard et al., 2017; F. Silva & Gordon, 2011) o para organizar otras nuevas (J. Carvalho, 2015), y el desarrollo de proyectos internacionales y colaborativos con la finalidad de levantar, sistematizar y poner a disposición de las comunidades mecanismos para que puedan no solo acceder a las informaciones sobre las colecciones, sino también contribuir con sus propios saberes a la documentación (Velthem et al., 2017) y restauración de las mismas (Lima & F. Silva, 2021). No se debe olvidar, además, que los pueblos indígenas vienen apropiándose de la institución museal haciendo emerger museos propiamente indígenas (J. Oliveira, 2012; Roca, 2015). Consideramos que cada caso de colaboración presenta problemas y soluciones propios y que es necesario compartir esas experiencias para poder avanzar por este camino. Por ello, parte de este artículo está dedicado a la descripción de una de estas propuestas.

UNA MUESTRA POLIFÓNICA

El 11 de julio de 2018 fue inaugurada en el MAE-UFPR una exposición titulada "*Nhande Mbya Reko – Nosso jeito de ser guarani*"².

La muestra fue producto de la colaboración entre este museo universitario y cinco comunidades mbya guaraní localizadas en la región costera del estado de Paraná, en Brasil. La idea de hacer una exposición sobre algún aspecto de la cultura mbya guaraní había surgido en 2010, al montar una pequeña colección de objetos para incorporarla al museo. Las piezas fueron adquiridas

² "Nuestra forma de ser guaraní". Queremos indicar que el uso de 'guaraní' en vez de 'mbya guaraní' en la versión en portugués del título fue objeto de discusión por parte de lxs curadorxs indígenas. Algunxs insistieron que debería ser usado mbya guaraní ya que es así como las comunidades del litoral de Paraná se identifican, pero otras voces afirmaron que dado que varios tienen ascendientes ñandeva o kaiowa sería más adecuado el uso más amplio de 'guaraní'. Esta fue la opinión que acabó imponiéndose.

en la comunidad de la Tierra Indígena Isla de la Cotinga y, en aquella época, se acordó entre lxs investigadorxs y la comunidad que se organizaría una exposición con esas piezas. Sin embargo, al no haber recursos para ello en aquel momento, la propuesta quedó en suspenso. La idea fue retomada en 2015 cuando la universidad (UFPR) obtuvo, por medio de un proyecto institucional, importantes recursos económicos oriundos del entonces Ministerio de la Educación, para la realización de acciones de carácter artístico-cultural junto con comunidades tradicionales en la región costera de Paraná³. En ese contexto favorable, fue propuesta y aprobada la organización de una exposición de curaduría compartida con comunidades guaraní.

Una de las particularidades de un comisariado compartido es que no hay una metodología previamente definida. Los pasos y las formas de proceder no solo están en abierto al inicio del proceso, sino que van emergiendo a medida que este avanza y se buscan soluciones para los dilemas, dificultades y eventuales desacuerdos que van surgiendo. Se trata de un espacio de construcción colectiva, en el cual prevalece una polifonía que, en aras de la finalidad dialógica que está en el corazón de este tipo de propuestas, debe ser explorada y transformada en campo de experimentación. El carácter transformador de las acciones colaborativas radica precisamente en el hecho de que son momentos de negociación y experimentación, y no de simple reproducción de conocimiento (Basu & MacDonald, 2007). Uno de los objetivos esenciales al embarcarse en una exposición de comisariado compartido, teniendo como marco general una intención decolonial, es contribuir para que las instituciones museales sean transformadas de manera que se constituyan en lugares donde sea posible producir y divulgar autonarrativas (A. Oliveira et al., 2020) de colectivos conectados histórica,

política y culturalmente con las colecciones en ellos conservadas y exhibidas. Asumiendo, como no puede ser de otra forma, que los equipos de los museos y lxs curadorxs externxs participantes tienen puntos de vista y de acción diferentes y que en la articulación de estas diferencias radica la potencia estética, intelectual y política de un comisariado compartido, uno de los principales desafíos fue el de preservar esta pluralidad y al mismo tiempo articularla en un proyecto expositivo que tuviese sentido tanto para el público, guaraní y *jurua*⁴, como para todos los miembros del equipo curatorial. En ese sentido, el diálogo y la negociación fueron principios estructurales.

Describimos, enseguida, las diferentes etapas del proceso, mostrando cómo, a pesar de que el equipo del museo, por su familiaridad con la propia labor de organizar exposiciones y por estar al frente de la organización infraestructural, tenía la iniciativa a este respecto, los procedimientos fueron modificándose, y nuevas acciones fueron añadiéndose, reconfigurándose o eliminándose a medida que las cosas avanzaban.

El primer paso tomado por el equipo⁵ del MAE-UFPR fue realizar una visita a cada una de las seis comunidades mbya guaraní que en aquel momento existían en la región del litoral paranaense: Pindoty – Tierra Indígena (TI) Ilha da Cotinga, Paranaguá, Paraná; Kuaray Guata Porã – TI Cerco Grande, Guaraqueçaba, Paraná; Guaviraty e Karaguata Poty – TI Sambaqui, Pontal do Paraná, Paraná; Kuaray Haxa – Guaraqueçaba, Paraná; Araçai – Piraquara, Paraná. Esta decisión condice con una postura en la que salir del museo como espacio hegemónico es una estrategia fundamental para producir encuentros con las comunidades ‘otras’, dirigiéndose a los espacios específicos donde construyen sus vidas cotidianas y generar, desde allí, un acercamiento al museo. Durante estas visitas, se les

³ Se trata del proyecto “Mutirão Mais Cultura UFPR”, con cuyos fondos fue financiada la exposición aquí tratada. Informaciones sobre el proyecto y sus diversas acciones pueden ser consultadas en Mutirão Mais Cultura (n. d.).

⁴ Término guaraní con el que se designa a los no indígenas.

⁵ De forma general, el equipo del museo estuvo formado por antropóloga, museóloga, fotógrafo, varios becarios de grado y uno de doctorado pertenecientes a los cursos de Ciencias Sociales, Antropología, Design Gráfico y Comunicación, así como por los funcionarios administrativos. En cada etapa del proceso, la configuración iba variando, aunque hubo un núcleo que acompañó todas las etapas.

presentó el museo, se mostraron materiales producidos durante otras exposiciones y se invitó a cada comunidad a participar, si fuese de su interés, en una exposición conjunta. Las respuestas no fueron homogéneas: en algunos casos respondieron inmediatamente que querían participar, en otros, que consultarían con el resto de la comunidad o que solo decidirían después de la primera reunión para poder tomar una decisión colectiva con las otras comunidades. Una de las comunidades decidió no participar alegando no tener a nadie disponible para las reuniones. El mapa

presentado en la Figura 1, elaborado para la exposición, muestra las comunidades mbya guaraní en la región, tanto las que participaron como las que no.

La previsión del equipo del MAE era que el trabajo fuese realizado a lo largo de tres reuniones: dos en Paranaguá y otra en la reserva técnica de Curitiba⁶. Es necesario resaltar desde ya que, aunque el pequeño litoral de Paraná es un territorio de ocupación continua y donde los territorios indígenas demarcados son de extensión exigua, todas las comunidades se encuentran en zonas

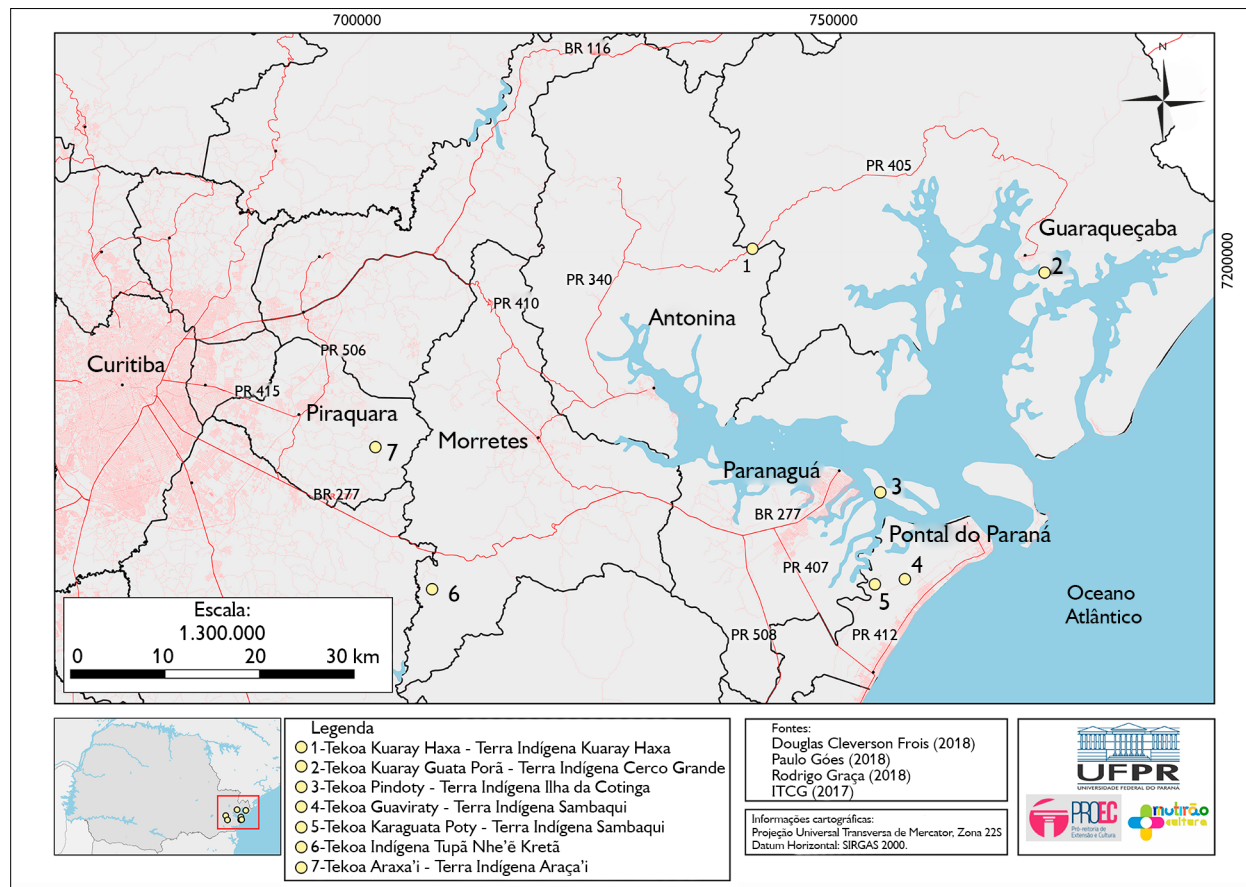


Figura 1. Mapa de la región a la que se refiere la exposición. Foto: Douglas Fróis. Fuente: Archivo del MAE-UFPR.

⁶ El MAE-UFPR es un museo multilocalizado que cuenta con tres espacios. El primero y más antiguo es su sede expositiva en Paranaguá: el antiguo colegio de los Jesuitas, del s. XVIII. Allí fue creado el museo en 1963. Ante la insuficiencia e inadecuación del espacio físico para la conservación de las colecciones, así como por la necesidad de acercar la institución a los cursos con los cuales tiene más conexión histórica y temática, fue creada la Reserva Técnica en Curitiba, en 2006. Finalmente, en 2009 fue inaugurada una pequeña sala expositiva, especialmente pensada para el público escolar, en el edificio histórico de la UFPR, en pleno centro de Curitiba. Para mayores informaciones, se puede visitar la página del museo (MAE-UFPR, 2023).

de difícil acceso, ya que están únicamente comunicadas bien por caminos no asfaltados difícilmente transitables en determinados momentos del año, o bien por transporte marítimo. En ese sentido, la infraestructura relativa a los desplazamientos supuso siempre una dificultad, complicada por las exigencias administrativas de la universidad⁷.

La primera reunión fue en el museo en Paranaguá, en diciembre de 2017. Tan solo se contaba con recursos para invitar a dos personas de cada comunidad y se sugirió que fuese en cada caso un varón y una mujer. La intención del equipo, con ello, era crear una dinámica de trabajo que incluyese la visión femenina, pero hizo eco en la perspectiva guaraní en otro sentido: el equipo fue principalmente compuesto por parejas que, en algunos casos, vinieron con sus hijos más pequeños. No solo las mujeres participaron activamente, trayendo sus puntos de vista, sino que en el plano de la sociabilidad y la afectividad, en las reuniones parecían reverberar ciertas condiciones de la vida en la aldea. La decisión de quién participaría en representación de cada comunidad fue de exclusiva decisión de cada una. En el caso de tres de ellas, fueron designados los jefes y sus esposas; en otro caso, una profesora y su esposo, y en el caso de la quinta, participaron alternativamente algunos jóvenes y su jefe, variando según la reunión.

Una vez que todo el mundo llegó a Paranaguá y antes de realizar cualquier trabajo, los representantes de todas las comunidades deliberaron colectivamente sobre si embarcarse o no en el proyecto. Aunque el equipo del museo se ofreció a salir de la sala, dijeron que no hacía falta: simplemente, pasaron a hablar en guaraní, creando automáticamente un ambiente del cual el equipo quedaba excluido. El recurso de hablar

en guaraní para deliberar internamente fue usado frecuentemente a lo largo de las reuniones.

Durante esa primera reunión, se explicó inicialmente lo que el equipo del museo entendía por exposición y qué tipo de trabajo se desarrollaría. Tras recorrer juntxs las salas donde sería realizada la instalación, el equipo de curaduría se instaló en el claustro. Se solicitó a lxs representantes guaraní que sugiriesen temas para intentar llegar a una definición sobre las cuestiones que serían el foco de la exposición. Fueron proponiendo temas que luego eran discutidos por el grupo: hierbas medicinales, cosmología, territorio, alimentación, historia, artesanía... Uno de los aspectos más destacables es que al desarrollar y analizar cada uno de los temas, siempre se llegaba a un punto en común: todos ellos acababan por referirse a la dimensión espiritual de la vida guaraní. La espiritualidad estaba conectada con cualquiera de los temas considerados. Al concluir esta reunión, que duró dos días, se había decidido que la exposición versaría sobre la artesanía, una de las principales fuentes de renta para las comunidades y que, sin embargo, es poco conocida y valorada. La exposición fue adquiriendo un cariz bastante pragmático para los Guaraní, ya que querían que, además de combatir los prejuicios contra ellos, fuese también un mecanismo para la promoción de la artesanía. En lo que se refiere a la dimensión espiritual, que detallaremos más adelante, revelar al público cuestiones relacionadas con la espiritualidad, sin embargo, no era ni mucho menos un asunto anodino y se decidió que tan solo se daría el visto bueno a lo decidido una vez que cada representante consultase con los ancianos de su comunidad. Así lo expresó Juliana Kerexu, una de las curadoras mbya guaraní:

⁷ Como es común cuando se trabaja en zonas de baja formalización profesional, resulta difícil que las personas locales que ofrecen servicios tengan los documentos exigidos por las entidades responsables por la gestión y liberación de los recursos financieros. Este fue el caso aquí: las personas locales que podían ofrecer sin problemas los servicios de transporte que eran necesarios para cada reunión luego tenían dificultades para facilitar los comprobantes y documentos fiscales exigidos para el desembolso del recurso, mientras que no era fácil encontrar empresas curitibanas dispuestas a proporcionar estos servicios. Aunque pueda parecer anecdótico, se trata de un escollo importante en proyectos y acciones realizadas en zonas de baja intensidad urbana en Latinoamérica que suelen enfrentar no solo investigadores de universidades, sino también quienes trabajan en organizaciones, gubernamentales o no gubernamentales, que ejecutan proyectos y otras acciones. La falta de flexibilidad y de apertura para encontrar soluciones adaptadas a realidades locales diversas por parte de las administraciones financieras no deja de ser una modalidad de hostilidad institucional.

Cuando entré en aquella sala ya vino a mi cabeza: hacer una *casa de rezo*⁸. Traer ese lado, para que las personas vean y conozcan el lado de la espiritualidad, mostrando bien de dónde viene todo ese lado. La *casa de rezo* hace parte de nosotros desde que nacemos, no se puede decir nada sobre nosotros si no hablamos de la *casa de rezo* En primer lugar voy a hablar con mi *pajé*⁹. Vamos a discutir lo que podemos mostrar. Entonces, antes voy a informarme con ella (Juliana Kerexu, comunicación personal, Paranaguá, 19 dec. 2017)¹⁰.

La segunda reunión se realizó, dos meses y medio después, en la reserva técnica en Curitiba (Figura 2). La cuestión inicial fue conocer las deliberaciones de cada pareja en su comunidad, y todxs afirmaron que lxs ancianxs habían dado el visto bueno al proseguimiento de los trabajos conforme se había decidido en la reunión anterior. Tras una visita a las colecciones en general guardadas en la reserva, se les enseñó la colección guaraní que ya había en el museo, tanto aquella constituida en 2010 como algunas piezas más antiguas de las décadas de 1940 y 1950, y se discutió entre todos cuáles podrían ser expuestas. Quedó claro, ya entonces, que querían exponer también piezas confeccionadas *ad hoc* por ellos, ya que consideraban la colección insuficiente para narrar lo que cada vez iba delineándose mejor. Tras decidir cuáles piezas de las existentes serían expuestas y cuáles era necesario producir, se hizo una distribución entre cada comunidad, considerando las especialidades y propuestas de cada una. Este fue un momento sensible, porque, para evitar tensiones, cada grupo debería recibir un monto aproximado como pago por el conjunto de objetos con el que contribuiría para la exposición.

En este marco de una exposición colaborativa y desarrollada por medio de una metodología dialógica, el título, el circuito expositivo y la paleta de colores



Figura 2. Reunión del equipo de curaduría en la Reserva Técnica del MAE. Febrero de 2018. Foto: Douglas Fróis. Fuente: Archivo del MAE-UFPR.

que se usaría para la propuesta de la identidad visual fueron también discutidos y decididos colectivamente en este momento. Igualmente, los representantes guaraní enfatizaron la necesidad de que se expusiesen fotografías tanto de las aldeas como del proceso de confección de las piezas, ya que uno de los objetivos que explicitaron era mostrar la complejidad y el trabajo duro que existe por detrás de las artesanías para aumentar su valoración por parte de los compradores. La realización de material fotográfico en cada aldea no había sido prevista inicialmente, de la misma forma que la elaboración de más piezas, así que estas propuestas de los representantes guaraní fueron ajustadas en el programa de actividades previsto. De esa forma, entre la segunda reunión y la tercera, el equipo del MAE visitó nuevamente las aldeas para realizar fotografías y grabaciones sobre las etapas de confección de las diferentes artesanías. Este material fue absolutamente crucial, posteriormente, para una producción expográfica que trajese la visión sobre sí mismxs que lxs Guaraní querían mostrar al público.

⁸ La *casa de rezo* u *opy* es una construcción rectangular, tradicionalmente con paredes de cañas y barro, techumbre de hojas de palmera y piso de tierra. La única abertura es la pequeña puerta de entrada. Aunque siempre está asociada a un *karai* o una *kuñā karai* (términos referidos a los especialistas rituales), se trata de un espacio ritual colectivo. Lxs curadorxs mbya guaraní la definieron en uno de los textos de la exposición como 'la base de la espiritualidad' de cada comunidad. Es en estas casas donde se realizan los rituales que mantienen a los Guaraní en contacto con la divinidad Nanderu.

⁹ *Pajé* es un vocablo de origen tupí incorporado al portugués que se refiere de forma genérica a los especialistas rituales y chamánicos, los *karai* y las *kuñā karai*. Aquí, Juliana Kerexu se estaba refiriendo a Doña Isolina, que dirige una de las *casas de rezo* (*opy*) que hay en su aldea de la Isla de la Cotíngia.

¹⁰ La enunciación fue en portugués. La traducción es nuestra.

En la tercera reunión, de nuevo en Paranaguá, en mayo de 2018, se visitó, en primer lugar, el espacio donde se iba a instalar la exposición, retomando el circuito anteriormente definido; se visualizaron los materiales grabados en las aldeas; se escogieron las fotografías que serían usadas en la exposición y en los materiales asociados a ellas; y se analizaron y discutieron las primeras propuestas de identidad visual de la exposición presentadas por la alumna de diseño que formaba parte del grupo curatorial. En esa última reunión fueron también escritos de forma conjunta los textos de los paneles y materiales gráficos que hacen parte de la exposición (Figura 3). Igualmente, se tomaron decisiones sobre cómo sería el día de la inauguración: cuántas personas de cada aldea vendrían, cuáles serían las necesidades en lo relativo al transporte, qué tipo de presentaciones culturales serían realizadas, etc. Como puede verse, la perspectiva decolonial de las prácticas museales llevadas a cabo en esta exposición, dieron como resultado no solo el trabajo colaborativo y polifónico, sino también una forma democrática y decolonial en toda su formulación, de inicio a fin.

El día de la inauguración, hubo una presencia importante de Mbya Guaraní: vinieron un total de 67 personas de las cinco aldeas¹¹ (Figura 4). Los participantes de la comisión, incluyendo los diez representantes indígenas, hablaron sobre su experiencia y sobre la importancia que, desde su perspectiva, tenía la exposición. Igualmente, se realizaron presentaciones de cantos y danzas y se preparó un espacio para que aquellos que lo desearan exhibiesen sus artesanías para vender. En ese sentido, así como la exposición fue el espacio para lxs representantes guaraní produjesen una autonarrativa, implicando decisiones ligadas a qué y cómo exponer, también significó que las

comunidades eligieran cómo presentar la muestra el día de la inauguración.

Es posible decir, a partir de lo que manifestaron al ver la exposición montada, tanto los participantes en la curaduría como el público guaraní, que esta fue un éxito, por lo menos en lo que se refiere a que estaban satisfechos: consideraron que se sentían representados y hablaron de la experiencia, en general, de forma positiva. Durante un seminario en línea¹² al que fue invitada para hablar sobre su experiencia en la producción de la exposición, Juliana Kerexu¹³, una de



Figura 3. Parte del equipo, elaborando uno de los textos de la exposición, durante la 3ª reunión. Paranaguá, junio de 2018. Foto: Douglas Fróis. Fuente: Archivo del MAE-UFPR.



Figura 4. Visita de jóvenes guaraní a la exposición el día de su inauguración. Foto: Douglas Fróis. Fuente: Archivo del MAE-UFPR.

¹¹ Aunque no contamos con el dato preciso de la población total de las comunidades, calculamos que en la inauguración participó en torno del 60%.

¹² Se trata de un ciclo de conversaciones sobre curadurías compartidas organizado por el Museu Paranaense en mayo de 2021. El video puede ser consultado en Museu Paranaense (2021). Originalmente en portugués; la transcripción y traducción son nuestras.

¹³ Aunque en general no identificamos cualquier cambio de estatus en los otros curadores guaraní a raíz de su participación en esta exposición, creemos que es importante destacar el caso especial de Juliana Kerexu. De entre lxs curadorxs es la que tiene más proyección como artesana y artista indígena, y desde *Nhande Mbya Reko* ha participado en otras experiencias museológicas en el *Museu de Arte* de la UFPR y el *Museu Paranaense*. Además, ha iniciado también carrera política presentándose a las elecciones para concejal en Paranaguá.

las curadoras mbya guaraní, explicaba así lo que sintió el día de la inauguración de la exposición:

A partir del momento en que la exposición fue concluida y tuvimos la oportunidad de andar por ella, algo que fuimos escuchando es que no solo nosotros, los Mbya, estábamos allí siendo reconocidos, mirándonos, sino que estábamos dando la oportunidad al no indígena de buscar su raíz, de reconectarse. El reconocimiento de ese territorio que es milenario. Eso implica muchos sentidos, que es la transformación de la visión hacia el indígena, hacia la aldea, de la visión sobre lo que es la historia. . . . Yo sentía como si fuese un hijo, y esa esperanza que depositamos en un niño que va a crecer, que nos va a traer todo el aprendizaje. . . (Museu Paranaense, 2021).

LAS INTENCIONES QUE ORIENTARON LA EXPOSICIÓN

A pesar de que los Guaraní son uno de los tres pueblos indígenas presentes en Paraná —junto con los Kaingang y los Xetá—, era notoria la subrepresentación de su cultura material en el acervo del MAE hasta la segunda década del siglo XXI. Esta situación era tanto más chocante cuanto que el territorio de la costa paranaense era guaraní a la llegada de los europeos y, a pesar de haber sido masacrados y despojados de sus territorios, grupos mbya guaraní se desplazan e instalan secularmente en la región del litoral sudeste de Brasil, que tiene un sentido profundamente religioso para ellos. No obstante su relación histórica, cultural y religiosa con esta región, existe una idea generalizada entre la población de la región de que los Guaraní vienen de fuera, de que son extranjeros y de que, por lo tanto, no tienen derecho a estar allí¹⁴.

A los problemas que los Mbya Guaraní enfrentan en relación al acceso al territorio (Ladeira, 2004; Macedo, 2004), se une el hecho de que hay una fuerte presión por parte de empresas nacionales e internacionales, principalmente en lo que se refiere a la expansión del puerto de Paranaguá, y las pequeñas poblaciones mbya, a pesar de estar recluidas en tierras absolutamente insuficientes, son

consideradas un estorbo. Estas cuestiones, los prejuicios y presiones que sufren en relación a la ocupación territorial, fueron temas que aparecieron con frecuencia durante las reuniones. Lxs participantes enfatizaron, de un lado, que aquel es un territorio tradicional suyo, con una significación cosmológica especialmente relevante, que tiene que ver con la Tierra sin Mal y la posibilidad de vivir conforme determinados preceptos espirituales; y, de otro, que los no indígenas emiten continuamente comentarios prejuiciosos contra ellos. Esto último se vincula claramente con la visión que genera la matriz colonial del poder en gran parte de la población, es decir, el conjunto de prejuicios y estereotipos hacia el 'otro', especialmente cuando se trata de poblaciones indígenas o afrodescendientes, marcadas por la inferiorización social.

La problemática territorial se plasmó en un texto escrito a partir del relato de dos curadores indígenas para componer los materiales de la exposición:

En la década de 1980, cuando su huerto de maíz ya crecía en áreas del actual municipio de Guaqueçaba, el reconocido *xamôï* Francisco *Kirimaco* Timóteo fue interpelado por autoridades *jurua* de un instituto ambiental, del poder ejecutivo y policías.

- "¡Tiene que sacar a los niños mañana temprano! Tiene que quitar todo de aquí e irse por allá, por el Amazonas. Aquí no pueden estar los indios".

Kirimaco respondió a las autoridades:

- "¡Ah, entonces bueno, bueno. Creo que no voy a irme, porque mi huerta ya la quemé, ya planté y el maíz es mío! Ya planté todo, y me voy a quedar en este mismo lugar, porque este Guaqueçaba no es tu lengua, es mi lengua!" (MAE-UFPR, 2017).

En ese sentido, los Guaraní consideraron que una exposición en uno de los espacios más relevantes y prestigiosos de la ciudad podría ayudar a contrarrestar y combatir esas opiniones prejuiciosas. A este respecto, los propósitos de los Guaraní y del museo convergieron, y

¹⁴ Sobre la presencia mbya guaraní en el litoral del Paraná, tanto en sus aspectos históricos como religiosos y mitológicos, ver Ladeira (2007).

ello quedó claro a lo largo de las reuniones. En ambos casos, había una intención explícita de dar visibilidad a una población invisibilizada, y víctima de prejuicios y de presiones para abandonar el territorio. En ambos casos se partía de la idea básica de que el respeto tiene que ser construido desde el conocimiento. Una de las curadoras guaraní, Elza Ara Poty (comunicación personal, Paranaguá, 18 dic. 2017) lo expresaba de esta forma durante una reunión:

Pienso que será importante porque [los visitantes] tendrán más conocimiento sobre una aldea indígena. No lo están viendo solo en la aldea, lo están viendo en el museo. Porque hoy en día, algunos alumnos entienden porque van a la aldea a ver esa realidad, pero hay muchos que no tienen ese conocimiento, no tienen esa oportunidad de visitar una aldea. Entonces allí [en el museo] lo van a ver, van a creer en la realidad que se les está mostrando¹⁵.

Otro de los propósitos que orientaron la exposición, esta vez exclusivamente guaraní, tiene que ver con la elección del tema de la exposición: las artesanías. La producción artesanal es una de las principales fuentes de renta de estas poblaciones ya que no tienen, en general, acceso a trabajos asalariados, ni las tierras donde viven son suficientes para subsistir. La producción artesanal es, de hecho, una característica de este pueblo (Mordo, 2000), desarrollada a lo largo de las últimas décadas, para añadirse a los medios de subsistencia. Como explicaba Juliana Kerexu sobre este punto, su madre se vio forzada a aprender a fabricar artesanías para salir adelante, ya que habían sido expulsados de las tierras donde vivían. Las comunidades próximas a Paranaguá, solían vender en las calles de la ciudad, pero desde hace unos años las autoridades les han prohibido hacerlo, así que tienen que desplazarse a ciudades mayores o vender a las pequeñas tiendas de artesanía que hay en la ciudad, donde les pagan muy poco. Como se dijo, a través de la exposición querían mostrar lo laborioso que es fabricar los objetos que venden, mostrando las diferentes

etapas de elaboración, desde la colecta de la materia prima en el bosque, hasta la finalización de los detalles. Este detalle etnográfico, si se quiere, incluyendo tanto los procesos de elaboración como los sentidos que los objetos y los grafismos que los constituyen cargan, era pensado como una estrategia para valorizar las artesanías. Los registros sobre los procesos de elaboración fueron usados para la producción de materiales audiovisuales para la exposición y su divulgación¹⁶.

Como se mencionó antes, la exposición fue pensada desde el principio como estrategia de combate al desconocimiento y los prejuicios, desde una opción decolonial. Uno de los puntos cruciales fue el papel que jugó en la exposición la referencia al ámbito espiritual. Como explicó Rivelino Vera Popygua (comunicación personal, Paranaguá, 18 dic. 2017) durante una de las reuniones, “cualquier tema se va a asociar con la espiritualidad; cualquier tema que escojamos se va a dirigir a ella”. Cuando se decidió que el tema sería la artesanía, en seguida se sugirió que en contraposición a los objetos que se venden, hay objetos, asociados a una dimensión sagrada, que no se venden. Fue este, precisamente, el eje de la exposición: los objetos que se venden, y los objetos que no se venden (Pérez Gil, 2021).

Sin embargo, la idea de mostrar aspectos de la vida espiritual generó algunas tensiones. No solo hubo que consultar a los líderes y ancianos de las comunidades, antes de aceptar el tema, como ya mencionamos, sino que surgieron algunos desacuerdos sobre lo que podría exponerse. La dimensión espiritual estuvo principalmente representada por la casa de rezo y los objetos que en ella se encuentran, objetos que son elementos importantes del ritual y que no son artesanías¹⁷.

Para entender esta división entre lo que se vende y lo que no se vende, los Guaraní se refieren a un mito. Este, reproducido en la exposición, cuenta que Nhanderu, la principal divinidad, había creado a las personas, a los

¹⁵ Original en portugués; traducción nuestra.

¹⁶ El video, que integraba la expografía, puede ser consultado en Museu Paranaense (2021).

¹⁷ Una descripción y un análisis más detallados de los objetos que fueron expuestos extrapola las posibilidades de este artículo, pero pueden ser consultados en Pérez Gil (2021).

animales, alimentos y varios objetos para que los hombres y mujeres pudiesen servirse de ellos. Los objetos de Nhanderu son bellos, y su belleza está definida por cualidades estéticas caracterizadas por la simplicidad y la moderación. Las cestas de carga creadas por Nhanderu son dicromáticas y adornadas con grafismos sencillos. Tanto los tipos de grafismos como los de las formas de las cestas son reducidos en número y estáticos. No hay posibilidad de innovación porque fueron definidos por Nhanderu.

Por su parte, el hermano de Nhanderu, Anhã, se sintió un poco celoso y decidió imitar los objetos creados por su hermano. Él, como explicaron los curadorxs guaraní, tenía un espíritu más emprendedor, así que sus objetos son mucho más coloridos, los grafismos más complejos y no hay ningún límite para la innovación (Assis, 2006). Estos objetos son creados para seducir a los *jurua* y que los compren. En la Figura 5, por ejemplo, son mostrados adornos elaborados por las comunidades y expuestos en la exposición. Algunos están hechos con chaquira y otros con semillas, pero incluso en estos últimos, la presencia de plumas teñidas de colores indica que su destino es la venta.

Mientras las artesanías, creadas por Anhã están destinadas a los no indígenas, los objetos y espacios de Nhanderu deben ser preservados y protegidos de los extraños, ya que forman parte del modo de ser guaraní al cual hace referencia el título de la exposición. La preservación de estos espacios, objetos y conocimientos pasa por mantenerlos invisibles.

En ese sentido, la decisión de mostrar la casa de rezo (Figura 6) fue difícil. Las razones que llevaron a las comunidades a aceptar tratar sobre ese asunto en la exposición, dándole visibilidad, es que actualmente la situación es especialmente compleja en lo que se refiere a la presión territorial y las actitudes de prejuicio de las cuales son víctimas. Tienen la percepción de que la relación que mantienen con los no indígenas es cada vez más difícil y, por ello, deciden mostrar aspectos de su vida, hasta ahora ocultos como modo de provocar empatía.

EL ASPECTO DIALÓGICO DE LA EXPOSICIÓN

Durante los intercambios de ideas que ocurrieron en la primera reunión, se abordó lo que cada uno entendía por una exposición. Fue evidente que las perspectivas a ese respecto de los Guaraní y del equipo del museo eran diferentes. Para los segundos, una exposición es un montaje, formado por objetos, imágenes y textos, destinado al público, que se instala por un período determinado en un lugar que asume durante ese tiempo un carácter museístico. Los Guaraní, sin embargo, partían de la idea de que el museo sería un espacio donde sus artesanías serían exhibidas con el objetivo de venderlas, no siendo algo muy diferente a un puesto de venta en una feria. Finalmente, fue en un espacio intermedio entre estas dos concepciones en donde fue construida la exposición, contribuyendo a la deconstrucción del discurso

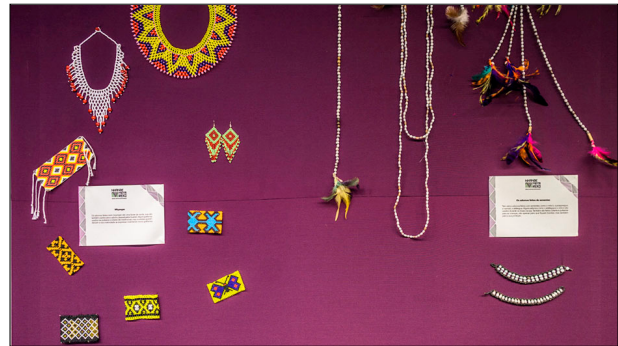


Figura 5. Adornos destinados a la venta, expuestos en la exposición. Foto: Douglas Fróis. Fuente: Archivo del MAE-UFPR.



Figura 6. Entrada a la representación de la casa de rezo (a la derecha). En primer plano, aparece la foto de una de las curadoras, Elza Poty, tomada en la casa de reza de su comunidad. Foto: Douglas Fróis. Fuente: Archivo del MAE-UFPR.

museal como único legítimo en el ámbito específico y abarcando otras voces y perspectivas en la producción de la muestra, cuestión que profundizaremos más adelante en la reflexión sobre la decolonización en los museos.

Al visitar juntxs otras exposiciones que había en aquel momento en el museo, el equipo les explicó su forma de entender una exposición, lo que permitió a los representantes guaraní evaluar apropiadamente lo que significa una exhibición museal y cómo apropiarse de esa herramienta cultural y política. Asumieron la exposición como una forma para darse a conocer, para mostrar aquello que generalmente ocultan y que las personas desconocen sobre ellos. El desconocimiento de los no indígenas permite, por un lado, proteger su modo de vida y evitar ciertas injerencias, pero, por otro lado, es fuente de prejuicios e ideas equivocadas, como por ejemplo, que son extranjeros sin derecho a estar en ese territorio, o que por el hecho de usar móvil dejan de ser indígenas. Estos prejuicios se encuentran en la base de violencias que permean tanto las relaciones interétnicas cotidianas —como cuando un chico guaraní recibió una paliza por parte de habitantes de Paranaguá siendo acusado injustamente de asedio sexual—, como las institucionales —como cuando un representante de la Fiscalía que acompaña procesos de impacto ambiental en tierras indígenas mbya guaraní pone en duda la brasilinidad, y por tanto la legitimidad, de sus interlocutores mbya guaraní (Souza, 2021, p. 47).

La decisión de tener en cuenta el contexto social específico de la relación entre estas comunidades indígenas y los no indígenas formó parte de la modalidad que tomó la exposición para incorporar las demandas del grupo y evitar el aislamiento del que padecen muchos museos y exposiciones respecto de las situaciones sociales de las sociedades en las que se encuentran. Como veremos más adelante, esto constituye una estrategia fundamental del quehacer del museo desde una perspectiva democrática y decolonial.

En el caso concreto de *Nhande Mbya reko*, la exposición se constituye, así, como un mecanismo para revelar aquello que está oculto, o que los *jurua* no son

capaces de ver y apreciar. La decisión sobre lo que se hace visible y lo que se mantiene oculto pareció ser una de las principales preocupaciones de los Guaraní a lo largo del proceso. Esta tensión entre lo mostrado y lo no mostrado en la exposición está en continuidad con la gestión entre lo dado a ver y lo que permanece oculto que las poblaciones mbya guaraní han desarrollado a lo largo de la historia colonial y postcolonial como mecanismo de resistencia. Lo que se muestra y lo que se oculta forma parte de una política cuidadosamente pensada y definida colectivamente que, en cada momento, responde a circunstancias específicas (Assis & Garlet, 2004; Ladeira, 2007).

Si ellxs supieron apropiarse de nuestra concepción de lo que es una exposición como mecanismo para construir un discurso sobre sí, el equipo del museo tuvo que adaptar también sus conceptos a los intereses de los Guaraní. Esta es una de las consecuencias del hacer con ‘otrxs’, de la perspectiva plural adoptada, así como del trabajo colectivo como opción para producir una muestra efectivamente decolonial. Sobre esta cuestión profundizaremos en la segunda parte del artículo.

Como se ha señalado desde la museología crítica, los conflictos son parte de la vida de los museos (Padró, 2003) y aceptar su existencia no solo es realista, sino productivo. En el caso de la exposición analizada, se problematizó lo que se considera factible de hacer o no en una exposición. En occidente la idea de una exposición que tiene como por objetivo la venta de lo exhibido no es en absoluto extraña —las exhibiciones de obras artísticas son quizás los casos más evidentes—, pero en el caso de las exposiciones etnográficas no es tan común. A los objetos calificados como etnográficos, su carácter de patrimonio cultural parece conferirles un valor casi sagrado que los coloca al margen tanto de la posibilidad de mercantilización como de la de restitución. Cualquier pieza es única e insustituible. No se concibe vender los objetos expuestos, que pasan a integrar las colecciones del museo y se convierten automáticamente en inalienables. Sin embargo, obviamente no era posible ignorar las demandas relacionadas con la venta colocadas por los representantes guaraní.

Dos medidas se tomaron en ese sentido. En primer lugar, para atender el pedido de lxs curadorxs mbya que solicitaron la divulgación de las informaciones sobre los artesanos y las aldeas, fueron producidos materiales asociados a la exposición, como paneles explicativos, folletos y mapas, que permitirían a los compradores interesados entrar en contacto con los artesanos y adquirir sus obras. En segundo lugar, les fue ofrecido un espacio en el museo, que podrían usar cuando quisieran, para vender sus artesanías durante el período que durase la exposición, que estuvo en cartel durante más de un año. Sin embargo, tan solo el día de la inauguración usaron este espacio, en función, sobre todo, de la dificultad para desplazarse. De esta manera, la tramitación del conflicto permitió asumir las demandas de lxs curadores guaraní, a pesar de no ser frecuente la venta en exposiciones de este tipo.

Nos gustaría enfatizar aquí que el intercambio de ideas sobre lo que es una 'exposición' fructificó en un resultado que respondía tanto a los intereses y concepciones guaraní como a las del equipo del museo. Así, lo que sucedió, puede entenderse como lo que B. Santos (2009) llama inteligibilidad en el trabajo de traducción entre saberes y prácticas diferentes, en este caso, entre lo que lxs curadorxs guaraní y del museo negociaron e intercambiaron para obtener este resultado. Asimismo, funcionó aquí la postura de 'desacralizar' el museo (Bourdieu, 2010), en tanto sus discursos y prácticas fueron desestabilizados, modificados y adaptados al trabajo colectivo.

El propio edificio que albergó la exposición, un antiguo Colegio Jesuita construido en 1755 y que pasó por varias funciones antes de llegar a ser, en 1963 (Figura 7), el actual museo, condensa en cierta medida el ejercicio de diálogo realizado durante la preparación de la exposición ya que en él se enmarañan diversos sentidos. Estos sentidos no se anulan unos a otros, sino que se articulan tensionándose, desestabilizándose o reforzándose entre sí.

En primer lugar, el hecho de que sea, en origen, una construcción jesuítica tiene poderosas resonancias históricas y cosmológicas. Aunque los jesuitas intentaron llevar a cabo, a partir de una perspectiva utópica, lo que Melià denominó "una especie de proyecto anticolonial dentro de la colonia",

no por ello dejaron de ser un agente colonial de primer orden para la opresión de las poblaciones guaraní (Melià, 1993, p. 176). Aun así, los antiguos jesuitas de las misiones fueron incorporados por la cosmología mbya guaraní bajo la figura de los *kesuitas*: "xamãs que teriam alcançado o estado de *aguidje*, 'perfeição' e, conseqüentemente, *Kandire*, 'imortalidade'" (Litaiff, 2009, p. 114). Asociados a ciertas divinidades, una de las características de los *kesuitas* era su capacidad para construir con piedras, símbolo de la eternidad. De hecho, muchas *ruínas* conectadas con la presencia jesuítica son consideradas *tava*, esto es, lugares donde los antepasados de los Mbya Guaraní —entre los cuales se cuentan los *kesuitas* que, desde la perspectiva guaraní, no eran *jurua*, sino guaraní (Litaiff, 2009)— vivieron y construyeron estructuras de piedra. Estas *ruínas*, entre las que se encuentra el edificio que alberga el MAE en Paranaguá, son las marcas de la corporalidad de los antepasados; en ellas es posible rememorar las buenas/bellas palabras del demiurgo y se puede vivir conforme el buen modo de ser mbya guaraní (IPHAN, 2014, p. 1). En este sentido, que la exposición haya sido realizada en este edificio, contradice el sentido colonial original del mismo y lo convierte en un espacio con otros sentidos y formas de habitarlo.



Figura 7. Fachada del Museu de Arqueologia e Etnologia de la UFPR en Paranaguá. Foto: Douglas Fróis. Fuente: Archivo del MAE-UFPR.

Por otro lado, en la actualidad el MAE-UFPR constituye un espacio cultural privilegiado para la ciudad que lo alberga. Es uno de los edificios de la ciudad más imponentes, en términos arquitectónicos, y relevantes, en términos históricos, lo que lo convierte en uno de sus iconos identitarios. El pertenecer, además, a una universidad federal, contribuye a que sea considerado uno de los espacios más prestigiosos de la región del litoral paranaense.

A partir de esos sentidos, podemos decir que el museo es, al mismo tiempo, un lugar *jurua* y *mbya*, y esto lo convierte en espacio privilegiado para el intercambio de miradas. Por medio de la exposición, los Mbya Guaraní, en colaboración con el equipo del MAE-UFPR, han producido, a través de un lenguaje que les era ajeno al inicio, un discurso sobre sí mismos dirigido a los *jurua*, y por medio de la propia experiencia de la exposición han profundizado en su comprensión sobre cómo los *jurua* objetivamos las ‘culturas’ (con comillas, conforme define Carneiro da Cunha, 2009), el valor que ella tiene para nosotros, y como la exhibimos. El resultado tiene un carácter híbrido, ya que al mismo tiempo que vehiculiza una autonarrativa guaraní, en el sentido de que lo que se dice y expone fue dicho, dibujado, fabricado, escogido o escrito por lxs representantes guaraní o junto con ellxs, se hace por medio de mecanismos de comunicación museológica (A. Silva, 2020), y en espacios y procesos museales, incluso si estos han sido, por lo menos temporalmente, guaranizados, adaptando aquí el concepto feliz acuñado por Sahlins (1997).

REFLEXIONES SOBRE LA DECOLONIZACIÓN EN LOS MUSEOS

La descripción y el análisis de la exposición “Nhande Mbya Reko – Nosso jeito de ser guarani” nos lleva a una reflexión teórica, en la medida en que genera cuestionamientos e interrogantes sobre la museología actual. En este apartado, la reflexión se centrará específicamente en la democratización y la construcción con ‘otrxs’ dentro de los museos, y adquirirá también una formulación propositiva.

El punto de partida para estas reflexiones es reconocer que los museos producen un relato, un discurso, basado tanto

en las piezas que se exponen y en los paradigmas culturales y políticos que subyacen a toda construcción discursiva, como en lo que no se expone y no se dice, aquello que se silencia (Price, 2016). Si los museos comunican e interpretan, lo hacen —consciente o inconscientemente— desde un cierto punto de vista. Así como no hay objetividad en cualquier mirada sobre el mundo, en tanto “todo conocimiento posible se encuentra in-corporado, encarnado en sujetos atravesados por contradicciones sociales, vinculados a luchas concretas, enraizados en puntos específicos de observación” (Castro-Gómez & Grosfoguel, 2007, p. 21), tampoco hay neutralidad en un museo.

Por ello, es pertinente pensar que, del mismo modo como se trabajó en la exposición del Museu de Arqueologia e Etnologia de la Universidade Federal do Paraná, lo primero que cualquier coordinación de un museo podría plantearse es desde dónde se va a construir ese relato, luego, qué y cómo mostrar, al mismo tiempo que con quiénes hacerlo. Este proceso, para que resulte verdaderamente crítico por parte de los museos, involucraría una reflexión acerca de lo que muestran y con quiénes producen ese relato, al mismo tiempo que implicaría reconocer a quienes han quedado durante mucho tiempo afuera de los discursos sobre ellos que se construían desde estas instituciones. Esto significa también interrogarse sobre cómo mostrar y para quiénes. De esta manera,

... la persistencia del racismo, el sexismo y la reproducción de exclusiones históricas dentro del museo, y las formas en que ejerce su autoridad hacia la sociedad, han demostrado una vez más, la necesidad de revisar las prácticas y prioridades en las acciones emprendidas por los museos (Bergeron & Rivet, 2021, p. 31).

La mirada crítica y decolonial de estas reflexiones reconoce las desigualdades sociales, económicas y culturales que subyacen en las sociedades, por lo que no supone que un cambio en el paradigma de los museos solucionará problemas históricos referidos al tipo de público que accede y/o se interesa por estos espacios. Sin embargo, la museología social (A. Carvalho, 2015) y

la museología crítica (Lorente, 2006, 2015; Padró, 2003), así como de los estudios decoloniales (Castro-Gómez & Grosfoguel, 2007; Quijano, 2011), permiten repensar los paradigmas culturales y políticos sobre los cuales se construyen los discursos y las experiencias en los museos.

La inclusión efectiva y democrática de sujetos 'otrxs', ya sea racializadxs, como las personas afrodescendientes o indígenas, ya sea sujetos socioeconómicamente excluidos, como pobres o marginales, o históricamente subrepresentados, como mujeres, diversidades y migrantes, es un asunto muy complejo. La matriz colonial del poder, que, como se dijo, incluye aspectos económicos, culturales y epistemológicos, implica también elementos estéticos. Los discursos producidos desde dicha matriz no han hecho otra cosa que construir y reforzar estereotipos, así como inferiorizar a lxs 'otrxs', tal como pudimos observar en el relato de los Mbya Guaraní sobre la mirada de la población no indígena hacia ellxs. Por ello, las estéticas decoloniales proponen otras formas del conocer y del sentir (Mignolo, 2019) que promuevan nuevas reflexiones, también útiles para pensar en la museología y su democratización. Estas tomarán, en los siguientes apartados del artículo, la forma de preguntas para acompañar la problematización de diversos temas que surgen de la descripción que se realizó de la exposición "*Nhande Mbya Reko – Nosso jeito de ser guarani*" y que se entienden como fundamentales.

¿CON QUIÉNES HACER EN LOS MUSEOS?

Las perspectivas museológicas surgidas en los últimos cincuenta años que han venido criticando la museología tradicional, propusieron una relación más directa y colaborativa con la sociedad (Lorente, 2006; Padró, 2003; Chagas & Gouveia, 2014; Bergeron & Rivet, 2021). Esto significa una participación de las comunidades en la ideación, gestión y acceso a los bienes culturales. El museo se convertiría, así, en un espacio colectivo.

Frente a la pregunta de cómo lograr esa perspectiva participativa, es fundamental coordinar y generar relaciones de colaboración con instituciones u organizaciones

propias de los pueblos 'otrxs', como espacios culturales y políticos. Esto implica establecer zonas híbridas entre el adentro y el afuera del museo, dejando de lado visiones verticalistas, totalizadoras y unilaterales. Tal como se vio en este artículo, en la exposición realizada en forma conjunta con la comunidad mbya guaraní de la costa de Paraná, estas articulaciones permiten, sobre todo, miradas alternativas a las que podrían haber tenido sus curadorxs sin la participación del grupo indígena.

Asimismo, establecer vínculos con otras instituciones culturales como archivos, bibliotecas, centros de restauración y academias puede generar resultados fructíferos en base al trabajo conjunto y complementario.

Por otro lado, dentro de los museos resulta fundamental darle un fuerte protagonismo al sector que tenga el mayor vínculo con el exterior que, en general, es el área educativa, así como otras áreas encargadas de la mediación y la interacción con el afuera. Idear exposiciones, prácticas, convocatorias, en las que estos sectores cumplan un rol central, puede afectar positivamente el modo como lxs curadorxs proyectan sus acciones, no solo en momentos y muestras excepcionales, sino en todas las instancias de relación del museo con el afuera.

¿CÓMO HACER EN LOS MUSEOS?

Si nos interrogamos sobre cómo llevar a cabo las exposiciones de manera democrática y decolonial, una primera posible medida es poner en cuestión el discurso que el propio museo exhibe, para desacralizarlo (Bourdieu, 2010) y convertirlo en uno más, entre otros posibles. La propuesta, entonces, es establecer una polifonía, donde el museo pueda ser una plataforma de expresión social y un termómetro que pueda captar la temperatura del ambiente, no para traducirla, sino para incorporarla. Hemos visto en la exposición analizada que esta polifonía resultó del trabajo colaborativo y de la estrategia de promover la autonarrativa mbya guaraní. El punto de partida de museo, que implicó poner a disposición de lxs participantes indígenas la posibilidad de producir un discurso sobre sí y de trabajarlo en

conjunto, contribuyó, de un lado a la tendencia tradicional del museo a generar perspectivas unívocas sobre las realidades de que trata y, por otro, a (auto)cuestionar la ausencia, a lo largo de 50 años, de la cultura material guaraní en sus exposiciones y colecciones, lo que contribuyó, sin duda, a generar en la región la idea de este pueblo indígena no tiene conexión con la historia y la cultura de la costa paranaense.

La polifonía y la desacralización del discurso museal pueden llevarse a cabo a través de algunas acciones, como las que ejemplifica Lorente (2015): expresar los textos con interrogantes —en lugar de hacerlo con afirmaciones—, firmar los textos explicativos para demostrar su carácter siempre subjetivo y parcial y, fundamentalmente, incorporar otras voces no institucionales ni académicas en el discurso que expresa el museo.

Esto último se vincula también con la mirada que propone la ‘epistemología del sur’ de B. Santos (2009). El teórico portugués afirma que los conocimientos basados en un supuesto rigor científico son siempre incompletos, a pesar de su pretendida universalidad como categoría de la modernidad. Por ello, a partir de su concepto de ‘ecología de los saberes’, sugiere el debate con otras formas de conocimiento, negadas e invisibilizadas. En consecuencia, B. Santos (2009) afirma que es necesario un trabajo de traducción entre saberes y prácticas diferentes que permita la inteligibilidad. En el caso de la exposición analizada en este artículo, el proceso desde el inicio estuvo basado en la búsqueda de la inteligibilidad entre lxs organizadorxs y las comunidades mbya guaraní, lo que llevó al desarrollo de diversos encuentros, diálogos e intercambios para llegar a acuerdos y posiciones comunes.

Por otra parte, producir exposiciones de forma democrática y decolonial también incluye reconocer una contextualización sociopolítica de la situación actual, tanto del país como de la comunidad con la que se quiere trabajar. Es decir, dado que los museos, como todas las instituciones, están inmersas en contextos específicos, estos operan como condicionantes tanto de las situaciones sociales generales, cuanto específicas de los grupos o comunidades de las que

se trate. En otras palabras, es inviable trabajar en abstracto en base a ciertas piezas u obras, como si se tratase de objetos o escenas ahistóricas. Del mismo modo, situaciones concretas, por ejemplo, el estallido social de Chile en octubre del 2019, la emergencia del movimiento feminista en la última década en varios países de Latinoamérica, el reconocimiento del valor y la importancia de las culturas indígenas, entre otros acontecimientos, podrían ser parte de los elementos a tener en cuenta para idear un vínculo con la sociedad. Esto puede ser pertinente aun cuando no sea necesario que estos estallidos o circunstancias específicas sean la temática central de una exposición, ya que actúan como un marco que afecta a las sociedades de las que se trate y a las propias instituciones museales. En el caso que nos ocupa, un contexto general, más allá del tema de las artesanías, que se refleja en la exposición es el problema ambiental y territorial, y su efecto en las poblaciones indígenas. Esta problemática, aunque existente desde siempre, ha ido tomando carices dramáticos en los últimos años.

De igual manera, parece ineludible ocuparse de las memorias de las comunidades y los grupos que las integran, en la medida en que estas son siempre construcciones parciales que vinculan pasado y presente (Jelin, 2002). De allí la importancia de rescatar las memorias colectivas, en tanto

Lo colectivo de las memorias es el entretejido de tradiciones y memorias individuales, en diálogo con otros, en estado de flujo constante, con alguna organización social —algunas voces son más potentes que otras porque cuentan con mayor acceso a recursos y escenarios— y con alguna estructura, dada por códigos culturales compartidos (Jelin, 2002, p. 22).

Escuchar, recoger y trabajar con esas memorias es parte, entonces, del hacer con ‘otrxs’ en los museos.

En otro orden de cosas, también es sustancial replantearse las modalidades que se escogen en el museo para mostrar y hacer accesible, comunicable, su colección y sus exposiciones. Los museos de arte, como señala Santacana (2006) son, llamativamente, los que en general

menos mediaciones ofrecen para que lo que se muestra sea comprensible para la mayoría del público. Contextualización, historización y explicitación de ciertas convenciones se volverían, entonces, imprescindibles, no solo de las obras o piezas de los momentos más alejados de la historia, sino también del presente, teniendo en cuenta que, como dice Bourdieu (2010), el arte contemporáneo está cada vez más encerrado en sus propias discusiones y más alejado del público común. Las mediaciones son, entonces, necesarias en un museo de arte, en uno histórico, antropológico o de ciencias naturales.

Por otra parte, la pregunta por el cómo también tiene una posible respuesta en la territorialidad: ir hacia las comunidades, hacia lxs 'otrxs', implica no necesariamente una descentralización geográfica, replicando pequeños museos en diversos puntos, sino ir hacia el encuentro con el barrio o la comunidad en su espacio social específico. Esto significa salir del encierro del edificio para dirigirse hacia una construcción conjunta con quellxs implicadx, tanto productoxs como destinatarixs del museo, es decir, quienes portan esas memorias, quienes producen relatos no hegemónicos, quienes apelan a otra producción simbólica y material del mundo, tal como pudo advertirse en el caso de la exposición analizada.

¿PARA QUIÉNES HACER EN LOS MUSEOS?

Al indagar acerca de los públicos de los museos, se debe tener en consideración que probablemente, en muchos casos, desde los museos se piense en un destinatario ideal —o idealizado— muy próximo al modelo hegemónico (blanco, informado, internacional) o bien en un público escolar (considerado, aparentemente, cuasi una *tabula rasa*). Sin embargo, como puede verse en la compilación de trabajos realizados desde una museología decolonial (Bergeron & Rivet, 2021), entre otros textos, existe una complejización y un cuestionamiento a esa imagen tradicional. De allí que resulte interesante pensar, por ejemplo, en que las comunidades de lxs 'otrxs'

sean también consideradas asistentes al museo, sean estas lesbianas, gays, bisexuales y transexuales (LGBT), indígenas, sectores pobres, etc. Es factible que el relato del museo cambie si se piensa a esxs 'otrxs' como público central, y no únicamente como asistentes a una exposición en particular.

Asimismo, se ve como imprescindible pensar en un público reflexivo, crítico, y no como un mero consumidor. Como sugiere Schmiltchuk (2000), que curadorxs y museólogos se entremezclen discretamente con el público, conversen con ellxs, con lxs custodiadx, que escuchen comentarios, observen el espacio y el público, permitiría problematizar la relación del museo con lxs visitantes, detectar problemas y formularse preguntas. Es fundamental, en todo esto, dejar de considerar al público como una amenaza, tanto en lo que refiere a la posible comisión de un ilícito o de una destrucción, como por el cuestionamiento que este podría realizar sobre la institución.

De esta manera, si el público es el principal destinatario del museo, parece primordial abrirse a la participación de voces 'otras', sin considerar que algunas visitas son más ansiadas o más legítimas que otras. En este sentido, la exposición analizada sobre y con los Mbya Guaraní, implicó también la visita de las comunidades a las que pertenecían lxs curadorxs indígenas. Además, cuando fue posible, una de las curadoras fue invitada a realizar la mediación con el público, y a exponer en contextos académicos y museológicos su experiencia¹⁸, lo que demuestra los posibles desdoblamientos del trabajo colaborativo.

Por otra parte, considerar a los públicos, en plural, involucra tener en cuenta diferentes edades y condiciones de accesibilidad. Así, colocar suficientes sitios de descanso con sillas y mínimas comodidades para que la visita al museo no se transforme en una carrera contra el agotamiento físico y mental, parece ser una medida razonable. Del mismo modo, si se pretende que el público participe, comprenda, se cuestione, es

¹⁸ Juliana Kerexu fue invitada a hablar sobre esta experiencia en un evento organizado por el *Museu Paranaense*, como mencionado anteriormente, y a exponer un trabajo académico, junto con Gabriela Freire, antropóloga del MAE-UFPR, en un evento académico organizado en la *Universidade de São Paulo* en 2019 (Freire & Kerexu, 2019).

importante darle las comodidades y tiempos para que esto suceda. Otra cuestión fundamental es la existencia de información pedagógica, actualizada y que permita la interacción para acercar al público a lo que se está exponiendo. El conjunto de estas estrategias permitiría hacer salir al museo del “monólogo” (Mantecón, 2007, p. 98) para dirigirse a un “diálogo bidireccional y horizontal entre los/las profesionales, la institución y la comunidad” (Navajas Corral & González Fraile, 2018, p. 44) e intentar vencer las múltiples barreras que separan al museo del público.

DECOLONIALIZAR Y DEMOCRATIZAR

La literatura especializada, por medio de sus reflexiones críticas y propositivas, viene enfatizando en los últimos años la necesidad de trabajar sobre la decolonización y la democratización en los museos. Hemos analizado aquí la exposición “Nhande Mbya Reko – Nosso jeito de ser guarani”, que constituye una experiencia a ese respecto entre varias otras que algunos museos han realizado recientemente. La alianza entre museos, antropólogos y comunidades relacionadas cultural e históricamente con las colecciones conservadas en museos viene dándose de varias formas, como mencionamos anteriormente, produciéndose una creciente indigenización de los museos (Roca, 2015). Aunque estas experiencias han ido en aumento a lo largo de los últimos años, generalmente como iniciativas particulares, es necesaria su ampliación y profundización, y especialmente el desarrollo de políticas que les den soporte institucional, económico, administrativo y legal. Cabe a los museos, en el plano político, conminar a los poderes públicos a llevar a cabo estas políticas y contribuir activamente con el contenido de las mismas.

En los planos práctico y conceptual, se hace necesario continuar experimentando y tomando iniciativas, así como atender a las demandas de las comunidades y promover debates y reflexiones que articulen diversos puntos de vista. A partir de una idea de cultura democrática amplia

y plural, es importante que los museos partan de una discusión sobre qué consideran cultura. Con un punto de partida claro, discutido y elaborado en base a un proceso reflexivo y crítico, tanto al interior de la institución como con la participación de otros actores, como se vio, será posible pensar en los ‘otros’ del museo, en los ‘otros’ de la cultura, en los ‘otros’ de la sociedad. Por otro lado, el mantener una actitud permanentemente reflexiva y autocrítica es importante para no incurrir en una actitud autocomplaciente. Acciones colaborativas son caminos para la decolonización de los museos, pero no son su sinónimo. Es importante considerar en cada caso los efectos, consecuencias y eficiencia de las acciones en la deconstrucción de relaciones de poder enraizadas, y no olvidar que, en última instancia, las exposiciones son tecnologías comunicativas de los museos en cuyo desarrollo se enredan agencias e intereses de diversa orden (A. Silva, 2020; Roca, 2015).

Para que los museos puedan constituirse en agentes activos en la construcción de una cultura democrática, deben considerar los derechos culturales como derechos ciudadanos, lo que significa tomar en cuenta que hay sectores que, más allá de las formalidades cívicas y legales, no siempre pueden ejercer su derecho cultural como ciudadanxs. Como se observó a lo largo de este artículo, para este cambio de paradigma —iniciado ya en varios museos del mundo— surge como necesario cuestionar el cómo trabajar en los museos, así como el qué, el con quién y el para quién. Es decir que no parece suficiente modificar las formas en que se realizan las exposiciones, sino repensar el contenido, los productores y los destinatarios.

Otras preguntas para realizar al interior de los museos que dispara la exposición “Nhande Mbya Reko – Nosso jeito de ser guarani” se refieren a cómo trabajan los museos con la identidad y la alteridad, quiénes se consideran ‘nosotros’ y quiénes son los ‘otros’. Estas indagaciones podrían coadyuvar a una ampliación de la mirada sobre comunidades, culturas y saberes otros que, históricamente, fueron negados e invisibilizados (B. Santos, 2009).

Como ha manifestado la museología crítica (Padró, 2003), es clave aceptar que el conflicto —como en todas las esferas de la sociedad— es parte ineludible de los museos, del mismo modo que de cualquier institución pública o privada. Por ello, parece sustancial asumir que detrás de toda puesta en escena en el museo, hay conflictos, explícitos o latentes. La mirada funcionalista, negadora de una realidad conflictiva y diversa, que intenta poner a cada cosa en su sitio —bajo el modelo de una organización ideal (Jarvie, 1973)— poco aporta al museo como espacio donde no solo el conflicto se muestra, sino donde este se produce. Al generar discursos y acciones, los museos pueden, más que contribuir a una mirada única, supuestamente universal y homogénea, provocar la mirada crítica, disruptiva y desestabilizadora respecto de un orden social hegemónico y desigual. Esto es posible porque los museos no operan a partir de una historia neutra y objetiva de los pueblos, sino que participan activa y decisivamente en la producción de sus memorias, que están cargadas de sometimientos, pero también de luchas y resistencias. Los museos pueden hablarnos de lxs 'otrxs', como han podido hasta ahora hablar de un supuesto 'nosotrxs' imparcial y hegemónico. Pero, sobre todo, los museos deben convertirse también en altavoces desde donde que lxs 'otrxs' nos hablen sobre sí y construyan sus propias autonarrativas, colocando nuevos aspectos descuidados, negados o invisibilizados en las historias dominantes. Aunque cada vez más comunidades indígenas, tradicionales o de barrio, así como asociaciones, se han apropiado del dispositivo museal creando sus propios espacios expositivos (Abreu, 2008; Pereira & Melo, 2021; S. Santos, 2021), ello no exime a los museos tradicionales de continuar buscando y proporcionando medios para ser y de constituirse, también, en lugares de difusión y convergencia de miradas y voces, de manera que la identidad y la alteridad intercambien alternativamente posiciones.

Es clave tener en cuenta que lo que los museos generan como discursos y prácticas no es el resultado 'natural' de la evolución de una cultura y una sociedad, sino una construcción que responde a uno o diversos

momentos históricos, intereses y valores con los que se opera sobre lo plausible de ser adquirido o coleccionado, estableciendo una jerarquización entre aquello que debe ser escogido para formar parte del patrimonio o de una muestra en particular, y aquello que no. Esto no es un resultado azaroso, sino que responde a una 'tradición selectiva' (Williams, 2003), a partir de la cual en cada sociedad se eligen las obras que pasarán a formar parte de lo reconocido, de lo visible o lo legible. Tomar conciencia de estos procesos selectivos y siempre arbitrarios e incluso mostrar los mecanismos que operaron en la construcción de un patrimonio y, por ende, de un relato, puede coadyuvar a repensar la forma en que el museo actúa y en cómo se relaciona con la sociedad. No es casual que, en esa tradición selectiva, los museos —como las instituciones culturales en general— hayan cristalizado visiones estereotipadas e inferiorizantes de los 'otrxs'. Este proceso es más relevante aún si tenemos en consideración que la selección es también una interpretación (Williams, 2003). De acuerdo con lo que se analizó en este artículo, específicamente en el caso de la exposición de y sobre los Mbya Guaraní, es fundamental que en el museo se expresen una pluralidad de voces y de visiones —tanto en lo que refiere al personal del museo, que va desde lxs curadorxs a lxs encargadxs del vínculo con la comunidad, como en lo que respecta a las propias comunidades o grupos implicados— y que asuma, desde el inicio, que existe una multiplicidad de interpretaciones posibles.

Apuntar a generar preguntas, dudas y cuestionamientos, en lugar de certezas y fijeas, es uno de los más altos objetivos que podrían alcanzar estas importantes instituciones. Los museos como espacios dinámicos que trabajan con sujetos activos, más que con objetos, podrán contribuir, de esta manera, a la democratización de la cultura y del conocimiento. El papel social de los museos y su patrimonio —especialmente desde una praxis decolonial— en el marco de condiciones sociales cambiantes y, muchas veces, en crisis, es una cuestión sobre la que indagar y, a partir de allí, actuar.

REFERENCIAS

- Abreu, R. (2008). Tal antropologia, qual museu? *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, (supl. 7), 121-143. <https://doi.org/10.11606/issn.2594-5939.revmaesupl.2008.113502>
- Assis, V., & Garlet, I. J. (2004). Análise sobre as populações Guarani contemporâneas: demografia, espacialidade e questões fundiárias. *Revista de Indias*, 64(230), 35-54. <http://revistadeindias.revistas.csic.es/index.php/revistadeindias/article/view/409/477>
- Assis, V. (2006). *Dádiva, mercadoria e pessoa: as trocas na constituição do mundo social Mbyá-guarani* [Tese de doutorado, Universidade Federal de Rio Grande do Sul].
- Basu, P., & MacDonald, S. (2007). Introduction: experiments in exhibition, ethnography, art, and science. In P. Basu & S. Macdonald (Eds.), *Exhibition experiments* (pp. 1-24). Blackwell.
- Bergeron, Y., & Rivet, M. (Eds.). (2021). *Descolonizando la Museología 2. La descolonización de la Museología: museos, mestizajes y mitos de origen*. ICOM/ICOFOM.
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto*. Siglo Veintiuno.
- Carneiro da Cunha, M. (2009). “Cultura” e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais. In Autor, *Cultura com aspas* (pp. 311-373). Cosac Naify.
- Carvalho, A. (2015). Decifrando conceitos em museologia: entrevista com Mário Caneva Moutinho. *Museologia & Interdisciplinaridade*, 4(8), 252-269. <https://doi.org/10.26512/museologia.v4i8.16922>
- Carvalho, J. (2015). O museu, o nativo e a musealização do objeto. *Campos. Revista de Antropologia Social*, 16(2), 59-74. <https://revistas.ufrpr.br/campos/article/view/48273/pdf>
- Castro-Gómez, S., & Grosfoguel, R. (2007). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Siglo del Hombre Editores.
- Chagas, M., & Gouveia, I. (2014). Museologia social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação). *Cadernos do CEOM*, 27(41), 9-22.
- Freire, G. C., & Kerexu, J. (2019, sep. 24 a 27). Nhande Mbya Reko e o nosso jeito de se fazer exposições. In *II Seminário Internacional Etnologia Guarani: redes de conhecimento e colaborações*, Centro de Estudos Ameríndios, USP, São Paulo.
- International Council of Museums (ICOM). (2020). *Informe anual 2019*. ICOM. https://icom.museum/wp-content/uploads/2020/07/2573_ICOM-RA-2019_ES_V8_web_planches.pdf
- Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). (2014). *Tava: lugar de referência para os Guarani: dossiê de candidatura : Patrimônio Cultural do Mercosul - PCM*. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.
- Jarvie, I. C. (1973). *Functionalism*. Burgess Publishing Company.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI.
- Ladeira, M. I. (2004). Terras indígenas e unidades de conservação na Mata Atlântica: áreas protegidas? In F. Ricardo (Ed.), *Terras indígenas & unidades de conservação da natureza: o desafio das sobreposições* (pp. 233-245). Instituto Socioambiental.
- Ladeira, M. I. (2007). *O caminhar sob a luz: território mbya à beira do oceano*. UNESP.
- Lima, S. C., & Silva, F. A. (2021). Colaboração em Museus: a participação de mulheres asurinís na definição dos critérios de restauração de vasilhas cerâmicas produzidas pelas suas ancestrais. *Museologia & Interdisciplinaridade*, 10(19), 290-304. <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/34569/29985>
- Litaiff, A. (2009). O 'kesuita' guarani: mitologia e territorialidade. *Espaço Ameríndio*, 3(2) 142-160. <https://doi.org/10.22456/1982-6524.11707>
- Lorente, J. P. (2006). Nuevas tendencias en teoría museológica: a vueltas con la museología crítica. *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, 2, 24-33.
- Lorente, J. P. (2015). Estrategias museográficas actuales relacionadas con la museología crítica. *Complutum*, 26(2), 111-120. http://dx.doi.org/10.5209/rev_CMPL.2015.v26.n2.50422
- Macedo, V. (2004). Os males da terra. In F. Ricardo (Ed.), *Terras indígenas & unidades de conservação da natureza: o desafio das sobreposições* (pp. 219-223). Instituto Socioambiental.
- Mantecón, A. R. (2007). Barreras entre los museos y sus públicos en la Ciudad de México. *Culturales*, 3(5), 79-104. <https://www.redalyc.org/pdf/694/69430504.pdf>
- Melià, B. (1993). *El guaraní conquistado y reducido* (Ensayos de Etnohistoria, 4). CEADUC.
- Mignolo, W. (2019). Reconstitución epistémica/estética: la *aesthesis* decolonial una década después. *Calle 14: Revista de Investigación en el Campo del Arte*, 14(25), 14-33. <https://doi.org/10.14483/21450706.14132>
- Mordo, C. (2000). *El cesto y el arco. Metáforas de la estética Mbyá-Guaraní*. CEADUC.
- Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal do Paraná (MAE-UFPR). (2017). *Exposição Nhande Mbya Reko - Nosso jeito de ser guarani*. Folheto de exposição. [site]. <http://www.mae.ufpr.br/nhande-mbya-reko-nosso-jeito-de-ser-guarani/>
- Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal do Paraná (MAE-UFPR). (2023). <http://www.mae.ufpr.br/>

- Museu Paranaense. (2021, mayo 26). *Ciclo "Curadoria Compartilhada: Museus Experientes" | "Nhande Mbyá Reko" - MAE/UFPR* [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=elHQMZkc9r&feature=youtu.be>
- Mutirão Mais Cultura. (n. d.). Pró-Reitoria de Extensão e Cultura/UFPR [site]. <http://www.proec.ufpr.br/maisculura/index.html>
- Navajas Corral, Ó., & González Fraile, J. (2018). La aplicación de la Museología Social en España: desafíos para su implementación en el sureste de la Comunidad de Madrid. e-*Cadernos CES*, 30, 39-55. <https://doi.org/10.4000/eces.3722>
- Oliveira, A., Lima, G., & Oliveira, I. S. C. (2020). A experiência do Museu Índia Vanuïre no processo da exposição autonarrativa com curadoria Kaingang Fortalecimento da Memória Tradicional Kaingang – de Geração em Geração. In M. X. Cury (Ed.), *Museus etnográficos e indígenas – Aprofundando questões, reformulando ações* (pp. 116-122). Secretaria de Cultura e Economia Criativa; ACAM Portinari; Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo; Museu Índia Vanuïre.
- Oliveira, J. P. (2012). A refundação do Museu Magüta: etnografia de um protagonismo indígena. In A. M. Magalhães & R. Z. Bezerra (Orgs.), *Coleções e colecionadores. A polissemia das práticas* (pp. 201-218). Museu Histórico Nacional.
- Padró, C. (2003). La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio. In J. P. Lorente (Dir.) & D. Almazán (Coord.), *Museología crítica y arte contemporáneo* (pp. 51-70). Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Pérez Gil, L. (2021). Exibir aquilo que deveria estar oculto: dilemas de uma exposição mbya guarani. *Museologia & Interdisciplinaridade*, 10(19), 115-139. <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/34753>
- Pereira, D. J. L., & Melo, S. E. (2021). Museu Worikg e as mulheres Kaingang. *Museologia & Interdisciplinaridade*, 10(19), 22-33. <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/36180>
- Price, S. (2016). Higienização da cultura: poder e produção de exposições museológicas. In M. Lima Filho, R. Abreu & R. Athias (Orgs.), *Museus e atores sociais: perspectivas antropológicas* (pp. 273-284). Editora UFPE.
- Quijano, A. (2011). Colonialidad del poder y clasificación social. *Contextualizaciones Latinoamericanas*, 3(5), 1-33. <http://contextlatin.cucsh.udg.mx/index.php/CL/article/view/2836>
- Roca, A. (2015). Acerca dos processos de indigenização dos museus: uma análise comparativa. *Mana*, 21(1), 123-156. <https://doi.org/10.1590/0104-93132015v21n1p123>
- Sahlins, M. (1997). O "pessimismo sentimental" e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um "objeto" em via de extinção. *Mana*, 3(1), 41-73. <https://doi.org/10.1590/S0104-93131997000100002>
- Santacana, J. (2006). Bases para una museografía didáctica en los museos de arte. *Enseñanza de las Ciencias Sociales*, (5), 125-133. <https://www.redalyc.org/pdf/3241/324127625012.pdf>
- Santos, B. S. (2009). *Una epistemología del sur: la reinención del conocimiento y la emancipación social*. CLACSO, Siglo XXI.
- Santos, S. S. (2021). Museu Kanindé: fórum de conhecimentos a ancestralidade Indígena. *Museologia & Interdisciplinaridade*, 10(19), 52-59. <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/36178>
- Schmilchuk, G. (2000). Venturas y desventuras de los estudios de público. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*, 11(20), 77-104. <https://doi.org/10.22456/2179-8001.27880>
- Shepard, G. H., Garcés, C. L. L., Robert, P., & Chaves, C. E. (2017). Objeto, sujeito, inimigo, vovô: um estudo em etnomuseologia comparada entre os Mebêngôkre-Kayapó e Baniwa do Brasil. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, 12(3), 765-787. <http://dx.doi.org/10.1590/1981.8122201700300006>
- Silva, A. L. (2020). A autorrepresentação como um novo objeto museológico – o caso dos curadores bororo no Museu de História do Pantanal. *Espaço Ameríndio*, 14(1), 49-67. <https://doi.org/10.22456/1982-6524.102712>
- Silva, F., & Gordon, C. (2011). Objetos vivos: a curadoria da coleção etnográfica xikrin. In F. Silva & C. Gordon (Eds.), *Xikrin. Uma coleção etnográfica* (pp. 17-26). Edusp.
- Shoenberg, E. (2019, feb. 23). What does it mean to decolonize a museum? *Museum Next* [site]. <https://www.museumnext.com/article/what-does-it-mean-to-decolonize-a-museum/>
- Souza, C. H. E. (2021). *"Eu vejo pelo meu ponto de vista": os Guarani Mbyá de Guaviraty em contexto de licenciamento ambiental em Pontal do Paraná* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Paraná].
- Velthem, L. V., Kukawka, K., & Joanny, L. (2017). Museus, coleções etnográficas e a busca do diálogo intercultural. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, 12(3), 735-748. <https://doi.org/10.1590/1981.81222017000300004>
- Vidal, L. (2008). A presença do invisível na vida cotidiana e ritual dos povos indígenas do Oiapoque: o contexto de uma exposição. *Ciência e Cultura*, 60(4), 45-47. http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252008000400019
- Williams, R. (2003). *La larga revolución*. Nueva Visión.

CONTRIBUCIÓN DE LAS AUTORAS

Las autoras declararon participación activa durante todas las etapas de preparación del manuscrito.