



17 | 2023

Varia

**Ana Carvalho, Paulo Simões Rodrigues, Pedro Casaleiro e Raquel
Henriques da Silva (dir.)**



Edição electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/midas/4518>

DOI: 10.4000/midas.4518

ISSN: 2182-9543

Editora:

Alice Semedo, Paulo Simões Rodrigues, Pedro Casaleiro, Raquel Henriques da Silva, Ana Carvalho

Refêrencia eletrónica

Ana Carvalho, Paulo Simões Rodrigues, Pedro Casaleiro e Raquel Henriques da Silva (dir.), *MIDAS*, 17 | 2023 [Online], posto online no dia 15 novembro 2023, consultado no dia 18 dezembro 2023. URL: <https://journals.openedition.org/midas/4518>; DOI: <https://doi.org/10.4000/midas.4518>

Este documento foi criado de forma automática no dia 18 de dezembro de 2023.



Apenas o texto pode ser utilizado sob licença CC BY-NC-SA 4.0. Outros elementos (ilustrações, anexos importados) são "Todos os direitos reservados", à exceção de indicação em contrário.

SUMÁRIO

Editorial

Ana Carvalho, Paulo Simões Rodrigues, Pedro Casaleiro e Raquel Henriques da Silva

Artigos

A satisfactory visitor experience: dimensions and contextual components of Spanish museums

Macarena Cuenca-Amigo, Eloísa Pérez Santos e María Jesús Monteagudo

Um poeta em exposição: os públicos e a expografia do museu dedicado a Augusto dos Anjos

Leonardo Gonçalves Ferreira e Letícia Julião

The liminal museum. An investigation of the socio-educational processes starting from architecture

Fabiana Dicuonzo

Museos y territorio en la frontera hispano-portuguesa: patrimonios para el futuro en el noreste transmontano

Irene Sánchez Izquierdo

Los debates del concepto de “museo” del Consejo Internacional de Museos en clave luso e hispanoparlante

Ariadna Ruiz Gómez

Notações

Retrieving history: the liquid-preserved collection of the Museu do Mar – Rei D. Carlos

Henrique Couto e Maria Teresa Crespo

Experimente (delicadamente)! Considerações sobre a exposição de instrumentos musicais

Cláudia Furtado

Entrevista

Educação patrimonial: criar e conceptualizar vínculos. Uma entrevista com Olaia Fontal

Olaia Fontal, Elisa Noronha e Patrícia Roque Martins

Recensões críticas

Helena de Freitas e Bruno Marchand, org. – Tudo o que eu quero. Artistas Portuguesas de 1900 a 2020 [Exposição e catálogo]

Giulia Lamoni

Joshua Adair e Amy Levin, ed. – Museums, Sexuality, and Gender Activism

Bruna Toledo Gomes

Editorial

Ana Carvalho, Paulo Simões Rodrigues, Pedro Casaleiro e Raquel Henriques da Silva

- 1 O segundo número deste ano é, como habitual, um número aberto que resulta das propostas recebidas e aprovadas no âmbito da revisão por pares. Mais uma vez, este número reflete uma diversidade de temas que também faz eco dos múltiplos enfoques dos estudos de museus na atualidade.
- 2 A secção principal deste número abre com dois artigos alinhados com o tema dos públicos de museu. O primeiro, «A satisfactory visitor experience: dimensions and contextual components of Spanish museums», da autoria de Macarena Cuenca-Amigo (Universidade de Deusto) et al., reflete sobre os fatores envolvidos numa “experiência museal satisfatória”. As autoras partem de um estudo de público realizado em 2019 em 16 museus espanhóis, comprovando que apesar da natureza subjetiva da experiência museal, os museus desempenham um papel essencial como facilitadores de experiências satisfatórias.
- 3 O segundo artigo, por sua vez, tem por base um estudo de público realizado junto da população da cidade de Leopoldina (Brasil) para aferir a perceção que prevalece sobre o poeta brasileiro Augusto dos Anjos (1884-1914) e sobre o Museu Espaço dos Anjos, a casa-museu criada em 2012 em sua homenagem.
- 4 Segue-se o artigo de Fabiana Dicuonzo (Universidade do Porto), «The liminal museum. An investigation of the socio-educational processes starting from architecture», que aborda o papel da arquitetura na valorização das experiências dos visitantes. A autora selecionou para análise seis museus instalados em edifícios históricos mas com extensões arquitetónicas contemporâneas, demonstrando a relevância da arquitetura enquanto dispositivo estratégico na construção de significados sobre o museu e o seu património.
- 5 Neste alinhamento destaca-se o artigo de Irene Sánchez Izquierdo (Universidade de Alcalá), «Museos y territorio en la frontera hispano-portuguesa: patrimonios para el futuro en el noreste transmontano», que a partir de um estudo em curso decorrente do mapeamento dos museus, coleções e centros de interpretação em zonas de fronteira

entre Portugal e Espanha, traz uma reflexão em torno da ideia de museologia de fronteira.

- 6 O último artigo desta secção, de Ariadna Ruiz Gómez (Universidade de Málaga), «Los debates del concepto de “museo” del Consejo Internacional de Museos en clave luso e hispanoparlante», reflete sobre a nova definição de museu (2022) do Conselho Internacional de Museus (ICOM), dando relevo à importante influência dos países latino-americanos através do procedimento de sucesso pelos novos presidentes do Comité - ICOM DEFINE -, Lauran Bonilla-Merchav e Bruno Brulon Soares, de língua espanhola e portuguesa respetivamente.
- 7 Na secção “Notações” publica-se um breve artigo de Henrique Couto, doutorando em Biologia da Conservação (Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa) e de Maria Teresa Crespo, coordenadora do Museu do Mar (Cascais), intitulado «Retrieving history: the liquid-preserved collection of the *Museu do Mar - Rei D. Carlos*». O texto tem como objeto de análise uma operação de salvamento e conservação de uma coleção de história natural em meio líquido num museu municipal, e que reflete as condições com que frequentemente se encontram esta tipologia de coleções nos museus portugueses. O projeto em análise contribui para o entendimento de que independentemente da dimensão das coleções de história natural, é de grande importância que todas estas coleções sejam tratadas, estudadas e divulgadas. Em Portugal observa-se a carência de estudos nesta área, uma vez que não existe representação na rede de museus nacionais. Por outro lado, os museus universitários que possuem estas coleções encontram-se, com frequência, numa situação debilitada e com falta de recursos humanos e financeiros para este trabalho.
- 8 Segue-se uma notação acerca da exposição de instrumentos musicais e das potencialidades das experiências multissensoriais em contexto museológico. Da autoria de Cláudia Furtado, doutoranda em museologia (Instituto de História da Arte, Universidade Nova de Lisboa), este texto contextualiza a reflexão a partir do Museu Nacional da Música e das suas práticas.
- 9 Inauguramos neste número uma nova secção de entrevistas, que visa prolongar a discussão de conceitos e práticas que animam o pensamento sobre museus e museologia, a partir de um registo mais informal. Com a coordenação de Elisa Noronha (CITCEM, Universidade do Porto) e de Patrícia Roque Martins (Instituto de História da Arte, Universidade Nova de Lisboa), a primeira entrevista é com a espanhola Olaia Fontal (Universidade de Valladolid), professora e investigadora de grande impacto na área do património e da museologia. Especialista em educação patrimonial, nesta entrevista Olaia destaca a importância de dar uma atenção maior para o papel dos vínculos na relação com o património com as pessoas:

A partir del ejercicio de cátedra me estoy moviendo en la idea de vínculo, que es justamente lo que da sentido a esa relación entre las personas y los bienes culturales y es ahí donde he desplegado todo el desarrollo conceptual del patrimonio, pero también de un modelo de educación patrimonial que se centra en la idea de vínculo; implica entender las acciones educativas desde la perspectiva de la generación de vínculos, de conocimiento, de comprensión, de respeto, de valoración. Por eso yo creo que la educación es tan importante, porque se centra en lo esencial del patrimonio, que son esos vínculos.
- 10 Como é habitual, a secção de recensões críticas, destaca livros e exposições de referência. As duas recensões publicadas situam-se no âmbito das identidades de género. A primeira é um comentário crítico da autoria de Giulia Lamoni (Instituto de

História da Arte, Universidade Nova de Lisboa) sobre a exposição temporária e respetivo catálogo *Tudo o que eu quero. Artistas Portuguesas de 1900 a 2020* (Fundação Calouste Gulbenkian, 2021). Esta exposição reuniu o trabalho de 40 mulheres artistas portuguesas produzido desde o início do século XX até 2020, contribuindo para contrariar a invisibilidade das artistas mulheres e das suas produções.

- 11 A segunda recensão refere-se ao livro *Museums, Sexuality, and Gender Activism* (ed. Joshua G. Adair e Amy K. Levin). Como sublinha Bruna Toledo Gomes (FCSH, Universidade Nova de Lisboa), este livro «reúne artigos de críticos e ativistas da comunidade LGBTQ+, com o objetivo de oferecer bases teóricas e exemplos práticos que permitem pensar até que ponto as representações de género e sexualidade nos museus podem contribuir para o desenvolvimento de um modelo de ativismo realmente envolvido na visibilidade destes temas e das suas interseções com raça, etnia, classe social, entre outras variáveis».
- 12 A capa do 17.º número tem por base uma fotografia da instalação do artista brasileiro Jonathas de Andrade “Cartazes para o Museu do Homem do Nordeste” (2013). Esta escolha perfila-se na escolha de obras que contribuam para prolongar a discussão sobre os museus, sobre os seus modos de existência e sobre como são percebidos ou vividos na contemporaneidade. Agradecemos ao Jonathas de Andrade pela cedência da imagem e à Elisa Noronha, pela curadoria e arranjo gráfico.
- 13 Agradecemos aos autores e às autoras que nos enviaram as suas propostas, e aos revisores que participaram diligentemente na arbitragem científica dos artigos e cujo trabalho é fundamental para garantir a qualidade deste processo.
- 14 Um bem-haja à Sofia Carvalho (CITCEM, Universidade do Porto), que contribuiu para a revisão editorial deste número, assim como à Raquel Cabrita (CIDEHUS, Universidade de Évora), que recentemente se juntou à revista MIDAS como assistente editorial.

AUTORES

ANA CARVALHO

Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades (CIDEHUS), Universidade de Évora, arcarvalho@uevora.pt, <https://orcid.org/0000-0003-1452-7711>

PAULO SIMÕES RODRIGUES

Centro de História da Arte e Investigação Artística (CHAIA), Universidade de Évora, Portugal, psr@uevora.pt, <https://orcid.org/0000-0002-9258-2989>

PEDRO CASALEIRO

Universidade de Coimbra, Portugal, pcasaleiro@ci.uc.pt, <https://orcid.org/0000-0001-9783-9379>

RAQUEL HENRIQUES DA SILVA

Instituto de História da Arte (IHA), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova, Portugal, raquelhs10@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-8217-4586>

Artigos

A satisfactory visitor experience: dimensions and contextual components of Spanish museums

Uma experiência museal satisfatória: dimensões e componentes contextuais dos museus espanhóis

Macarena Cuenca-Amigo, Eloísa Pérez Santos and María Jesús Monteagudo

EDITOR'S NOTE

Artigo recebido a 7.02.2023

Aprovado para publicação a 26.06.2023

Introduction

- 1 Although the term “museum experience” has been used by numerous authors (Graburn 1977; Falk and Dierking 1992, 2000, 2016; Prentice, Witt and Hamer 1998; Packer 2008; Hennes 2010; Perry 2012; Roppola 2014), it has not been sufficiently defined to date. It has been widely studied in the fields of leisure and tourism, where it has been regarded as a memorable internal impression (Carbone and Haeckel 1994; Carù and Cova 2003; Amigo and Cuenca-Amigo 2017). From a more psychological perspective, experience is conceived as a subjective response to a given environment, and this perspective has been the most successful in museum audience research so far (Falk and Dierking 1992, 2000, 2016; Silverman 1995; Kirchberg and Tröndle 2012; Yi et al. 2022).
- 2 Museum experience can thus be understood as a process of subjective and personal mutual interaction between a visitor and their environment. Packer and Ballantyne (2016) extensively reviewed the term and defined the museum visitor experience as an individual’s personal, subjective, and immediate response to an activity, setting or

event outside their usual environment. This paper draws on this view in order to study the experience. This involves both the subjective aspects of the experience and the interpretation of the environment where they occur, as they all may be involved in the achievement of a more or less satisfactory experience. Experience can therefore be considered to be an individual psychological phenomenon in which certain dimensions play a more important role than others for each person, depending on their personal characteristics and previous experiences. Some experiences may be enhanced to a lesser or greater extent by the visitor's own interpretation of the characteristics of the museum context, such as the activities, the physical environment, the services, other visitors, companions, and any other elements with which they may interact (Chang and Horng 2010).

- 3 Given the great disparity of approaches used and the potentially relevant variables involved in promoting successful museum experiences, analysing experience dimensions has certainly proven to be complex (Kirchberg and Tröndle 2012; Packer and Ballantyne 2016). Over the last twenty years, numerous attempts have been made to classify different types of experiences and dimensions of experience to facilitate their evaluation, without denying their holistic nature (Csikszentmihalyi and Robinson 1990; Pekarik, Doering and Karns 1999; Packer and Bond 2010; Perry 2012; Packer, Ballantyne and Bond 2013; Roppola 2014). A particularly interesting understanding of satisfactory museum experiences was that provided by Pekarik, Doering and Karns (1999). They identified four types of experiences that the users found to be satisfying: object-centred experiences; cognitive experiences; introspective experiences; and social experiences. Based on this taxonomy, they found that the type of satisfying experiences varied according to the characteristics of the museums, their contents, and their visitor profiles. Other studies have emphasised that fun, relaxation, wonder (Csikszentmihalyi and Hermanson 1995; Packer 2006), and emotions (Immordino-Yang and Damasio 2007; Sander and Scherer 2009; Mazzanti and Sani 2021) are all essential elements of satisfactory museum experiences.
- 4 This study focuses in the Spanish context, building on the previous research carried out by the Permanent Museum Visitor Studies Laboratory where the Positive Museum Experience Scale was developed as a first attempt to quantitatively measure museum experiences in Spain (LPPM 2013).
- 5 In a nutshell, this study aims to identify the factors involved in ensuring that museum visits can yield satisfactory experiences. It was conducted in some of the main Spanish museums in order to clarify the role played by subjective factors and the museum environment, and how the relationship between them shapes the visitor experience.

Method

Instrument

- 6 A self-administered questionnaire was designed to collect information on various aspects related to museum visits. The questionnaire consisted of 15 questions, two of which concerned the dimensions of the visitor experience and the contextual components of the museum environment.

- 7 In relation to the former, visitors were asked about the type of experiences that made their visit satisfactory. Therefore, an ad-hoc scale of nine aspects was developed based on the highlighting characteristics of museum experiences identified by the literature (Pekarik, Doering, and Karns 1999; Falk and Dierking 2016), including: amazement and learning (Mazzanti and Sani 2021), relaxation and fun (McIntyre 2009), as well as aesthetic experience (López-Sintas, García-Álvarez, Pérez-Rubiales 2012).

Table 1 – Question about the dimensions of the museum visitor experience

Please indicate to what extent the following aspects contributed to how satisfied you were with your visit to the museum. Response options range from “Not at all” to “Very much”. A “Don't know/ Not applicable” option is also included.						
	Not at all	Very little	Somewhat	Quite a bit	Very much	Don't know/ Not applicable
1. Amazement, fascination						
2. Learning						
3. Knowledge of the subject						
4. Enjoyment, entertainment						
5. Aesthetic experience						
6. Emotional connection with the museum						
7. Relaxation, unwinding, taking a break from routine						
8. Fun						
9. Stimulus for reflection and awareness						

- 8 Concerning the contextual components, visitors were presented a list of eight aspects mainly related to what Falk and Dierking (2016) call the physical context (exhibition content, comfort, services, signage, materials, and complementary activities, among others), but it also included a social-related item about companions (Packer and Ballantyne 2005; López Sintas, García Álvarez and Pérez Rubiales 2014). Respondents were asked to reflect on the importance attached to each of them.

Table 2 – Question about the contextual components

Indicate the importance you attach to the following aspects when you visit a museum. The response options range from “Not important” to “Very important”. A “Don’t know/Not applicable” option is also included.						
	Not important	Of minor importance	Somewhat important	Important	Very important	Don't know/Not applicable
1. Content of the collections						
2. Comfort during your visit (availability of benches, rest areas, toilets, etc.)						
3. Cafeteria, parking, store...						
4. Wayfinding and signage						
5. Appropriate room temperature						
6. Company you go with						
7. Complementary activities to the visit (workshops, courses, presentations, etc.)						
8. Supporting interpretive materials (audio guides, brochures, specialised guides...)						

- 9 Both questions were developed *ad hoc* for this study and rated on a 5-point Likert scale, including an extra option for “Don’t know/Not applicable”.
- 10 The questionnaire also collected sociodemographic data, data related to visiting habits, and other information related to the visitors' perception of the museum and the practice of visiting museums.¹

Participants and data collection

- 11 The sample (table 3) consisted of 685 visitors to 16 Spanish museums in different locations that belonged to different categories. The visitors surveyed were randomly selected both at the entrance and exit of each museum, and the sampling unit was considered to be the individual. The questionnaires were administered in Spanish to both Spaniards and foreigners². Additionally, in Bilbao and Barcelona the questionnaire could be answered in the Basque and Catalan languages, respectively, for those who wished to do so.

Table 3 – Distribution of the sample according to the museums participating in the research

Name of the museum	Location	Category	Number of collected questionnaires	%
Sorolla Museum	Madrid	House Museum	98	14.3
National Archaeological Museum (MAN)	Madrid	Archaeology	88	12.8
Bilbao Fine Arts Museum	Bilbao	Fine Arts	82	12.0
National Sculpture Museum	Valladolid	Fine Arts	78	11.4
National Art Museum of Catalonia (MNAC)	Barcelona	Fine Arts	63	9.2
Guggenheim Museum	Bilbao	Contemporary Art	47	6.9
Museum of Romanticism	Madrid	Specialised	47	6.9
Barcelona Museum of Contemporary Art (MACBA)	Barcelona	Contemporary Art	33	4.8
National Museum of Underwater Archaeology (ARQVA)	Cartagena	Archaeology	29	4.2
National Museum of Ceramics and Sumptuary Arts "González Martí"	Valencia	Decorative Arts	26	3.8
Altamira National Museum and Research Centre	Santillana del Mar	Archaeology	22	3.2
National Museum of Anthropology	Madrid	Ethnographic-Anthropological	19	2.8
Lázaro Galdiano Museum	Madrid	Fine Arts	16	2.3
Cerralbo Museum	Madrid	House Museum	16	2.3

Museum of America	Madrid	Ethnographic- Anthropological	11	1.6
National Museum of Decorative Arts	Madrid	Decorative Arts	10	1.5
Total			685	100.0

- 12 The administration of the questionnaire was carried out by the researchers between November and December 2019, on both weekdays and weekends. Each respondent completed an informed consent form related to pooled data analysis.
- 13 Table 4 presents the characteristics of the sample analysed based on the independent variables used in the analysis.

Table 4 – Characteristics of the sample analysed based on the independent variables used

Sociodemographic variables		%
Sex	Women	58.9
	Men	40.6
	Non-binary	0.4
Age	18-29	22.8
	30-45	19.9
	46-64	34.8
	65 or more	22.5
Education level	No formal education	0.7
	Primary Education	1.9
	Secondary Education	3.1
	Intermediate Vocational Training/Baccalaureate	20.2
	University degree or similar	52.1
	Master's degree or PhD	21.9
Habit variables		%
When you visit museums, who do you usually go with?	I usually go alone	13.2
	I usually go with other people	86.8

Number of museums visited over the past year	Zero. This is the first one I have visited this year	4.4
	Between 1-2	22.0
	Between 3-5	30.9
	More than 5	42.8
Perception variables		%
In general, how would you rate museums as institutions? 0 being the lowest and worst rating and 10 the highest and best rating	Between 1-6	5.9
	Between 7-8	41.0
	Between 9-10	53.1
Compared to other cultural practices that you engage in, how important is visiting museums to you?	Less important	3.8
	Equally important	29.1
	More important	67.1

- 14 As can be observed in table 4, the sample selected corresponds to people who place visits to museums at the centre of their interests. According to the survey of cultural habits and practices 2021-2022 (MCD 2022), in Spain, only 20.1% of the population visited a museum in the last year. However, the sample presented here is not intended to be representative of the general population, but rather to analyse in depth satisfactory museum experiences. This explains why the sample is composed of people who are frequent visitors to museums and who tend to be described as “heavy users”.

Data analysis

- 15 SPSS (version 26) was used to analyse the data collected. A factor analysis of the questions selected for this study was performed. The Pearson Chi-square test was then applied to examine whether there was a significant association (p -value < 0.05) between the different factors, and between each of the factors and the selected independent variables (see table 4).

Results and discussion

- 16 One of the preliminary results referred to the grouping of the dimensions of the museum experiences and components of the museum environment relating to the different factors involved.
- 17 The nine items associated with the question on the visitor experience (see table 1) were initially automatically grouped into two factors, accounting for only 49.7% of the variance, with some of the items being poorly explained. This result was not surprising if one considers that the museum experience is holistic in nature, as the different types

of factors that influence it are closely interrelated. Therefore, the factor analysis was repeated invoking a forced extraction of three factors. In this way, the percentage of variance explained rose to 61%. These three factors became the three dimensions of experience which, following the proposals of the studies reviewed, were called: (1) the playful-hedonistic dimension; (2) the cognitive dimension; and (3) the emotional-affective dimension.

Table 5 – Factor analysis of the question about the dimensions of the visitor experience

	Rotated components			Factor analysis
	1	2	3	
Fun	.826			Playful-hedonistic dimension
Relaxation, unwinding, taking a break from routine	.771		.300	
Enjoyment, entertainment	.751			
Learning		.849		Cognitive dimension
Knowledge of the subject		.621	.397	
Amazement, fascination	.382	.594		
Stimulus for reflection and awareness		.452	.451	
Emotional connection with the museum			.783	Emotional-affective dimension
Aesthetic experience			.739	
Extraction method: principal component analysis. Rotation method: Varimax with Kaiser normalisation. Rotation converged in 5 iterations. Kaiser-Meyer-Olkin measure of sampling adequacy: .743 Bartlett's test for sphericity. Sig. .000 Variance explained: 61%				

- 18 The eight items from the question related to the contextual components were automatically grouped into three factors, explaining 62% of the variance. These three factors became the three components of the environment, and were labelled as: (1)

welcoming and comfort (restorative) components; (2) communication and social components; and (3) content components.

Table 6 – Factor analysis of the question about the components of the museum environment

	Rotated components			Factor analysis
	1	2	3	
Comfortable visit (availability of benches, rest areas, toilets, etc.)	.794			Welcoming and comfort (restorative) components
Appropriate room temperature	.716			
Cafeteria, parking, store...	.714			
Signs to indicate the different areas and routes	.674			
Complementary activities to the visit (workshops, courses, presentations, etc.)		.788		Communication and social components
Supporting interpretative materials (audio guides, brochures, specialised guides...)		.702		
Whether you visit the museum on your own or with other people		.680		
Content of the collections			.926	Content components
<p>Extraction method: principal component analysis. Rotation method: Varimax with Kaiser normalisation. Rotation converged in 4 iterations. Kaiser-Meyer-Olkin measure of sampling adequacy: .720 Bartlett's test for sphericity. Sig. .000 Variance explained 62%</p>				

The dimensions of a satisfactory museum experience

- 19 Next, the three dimensions identified in a satisfactory museum visitor experience were analysed: (1) playful-hedonistic dimension; (2) cognitive dimension; and (3) emotional-affective dimension. Each of them reflects different types of visitor experience.

Playful-hedonistic dimension

- 20 This dimension grouped the items of “Fun”, “Relaxation, unwinding, taking a break from routine” and “Enjoyment, entertainment”. Experiences related to enjoyment, fun

and entertainment are frequent motivations for visitors, since being carried away by curiosity, fascination and growing interest leads to intense concentration, which focuses attention. Visitor involvement in leisure activities is self-rewarding, as skills increase as changes in the environment increase (Csikszentmihalyi and Hermanson 1995), which favours concentration and, therefore, learning (Packer 2006; Ballantyne, Packer and Falk 2011).

- 21 The analysis of this playful-hedonistic dimension together with the independent variables revealed that there was a significant association between this dimension and age, and with the importance given by the respondents to visiting museums compared to other cultural practices.
- 22 The younger the visitor, the more important the playful-hedonistic dimension was (chi-square 0.000). Thus, for 66.7% of respondents aged between 18 to 29 years old, this dimension considerably contributed to their satisfaction with their museum visit experience, while for those aged 65 years and over, this percentage was only 42.7%.
- 23 As for the importance given to visiting museums in comparison with other cultural practices, the greater the importance, the more the recreational dimension contributed to a satisfactory museum visit experience (chi-square 0.002). Some 38.5% of those for whom visiting museums was less important than other cultural practices considered the leisure dimension to be important or very important, while this percentage rose to 61.3% among those for whom visiting museums was fairly or much more important than other cultural practices.

Table 7 – Significant relationship between the playful-hedonistic dimension of the visitor experience and the independent variables “age” and “importance of the practice of visiting museums”

		Playful-hedonistic dimension			Total
		Not important at all or hardly important	Somewhat important	Important or very important	
Age * chi-square 0.000	18-29	8.5%	24.8%	66.7%	100.0%
	30-45	3.7%	31.3%	64.9%	100.0%
	46-64	14.6%	24.5%	60.9%	100.0%
	65 or more	17.5%	39.9%	42.7%	100.0%
Importance given by respondents to visiting museums in comparison with other cultural practices * chi-square 0.002	Less important	0.0%	61.5%	38.5%	100.0%
	Equally important	11.5%	32.3%	56.3%	100.0%
	More important	12.3%	26.4%	61.3%	100.0%

Cognitive dimension

- 24 The second dimension identified was the cognitive dimension, which grouped the items “Learning”, “Knowledge of the subject”, “Stimulus for reflection and awareness”, and “Amazement, fascination”. Museums are generally considered as places associated with a learning experience (Pagel, Maaß and Kendall 2015; Mastandrea and Maricchiolo 2016). These components of experience are perhaps the best described in current research. Comprehension, knowledge acquisition, memory, increased curiosity and intellectual reflection from facts, objects or works of art have traditionally been included as processes involved in meaningful learning in museums (Perry 1992; Csikszentmihalyi and Hermanson 1995). However, given the informal nature of the learning that happens in this context, motivation, and attention are key factors in understanding the cognitive components of the experience; but so are absorption, immersion, fun and enjoyment (LLPM 2013; Pérez Santos 2019). The experiences of awe and fascination found as part of this dimension may reflect this view.
- 25 The analysis of the results of the cognitive dimension showed a significant association with education level, to what extent the museum is highly valued as an institution and, again, the importance given to visiting museums in comparison with other cultural practices. Thus, when analysing the relative frequencies, it was found that the higher the education level, the more important the cognitive dimension in the experience of the visit was (chi-square 0.001). If the two ends of the scale were compared, 60% of visitors with no formal education recognised that the cognitive dimension contributed quite a lot or a lot to how satisfied they were with their visit to the museum, while for those with postgraduate studies this percentage rose to 92.6%.
- 26 The cognitive dimension was more important the more highly the museum was valued as an institution (chi-square 0.001). In this sense, 82.5% of respondents rating the museum between 1 and 6³ stated that the cognitive dimension was for them important or very important, in contrast to 93.0% who rated the museum between 9 and 10.
- 27 Finally, the cognitive dimension was also more important the greater importance respondents attached to visiting museums compared to other cultural practices (chi-square 0.002). Some 69.2% of those for whom visiting museums was less important than other cultural practices considered the cognitive dimension to be important or very important, while this percentage rose to 89.2% among those for whom visiting museums was fairly or much more important than other cultural practices.

Table 8 – Relationship between the cognitive dimension of the visitor experience and the independent variables “level of education”, “appreciation of the museum as an institution” and “importance of the practice of visiting museums”

		Cognitive dimension			Total
		Not important at all or hardly important	Somewhat important	Important or very important	
Education level	No formal education	20.0%	20.0%	60.0%	100.0%
* chi-square 0.001					

	Primary Education	7.1%	0.0%	92.9%	100.0%
	Secondary Education	0.0%	14.3%	85.7%	100.0%
	Intermediate Vocational Training/ Baccalaureate	0.7%	14.5%	84.8%	100.0%
	University degree or similar	0.9%	11.7%	87.4%	100.0%
	Master's degree or PhD	0.7%	6.8%	92.6%	100.0%
Rating of the museum as an institution (scale from 0 to 10) * chi-square 0.001	Rates between 1 and 6	2.5%	15.0%	82.5%	100.0%
	Rates between 7 and 8	1.5%	15.7%	82.8%	100.0%
	Rates between 9 and 10	0.3%	6.7%	93.0%	100.0%
Importance given by respondents to visiting museums in comparison with other cultural practices * chi-square 0.002	Less important	7.7%	23.1%	69.2%	100.0%
	Equally important	0.5%	11.3%	88.1%	100.0%
	More important	0.9%	9.9%	89.2%	100.0%

Emotional-affective dimension

- 28 The third dimension resulting from the factor analysis was the emotional-affective dimension, which grouped the items “Emotional connection with the museum” and “Aesthetic experience”.
- 29 Emotional or affective aspects have also been generally considered to be part of the museum visitor experience. Emotions such as surprise, joy, delight, inspiration, etc. are frequent ways of describing sensations among museum audiences. As Csikszentmihalyi and Robinson (1990) stated, emotions are often based on personal associations and past experiences, although the strength of the emotional response may differ from moment to moment. In museums, it is logical to think that affective responses are mediated by cognitive evaluations of stimuli, as established by cognitive appraisal theory (Sander and Scherer 2009). But, at the same time, recent advances in neuroscience have found a connection between cognitive and emotional functions that influences the understanding of learning in formal and informal contexts, such as museums (Immordino-Yang and Damasio 2007). In general, although the term “emotion” has been widely used in this context, it is more appropriate to use the term “affect” to

encompass emotions, moods, and attitudes (Bagozzi, Gopinath and Nyer 1999; Hosany and Gilbert 2010; Sander and Scherer 2009) which are less intense and not triggered by a specific stimulus or event (Hosany and Gilbert 2010).

- 30 The emotional-affective dimension was significantly associated with the importance given by the respondents to visiting museums compared to other cultural practices and the fact of going to the museum alone or in company.
- 31 The greater the importance given to visiting museums, the more the emotional dimension contributed to a satisfactory museum visit experience (chi-square 0.003). In this sense, some 38.5% of those for whom visiting museums was less important than other cultural practices considered the emotional-affective dimension to be important or very important, while this percentage rose to 63.0% among those for whom visiting museums was fairly or much more important than other cultural practices.
- 32 The emotional dimension had greater influence when people reported having visited the museum alone (chi-square 0.007). Some 73.3% of those who visited museums alone declared that the emotional dimension had a considerable or great influence on their satisfaction with their visit to the museum, while this percentage was reduced to 56% in the case of those who went accompanied.

Table 9 – Relationship between the emotional-affective dimension of the visitor experience and the independent variables “importance of the practice of visiting museums” and “whether I visit museums alone or with other people”

		Emotional-affective dimension			Total
		Not important at all or hardly important	Somewhat important	Important or very important	
Importance given by respondents to visiting museums in comparison with other cultural practices * chi-square 0.003	Less important	23.1%	38.5%	38.5%	100.0%
	Equally important	13.0%	37.3%	49.7%	100.0%
	More important	9.4%	27.6%	63.0%	100.0%
When you visit museums, who do you usually go with? * chi-square 0.007	I usually go alone	4.7%	22.1%	73.3%	100.0%
	I usually go with other people	11.9%	32.1%	56.0%	100.0%

Components of the museum environment that influence the experience

- 33 The dimensions described above can be enhanced to a greater or lesser extent by environmental factors generally present in museums. These dimensions were related to the three contextual components resulting from the factor analysis of the question on the importance attributed by visitors to museum characteristics. Before analysing the relationship between dimensions and components, the three contextual components and their relationship to the independent variables are described below.

Content components

- 34 The objects, works, and pieces that make up museum collections offer the visitor an experience either of the object as a whole, or as a compendium of special characteristics, such as beauty, form, colour, tactile qualities, or evidence of the artist's process (Kirchberg and Tröndle 2012). Interacting with the formal and symbolic characteristics of objects enables satisfying experiences, as shown in this study. Feeling fascinated by beauty, appreciating the value of unique things, admiring real objects, thinking about what it would be like to own these things, are some of the rewarding experiences referred to by museum visitors (Pérez Santos 2019).
- 35 The content components are significantly associated with three of the independent variables analysed. First, the more visits the respondents had made during the previous year, the more importance was given to the content of the collections, (chi-square 0.005). Even though the difference might not be as large as in other cases, it can be observed that for 91.3% of those who visited one or two museums over the past year, the content components are important or very important, whereas this percentage rises to 98.6% when it comes to respondents who visited more than 5 museums over the past year.
- 36 Second, the content components were considered as more important the more respondents valued museums as institutions (chi-square 0.000). 85.0% of respondents rating the museum between 1 and 6 stated that the content components were for them important or very important, in contrast to 98.0% who rated the museum between 9 and 10
- 37 Third, the content components were valued more the more respondents valued the practice of visiting museums compared to other cultural practices (chi-square 0.002). In this sense, some 88.0% of those for whom visiting museums was less important than other cultural practices considered the content components to be important or very important, while this percentage rose to 98.2% among those for whom visiting museums was fairly or much more important than other cultural practices.

Table 10 – Significant relationship between the content components and the independent variables “visits in the last year”, “appreciation of the museum as an institution” and “importance of the practice of visiting museums”

	Content components	Total
--	--------------------	-------

		Not important at all or hardly important	Somewhat important	Important or very Important	
Number of museums visited over the past year * chi-square 0.005	Zero. This is the first one I have visited this year	0.0%	3.6%	96.4%	100.0%
	Between 1-2	1.3%	7.3%	91.3%	100.0%
	Between 3-5	0.0%	2.9%	97.1%	100.0%
	More than 5	0.0%	1.4%	98.6%	100.0%
Rating of the museum as an institution (scale from 0 to 10) * chi-square 0.000	Rates between 1 and 6	0.0%	15.0%	85.0%	100.0%
	Rates between 7 and 8	0.4%	3.6%	96.0%	100.0%
	Rates between 9 y 10	0.3%	1.7%	98.0%	100.0%
Importance given by respondents to visiting museums in comparison with other cultural practices * chi-square 0.002	Less important	0.0%	12.0%	88.0%	100.0%
	Equally important	1.0%	5.6%	93.4%	100.0%
	More important	0.0%	1.8%	98.2%	100.0%

Communication and social components

- 38 The communication and social components included “Complementary activities to the visit (workshops, courses, presentations, etc.)”, “Supporting interpretive materials (audio guides, brochures, specialised guides)” and “Company you go with”. This component therefore grouped together certain characteristics of the museum environment that met the needs of understanding, obtaining explanations to the questions posed, satisfying curiosity in a not too demanding environment, and being able to choose and make decisions with control (Perry 1992). As Dufresné-Tassé (1999) stated, having a good time, getting answers, and feeling reinforced by having succeeded in making sense of the objects by activating one's own knowledge and skills with the help of the information in the exhibition, is fundamental to a satisfactory experience.
- 39 Additionally, visiting museums is an eminently social activity; interaction with companions is one of the main sources of satisfaction of the museum experience and a reason for visiting (Packer and Ballantyne 2002). Social interaction in museums provides visitors with the opportunity to develop an inclusive intergenerational form of leisure that is conducive to human development (Pérez Santos 2019). The verbal

exchange with companions and the observation of other people in the exhibition rooms enrich the experience (McCarthy and Ciolfi 2008).

- 40 The analysis of the communication and social components together with the independent variables yielded two significant relationships. First, regarding the level of education, respondents with lower levels attached greater importance to this component than those with higher levels (chi-square 0.042). As it can be observed in table 11, 66.7% of respondents with a primary education level considered the communication and social components to be important or very important in contrast to only 48.3% of those with master's degree or PhD level.
- 41 Second, participants who tended to visit the museum alone gave less importance to the communication and social components than those who usually go with other people (chi-square 0.000). Some 59.9% of those usually going with other people considered the content components to be important or very important, while this percentage declined to 33.7% among those usually going alone.

Table 11 – Significant relationship between the communication and social components and the independent variables “education level” and “whether I visit the museum alone or with other people”

		Communication and social components			Total
		Not important at all or hardly important	Somewhat important	Important or very important	
Education level * chi-square 0.042	No formal education	40.0%	40.0%	20.0%	100.0%
	Primary Education	8.3%	25.0%	66.7%	100.0%
	Secondary Education	4.8%	9.5%	85.7%	100.0%
	Intermediate Vocational Training/ Baccalaureate	9.6%	33.1%	57.4%	100.0%
	University degree or similar	8.4%	33.2%	58.4%	100.0%
	Master's degree or PhD	11.7%	40.0%	48.3%	100.0%
When you visit museums, who do you usually go with? * chi-square 0.000	I usually go alone	16.9%	49.4%	33.7%	100.0%
	I usually go with other people	8.5%	31.6%	59.9%	100.0%

Welcoming and comfort components (restorative)

- 42 These components included aspects such as the “comfortable visit” (benches, rest areas, and toilets available, among other components), “appropriate room temperature”, “cafeteria, parking, store...” and “wayfinding and signage”. Comfort and guidance are two of the factors that most influence the quality of the museum experience. Feeling comfortable in a place and knowing that one can find the right itinerary has a very important effect on being satisfied with the visit and psychological well-being (Kaplan, Bardwell and Slakter 1993; Packer 2008; Packer and Bond 2010). These types of needs meet certain demands or basic needs of the visitor (physiological, safety, or belonging) that are essential for any meaningful interaction between the visitor and the museum to take place. They are the basis and support point for other more complex needs (Black 2005).
- 43 The welcoming and comfort components were significantly associated with the independent variables of perception. These components were more highly valued by those visitors who valued museums as institutions (chi-square 0.046) and those who valued the practice of visiting museums more than other cultural practices (chi-square 0.038), although in both cases the differences might not be as large as in previous components due to the higher values of both chi-squares.
- 44 First, 52.5% of respondents rating the museum between 1 and 6 stated that the welcoming and comfort (restorative) components were for them important or very important, in contrast to 58.7% who rated the museum between 9 and 10.
- 45 Second, some 50.0% of those for whom visiting museums was less important than other cultural practices considered the welcoming and comfort (restorative) components to be important or very important, while this percentage rose to 56.3% among those for whom visiting museums was fairly or much more important than other cultural practices.
- 46 Table 12 – Significant relationship between the welcoming and comfort (restorative) components and the independent variables “appreciation of the museum as an institution” and “importance of the practice of visiting museums”

		Welcoming and comfort (restorative) components			Total
		Not important at all or hardly important	Somewhat Important	Important or very important	
Rating of the museum as an institution (scale from 0 to 10) * chi-square 0.046	Rates between 1 and 6	20.0%	27.5%	52.5%	100.0%
	Rates between 7 and 8	8.4%	36.9%	54.7%	100.0%
		6.5%	34.8%	58.7%	100.0%

	Rates between 9 and 10				
Importance given by respondents to visiting museums in comparison with other cultural practices * chi-square 0.038	Less important	19.2%	30.8%	50.0%	100.0%
	Equally important	10.2%	30.6%	59.2%	100.0%
	More important	6.0%	37.6%	56.3%	100.0%

Relationships between dimensions and components of the museum visitor experience

- 47 The study of the visitor experience requires taking into account the interaction between the subjective aspects of the experience and the characteristics of the museum context in which it occurs. It is to be assumed, therefore, that certain subjective experiences may be related to different components of the context.
- 48 The analysis revealed that the greater the value placed on the playful-hedonistic dimension in terms of having a satisfactory museum visitor experience, the greater the importance attributed to the communication and social components (chi-squared 0.000) and to the restorative components of welcome and comfort (chi-squared 0.002). As it can be observed in table 13, 41.9% of those respondents for whom the communication and social components were not important at all or hardly important, considered the playful-hedonistic dimension to be important or very important. That number rose to 68.9% in the case of respondents for whom the communication and social components were important or very important. The same happens with the welcoming and comfort (restorative) components. Also, 55.8% of those respondents for whom the welcoming and comfort (restorative) components were not important at all or hardly important, considered the playful-hedonistic dimension to be important or very important in contrast to 65.6% for whom the welcoming and comfort (restorative) components were important or very important.
- 49 Presumably, this dimension, which is especially important for younger visitors and for those less familiar with museum visits, entails greater support for those components that facilitate understanding and well-being.

Table 13 – Relationship between the playful-hedonistic dimension of the visitor experience and the communication and social components and the welcoming and comfort (restorative) components

	Playful-hedonistic dimension			Total
	Not important at all or hardly important	Somewhat important	Important or very important	

Communication and social components * chi-square 0.000	Not important at all or hardly important	30.6%	27.4%	41.9%	100.0%
	Somewhat important	10.7%	41.5%	47.8%	100.0%
	Important or very important	8.8%	22.3%	68.9%	100.0%
Welcoming and comfort (restorative) components * chi-square 0.002	Not important at all or hardly important	13.5%	30.8%	55.8%	100.0%
	Somewhat important	14.9%	35.7%	49.4%	100.0%
	Important or very important	8.9%	25.5%	65.6%	100.0%

- 50 However, when the cognitive dimension prevailed in terms of considering a visitor experience satisfactory, the museum characteristics that most influenced this experience were equally the content of the collections (chi-square 0.000) and the communication and social components, such as complementary activities, supporting interpretive materials and companions (chi-square 0.000). Therefore, for those visitors for whom learning, understanding, or reflecting on exhibition content was essential to enjoy a satisfactory museum experience, but the communication and social components were also essential.
- 51 As it can be observed in table 14, 50.0 % of those respondents for whom the content components were not important at all or hardly important, considered the cognitive dimension to be important or very important. That number rose to 89.4% in the case of respondents for whom the content components were important or very important. The same happens with the communication and social components. 77.8% of those respondents for whom the communication and social components were not important at all or hardly important, considered the cognitive dimension to be important or very important in contrast to 89.4% for whom the welcoming and comfort (restorative) components were important or very important.
- 52 Table 14 - Relationship between the cognitive dimension of the experience and the content components and the communication and social components

	Cognitive dimension			Total
	Not important at all or hardly important	Somewhat important	Important or very important	
Content components	0.0%	50.0%	50.0%	100.0%

* chi-square 0.000

	Not important at all or hardly important				
	Somewhat important	0.0%	40.9%	59.1%	100.0%
	Important or very important	0.8%	9.8%	89.4%	100.0%
Communication and social components * chi-square 0.000	Not important at all or hardly important	6.3%	15.9%	77.8%	100.0%
	Somewhat important	0.9%	10.6%	88.5%	100.0%
	Important or very important	0.3%	10.3%	89.4%	100.0%

- 53 Finally, when the satisfactory experience was more closely linked to the emotional-affective dimension, both the content of the collections (chi-square 0.028) and the restorative components of welcome and comfort (comfort in the rooms, services and signs) (chi-square 0.013) were the components most valued by visitors.
- 54 As it can be observed in table 15, 40.9% of those respondents for whom the content components were somewhat important, considered the emotional-affective dimension to be important or very important. That number rose to 58.8% in the case of respondents for whom the content components were important or very important. The same happens with the welcoming and comfort (restorative) components. 49.1% of those respondents for whom the emotional-affective dimension was not important at all or hardly important, considered the cognitive dimension to be important or very important in contrast to 63.4% for whom the welcoming and comfort (restorative) components were important or very important.
- 55 This emotional-affective dimension was found to be more related to the exhibition content itself and the restorative component than to communication or social aspects. This was more important for those who visited museums alone and for visitors who attached great importance to visiting museums.

Table 15 – Relationship between the emotional-affective dimension of the visitor experience and the content components and the welcoming and comfort (restorative) components

	Emotional-affective dimension			Total
	Not important at all or hardly important	Somewhat important	Important or very important	
Content components	0.0%	0.0%	100.0%	100.0%

* chi-square 0.028

	Not important at all or hardly important				
	Somewhat important	0.0%	59.1%	40.9%	100.0%
	Important or very important	11.1%	30.0%	58.8%	100.0%
Welcoming and comfort (restorative) components * chi-square 0.013	Not important at all or hardly important	15.1%	35.8%	49.1%	100.0%
	Somewhat important	14.7%	33.2%	52.1%	100.0%
	Important or very important	7.9%	28.7%	63.4%	100.0%

Conclusion

- 56 This study has focused on identifying the factors which, in the opinion of a sample of visitors to Spanish museums, most influence whether a visit can be considered to be satisfactory. The results confirmed that the museum experience is the result of the interaction of the person with the stimuli of the environment (the museum), its characteristics and contents, and the interpretation made of them. The dimensions of the experience feed into each other, influencing each other incrementally and are therefore subtly interrelated for all visitors. However, at the same time, the results showed that a satisfactory experience occurs when this interaction has a more significant impact on some dimensions rather than on others, and how they were reorganised according to the personal characteristics and the visitors' evaluations of the exhibition context.

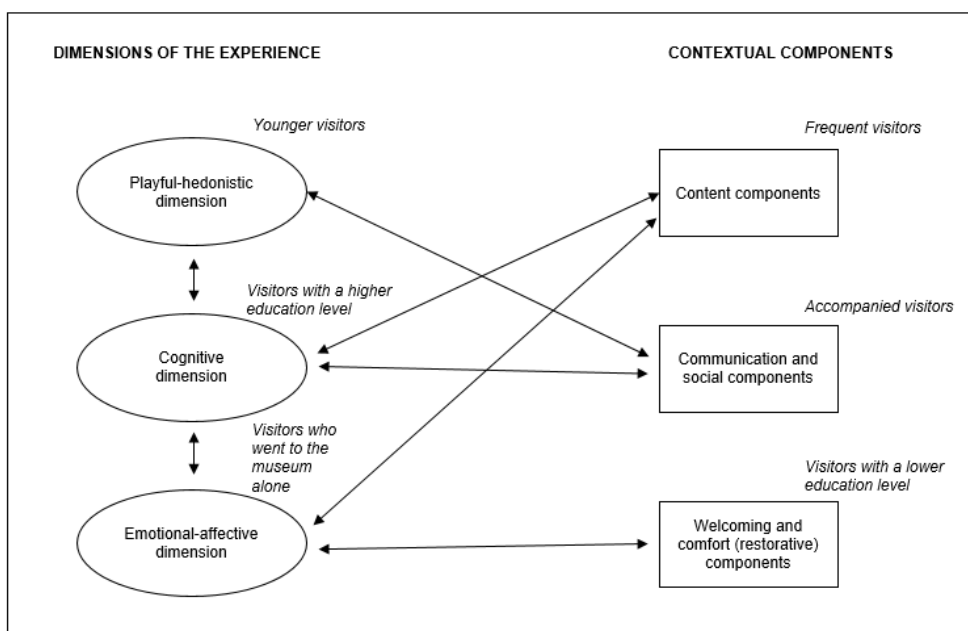


Fig. 1 – Dimensions and contextual components of a satisfactory museum experience

- 57 The cognitive dimension was the one that most contributed to a satisfactory visit for participants with higher education levels, who valued museums more and attached more importance to museum visits than to other cultural practices. This dimension refers to the acquisition of knowledge as one of the returns on which satisfaction is based for these profiles, reaffirming the importance that some studies (Perry 1992; Csikszentmihalyi and Hermanson 1995) placed on understanding as an essential condition for a satisfactory museum visit. The fact that those who gave prominence to this dimension had high education levels explains the central role of understanding as a gateway to knowledge and a source of satisfaction in museum experiences. These were also people who attached great value to museums as institutions. This fact, together with the importance they assigned to the museum visit in comparison with other cultural practices, suggested that they had a certain attachment to and involvement with museums. It is particularly interesting that the greater the contribution of this cognitive dimension to a satisfactory visit, the greater the importance given to the contents of the collections, enriched by complementary activities and supporting interpretative materials, and to companions. It can be stated, therefore, that the cognitive dimension was closely related to the content, communication and social components of the environment.
- 58 The central position of the museum's content was shared by those who considered the emotional-affective dimension to be key to satisfactory museum visits. For these people, visiting alone encouraged them to experience their emotions and, therefore, led to a satisfactory experience. It could be said that the fascination, amazement, and concentration that promoted the flow experiences mentioned by Csikszentmihalyi and Hermanson (1995) are more viable alone than in the company of other people. Those participants who made this central to the emotional dimension in their museum experiences also attached great importance to the services on offer, signs and comfort, in other words, to the restorative components. These issues are undoubtedly essential for visitors to connect emotionally with the museum and its contents.

- 59 Reflection on the playful-hedonistic dimension shows the importance of this aspect for younger groups. The results indicated that the younger museum visitors were, the more important this dimension was to ensure a satisfactory experience. In the light of this data, museums should continue to seek innovative programs to guarantee the enjoyment of children and young people, making museums attractive spaces not only for their relationship with knowledge and significant learning, but also for their ability to promote fun and satisfying experiences, in which the acquisition of knowledge takes place almost by default, as a direct consequence of visitor enjoyment.
- 60 The results of this study have shown that, despite the profoundly subjective nature of the museum experience, museums have much to say as facilitators of satisfactory experiences. They can modulate the role played by the various components of the museum context in their visits, depending on the profiles of their visitors and their orientation toward one type of experience or another. A challenge that undoubtedly involves obtaining further knowledge of their audiences. Something that is becoming increasingly difficult, given the dynamic and changing nature of the preferences, interests, and expectations of museum visitors. Therefore, this article may be of special interest to researchers, professionals and experts in the management and strategy of museum audiences.
- 61 Future research should explore, among other issues, museum satisfaction and its sources in groups of people with no or infrequent visits to museums (“not heavy users”), as well as the role of satisfactory museum experiences in the long-term adherence or loyalty of cultural audiences to museums.

BIBLIOGRAPHY

- Amigo Fernández de Arroyabe, María Luisa, and Macarena Cuenca-Amigo. 2017. “The Experience of Aesthetic Leisure Revisited.” In *Leisure Experiences, Opportunities and Contributions to Human Development*, edited by Maria Jesús Monteagudo Sánchez, 63-89. Bilbao: University of Deusto.
- Bagozzi, Richard P., Mahesh Gopinath, and Prashanth U. Nyer 1999. “The Role of Emotions in Marketing.” *Journal of the Academy of Marketing Science Journal* 27 (2): 184-206.
- Ballantyne, Roy, Jam Packer, and John H. Falk. 2011. “Visitors’ Learning for Environmental Sustainability: Testing Short and Long-Term Impacts of Wildlife Tourism Experiences Using Structural Equation Modelling.” *Tourism Management* 32 (6): 1243-1252.
- Black, Graham. 2005. *The Engaging Museum: Developing Museums for Visitor Involvement*. London: Routledge.
- Carbone, Lewis P., and Stephan H. Haeckel. 1994. “Engineering Customer Experiences.” *Marketing Management* 3 (3): 8-19.
- Carù, Antonella, and Bernard Cova. 2003. “Revisiting Consumption Experience: A More Humble but Complete View of the Concept.” *Marketing Theory* 3 (2): 267-286.

- Chang, Ting-Yueh, and Shun-Ching Horng. 2010. "Conceptualizing and Measuring Experience Quality: The Customer's Perspective." *The Service Industries Journal* 30 (14): 2401-2419.
- Csikszentmihalyi, Mihaly, and Kim Hermanson. 1995. Intrinsic Motivation in Museums: Why Does One Want to Learn? In *Public Institutions for Personal Learning: Establishing a Research Agenda*, edited by John Howard Falk and Lynn Diane Dierking, 67-75. Washington, DC: American Association of Museums.
- Csikszentmihalyi, Mihaly, and Rick Emery Robinson, 1990. *The Art of Seeing: An Interpretation of the Aesthetic Encounter*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.
- Dufresné-Tassé, Colette. 1999. "Préalables à la Réalisation par les Musées d'Études Interculturelles de Type Analytique en Éducation des Adultes." In *Le Musée au Service de la Personne*, edited by M. Allard and B. Lefebvre, 227-253. Montréal: Groupe de Recherche sur l'Éducation et les Musées.
- Falk, John H., and Lyn D. Dierking. 2016. *The Museum Experience Revisited*. Abingdon, England: Routledge.
- Falk, John H., and Lynn D. Dierking. 1992. *The Museum Experience*. Washington, DC: Whalesback Books.
- Falk, John H., and Lynn D. Dierking. 2000. *Learning from Museums: Visitor Experiences and the Making of Meaning*. Walnut Creek, CA: AltaMira Press.
- Graburn, Nelson 1977. "The Museum and the Visitor Experience." *Roundtable Reports*, 1-5. <http://www.jstor.org/stable/40479310>
- Hennes, Tom 2010. "Rethinking the Visitor Experience: Transforming Obstacle into Purpose." *Curator: The Museum Journal* 45 (2): 109-121.
- Hosany, Sameer, and David Gilbert. 2010. "Measuring Tourists' Emotional Experiences toward Hedonic Holiday Destinations." *Journal of Travel Research* 49 (4): 513-526.
- Immordino-Yang, Mary Helen, and Antonio Damasio. 2007. "We Feel, Therefore We Learn: The Relevance of Affective and Social Neuroscience to Education." *Mind, Brain, and Education* 1 (1): 3-10.
- Kaplan, Stephen, Lisa V. Bardwell, and Deborah B. Slakter. 1993. "The Museum as a Restorative Environment." *Environment and Behavior* 25 (6): 725-742.
- Kirchberg, Volker, and Martin Tröndle. 2012. "Experiencing Exhibitions: A Review of Studies on Visitor Experiences in Museums." *Curator: The Museum Journal* 55 (4): 435-452.
- López Sintas, Jordi, Ercilia García Álvarez, and Elena Pérez Rubiales. 2014. "Art Museum Visitors: Interaction Strategies for Sharing Experiences." *Museum Management and Curatorship* 29 (3): 241-259.
- López-Sintas, Jordi, Ercilia García-Álvarez, and Elena Pérez-Rubiales. 2012. "The Unforgettable Aesthetic Experience: The Relationship between the Originality of Artworks and Local Culture." *Poetics* 40 (4): 337-358.
- LPPM. 2013. *La Experiencia de la Visita al Museo: Conociendo a Nuestros Visitantes*. LPPM (Laboratorio Permanente de Público de Museos). Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte - Secretaría General Técnica. Subdirección General de Documentación y Publicaciones. <http://www.iber museos.org/recursos/documentos/la-experiencia-de-la-visita-al-museo/>
- Mastandrea, Stefano, and Fridanna Maricchiolo, ed. 2016. *The Role of the Museum in the Education of Young Adults: Motivation, Emotion and Learning*. Rome: Roma TrPress. <https://>

- romatrepres.uniroma3.it/wp-content/uploads/2020/02/The-Role-of-the-Museum-in-the-Education-of-Young-Adults.-Motivation-Emotion-and-Learning.pdf
- Mazzanti, Paolo, and Margherita Sani, eds. 2021. *Emotions and Learning in Museums*. Berlin: NEMO – The Network of European Museum. https://www.ne-mo.org/fileadmin/Dateien/public/Publications/NEMO_Emotions_and_Learning_in_Museums_WG-LEM_02.2021.pdf
- McCarthy, John, and Luigina Ciolfi. 2008. "Place as Dialogue: Understanding and Supporting the Museum Experience." *International Journal of Heritage Studies* 14 (3): 247-267.
- MCD. (2022). *Estadística 21 22: Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales en España 2021-2022*. MCD (Ministerio de Cultura y Deporte). <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:0c54d7c3-abe2-43ae-9f9d-0fe17dd225d2/encuesta-de-habitos-y-practicas-culturales-2021-2022.pdf>
- McIntyre, Charles. 2009. "Museum and Art Gallery Experience Space Characteristics: An Entertaining Show or a Contemplative Bath?" *International Journal of Tourism Research* 11 (2): 155-170.
- Packer, Jam, and Nigel Bond. 2010. "Museums as Restorative Environments." *Curator: The Museum Journal*, 53 (4): 421-436.
- Packer, Jam, and Roy Ballantyne. 2005. "Solitary vs. Shared: Exploring the Social Dimension of Museum Learning." *Curator: The Museum Journal* 48 (2): 177-192.
- Packer, Jam, Roy Ballantyne, and Nigel Bond. 2013. *Capturing the Visitor Experience* (Unpublished Manuscript, University of Queensland).
- Packer, Jan, and Roy Ballantyne. 2002. "Motivational Factors and the Visitor Experience: A Comparison of Three Sites." *Curator: The Museum Journal*, 45 (3): 183-198.
- Packer, Jan, and Roy Ballantyne. 2016 "Conceptualizing the Visitor Experience: A Review of Literature and Development of a Multifaceted Model." *Visitor Studies* 19 (2): 128-143.
- Packer, Jan. 2006. "Learning for Fun: The Unique Contribution of educational Leisure Experiences." *Curator: The Museum Journal* 49 (3): 329-344.
- Packer, Jan. 2008. "Beyond Learning: Exploring Visitors' Perceptions of the Value and Benefits of Museum Experiences." *Curator: The Museum Journal* 51 (1): 33-54.
- Pagel, Julia, Mareen Maaß, and Geraldine Kendall, eds. 2015. *Revisiting the Educational Value of Museums: Connecting to Audiences: NEMO 23rd Annual Conference 5-7 November 2015 in Pilsen, Czech Republic*. Berlin: NEMO – The Network of European Museum Organisations. <https://www.museums.ch/en/publications/english/educational-values/>
- Pekarik, Andrew J., Zavaha D. Doering, and David A. Karns. 1999. "Exploring Satisfying Experiences in Museums." *Curator: The Museum Journal* 42 (2): 152-173.
- Pérez Santos, Eloísa. 2019. "Museums as Spaces of Change, Enjoyment and Well-Being: Psychological Models to Understand the Experience of the Visit." Conference presented at *Museum for All People: Art, Accessibility and Social Inclusion, International Conference, Madrid, 25-5 April, 2019*. http://museumforall.musacc.es/es_ES/
- Perry, Deborah L. 2012. *What Makes Learning Fun? Principles for the Design of Intrinsically Motivating Museum Exhibits*. Lanham, MD: AltaMira Press.
- Perry, Dewayne L. 1992. "What Research Says: Designing Exhibits that Motivate." *ASTC Newsletter* 20 (1): 9-10, 12.
- Prentice, Richard C., Stephen F. Witt, and Claire Hamer. 1998. Tourism as Experience: The Case of Heritage Parks. *Annals of Tourism Research* 25 (1): 1-24.

- Roppola, Tiina. 2014. *Designing for the Museum Visitor Experience*. London: Routledge.
- Sander, David, and Klaus R. Scherer. 2009. *The Oxford Companion to Emotion and the Affective Sciences*. Oxford: Oxford University Press.
- Silverman, Lois 1995. "Visitor Meaning-Making in Museums for a New Age." *Curator: The Museum Journal* 38 (3): 161-170.
- Yi, Tahea, Hao-yun Lee, Joosun Yum, and Ji-Hyun Lee. 2022. "The Influence of Visitor-Based Social Contextual Information on Visitors' Museum Experience." *PLoS ONE* 17 (5): e0266856.

NOTES

1. During January and February 2019, prior to the administration of the questionnaire, 75 exploratory interviews were conducted at the Fine Arts Museum and the Guggenheim Museum (Bilbao), and at the National Museum of Decorative Arts (Madrid). The main goal was to refine some of the questions and response options that were generating more debate among the research team members. In total, 10 open questions formed the interview protocol and the interviews were recorded, transcribed and analyzed in their entirety. The interviewees were selected at the exit of the aforementioned museums and were adults over 18 years of age. Of the 75 people interviewed, 42 were women and 33 were men.
 2. According to their country of origin, 92.1% were from Spain, 5% from Latin America and 2.9% from other European countries.
 3. Using a scale from 0 to 10, where 10 expressed the highest value.
-

ABSTRACTS

Over the last 20 years, there has been a growing interest in the analysis of museum experiences. Different authors have approached this subject from various perspectives, but only a few have focused on the idea of satisfactory experiences. This study sheds light on this field of knowledge, exploring the factors involved in satisfactory museum experiences. It clarifies how subjective factors (experience dimensions) and the museum environment (contextual components) are related and play a role in shaping those visitor experiences. For this purpose, a quantitative methodology was selected. In 2019 a questionnaire was administered to a sample of 685 visitors to 16 Spanish museums, which confirmed that their museum experience was the result of their interaction with the museum, its characteristics, and its contents. The visitor experience was satisfactory when their interaction had an impact on some dimensions of their experience. This varied according to each visitor's profile and what they valued most. The results showed that, despite the subjective nature of the experience, museums play an essential role as facilitators of satisfactory experiences. They can modulate the role played by the various components of the museum context in their visits, depending on the profiles of their visitors and their orientation toward one type of experience or another.

Nos últimos 20 anos, tem-se registado um interesse crescente na análise das experiências em museus. Diferentes autores têm abordado este tema sob várias perspetivas, mas apenas alguns se

têm debruçado sobre a ideia de experiências satisfatórias. Este estudo lança luz sobre este campo de conhecimento, explorando os fatores envolvidos em experiências museais satisfatórias. Esclarece como os fatores subjetivos (dimensões da experiência) e o ambiente do museu (componentes contextuais) estão relacionados e desempenham um papel na formação dessas experiências do visitante. Para este efeito, foi selecionada uma metodologia quantitativa. Em 2019 foi aplicado um questionário a uma amostra de 685 visitantes de 16 museus espanhóis, que confirmou que a sua experiência museológica era o resultado da sua interação com o museu, as suas características e os seus conteúdos. A experiência do visitante era satisfatória quando a sua interação tinha um impacto em algumas dimensões da sua experiência. Isso variava de acordo com o perfil de cada visitante e com o que este mais valorizava. Os resultados mostraram que, apesar da natureza subjetiva da experiência, os museus desempenham um papel essencial como facilitadores de experiências satisfatórias. Podem modular o papel desempenhado pelas diferentes componentes do contexto museológico nas suas visitas, em função dos perfis dos seus visitantes e da sua orientação para um ou outro tipo de experiência.

INDEX

Keywords: museum experience, satisfactory museum experience, visitor studies, museums – Spain, museum visitors

Palavras-chave: experiência museal, experiência museal satisfatória, estudo de público, museus – Espanha, visitantes de museus

AUTHORS

MACARENA CUENCA-AMIGO

PhD in Leisure and Human Development. She is associate professor at Deusto Business School and researcher at the Institute of Leisure Studies of the University of Deusto (Bilbao, Spain). Her main line of research is cultural audience development, the topic on which she prepared her doctoral thesis. She teaches at postgraduate level at various universities and has led and taken part in several competitive European and national research projects on audience development.

Universidad de Deusto, Universidades Ave. 48007, Bilbao, España,
macarena.cuenca@deusto.es, <https://orcid.org/0000-0002-8629-7364>

ELOÍSA PÉREZ SANTOS

PhD in Psychology and Full Professor at the Complutense University of Madrid. Promoter and scientific coordinator of the Spanish Permanent Laboratory of Museums Audiences, where she directed more than 20 investigations on audiences and social and educational programs in Spanish State Museums. Researcher in different recent projects: “CONNECT: Connecting Audiences European Alliance for Education and Training in Audience Development”, “CIPAMU City: “Heritage and Museums in Spain and Latin America” and R + D + i “PUBLICUM: Audiences in transformation”.

Universidad Complutense de Madrid, Avda. de Séneca, 2, Ciudad Universitaria, 28040,
eperezsa@ucm.es, <https://orcid.org/0000-0003-3852-3328>

MARÍA JESÚS MONTEAGUDO

PhD in Leisure and Human Development. Professor at the University of Deusto. Member of the research team “Leisure, Culture and Tourism for Social Transformation” (IT 14 57-22) at the same

university. Her research topic is leisure as a factor for human development. In the last years, she has worked on audience development approach, as researcher in national and international projects as “PUBLICUM: Audiences in transformation”, funded by the Ministry of Science, Innovation and Universities, and in European projects, such as “CONNECT” and ADESTE +, both focused on audience development.

Universidad de Deusto, 24, Universidades Ave. 48007, Bilbao, España, mjmonte@deusto.es,
<https://orcid.org/0000-0002-6725-5265>

Um poeta em exposição: os públicos e a expografia do museu dedicado a Augusto dos Anjos

A poet on display: the public and the expography of the museum dedicated to Augusto dos Anjos

Leonardo Gonçalves Ferreira e Letícia Julião

NOTA DO EDITOR

Artigo recebido a 13.02.2023

Aprovado para publicação a 26.06.2023

Introdução

- 1 Em 2012, a Prefeitura da cidade de Leopoldina, em Minas Gerais, no Brasil, inaugurou o Museu Espaço dos Anjos em homenagem ao poeta Augusto dos Anjos (1884-1914). O poeta morou apenas alguns meses em Leopoldina, antes da sua morte. No entanto, a cidade acolheu o poeta e protagonizou um movimento de apropriação do seu legado, conformando-o como um património local.
- 2 Nascido em 1884, no engenho Pau-d'Arco, no Estado da Paraíba, Augusto dos Anjos cresceu num ambiente patriarcal e escravocrata de uma família proprietária de engenhos de açúcar. Bacharelou-se em Direito, em 1907, sendo nomeado professor de Literatura do Liceu Paraibano, no ano seguinte. Em 1910, casou-se com Esther Fialho. Nesse mesmo ano, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde lecionou em diversos colégios. No Rio de Janeiro enfrentou a morte do seu filho primogénito, e também dificuldades financeiras, recorrendo a diversos expedientes para sustentar a família. Neste contexto, procurou evitar a decadência da sua família que, como os demais latifundiários do nordeste brasileiro, sofria severamente com a crise económica da produção de açúcar.

Neste cenário pouco promissor, Augusto dos Anjos aceitou o convite para dirigir um Grupo Escolar, em Leopoldina, mudando-se com a família, em 1914. Poucos meses após a sua chegada à cidade, faleceu aos 30 anos, vítima de uma pneumonia (Barbosa 1983; Almanack do Arrebol 1984; Filho e Pontes 1994).

- 3 Augusto dos Anjos publicou um único livro, de poesia, *Eu*, em 1912. A obra, no entanto, não foi bem recebida pela crítica da época. Alguns estudiosos creditam essa acolhida negativa ao caráter enigmático da sua poesia, de difícil classificação, uma vez que apresenta características que vão do simbolismo ao cientificismo e ao modernismo (Rubert 2007); também se identifica que o uso de termos provenientes da ciência concorreu para a sua rejeição inicial (Nazareth 2019). Outros críticos reconhecem que a obra estava à frente de seu tempo, antecipando temas, dilemas e uma linguagem própria do modernismo (Helena 1984; Gullar 1994). A poesia de Augusto dos Anjos somente alcançou sucesso editorial em 1928, passando a gozar progressivamente do reconhecimento da crítica literária, sobretudo a partir dos anos de 1960. Por ocasião do centenário de nascimento do poeta, nos anos de 1980, a publicação de novas edições do seu livro e de estudos críticos, marcam uma mudança significativa na recepção da sua obra (Reis 2019).
- 4 A despeito da acolhida tardia da poesia de Augusto dos Anjos, no plano nacional, pode-se dizer que Leopoldina adiantou-se em reconhecer o poeta e a sua obra. Várias iniciativas de institucionalização de sua memória se seguiram na cidade após a sua morte. Em 1925 foi criado o Grêmio Lítero-Artístico Augusto dos Anjos, cuja atuação promoveu a divulgação do poeta no meio estudantil. Em 1964 foi inaugurado o seu túmulo, tornando-se um local de peregrinação e de atos solenes. Algumas décadas mais tarde, em 1992, a cidade de Leopoldina promoveu o primeiro Concurso Anual de Poesia Augusto dos Anjos, evento ainda em curso. Nos centenários de vida e de morte, respectivamente em 1984 e 2014, a cidade organizou celebrações extensas, marcando os seus vínculos com o poeta. O Museu Espaço dos Anjos foi mais uma dessas iniciativas. Antecedeu-lhe o Espaço dos Anjos, criado em 1983, pelo artista plástico local Luiz Raphael Domingues Rosa (1945-2007), na casa onde Augusto dos Anjos havia residido em Leopoldina.



Fig. 1 – Fachada do Museu Espaço dos Anjos, 2021, Leopoldina, Minas Gerais, Brasil
Fotografia dos autores

- 5 Ao considerar a breve estadia do poeta em Leopoldina, este artigo problematiza os limites e a potência do discurso patrimonial e museal na construção de identificação entre o poeta e a cidade, buscando compreender a eficácia da narrativa expositiva do museu junto aos públicos locais. Para isso foi feita uma pesquisa com os moradores de Leopoldina e um mapeamento crítico da exposição, procedimentos que, aliados à pesquisa documental e à realização de entrevistas semiestruturadas com atores envolvidos com o museu, permitiram desenvolver as análises pretendidas.
- 6 A pesquisa documental permitiu compreender a trajetória de vida de Augusto dos Anjos, os principais marcos de sua imortalização, a apropriação do poeta pela cidade e acompanhar o debate com relação à preservação de seu acervo. Maioritariamente, as fontes documentais consultadas constituíram-se em obras memorialísticas, edições especiais de compilações comemorativas dedicadas a Augusto dos Anjos e outros documentos referentes ao poeta e à cidade de Leopoldina.
- 7 Foram realizadas sete entrevistas semiestruturadas com atores que tiveram relação com o Espaço dos Anjos e com o Museu Espaço dos Anjos, selecionados a partir da própria pesquisa documental e dos primeiros depoimentos. Neste trabalho serão utilizadas apenas duas entrevistas, que contemplam o processo de institucionalização do Museu Espaço dos Anjos. Um dos entrevistados é membro da prefeitura e o outro é o Promotor de Justiça Sérgio Soares da Silveira, o único entrevistado que não solicitou resguardar a sua identidade.¹ As entrevistas foram realizadas remotamente por meio do *Google Meet*, serviço de comunicação por vídeo, e tiveram, em média, duas horas de duração. A gravação das entrevistas, contudo, foi feita por um aparelho externo que capturou apenas o áudio.

- 8 A pesquisa com os moradores de Leopoldina, realizada por meio de um questionário *online*, buscou aferir a percepção que os participantes tinham sobre o poeta Augusto dos Anjos e sobre o Museu Espaço dos Anjos. O questionário, hospedado na plataforma *online Google Forms*, foi auto aplicado, anônimo e livremente compartilhável. Foi estruturado para ser respondido em menos de cinco minutos e praticamente todas as questões eram objetivas. Os participantes foram recrutados, sobretudo, na comunidade escolar do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (Cefet-MG), campus Leopoldina, além do círculo próximo de um dos autores. Observou-se apenas dois critérios para o recrutamento: serem moradores de Leopoldina, ou dos seus distritos, e terem 18 anos de idade ou mais. Os participantes foram convidados a compartilhar o questionário com parentes e/ou amigos de forma que, por meio das relações em rede, o número mínimo de 100 questionários foi alcançado. Embora não seja uma amostra estatisticamente representativa², os dados recolhidos são significativos para compreender as representações do poeta e do museu na cidade.

O museu de Leopoldina e os públicos

- 9 Na pesquisa de públicos foi possível apurar que o perfil dos respondentes é composto, na sua maioria, por: jovens e jovens adultos (52%) - de 18 a 29 anos (34%) e de 30 a 39 anos (18%); por homens (57%); por moradores de Leopoldina, ou região, há mais de dez anos (80%); com alta escolaridade (52%) - ensino superior ou mais -, com até três pessoas em suas residências (52%) e que se consideram brancos (64%). É preciso ponderar que a própria escolha técnica de hospedagem e de transmissão do questionário, *online* e por redes de relacionamento, explica, em parte, o perfil dos participantes. Obviamente, esse perfil constitui um segmento específico da população, sendo apropriado considerá-lo nas análises de questões centrais da pesquisa.
- 10 Quando questionados se conheciam algum patrimônio cultural de Leopoldina, 80% dos participantes responderam que sim e 20% responderam que não. Os números em questão podem estar diretamente relacionados com o tempo de moradia dos participantes na cidade. Não obstante, essa percentagem fica ainda maior quando o patrimônio se refere a Augusto dos Anjos: 91% dos participantes responderam que já haviam ouvido falar sobre o poeta enquanto apenas 9% responderam que não.
- 11 A maior parte dos participantes, 78,1%, conheceu Augusto dos Anjos por canais que não se ligam diretamente ao museu. Ou seja, pela escola (42,9%); pela casa em que ele morou em Leopoldina (17,6%); pelo seu livro de poesias (13,2%); não se lembram (5,5%); por outra via (4,4%).
- 12 Apenas 16,5% dos participantes conheceram o poeta ao ouvir falar do museu (8,8%) ou ao visitar o museu (7,7%). Este é um dado revelador de que o processo de imortalização e de reconhecimento de Augusto dos Anjos em Leopoldina, de alguma forma, está significativamente para além do museu. Como se pode deduzir, é possível que a escola tenha um papel decisivo no processo de divulgação do poeta na cidade.
- 13 No entanto, quando questionados se já ouviram falar do Museu Espaço dos Anjos, 88,2% dos participantes responderam que sim e apenas 11,8% responderam que não. Por mais que o museu não seja o principal canal que tenha permitido aos moradores conhecer o poeta, é inegável a sua representatividade na cidade. Ainda que o museu seja bastante conhecido, uma parcela significativa dos participantes, 41%, afirmou não saber qual é o

tema do Museu Espaço dos Anjos, ao passo que 59% responderam que sim. Este dado sugere duas hipóteses: a forma da pergunta pode ter levado os participantes à dúvida sobre o que vem a ser tema do museu, ou a narrativa expositiva é pouco eficaz do ponto de vista da sua apreensão pelo visitante.

- 14 Perguntados se já visitaram o Museu Espaço dos Anjos, 73,5% dos participantes responderam que sim e 26,5% responderam que não. Para 44,1% dos participantes, a visita aconteceu depois de 2012, para 39,7% a visita aconteceu antes de 2012, e 16,2% não se lembra. O ano de 2012 foi quando a Prefeitura de Leopoldina transformou o Espaço dos Anjos em Museu Espaço dos Anjos, tornando-se responsável pela instituição. De qualquer maneira, é relativamente equilibrada a percentagem daqueles que visitaram o espaço antes e depois dessa data.
- 15 Foi questionado aos participantes se o facto de conhecerem Augusto dos Anjos os estimulou a visitar o Museu Espaço dos Anjos. Para 76,5% dos participantes a resposta foi positiva, para 7,4% a resposta foi negativa e 16,2% afirmaram que conheceram o poeta ao visitar o museu. Também foi questionado se a visita ao museu estimulou os participantes a conhecerem a obra do poeta Augusto dos Anjos: 80,9% dos participantes responderam que sim e 19,1% responderam que não. Estas duas perguntas devem ser problematizadas. É possível que a forma como foram formuladas as perguntas possa ter induzido a resposta dos participantes. As perguntas podem ter gerado nos participantes uma expectativa em relação ao possível desejo dos pesquisadores, e as respostas tenham correspondido mais a um “dever ser” do que refletir a realidade.
- 16 Em suma, os dados apontam que é inquestionável, entre os participantes, o reconhecimento não apenas do poeta, como também de seu museu como património da cidade mineira: 91% ouviram falar em Augusto dos Anjos, 88,2% ouviram falar do Museu Espaço dos Anjos e 73,5% já visitaram o museu. A despeito desses dados, o museu não figura como o principal divulgador do poeta em Leopoldina, o que ocorre por outros canais. Além disso, embora a maioria dos participantes tenha visitado o museu, uma parte significativa (41%) não sabe dizer qual o tema nele tratado.
- 17 Em face desses dados, é preciso interrogar o que explica que o museu e seu personagem-tema sejam conhecidos e reconhecidos por moradores da cidade, e, ao mesmo tempo, muitos que visitaram a instituição não saibam determinar qual o seu tema. Como o museu, exclusivamente dedicado ao poeta, tem cumprido o seu papel de divulgar esse personagem e a sua obra? A busca de compreensão dessas questões requer deslocar o olhar para a própria exposição do Museu Espaço dos Anjos, a principal linguagem e conteúdo de comunicação deste museu com os públicos.

Museu Espaço dos Anjos: uma leitura da exposição

- 18 Como já mencionado, em 1983, foi inaugurado o Espaço dos Anjos na casa onde residiu o poeta Augusto dos Anjos, em Leopoldina. Inspirado pelo significado memorial da casa, o artista plástico Luiz Raphael Domingues Rosa, além de instalar seu atelier e a sua escola de artes, passou a reunir, organizar e expor o acervo relacionado com a história da cidade, incluindo o legado de Augusto dos Anjos.
- 19 Em 2007, a OSCIP leopoldinense Felicidade enviou um documento ao Promotor de Justiça, Sérgio Soares da Silveira, solicitando, entre outras providências, investigações a respeito de omissões e descumprimentos de atribuições do poder executivo municipal

em relação ao Espaço dos Anjos, inclusive a respeito da nulidade do seu processo de tombamento³, ocorrido em 1984 (MPGM 2008).

- 20 Em resposta à solicitação da OSCIP, e também munido de informações constantes em documentação encaminhada à Promotoria pelo próprio Luiz Raphael, o Ministério Público de Minas Gerais instaurou um procedimento administrativo para averiguar a situação da instituição e a proteção do patrimônio histórico e cultural envolvendo o poeta Augusto dos Anjos (MPGM 2008).
- 21 Luiz Raphael faleceu pouco depois do início do processo, em 2007. Imediatamente, a sua família fechou o Espaço dos Anjos, recolheu o acervo e devolveu o imóvel aos proprietários. O Procedimento Administrativo prosseguiu, sendo posteriormente transformado em Inquérito Civil, pelo Ministério Público. Resultou desse processo: o recolhimento e guarda pela Promotoria de Justiça do acervo referente ao Augusto dos Anjos, que se encontrava com a família de Luiz Raphael; a desapropriação e a emissão da posse do imóvel por parte do município; o tombamento municipal da casa; e a restauração e reabertura do espaço em 2012, que passou a ser denominado como Museu Espaço dos Anjos, sob a administração da Prefeitura. Nessa transição, o Museu tornou-se exclusivamente dedicado ao poeta Augusto dos Anjos, tendo-se perdido o acervo relacionado com a história de Leopoldina, na posse da família de Luiz Raphael.⁴
- 22 O museu sempre contou com uma equipe pequena e insuficiente. Durante a pesquisa não foi possível encontrar documentos técnicos com registros dos pressupostos que orientaram a criação do museu. Tudo indica que não foi elaborado um projeto museológico ou expográfico, com delineamentos da concepção e missão da instituição, sequer a iniciativa contou com profissionais com formação na área. Isso, em parte, explica algumas inconsistências conceituais, que acabaram comprometendo a exposição, como se verá mais adiante.
- 23 A despeito da ausência de um plano conceitual, a entrevista realizada em junho de 2022 com um membro da equipe envolvido na montagem do museu permite inferir quais foram as intenções que determinaram a organização do acervo do poeta e a expografia do museu. A proposta inicial, segundo o entrevistado, era constituir um circuito expositivo referente à vida de Augusto dos Anjos, no qual os visitantes fossem conduzidos por um guia.
- [...] três salinhas que tem no espaço ali, elas estão ordenadas pensando o momento da ordem da obra do Augusto, linha do tempo, então você vai vendo em cada etapa, se for devidamente apresentado por um guia competente, vai ficar claro essa montagem do espaço. (entrevistado 3, 2022, s/p).
- 24 A necessidade de um “guia competente”, para ficar “clara a montagem do espaço”, é uma condição vulnerável do Museu. Fica evidente que a exposição, por si só, poderá não cumprir o seu papel de informar e de estabelecer um discurso compreensível para os visitantes. Por outro lado, também se constata que Museu não oferece, e possivelmente nunca ofereceu, um serviço de mediação aos públicos.
- 25 Com relação ao acervo, o mesmo entrevistado destaca alguns itens como uma compilação de reportagens e de matérias jornalísticas feita pela viúva do poeta, Esther dos Anjos; alguns manuscritos originais de Augusto dos Anjos; o atestado de óbito do poeta; o documento assinado pelos filhos proibindo a transladação de seus restos mortais de Leopoldina para a Paraíba; objetos de pertence pessoal, como uns óculos. E afirma que o Museu Espaço dos Anjos é um “museu documental”, facto que se justifica pelo acervo compor-se, em quase a sua totalidade, por documentos.

- 26 O predomínio de documentos textuais no acervo do museu em exposição talvez se explique pelas circunstâncias da morte do poeta, pela mudança, ainda que não imediata, da sua família da cidade e pelo reconhecimento tardio da importância de Augusto dos Anjos. Luiz Raphael, em entrevista cedida em 2003, faz uma conjectura a respeito do destino dos objetos pessoais de poeta:
- Como eu sabia que do Augusto existia pouca coisa no país porque como ele morreu de tuberculose, [...], a voz do povo diz que foi tuberculose, mas o atestado de óbito diz que foi pneumonia. Quer dizer, a gente tem que acreditar no atestado de óbito que é oficial, né? Bom, de uma forma ou de outra, eles devem ter queimado roupas e móveis com medo de contágio. (cit. por Rosa 2003, s/p)
- 27 A opção pela exposição de documentos parece ter resultado mais do acervo disponível do que de uma deliberação. Mas nem por isso se justifica a imprecisão concetual do entrevistado, ao caracterizar o Museu Espaço dos Anjos como um museu documental. Afinal, todos os museus exercem uma função documental. O termo documento, diferentemente do senso comum, designa um universo amplo de registos e de testemunhos em distintos suportes, não se limitando apenas aos documentos textuais – predominantes no museu – como supõe o entrevistado.
- 28 Desde a sua inauguração, em 2012, a exposição foi globalmente mantida, ainda que com algumas mudanças:
- Até depois foi plotado na parede ali, uma espécie de linha do tempo de percurso do Augusto, então... só que essas salas mudaram. Então a sala documental, de facto, não ficou sendo aquela primeira sala. (entrevistado 3, 2022)
- 29 A exposição ocupa as principais áreas da casa: sala, antessala, alcova e quarto. A biblioteca situa-se num outro quarto e as demais divisões da casa foram transformadas em espaços administrativos do museu. O acervo relaciona-se direta ou indiretamente com Augusto dos Anjos e é composto por livros, fotografias, publicações diversas (ex., convites, catálogos, panfletos, diploma, entrevista), recortes de jornais antigos, cópias e manuscritos originais de Augusto dos Anjos, cópias e originais de documentos e alguns objetos. Cabe destacar que não foi possível distinguir, entre os manuscritos e documentos, quais eram os originais e quais eram as cópias, uma vez que o museu não disponibiliza essa informação aos visitantes. Além disso, não foi possível nem mesmo identificar quais os manuscritos que eram da autoria de Augusto dos Anjos.
- 30 A ausência de informação na exposição é assinalável, sendo que faltam legendas na maioria dos itens expostos, assim como textos explicativos sobre os módulos e/ou salas do circuito expositivo. Soma-se a isso, algumas deficiências em termos da iluminação, em pelo menos duas salas, o que dificulta a leitura dos documentos expostos.
- 31 Especialmente, o acervo distribui-se como se descreve de seguida. No primeiro espaço da casa – a sala – (fig. 2), numa estante fechada em vidro, estão expostas diferentes edições do único livro de Augusto dos Anjos, *Eu*, fotografias antigas, catálogos e livros de diversas autorias sobre o poeta.



Fig. 2 – Vista da sala, Museu Espaço dos Anjos, 2022

Fotografia dos autores

- 32 No segundo espaço da casa - a antessala - (fig. 3), numa vitrine central de vidro, encontra-se em destaque um exemplar da primeira edição de *Eu*, de 1912; num módulo de chão tamponado com vidro, há recortes de jornais antigos plastificados com matérias referentes a Augusto dos Anjos.



Fig. 3 – Vista da antessala, Museu Espaço dos Anjos, 2022

Fotografia dos autores

- 33 No terceiro espaço - a alcova - (fig. 4) encontra-se uma vitrine central de vidro que expõe uma compilação, feita pela viúva do poeta, de reportagens e matérias jornalísticas, além de fotografias antigas. Há também dois módulos de parede fechados em vidro contendo manuscritos, cópias de manuscritos, documentos, cópias de documentos e material gráfico diverso.



Fig. 4 – Vista da alcova, Museu Espaço dos Anjos, 2022

Fotografia dos autores

- 34 O quarto espaço - o quarto - (fig. 5) apresenta três módulos de parede, também fechados em vidro, que inclui recortes de jornais antigos plastificados, manuscritos e cópias de manuscritos, fotografias antigas, documentos, publicações impressas diversas e alguns objetos (ex. caderno, capa de óculos, óculos, colher e medalha).



Fig. 5 – Vista do quarto, Museu Espaço dos Anjos, 2022
Fotografia dos autores

- 35 Por fim, na biblioteca, encontra-se um módulo de chão, com tampo de vidro, contendo mais recortes de jornais antigos plastificados.
- 36 Não foi possível identificar qual a narrativa da exposição. O acervo está distribuído pelas salas, sem um critério temático e/ou cronológico aparente. O quantitativo do acervo, pequeno aliás, não permite dar conta da vida e da obra de Augusto dos Anjos. Os recursos expográficos que poderiam suprir lacunas do acervo, são muito reduzidos. Por outro lado, também não se faz menção à casa, que poderia ser valorizada tanto como exemplar importante da arquitetura local, como residência do poeta, a exemplo do que comumente fazem as casas-museu mais tradicionais, dedicadas a personalidades e artistas de várias áreas.
- 37 A inexistência de um circuito expositivo coerente, concebido por uma proposta curatorial, é indicativa de um processo de musealização no Museu Espaço dos Anjos, que se considera incompleto. Isso porque as operações que asseguram o estatuto museal aos objetos não foram exploradas de modo a cumprir uma cadeia de procedimentos, que envolve a preservação do acervo, a aquisição, a gestão e a conservação; as atividades de pesquisa, que ressignificam permanentemente o testemunho da realidade colecionado, e a comunicação, que estabelece, principalmente por meio de exposição, uma mediação entre o testemunho musealizado e os públicos (Mairesse 2011). Segundo Brulon (2016), a musealização não apenas elege artefactos que serão destituídos de sua função original, mas altera, de maneira sensível, a realidade das coisas ao transformar presenças em significados. Todos os objetos que perderem a sua função original, são ressocializados nas coleções e nos museus, tornando-se objetos de uma “função” singular, a de serem expostos ao olhar (Brulon 2016, 40).
- 38 O acervo adquiriu um novo significado ao ser introduzido e exposto no Museu Espaço dos Anjos, mas a sua musealização prescindiu da perspectiva investigativa, fundamental para construção de um discurso cognoscível em torno do acervo. Ou seja, o museu não se alinha à ideia de funcionar como lugar de produção de conhecimento, que não se

limita a apresentar «apenas belos objetos, mas convida, sobretudo, à compreensão de seus sentidos» (Mairesse 2011, 252, tradução dos autores).

Museu Espaço dos Anjos: uma casa-museu, um museu biográfico?

- 39 A princípio o Museu Espaço dos Anjos poderia enquadrar-se no rol de casas-museu. Essa é uma tipologia de museu que tem origem numa prática, já antiga da cultura ocidental, de abertura pública de residências de pessoas ilustres, especialmente de artistas e escritores, e que ganhou novos contornos, expandindo-se nos últimos dois séculos (Folin e Preti 2019). De acordo com Hendrix (2019), tal fenômeno teve início na era moderna, quando as viagens começaram a transformar-se em práticas turísticas. A princípio as visitas atendiam a uma lógica ligada à dimensão íntima da experiência de estar na residência de um personagem ilustre. No século XIX, a prática experimentou uma transição do espaço privado para um espaço museológico, organizando-se a partir de moldes profissionais.
- 40 Não se pode afirmar que o Museu Espaço dos Anjos corresponda à tipologia de casas-museu, à semelhança das residências históricas musealizadas. É certo que o Museu Espaço dos Anjos, pelas características construtivas da casa, enquadra-se, de acordo com Cayer e Sheiner (2021), na categoria de casa histórica, ou seja, casas que apresentam valores e/ou significados associados à sua arquitetura. Em geral, são lugares relacionados com algum personagem de importância nacional, regional ou local, e podem estar abertos ou não ao público. Por sua vez, as casas-museu distinguem-se, segundo alguns autores, por envolverem um trabalho e uma função museológica, em favor da preservação do seu caráter de casa, ou seja, de espaço doméstico. Entre os autores que propõem categorizar as casas-museu, Pérez (*apud* Cayer e Sheiner, 2021) destaca três tipologias: a casa-museu de personalidade que expõe características da vida privada do seu titular; a de território, que apresenta estilos de vida, em geral correspondentes a sociedades pré-industriais; e a de período histórico, correspondente a momentos históricos ou a estilos culturais.
- 41 Embora comporte uma função museológica e tenha servido de moradia a uma personalidade, o Museu Espaço dos Anjos não atende ao critério basilar de expor o universo material da vida privada do poeta, de modo a revelar a intimidade do personagem. Não há acervo ou informações que permitam ao visitante observar os espaços, os objetos e as disposições do universo doméstico e familiar de Augusto dos Anjos, muito menos do ambiente que o cercava no processo de criação. Nem mesmo a edificação, um exemplar da arquitetura residencial na cidade, recebeu tratamento museológico.
- 42 Poderá considerar-se o Museu Espaço dos Anjos um museu dedicado à narrativa biográfica? Parece prudente examinar o que vem a ser uma narrativa biográfica. De acordo com Loriga (2011), o termo “biografia” estabeleceu-se no século XVII para designar uma obra que fosse considerada verídica e que estivesse fundada numa descrição pretensamente realista. Contudo, desde a Antiguidade, a biografia apresentava-se como um gênero híbrido e composto, equilibrando-se sempre entre a verdade histórica e a verdade literária (Loriga 2011, 19). Esse caráter híbrido, que faz concessões à imaginação criativa, segundo Dosse (2009), dificultou a sua classificação numa

disciplina organizada e fizeram da biografia um subgênero desprezado pela intelectualidade, o que perdurou na maior parte do século XX (Dosse 2009, 16). No final do século XX, ocorreu uma mudança significativa na recepção do gênero, facto do qual os museus biográficos têm beneficiado. De acordo com Dosse (2009), as ciências humanas redescobriram as virtudes da biografia; o caráter inclassificável do gênero biográfico, que antes o desqualificava, passou a ser o seu trunfo.

- 43 Nathalie Reinich (*apud* Dosse, 2009), na sua análise sobre o processo de construção do enaltecimento do gênio de Van Gogh (1853-1890), identifica duas formas, antagónicas entre si, que asseguram o reconhecimento da grandeza artística. Na forma que privilegia a leitura de elementos biográficos, o ato criativo é atribuído à trajetória do autor. A sua criatividade está encerrada nos limites de uma sensibilidade comum, inserida numa linhagem de celebridades. Na leitura “operacionalista”, ensejada por uma abordagem estética, o ato criativo encontra-se isolado de seu criador, e adquire um caráter extraordinário, de genialidade fora dos parâmetros normais (Nathalie Reinich *apud* Dosse 2009).
- 44 Analisado sob as duas perspetivas propostas por Reinich, o Museu Espaço dos Anjos está longe de corresponder à narrativa que associa biografia e ato criativo, pelo menos de modo consistente e inteligível, que permitiria ao visitante associar a obra de Augusto dos Anjos à trajetória de sua personalidade no tempo, em consonância com uma sensibilidade social. Por outro lado, nem sequer é construída uma possível *persona* do poeta, por meio das suas características aparentes ou subterrâneas. De resto, como já mencionado, os documentos tal como estão expostos dificilmente seriam reconhecidos como uma biografia material⁵ do poeta.
- 45 Estaria, então, a leitura operacionalista contemplada no museu? O modo de exibição dos documentos estaria em conformidade com a ideia do gênio criador extraordinário e descolado de qualquer injunção biográfica? Ora, neste artigo defende-se que a obra poética de Augusto dos Anjos, tanto quanto a sua vida, também se encontra invisibilizada no circuito expositivo.
- 46 É certo que o museu não iniciou o processo de imortalização de Augusto dos Anjos, já em curso há quase 100 anos, mas reafirma o processo de sua consagração. No entanto, a apresentação pouco criteriosa e assistemática da exposição parece confirmar que se perdeu uma oportunidade. Neste ponto, argumenta-se que aspetos como a formação de Augusto dos Anjos, a sua vida intelectual, as suas relações com Leopoldina e a fortuna crítica de sua obra⁶ poderiam ser explorados, firmando o compromisso do museu em informar os públicos.
- 47 Tal como estão expostos no Museu, os documentos dificilmente seriam reconhecidos como uma biografia material do poeta. Com efeito, eles estão conformados como uma mostra de documentos-reíquias do ilustre poeta. Mais do que criar uma narrativa que articula conexões entre os itens do acervo, para oferecer informações e conhecimento ao visitante, o museu apenas valora cada documento, isoladamente, seja porque tenha pertencido a Augusto dos Anjos, seja porque tenha tido contato com o seu universo criativo e intelectual. Para o conhecedor da vida e da obra do poeta, o percurso no museu dá-se ao sabor do seu interesse pessoal. Ao público em geral, a visita consiste na experiência sensível do contato com os “preciosos pertences” de Augusto dos Anjos, que sobreviveram ao tempo, atestando a veracidade do personagem.

Conclusão: o museu-memória

- 48 Como se demonstrou, o Museu Espaço dos Anjos não responde plenamente aos requisitos das chamadas casas-museu e/ou museus biográficos, embora se identifiquem algumas afinidades com ambos os modelos. Para além de uma possível categorização, estará o Museu Espaço dos Anjos no rol de tantos museus, em geral localizados em pequenas cidades, que são expressões legítimas do desejo de preservar determinados acervos, de dotar a comunidade de uma memória e identidade, mas desprovidos de um trabalho fundado em práticas museológicas?
- 49 A pesquisa de públicos realizada junto dos moradores de Leopoldina, demonstrou que muitos dos respondentes que estiveram no museu, precisamente 41%, não sabem definir qual o tema abordado na sua exposição. Esta situação é compreensível, uma vez que o Museu Espaço dos Anjos não tematiza a vida e a obra do poeta, muito menos as imbricações da sua biografia com a casa onde residiu e onde está instalado o Museu. Além disso, também não apresenta uma narrativa e um circuito expositivo articulado ou coerente.
- 50 Mas a despeito das lacunas identificadas, o Museu é uma referência para os moradores de Leopoldina. Retornando aos dados da pesquisa de público, a grande maioria dos respondentes conhece Augusto dos Anjos e o museu, assim como identificam o museu como património cultural de Leopoldina. A hipótese que se levanta é que as reverberações do museu na comunidade local devam ser compreendidas a partir da ideia do museu-memória, como proposto por Myrian Sepúlveda dos Santos (2006), ou mesmo do museu-narrativa, tal como argumenta José Reginaldo Santos Gonçalves (2007).
- 51 O museu-memória (Santos 2006) é aquele onde prevalece o carácter afetivo e mágico da memória, em detrimento da história como reconstrução intelectual. É deixado aos objetos o poder de evocar a memória; não há preocupação com uma compreensão crítica dos factos ou com uma ordenação temporal; o tempo é descontínuo, pontual. Ao analisar o Museu Histórico Nacional, à época da direção de Gustavo Barroso, Santos descreve a superabundância de objetos expostos, como forma de lhes conferir valor:
- Esta profusão simbolizava a capacidade que tinham estes objetos de testemunhar sobre a realidade. Mas estas relíquias do passado eram mostradas ao público obedecendo a uma lógica que lhes pertencia. (...) Quem entrasse em uma sala jamais poderia pensar ter captado todo sentido nela embutido. Não havia uma única mensagem por parte do Museu, mas milhares. (Santos 2006, 52)
- 52 Numa perspectiva semelhante, Gonçalves (2007) distingue dois modelos conceituais de museus, considerando a sua relação com os públicos - “museu-narrativa” e “museu-informação”. Um e outro museu que se situam num *continuum* entre dois polos delimitados pelas figuras benjaminianas do *flâneur* e do homem da multidão. No museu-narrativa, diferentemente do museu-informação, não há explicações; é o visitante quem o interpreta. Tal como Santos (2006), Gonçalves (2007) descreve a grande quantidade de objetos expostos no museu-narrativa:
- Os objetos se impõem à atenção dos visitantes, exercendo seu poder evocativo. Moedas, móveis, espadas, medalhas, louça, quadros, vestuário, um conjunto heteróclito de objetos ocupa amplamente os espaços dedicados à exposição. Esses objetos também estão ligados à experiência, pelo menos à experiência de determinados grupos e categorias sociais, por exemplo às famílias de elite. Eles desencadeiam a fantasia dos visitantes, uma vez que não estão amarrados a

qualquer informação definida. Configuram um espaço propício à *flânerie*. (Gonçalves 2007, 70)

- 53 Nesse sentido, argumenta-se que o Museu Espaço dos Anjos se aproxima de um museu-memória e/ou museu-narrativa. Os documentos expostos ganharam estatuto de relíquias; precisamente relíquias de pertencimento⁷ que dão provas da existência de Augusto dos Anjos. Expostas como “preciosidades” não requerem explicações. Não há um sentido lógico na exposição; cada documento exposto se impõe por si, tem a sua própria lógica, tem os seus próprios sentidos. No conjunto formam um percurso que está no plano do devaneio, onde à maneira do museu-narrativa, a fruição «(...) supõe da parte do visitante um estado de distensão psicológica (...)» (Gonçalves 2007, 66).
- 54 Visto por esse ângulo, talvez se possa entender o papel desempenhado pelo Museu Espaço dos Anjos e o seu reconhecimento pelos públicos. Embora não se enquadre nas tipologias convencionais de museus, e tenha sido criado sem a expertise da museologia, ele é um espaço propício à *flânerie* museal, onde o visitante “segue sua inspiração”.
- 55 A despeito da ainda hoje estranha e enigmática poesia de Augusto dos Anjos e dos poucos meses que ele viveu em Leopoldina, o museu e seu personagem figuram como patrimónios emblemáticos da cidade. Possivelmente, para isso contribuiu o facto da viúva e dos filhos do poeta terem permanecido em Leopoldina algum tempo depois da sua morte. Todavia, a resposta para essa inusitada patrimonialização talvez esteja na própria imagem que a cidade construiu de si. Leopoldina foi um dos centros da cafeicultura mais prósperos de Minas Gerais na segunda metade do século XIX. A cidade manteve a sua relevância, a despeito do processo de decadência da sua economia, a partir do final do século XIX. Concorreu para isso a criação de uma rede de escolas particulares de excelência, nas primeiras décadas do século XX, razão pela qual a cidade passou a ser conhecida como a “Atenas Mineira” (Nogueira 2011). Ora, o poeta enterrado em Leopoldina, consagrado ainda que tardiamente pela crítica literária, constituiu-se num elemento poderoso para ativar o imaginário urbano da “Atenas Mineira”. Mesmo com todas as incongruências museológicas, a casa musealizada de Augusto dos Anjos cumpre o papel de manter-se como uma força vinculativa do poeta ao ambiente de Leopoldina.
- 56 O fenómeno de apropriação de Augusto dos Anjos por Leopoldina é um caso que merece novas investigações, sendo que este artigo não pretende esgotar todas as perguntas que motivaram a pesquisa. As limitações das fontes documentais referentes à formação do acervo e sobre o processo de constituição do museu evidenciam lacunas que podem ser enfrentadas no futuro. Acima de tudo, é certo que a pesquisa de públicos poderá ampliar-se com dados quantitativos mais representativos e em outros formatos, sobretudo, presenciais. Seria oportuno apurar, por exemplo, em que medida a obra poética de Augusto dos Anjos é apropriada pela comunidade local. Ao problematizar as relações entre a narrativa expositiva do museu, os públicos e a apropriação patrimonial do seu personagem, a expectativa é que este estudo possa inspirar pesquisas sobre tantos outros museus locais, dedicados a personalidades, buscando compreender a potência identitária encerrada nas relações entre as cidades e os seus políticos, escritores, músicos e poetas.

BIBLIOGRAFIA

- Almanack do Arrebol. 1984. "Augusto dos Anjos em Leopoldina: Edição especial comemorativa de 100 anos." *Almanack do Arrebol* 2 (4): 7-25.
- Barbosa, Francisco de Assis. 1983. "Notas biográficas." In *Eu e Outras Poesias. Augusto dos Santos*, 47-71. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Brulon, Bruno. 2016. "Entendendo a Musealização como Conceito Social: Entre o Dar e o Guardar." In *Museologia, Musealização e Coleções: Conexões para Reflexão sobre o Patrimônio*, organizado por Elizabete de Castro Mendonça, 38-54. Rio de Janeiro: UNIRIO/Escola de Museologia; Secretaria Municipal de Cultura; Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro de Santa Cruz.
- Cayer, Nelson Alexis, e Teresa Cristina Scheiner. 2021. "Casas Históricas e Museus-Casa: Conceitualização e Desenvolvimento." *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi* 16 (2): 1-17.
- Dosse, François. 2009. *O Desafio Biográfico: Escrever uma Vida*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Entrevistado n.º 3. 2022. Entrevista conduzida remotamente pelos/as autores/as a 8 de junho de 2022 em Leopoldina, Minas Gerais, Brasil. Material não publicado.
- Filho, Murilo Melo, e Juca Pontes. 1994. *Augusto dos Anjos: A Saga de um Poeta*. Rio de Janeiro: Fundação Banco do Brasil, Governo do Estado da Paraíba.
- Folin, Marco, e Monica Preti. 2019. "Introduction." *Culture & Musées* 34 (1): 11-30.
- Gonçalves, José Reginaldo Santos. 2007. *Antropologia dos Objetos: Coleções, Museus e Patrimônios*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.
- Gullar, Ferreira. 1994. "Toda Poesia de Augusto dos Anjos." In *Augusto dos Anjos: A Saga de um Poeta, Murilo Melo Filho e Juca Pontes*, 15-86. Rio de Janeiro: Fundação Banco do Brasil; Governo do Estado da Paraíba.
- Helena, Lúcia. 1984. "Augusto dos Anjos: Uma Poesia da Corrosão." *Almanack do Arrebol* 2 (4): 18-19.
- Hendrix, Harald. 2019. "Les Guides de Maisons d'Écrivains et d'Artistes: Les Débuts (1780-1840)." *Culture & Musées* 34 (1): 31-53.
- IBGE. 2021. "Cidades e Estados." IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística). Consultado em fevereiro 9, 2023. <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/mg/leopoldina.html>
- Loriga, Sabina. 2011. *O Pequeno X: Da Biografia à História*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Maciel, Ana Carolina de Moura Delfim. 2013. "Personagens, seus Objetos, suas Imagens: Arcabouço Material como Evidência Biográfica." *Revista História Social* 24 (1): 17-30.
- Mairesse, François. 2011. "Muséalisation." In *Dictionnaire Encyclopédique de Muséologie*, organizado por André Desvalées e François Mairesse, 251-269. Paris Armand Colin.
- MPGM. 2008. "Portaria Número: MPMG-0384.07.000026-8." MPGM (Ministério Público do Estado de Minas Gerais). Terceira Promotoria de Justiça da Comarca de Leopoldina, setembro 16.

- Nazareth, Denise Carneiro. 2019. "Augusto dos Anjos: Um Olhar sobre a Primeira Recepção de sua Obra." *Navegações* 12 (1): 112-121.
- Nogueira, Natania Aparecida da Silva. 2011. *Leopoldina: Instrução, Mito Político e Formação de Elites na Zona da Mata Mineira (1895-1930)*. Leopoldina, Rio de Janeiro: Edição do Autor.
- Reis, Zenir Campos. 2019. "As Duas Tradições de Augusto dos Anjos." *A Terra é Redonda*. <https://aterraeredonda.com.br/as-duas-tradicoes-de-augusto-dos-anjos>
- Rosa, Luiz Raphael Domingues. 2003. Entrevista conduzida pela OSCIP Felicidade a 3 de agosto de 2003 em Leopoldina, Minas Gerais, Brasil. Material não publicado.
- Rubert, Nara Marley Aléssio. 2007. "O Lugar de Augusto dos Anjos na Poesia Brasileira." *Nau Literária: Crítica e Teoria da Literatura em Língua Portuguesa* 3 (2): 1-10.
- Santos, Myrian Sepúlveda. 2006. *A Escrita do Passado em Museus Históricos*. Rio de Janeiro: Garamond Universitária.
- Silveira, Sérgio Soares da. 2022. Entrevista conduzida remotamente pelos autores a 20 de julho de 2022 em Leopoldina, Minas Gerais, Brasil. Material não publicado.

NOTAS

1. As demais entrevistas realizaram-se com dois representantes da organização da sociedade civil de interesse público (OSCIP), Felicidade de Leopoldina: um representante a mais da Prefeitura Municipal de Leopoldina e dois amigos próximos de Luiz Raphael.
2. A população estimada de Leopoldina é de 52.690 pessoas (IBGE 2021).
3. No Brasil, tombamento é o termo utilizado para designar a proteção legal de um bem patrimonial.
4. Em entrevista, em julho de 2020, o Promotor, Sérgio Soares da Silveira, reiterou a sucessão desses três momentos-chave que antecedem a criação do Museu Espaço dos Anjos: a instauração de um Inquérito Civil em 2008; o asseguramento, após a morte do fundador do Espaço dos Anjos, Luiz Raphael, da preservação do acervo de Augusto dos Anjos por meio da sua custódia na Promotoria de Justiça, com a justificativa de não se perder; e a desapropriação do imóvel onde residira Augusto dos Anjos pela Prefeitura de Leopoldina.
5. O termo sugestivo "biografia material" aparece no artigo de Maciel (2013, 19-20): «Esse legado material corrobora vidas e seus feitos vencendo a efemeridade biológica de seus detentores, resultando numa espécie de "biografia material"».
6. Ainda que um dos espaços do Museu apresente, impressos na parede, dois textos críticos sobre Augusto dos Anjos e da sua obra: um de Alexei Bueno (1963-) e o outro de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987).
7. A respeito de relíquias de pertencimento ver Maciel (2013). A autora comenta sobre a mecha de cabelo de Napoleão (1769-1821), exibida no Musée des Beaux-Arts de Montréal: «Em meio a jóias, louças e demais valiosos bens materiais, o estatuto de preciosidade adquirido pela mecha reside precisamente na prova de que ela foi de Napoleão, e justamente por esse motivo é que elas são apreendidas como as mais preciosas relíquias». Mais adiante, Maciel afirma: «A presença de tais imagens no espaço museal transcende a relíquia do pertencimento, afinal são produzidas como ficção, num suporte etéreo. Não são objetos materiais, palpáveis. Mas dialogam com o olhar, esse sentido imprescindível para a análise histórica» (Maciel 2013, 26-27).

RESUMOS

O artigo analisa a institucionalização da memória do poeta Augusto dos Anjos (1884-1914) no Museu Espaço dos Anjos, localizado em Leopoldina, Minas Gerais (Brasil). Busca-se compreender a eficácia da narrativa da exposição em estabelecer um reconhecimento de Augusto dos Anjos e do próprio museu como patrimônios da cidade. Para isso realizou-se uma análise da exposição, confrontando-a com os pressupostos que categorizam os chamados casa-museu e/ou museus biográficos, constatando os limites da afinidade do Museu Espaço dos Anjos com essas tipologias de museus. Apesar de se identificarem lacunas e inconsistências narrativas, e da inexistência de um circuito expositivo coerente, construído a partir de uma concepção curatorial objetiva, foi possível, por meio de um estudo de público, observar que o museu e o poeta são referências patrimoniais para os moradores de Leopoldina. Essa constatação conduziu a inferir que a eficácia do Museu, com relação aos públicos, está ancorada no facto da instituição figurar como um museu-memória ou museu-narrativa. Além do estudo de público e da análise da exposição, recorremos à pesquisa documental e a entrevistas com atores envolvidos com o museu.

The article analyses the institutionalization of the memory of the poet Augusto dos Anjos (1884-1914), carried out by the *Museu Espaço dos Anjos*, located in Leopoldina, Minas Gerais (Brazil). The purpose is to understand the effectiveness of the exhibition's narrative in establishing recognition of Augusto dos Anjos and the museum itself as heritage sites of the city. To this end, an analysis of the exhibition was carried out, comparing it to the assumptions that categorise the so-called house museums and/or biographical museums, noting limits on the affinity of the *Museu Espaço dos Anjos* with these types of museums. Despite narrative gaps and inconsistencies, the lack of a coherent exhibition circuit, built from an objective curatorial conception, it was possible, through a visitor study, to observe that the museum and the poet are heritage references for the residents of Leopoldina. These findings led to infer that the effectiveness of the Museum, in relation to the public, is anchored in the fact that the institution appears as a memory-museum or narrative-museum. Beyond the visitor study and the exhibition analysis, we used documentary research and interviews with actors involved with the museum.

ÍNDICE

Keywords: Museu Espaço dos Anjos, Augusto dos Anjos, house museum, exhibition, visitor studies

Palavras-chave: Museu Espaço dos Anjos, Augusto dos Anjos, casa-museu, exposição, estudo de público

AUTORES

LEONARDO GONÇALVES FERREIRA

Doutor em Ciências Sociais (2017) pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas, Brasil), com período sanduíche na Universiteit van Amsterdam. Atualmente é professor substituto da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM), atuando no

curso de graduação de Turismo/Faculdade Interdisciplinar em Humanidades (FIH). Desenvolve pesquisas na área da sociologia urbana: identidades, modos de vida, memória e património. Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Rodovia MGT 367 – Km 583, nº 5000, Alto da Jacuba, Diamantina/MG, CEP 39100-000, Brasil, ferreira.leonardo@ufvjm.edu.br, <https://orcid.org/0000-0001-6843-1841>

LETÍCIA JULIÃO

Doutora em História (2008) pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com período sanduíche na Université Paris 1 Pantheon-Sorbonne. Professora associada da Universidade Federal de Minas Gerais, atuando no curso de graduação de Museologia/Escola de Ciência da Informação (ECI) e nos Programas de Pós-Graduação em Ciência da Informação/UFMG, Promestre/UFMG e Museologia e Patrimônio/Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Desenvolve pesquisas sobre museus e história, património cultural e musealização, museus e coleções universitárias.

Universidade Federal de Minas Gerais, Av. Antônio Carlos, 6627, Pampulha, Belo Horizonte, MG, CEP 31270-901, Brasil, juliao.leticia@gmail.com

The liminal museum. An investigation of the socio-educational processes starting from architecture

O museu liminar. Uma investigação sobre os processos socioeducativos a partir da arquitetura

Fabiana Dicuonzo

EDITOR'S NOTE

Artigo recebido a 14.02.2023

Aprovado para publicação a 11.07.2023

The concept of liminality

- 1 The concept of liminality comes from the Latin word “limen”, which means threshold. The etymology draws to a spatial concept, that of the physical threshold that stands in the field of architecture. The derivation from this term accommodates a sense of openness and dynamicity that lets liminality acquire abstract and theoretical meanings, as well as concrete and physical ones. Before being applied in architecture, the notion of liminality has been adopted by humanistic and social disciplines. The text intends to consider philosophical, psychological and anthropological studies relevant to explain the liminal concept in the museum field and to investigate how heritage can be enhanced through this specific spatial area of the cultural institution.
- 2 The first theorist who studied the concept of liminality was Arnold Van Gennep with the theory of rituals in society. According to the French ethnologist and folklorist, human life is underpinned by ritual ceremonies that are essentially universal,

detaching the transitional stages in man's life (Van Gennep 2019). The rites of passage involve a significant change of status in society, dividing the process into three moments: the separation from the role that is called preliminal, a consequent liminal period between roles called the margin, and a post-liminal condition representing formal entrance with the new role in society (Van Gennep 2019). Later, anthropologist Victor Turner expanded the idea proposed by Van Gennep, associating liminality not only with the social rituals of the individuals in society but also with the seasonal changes of an entire society, considering times and spaces as two relevant factors (Turner 1974). He said every social process implies a spatial passage in a physical environment, such as a gate or a specific building, that marks the inner transformation of the individual.

- 3 Martin Buber, Austrian philosopher, pedagogue and theologian, investigated the sphere that exists between two entities, namely humans, patenting a concept very close to that that helped build this topic in architecture. He argued that human life's reality lies in the relationship between one being and another. The communication between two beings emerges in a common sphere called the in-between, a space where one gives meaning to the other thanks to the mutual presence in a new entity called the real third (Farhady and Nam 2009). In a space where neither I nor Thou exists, but only I-Thou (Teyssot 2008, 36), the in-between gives sense to the reciprocal existence. In this regard, the real third becomes the starting point for building a dialogue between individuals that can be conceived the base of sociality.
- 4 Looking at the growing awareness of the self in relation to the other, the British psychoanalyst and paediatrician Donald Woods Winnicott contributes to the concept of liminality through the pedagogical perspective envisioned in the study on infants' notion of possession. He demonstrated that the act of transition from the breast of the mother to a previously not owned object is an act of appropriation and ultimately a cultural experience that he called "transitional phenomena" (Winnicott 1989, 4). Encountering Buber's theory, Winnicott stated that this phenomenon is a process that moves inner realities in relation to outer realities in the physical and pedagogical transition. The Buber's real third becomes a potential space and a good enough holding environment for learning and creativity in the child (Winnicott 1953).
- 5 In every above-mentioned theory it can be stated that liminality is a passage in sociological, anthropological, and pedagogical terms always defined by a spatial condition. Transposing the concept in architecture, this process takes the primary form of a gradual passage from one area to another involving the relation with the environment, the self and others.
- 6 The Dutch architect Aldo Van Eyck, who borrowed the in-between concept from Martin Buber, was the first to discuss it in architectural terms in 1959 (Teyssot 2008, 47). He theorised that the in-between is the perfect space to develop a dialectic reconciliation of conflicting actors. Later this took the name of the twin phenomena (Van Eyck, Ligtelijn, and Strauven 2008), a non-conflictive or mutual dialogue between two halves of the same entity. A place where two poles are simultaneously present as if they were complementary colours. It is a place filled with multiple meanings in equipoise. He compared the in-between with breathing, the act of inhalation and exhalation, offering the perspective of an open-ended process where both in and out exist in a cycle. In reality, this *iatos* can be identified by "things" (inside/outside, large-scale/small-scale, house/city, etc.), by subjects (human, divinity), or by both (Teyssot 2008).

- 7 Likewise, Dutch architect Herman Hertzberger addressed the in-between as an entity with its own status substituting the term with the more pragmatic “threshold”. According to Hertzberger:
- [...] the threshold provides the key to the transition and connection between areas with divergent territorial claims and, as a place in its own right, it constitutes, essentially, the special condition for the meeting and dialogue between areas of different orders. (Hertzberger 1991, 51).
- 8 In this understanding, the idea of threshold defines a physical and theoretical union that enhances the possibility of dialogue between space, people and the environment symbolising an open process where architecture is the physical facilitator of this encounter. Here lies the conjunction between theory and practice. The liminal space, as a threshold in between two realms/conditions/areas, is the catalyst of a dynamic process that concretely presents itself as a dialogical space. Adopting the concept of liminal space in museum embraces this multifaced perspective that can be extended to that of the liminal museum.

The theoretical framework of the liminal museum

- 9 The concept of liminality conceived as a dynamic process draws to the concept of liminal museum, a definition given by the author to identify the multiple spectrum of meanings involved in the liminal area of the museum. The transition on the threshold space forecasts the dynamic action of crossing from one place to another involving a passage between the outdoor realm and the museum’s interior and vice versa that concur to build up commitment to the heritage discourse of the museum.
- 10 To better frame the context, the liminal museum is intended to be the public and free threshold immediately inside and outside its physical door.
- 11 This area can be more clearly explained through the cartographic representation by Giambattista Nolli. In 1748 the Italian architect designed an ichnographic plan of Rome, best known as the Nolli Map, that helped to create demarcations for the 14 traditional *rioni* or districts of the ancient city (Arnold and Bending 2003). In this representation, it can be noticed a division of colours between black and white, where black represents the blocks, and white areas depict the accessible voids of the city: starting from the streets, the white areas spread in the squares, the churches, including the public realms of courtyards, and galleries of the private buildings. Transposing this urban image in the museum’s architecture the black and white areas define the differentiation between the institution and the external realm, the private and the public, and, above all, the potential that liminal spaces can trigger in avoiding the barriers between these two domains.
- 12 According to Tzortzi (2015), architecture affects the museum experience not only through the physical form of the building but also as a system of spatial relations with galleries, objects and visitors. Drawing on the conceptualisation of space as an ongoing outcome of our relationality (Massey 2005), the liminal space can concur to be the meeting place where the relations between different actants can be revealed.
- 13 Nevertheless, the liminal spaces in most museums’ programs are still overlooked, if not neglected (Schall 2015). Multiple studies have investigated the museum space, focusing on the threshold intended as the hall of the museum (Parry, Pageseu and Moseley

2018). The text intends to widen the notion of liminal space to the act of passing from the outdoor to the interior realm of the museum, supporting the idea of passage by Philippe Bonnin. In his “Dispositifs et Rituels du Seuil” (2000), he intrinsically linked the social changes developed by Van Gennep to the materiality of these transformations connected to the physical space where they occur. With this in mind, the liminal museum could be intended as the physical threshold of the museums concurring with the personal and collective transformation of the individuals experiencing the space.

- 14 Examining what happens in these spaces is key in this understanding. Inside the theoretical dialogue between exterior and interior, public and private, locals and visitors, an investigation of the functions and the affordances of the architectural space through human behaviour becomes crucial. How the audience embodies and owns the spaces of a museum plays a significant role in the growth of cultural institutions. Recently, it has become central to the museological reflection (Bishop 2006). A new approach considers the visitor as a critical agent rather than a passive spectator (Tzortzi 2015), with diverse needs and characteristics according to the varying backgrounds that each one has.
- 15 Furthermore, emotion plays a significant role in defining the visitor’s behaviours, especially before visiting the museum. It is well known that the threshold can generate fear (Parry, Page and Moseley 2018) and responses such as security or insecurity (Stenglin 2016). More precisely, the notion of ‘threshold fear’, developed by Elaine Heumann Gurian (2005) in the museum field, is intended as “the difficulty for the uninitiated to experience the museum both for physical and programmatic barriers” (Gurian 2005, 203). Drawing from this concept, there is a significant interrelation between architecture and emotion in defining the visitor’s behaviours. Moreover, environmental elements, such as materials, light, temperature, sounds, and the atmosphere (Arnheim 1970) can become barriers to the prospective audience if not addressed and designed in a welcoming and inclusive way (Gurian 2005).

The role of liminal space in the construction of museums’ heritage

- 16 This article assumes heritage, as perceived by Laurajane Smith, that is as a social and cultural process built from the communities living and experiencing the space (2006). In this stance, the museum’s architecture is perceived as the device that gives tangibility and transmits the collective values enhanced by the museum.
- 17 This assumption is supported by investigating the topic through the lens of the more-than-representational theory developed in geographies studies (Thrift and Dewsbury 2000; Anderson and Harrison 2010) and applied in museology by Waterton and Dittmer (2014). More-than-representational theory in cultural geography asserts that the human experience is a “thought-in-action”, namely that life is first performed, and then our representation of the world comes after our encounters with what has already occurred (Boyd and Hughes 2020). In the museum’s experience, the human subject (the visitor) is a sensing body compelled less by will and more by “embodied and environmental affordances” constantly in relation to things, objects, and non-human entities (Anderson and Harrison 2010, 7). Looking at liminal space as the meeting place

par excellence, and transferring to the architecture the perspective proposed by Macdonald and Basu (2007) of the exhibition as an assemblage of various “actants”, it can be said that the museum is the place of encounter between the self, people, ideas, objects, technologies. This point of view brings out the hypothesis that architecture is composed of human and non-human ‘actants’ (objects and technologies) (Yaneva 2003) as well as by physical and non-physical factors (emotions, atmosphere) (Boyd and Hughes 2020) that constitute the assemblage in which the user is embedded.

- 18 In understanding heritage notion, the context in which the museum is embedded is relevant (Almeida 1998) as well as the interior realm. Independently by its form, the museum’s architecture is engaged with the surroundings. The public environment open and accessible is used to be the reality where the community can shape and strengthen the concept of museum’s heritage as the first physical approach with the institution. To extend the publicness of the surrounding of the museum to the interior realm of the institution, architecture should be shaped by accessibility to be as democratic as possible in its role of community-making and, consequently, heritage meaning-making.
- 19 The study on accessibility is related to physical and non-physical aspects. Besides the technical architectural elements, access to a certain area should presuppose potential language, socioeconomic and cultural barriers, gender ideologies, skills, and information (Wang, Brown and Liu 2015). The choice to pass or stay in a specific area means that the user feels comfortable in it for different reasons that can be social, cultural, environmental, etc.
- 20 Furthermore, the ritual of entering the museum is not a casual act. The intention to visit or simply explore the museum makes the liminal area strategic to talk with the “uninitiated” (Gurian 2005, 203) as well as to activate inner processes to the various audiences in emotional, cultural, social terms. The liminal space becomes the limbo where possible changes in visitor’s awareness can influence the understanding of the museum’s content and container.
- 21 In this framework, the role of the atmosphere is primary in shaping the impact of the visitor to overcome or retain the previously mentioned threshold fear.
- 22 In addition, even the visitor’s embodiment in the environment can be examined as a process in motion, a performing act. Linking to the idea of Smith of heritage as a performing act, it can be said that heritage performances in the liminal spaces “are not only physical experiences of ‘doing’, but also emotional experiences of ‘being’” (Smith 2006, 71). The movement of visitors in museums can generate a map of their experiences, quantitatively (Hillier 2007) as well as emotionally and imaginatively (Bagnall 2003). The study of how the audience moves, explores and embodies the museum space helps in the design process of the museum’s architecture to enhance the visitor’s experience strengthening “the self-conscious emotional acts of remembering and memory making” (Smith 2006, 71).
- 23 Andrea de Paiva and Richard Jedon (2019) confirm that even short exposure to architecture can have long-term effects on the human experience. Still, the experience of the liminal space at the beginning of the museum’s space can enormously affect the feelings of human beings, shaping memories that can last for their entire life, especially if those feelings are triggered by positive emotions (Levine and Burgess 1997). The sensorial perception of the non-physical factor of the atmosphere perceived in a specific space, how we feel and how the body reacts to a given environment contributes

to the visitor's emotion and affectiveness. Exploiting such affectiveness is crucial to the architects' design practice, as it was in the case of Aldo Van Eyck. In the theory developed by the Dutch architect, the principle of in-between as 'built homecoming' is a significant interpretation supporting affection. According to Van Eyck, the built homecoming is the capacity of the liminal space "to furnish a climate congenial to man in equipoise" (Van Eyck, Ligtelijn and Strauven 2008, 70), a comfortable sensation related to memories returned by the space surrounding us. In this sense, a proper design of the threshold space helps the visitor to identify a sense of belonging (Ballart 1997), facilitating the museum in the process of heritage meaning-making.

The social and educational process

- 24 Architecture has the potential to create accessibility that can generate affectiveness in the museum's visitor but it also has to respond to the museum's objectives of being a space where culture is protected, exhibited and enhanced through education and social engagement (Wollentz et al. 2022).
- 25 The capability of engagement given by the museum's architecture can play an important role in building social and educational processes that help the institution and museum's heritage to be enhanced.
- 26 It can be stated that architecture is a social production shaped by and giving tangible form to social relationships and structures (Lefebvre 1991) In this understanding, liminal spaces of the museums are embedded by sociality performed by interactions between people and space. The liminal museum is the place where the visit starts and finishes, interactions between people, staff, artists, installations, communication, museum's activities take place. The liminal museums are a crossroads of actants shaping the museum's ordinary and extraordinary life of the institution.
- 27 A representation can be given by inner or outer staircases conceived as the symbol of a symbiotic relationship with the social order (Jones and MacLeod 2016). They usually acquire a social value related to the manifestation of the self in society. It is the case of the staircases of the Metropolitan Museum of New York, used as public benches during the day and as fashion events once a year, namely the MET Gala. The MET staircases assume a socio-cultural value of the manifestation of the self in society as the core of urban social life. Other than the social value, the *scalone d'onore*, the main staircase of the Triennale of Milan, has become a place for encounters (Porcelluzzi 2022) and learning. Linking the atrium with the exhibition spaces on the upper floor, the staircase are designed to be a device where meeting enhances learning and vice versa.
- 28 It can be stated that architecture is social, as well as that learning is spatial (Hooper-Greenhill 2000), and that liminal space can improve and enhance this mutual process. Over the years, education in museums has been studied and developed with a constructivist theory placing self-comprehension and the learner at the centre of the process and turning the world into an object for the self. The paper tentatively adds the reflection that the environment is a real pedagogic device (Tinazzi 2021) and that space is an 'actant'. A research on Generic Learning Outcomes focused on the museum as a social space showed that visitors who were engaged in social interaction within the museum space, also seemed to learn more (Wollentz et al. 2022, 38). According to the authors, the increase in learning is connected to museums' ability to construct spaces

where reflection, physical elements and activities are allowed to play important roles in facilitating learning (Wollentz et al. 2022, 37).

- 29 Besides the ordinary education and public programs, an attentive design of museum's spaces, familiar and comfortable can encourage affordances that give freedom to the user, museum's staff included, accommodating spontaneous and playful activities and actions embedded by education and social interaction.
- 30 Therein lies the potential of the liminal spaces: they indirectly speak to and about pedagogy through design – a means that reaches beyond the limiting scope of the language (Ellsworth 2004).
- 31 Witcomb (2015) states that a pedagogy of feeling is when affect and emotion play an essential role in how people learn and engage with heritage. Touching the sphere of emotions through architecture is a challenging task but thanks to an engaging design, the thought of flexible and multiple functions in this meeting place can be the starting point to foster deep investigation on the topic.
- 32 In this intertwined dimension, social and educational processes are fundamental in engaging the audience to build a notion of heritage.
- 33 The open-ended essence of the liminal museum has the potential to shape people's awareness in order to engage community, and provides a sense of belonging, allowing us to negotiate a sense of social 'place or class/community identity'. The potential of the liminal museum to be a meeting place can help to be a democratic space for all of us. In-between is the locus of transformation, a space of movement, development or becoming (Grosz 2001). This space subverts the edges of any identity's limit, constituting a third reality: the identity of the museum's community. Heritage, as a process, is composed of life occurring especially in the liminal spaces of the museums where social and educational factors enable the first and the last approach to the museum's institution, influence emotions and fears, and increase knowledge of the space and its content. Museum's heritage in its container and its content is an assemblage of 'actants', where architecture is crucial for its capability to be produced as much through occupation and use (Hillier 2007; Fallan 2008) as through design processes.

Identities and morphologies of the liminal spaces of the museum

- 34 The following exploration intends to give an overview of the morphologies of the museum's liminal spaces to better understand the theoretical framework previously presented. This article narrows the selection to a specific typology of museum characterised by the coexistence of historical buildings and contemporary additions and considered relevant to the discourse.
- 35 In the last decades, the majority of the museums have been at least once renovated, rebuilt, extended or added to its existing building giving architecture the role of being the appropriate medium to rethink and remodel both the hosting institution as well as the global concept of museums (Wouter 2008).
- 36 It is in the early 90s that the notion of social museology built by Mario Moutinho (Dos Santos 2008) makes the visitor's experience a priority, defining the field for a new

conception of museology, as that of relational museology by Duncan Grewcock (2013). The management of the museum activities and the need for additional public spaces for gathering became relevant in the commitment of new museum extensions. For this reason, additions often interest new methods of engaging with the audience through new projects on the liminal spaces of the museums, namely the square, the entrance, the hall, and all the spaces of connection to the existing building.

- 37 The coexistence of new and old in museums strengthens the relationship with heritage, highlighting architecture's role in communicating and enhancing the whole museum's heritage. Indeed, contemporary extensions are crucial to the dialogue between the past and the present, historical and contemporary heritage, and the museum's context and architecture. Opposite entities are linked together in a liminal condition, both temporal and spatial, that this research considers valuable for understanding how liminal spaces of the museum can build a notion of heritage.
- 38 In order to understand these relationships, the author has selected six case studies whose contemporary additions proved to create a fundamental improvement of the museum's social and educational processes supporting heritage enhancement. The case studies are classified through three different morphologies reflecting, respectively, three identities of the architecture and the museum itself. If heritage is a process shaped by the museums' community, architecture should reflect the performances in those spaces relevant to creating social and educational processes. In form and functions, the methodology highlights the museum's capability of meeting, crossing, and accommodating of these six museums through architecture.
- 39 A synthetic representation of the six examples illustrates the main identity of each category through the conceptualised plan that explains how architecture spatially achieves these three actions (fig. 1).

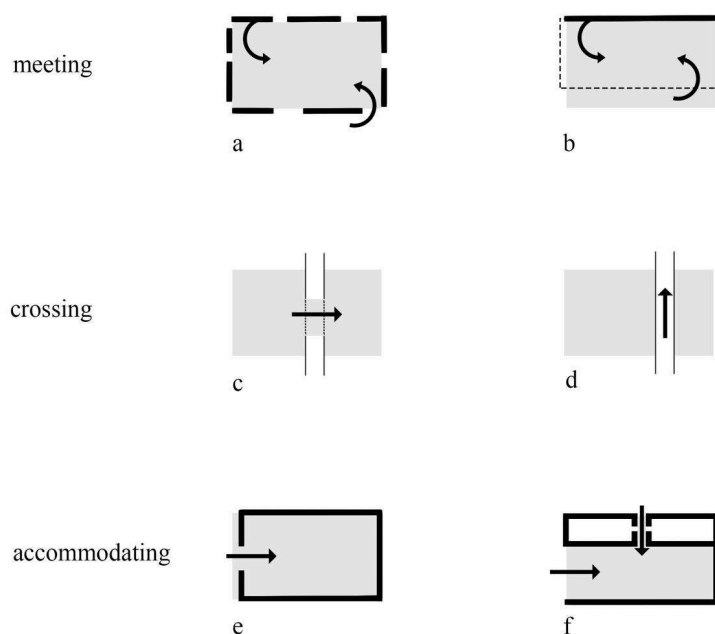


Fig. 1 – Conceptualised plans. a: MuseumsQuartier b: Stedelijk Museum c: Swiss National Museums d: San Telmo Museum e: MACRO f: Tate Modern.

Drawing by the author

Meeting

- 40 The quality of triggering people's interest in museums starts from its public realm. Architecture, as a social product, should relate to the context in which museum is located, paying attention to relations, distances, absences, and life already occurring in those spaces, to understand how it can be enhanced and improved. The first category looks at the aim of the liminal museum to dialogue with the context. Indeed, the museum is part of the city's creation of a public space (Tzortzi 2015). This can be stated for the MuseumsQuartier of Wien (fig. 2), a project inaugurated in 2001 to give new life to the decaying 18th-century buildings in the centre of the city. The whole complex was restored and enriched by new additions to host the most important hub of museums, namely the Kunsthalle of the City of Vienna, the Leopold Museum and the Museum of Modern Art. In a successful juxtaposition of the past with the present,

[...] the MuseumsQuartier has already changed cultural activity in Vienna in that it is clearly attracting cultural initiatives to the surrounding area. Small galleries and arts-mediating institutions have settled down around the MuseumsQuartier, complementing in this way the small creative businesses in the area behind it. (Roodhouse and Mokre 2004, 205)

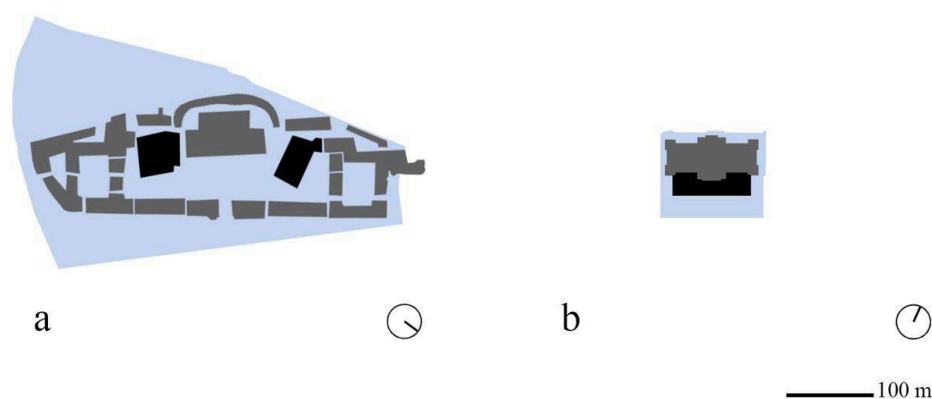


Fig. 2 – Meeting case studies. Plans. a: MuseumsQuartier b: Stedelijk Museum. Legend: Grey (Old building), Black (New addition), Blue (public liminal spaces).

Drawing by the author

- 41 The quartier boasts multiple programs of activities and social events with various collaborations with cultural associations working and using the buildings facing the same meeting place. The enclosed public courtyard, together with the contemporary additions with monumental gathering staircases, is a vivid meeting place within the city embedded in art and cultural heritage. Old and new, sociality and culture work together to create the community of this cultural hub.
- 42 In the context of the most cultural park of Amsterdam, a different relationship with the historical heritage is obtained with the Stedelijk Museum (fig. 2) extension designed by Benthem Crouwel Architects (2012). The controversial (Wouter 2008) creation of the smooth white volume sacrificed the main façade of the ancient building, almost completely hidden, to favour an entrance overlooking the Museumplein, the public park where numerous public events take place and other two most popular Netherland museums are located: Rijksmuseum and Van Gogh Museums. The wing-shaped roof becomes a meeting place acting as a physical and conceptual shelter since it is also the only space where people can be easily protected by environmental conditions such as sun and rain. Furthermore, looking at the wing by the lateral Van Baerlestraat, the roof creates a dialogue with the ancient building aligning it with the final string course of the first building creating a visual transition from old and new. Moreover, the continuous glass wall that characterises the ground floor provides a plaza that runs from inside the museum outward (Wouter 2008), highlighting the identity of the architecture to be a social place meeting urban social activities with the cultural activities of the museum. According to the museum's statement, the new shape and identity of the Stedelijk Museum enabled a before-undervalued collection and a before-neglected building to be enhanced thanks to architectural design providing to the community a social interaction space (Wouter 2008, 99).

Crossing

- 43 In shape and function, some museum's extensions own the peculiarity to cross and to be crossed. As a space of transition, the liminal space of the museum affords activities

related to pass from one space to reach another space, firstly represented by the threshold. However, the threshold of the museum is not only represented by the physical door. In exceptional cases, the act of crossing a liminal space can be realised also in the external environment. The Swiss National Museums of Zurich (fig. 3) is a unique representation of the crossing act in architecture enacted by the extension inaugurated in 2016 and designed by architects Christ & Gantenbein. The first intention of the new project was to overcome the cul-de-sac system of the nineteenth-century building (Hoffmann and Schittich 2016, 17), completing the circulation of the visit to the cultural history and the craftsmanship and artworks of Switzerland.

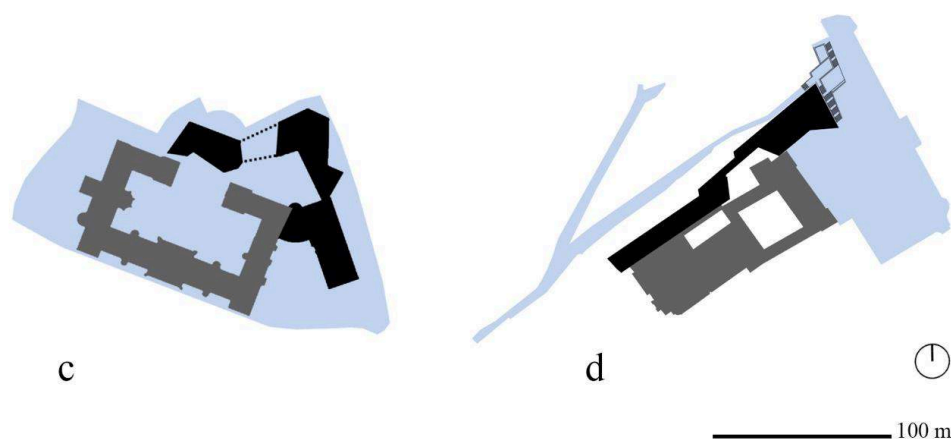


Fig. 3 – Crossing case studies. Plans: c: Swiss National Museums; d: San Telmo Museum. Legend: Grey (Old building), Black (New addition), Blue (public liminal spaces).

Drawing by the author

- 44 The new wing is a concrete volume that encloses the northern side of the old building framing the park along the Limmat River “thanks to a movement the extension’s volume makes: it briefly lifts itself up from the ground to come down again” (Çiçek 2022, 39). The architectural movement of the wing lifting as a broken line generates a gate connecting the museum’s realm to the urban realm. In a liminal state resembling Turner’s descriptions, the lifting crosses the space while simultaneously the visitor physically crosses the gate to pass from one condition to another. The uniqueness of this morphology enables a social and cultural language of architecture that creates a mediation between the museum and the city, as well as its content and the visitor.
- 45 A different concept of crossing has been envisioned by architects Nieto e Sobejano in the San Telmo museum’s extension in San Sebastian (fig. 3), Spain (2011). The meeting morphology and identity is strengthened by a different contact of the architecture to the pre-existing building and landscape. The museums stand on the slope of the hill where Santa Cruz de la Mota castle is located. The short distance of the former Dominican monastery hosting the museum inspired the realisation of a tapered new addition for multifunctional activities of welcoming that end with an external staircase. This element vertically crosses the levels of the ground floor of the museum to reach the level of the hill, offering a new access point to climb the green hill (Tabak and Sirel 2021, 37). The expedient realised by the architects opened up a new fundamental affordance allowing people to cross the staircases of the museum and freely explore the museum’s context and that of the surrounding landscape of the city “mediating between the urban realm and the natural environment” (Hoffmann and

Schittich 2016, 266). Oppositely to the Stedelijk Museum, an introspective and intimate relationship with the space enhances in San Telmo museum a profound dialogue with the landscape, the pre-existing building and the city from an unprecedented point of view that offers a new knowledge of the San Sebastian heritage.

Accommodating

- 46 As previously stated, the visitors' behaviour is determined by numerous factors and actants shaping visitors' emotions, feelings and experiences. The liminal space of the museum has the objective of embracing and welcoming the museum's visitors, and its design features have the opportunity to create pleasant or unpleasant, familiar or unfamiliar space. The following case studies have been selected for their peculiar creation of accommodating spaces that used the value of the pre-existing building to create new affordances and activities enhancing the visitor's experience. This is the case of the MACRO museum in Rome (fig. 4) considered singular for what occurred during the fifteen-month period from October 2018 to December 2019, with the curatorship by Giorgio De Finis. Although the project continues to be controversial for its anarchical management in public opinion, the Museum of Contemporary Art of Rome lived a fresh and fervent moment involving numerous activities. The project was called MACRO ASILO, a name having a double meaning of shelter and kindergarten in Italian. The museum project conceived by Odille Decq preserved the heritage of the former brewery in the dense urban network of Rome as an envelope to accommodate a central space functioning as a inner public square. In the foyer on the street level, a sparkling red volume like a precious heart (Decq 2010) hosts the auditorium (fig. 3). Numerous conferences of important artists were organised in this space, making the hall the core of the museum enhancing the architect's conception.

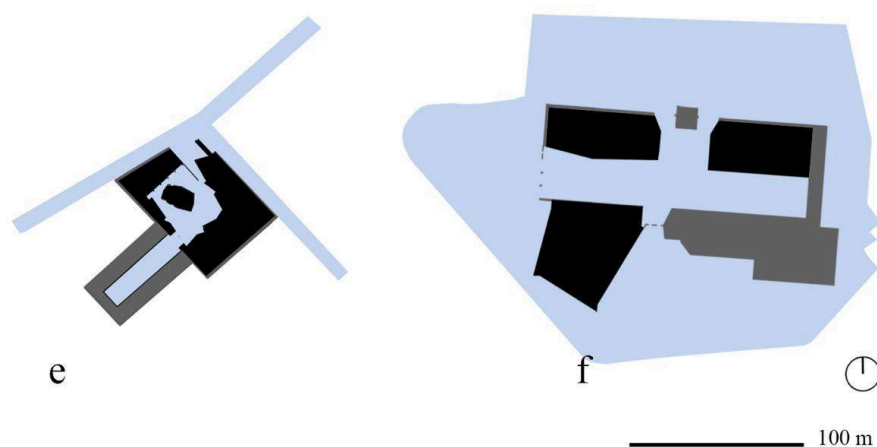


Fig. 4 – Accommodating case studies. Plans. e: MACRO f: Tate Modern. Legend: Grey (Old building), Black (New addition), Blue (public liminal spaces).

Drawing by the author

- 47 Indeed, another liminal space of the ground floor, the MACRO-ASILO's "words room", proved to be a rich space, creatively challenging students and putting teachers and students in novel situations (Barzanò et al. 2020, 5). A research on Triological Learning Approach (TLA) proved that the blackboard, a typical school setting, which traditionally enhances top-down interactions, became in the MACRO environment a

genius loci for all. The use of a full-wall blackboard with the attentive design of moving furniture allowed students to work together and experience their mutual influence and the impact of cooperation in real time, together with a sense of self-efficacy (Bandura 2010). The familiar atmosphere of this room, realised as a multifunctional space for creative and educational activities, proved that “things” are real partners of cognitive and social processes, as elements containing knowledge and supporting the generation of new knowledge (Bandura 2010).

- 48 The volume of the museum, as well, plays an important role in the range of possibilities to engage the visitors. A strong involvement can be achieved and experienced in the Turbine Hall of the Tate Modern (fig. 4) in London. The whole station was converted by Herzog & de Meuron (2000) into a gallery, where the ancient hall becomes the central stage of all the most important site-specific installations. Art and architecture act as coprotagonists of a social and learning experience. The influence of the space and the possibility given to the vast void of the turbine hall is one of the key factors of the success of art projects and public programs mutually concurring to create a museum’s community involved before the exhibitions start. An exceptional spatial ethnographic research on the museum (Hood et al. 2022) examined how family museum practices relate to the spatial design of the museum’s liminal spaces. Within the liminal space, the turbine hall was the focus of a study on the entrance/exit practices related to play. In the period of the research (October 2016 and April 2017), the space, annually hosting a site-specific installation, dealt with the presence of *Anywhen* (2016), an immersive artwork by Philippe Parreno that carpeted almost all the pavement of the turbine hall. In this new environment, the authors revealed that “an almost-constant flow of people walked through the Turbine Hall, supported by spatial planning that enables direct access from the south side of the museum complex to its river frontage” (Hood et al. 2022, 539). Liminal spaces acquired also multiple meanings that influence behaviour in other spaces of the museum and also after the visit. The distinguishing industrial size of the Turbine Hall and the scale of the artworks displayed can be considered one of the best results of visitor engagement that bonds contemporary art, contemporary and historical architecture in a whole notion of heritage. Furthermore, the museum’s management, together with one of the most advanced public programs, reveal the promising collaboration between architecture and the museum’s objectives to enhance life-long learning through a social space open to all.

Conclusions

- 49 The concept of the liminal museum can be used to build up commitment to the heritage discourse of the museum. By learning from the good practices and integrating them with current methodologies and theories, the architectural design of liminal spaces can acquire new potentialities that are still underrated in the museum’s discourse. With a collaborative dialogue with museum professionals, the design and management of these spaces can concur to improve engagement with visitors, enhancing the experience and the notion that they have of the museum as heritage, not only related to its collection. This approach can create the premises of new understandings of its democratic role as well. A thorough investigation of liminal spaces of the above-mentioned case studies, adopting quantitative and qualitative analysis, can enhance the notion of the museum’s heritage, starting from its spaces and analysing its architecture

as a facilitator of cultural and social processes. The purpose is to understand the social and educational needs that museums respond to (Holtorf 2006), thinking of spaces that can outline multiple potentialities open to every human being. Liminal museums, in their various morphologies and identities, can contribute to developing a more accessible museum where everyone is involved in the agency of building a notion of community-centred heritage. Independently by their historical, social, or cultural value, buildings that host museums need to be enhanced and preserved primarily as nests where the identities can grow and founding the museum's community.

- 50 A first investigation of the selected case studies showed that contemporary museums' additions could be considered a strategic device to enhance the heritage and involve socio-educational processes in the museum-heritage meaning-making. A further and complementary analysis involving quantitative methods such as space syntax and qualitative methods with on-field research and survey would profoundly strengthen the premises presented in this paper investigating real processes occurring in the liminal spaces of these museums. Indeed, the architect's idea becomes real not when built but when it is lived. When people make real the social and cultural processes envisioned by the architect and eventually overcome these expectations, a notion of a museum's heritage can exist.

BIBLIOGRAPHY

- Almeida, Carlos Alberto Ferreira de. 1998. *Património – O seu Entendimento e sua Gestão*. Porto: Edições Etnos.
- Anderson, Ben, e Paul Harrison. 2010. "The Promise of Non-representational Theories." In *Taking-place: Non-representational Theories and Geography* editado por Ben Anderson e Paul Harrison, 1–30. London: Routledge.
- Arnheim, Rudolf. 1970. *Visual Thinking*. London: Faber and Faber Limited.
- Arnold, Dana, e Stephen Bending, eds. 2003. *Tracing Architecture: the Aesthetics of Antiquarianism*. Malden: Blackwell Publishing.
- Bagnall, Gaynor. 2003. "Performance and Performativity at Heritage Sites." *Museum and Society* 1 (2): 87–103.
- Ballart, Josep. 1997. *El Patrimoni Històric y Arqueològic: Valor y Uso*. Ariel Patrimoni. Barcelona: Editorial Ariel.
- Bandura, Albert. 2010. *Self-efficacy, The Corsini Encyclopedia of Psychology*. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons.
- Barzanò, Giovanna, Francesca Amenduni, Giancarlo Cutello, Maria Lissoni, Cecilia Pecorelli, Rossana Quarta, Lorenzo Raffio, Claudia Regazzini, Elena Zacchilli, e Maria Beatrice Ligorio. 2020. "When the Place Matters: Moving the Classroom Into a Museum to Re-design a Public Space." *Frontiers in Psychology* 11: 1–7.

- Bishop, Claire, ed. 2006. *Participation*. Documents of Contemporary Art. Cambridge, MA: MIT press.
- Bonnin, Philippe. 2000. "Dispositifs et Rituels du Seuil." *Communications* 70: 65–92.
- Boyd, Candice P., e Rachel Hughes. 2020. *Emotion and the Contemporary Museum: Development of a Geographically-Informed Approach to Visitor Evaluation*. Singapore: Springer.
- Çiçek, Aslı, e Maarten Liefoghe. 2022. "Beneath and above the Slanting Surfaces." *OASE Journal of Architecture* 111: 38–41.
- de Paiva, Andréa, and Richard Jedon. 2019. "Short- and Long-term Effects of Architecture on the Brain: Toward Theoretical Formalization." *Frontiers of Architectural Research* 8 (4): 564–571.
- Decq, Studio Odile. 2010. "MACRO." Consultado em Outubro 2, 2023. <https://www.odiledecq.com/projets/macro-contemporary-art-museum/>
- Dos Santos, Paula Assunção. 2008. "Chapter 2 - The Relations between Museology and Community Development: From The 90's and towards a New Century." *Cadernos De Sociomuseologia* 29 (29): 117–181.
- Ellsworth, Elizabeth. 2004. *Places of Learning: Media, Architecture, Pedagogy*. New York and London: Routledge.
- Fallan, Kjetil. 2008. "Architecture in Action: Traveling with Actor-network Theory in the Land of Architectural Research." *Architectural Theory Review* 13: 80–96.
- Farhady, Maryam, and Jeehyun Nam. 2009. "Comparison of In-between Concepts by Aldo Van Eyck and Kisho Kurokawa -Through Theories of 'Twin Phenomena' and 'Symbiosis'." *Journal of Asian Architecture and Building Engineering* 8 (1): 17–23.
- Grewcock, Duncan. 2013. *Doing Museology Differently*. New York and London: Routledge.
- Grosz, Elizabeth. 2001. *Architecture from the Outside: Essays on Virtual and Real Space*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Gurian, Elaine Heumann. 2005. "Threshold Fear." In *Reshaping Museum Space: Architecture, Design, Exhibitions*, editado por Suzanne MacLeod, 203–214. London: Routledge.
- Hertzberger, Herman. 1991. *Lessons for Students in Architecture*. Rotterdam: 010 Publishers.
- Hillier, Bill. 2007. *Space is the Machine: a Configurational Theory of Architecture*. London: Space Syntax.
- Hoffmann, Hans Wolfgang, e Christian Schittich, eds. 2016. *Museum Buildings: Construction and Design Manual, Construction and Design Manual*. Berlin: DOM Publishers.
- Holtorf, Cornelius. 2006. "Can Less Be More? Heritage in the Age of Terrorism." *Public Archaeology* 5 (2): 101–109.
- Hood, Louisa, Adrian R. Bailey, Tim Coles, e Emily Pringle. 2022. "Liminal Spaces and the Shaping of Family Museum Visits: a Spatial Ethnography of a Major International Art Museum." *Museum Management and Curatorship* 37 (5): 531–554.
- Hooper-Greenhill, Eilean. 2000. *Museums and the Interpretation of Visual Culture, Museum Meanings*. London and New York: Routledge.
- Jones, Paul, e Susan MacLeod. 2016. "Museum Architecture Matters." *Museum and Society* 14 (1): 207–219.
- Lefebvre, Henry. 1991. *The Production of Space*. Oxford: Blackwell.

- Levine, Linda, e Stewart Burgess. 1997. "Beyond General Arousal: Effects of Specific Emotions on Memory." *Social Cognition* 15 (3): 157–181.
- Macdonald, Sharon, e Paul Basu. 2007. *Exhibition Experiments*. Malden, MA: Blackwell Pub.
- Massey, Doreen. 2005. *For Space*. Thousand Oaks, California: SAGE Publications.
- Parry, Ross, Ruth Page, e Alex Moseley, eds. 2018. *Museum Thresholds. The Design and Media of Arrival*. London: Routledge.
- Porcelluzzi, Michele. 2022. "Two Staircases in the Triennale Palace." *OASE Journal of Architecture* 111: 82–91.
- Roodhouse, Simon, e Monika Mokre. 2004. "The MuseumsQuartier, Vienna: An Austrian Cultural Experiment." *International Journal of Heritage Studies* 10 (2): 193–207.
- Schall, Céline. 2015. "De l'espace Public au Musée. Le Seuil comme Espace de Médiation." *Culture e Musées* 25: 185–206.
- Smith, Laurajane. 2006. *Uses of heritage*. London and New York: Routledge.
- Stenglin, Maree. 2016. "Building Bridges: Design, Emotion, and Museum Learning." In *Place-Based Spaces for Networked Learning*, editado por Lucila Carvalho, Peter Goodyear e Maarten de Laat, 131–143. New York: Routledge.
- Tabak, Pınar, e Ayse Sirel. 2021. "Evaluating Concept of Intervention on Historical Environment over Nieto&Sobejano Architects' Practices." *Architecture Image Studies* 2 (2): 26–41.
- Teysot, Georges. 2008. "Aldo van Eyck's Threshold: The Story of an Idea." *Log* (11): 33–48.
- Thrift, Nigel, e John-David Dewsbury. 2000. "Dead Geographies and How to Make Them Live Again." *Environment and Planning D-society & Space* 18 (4): 411–432.
- Tinazzi, Claudia. 2021. "Il Tempo della Scuola. Il Percorso Lento di una Nuova "Architettura Educatrice". *FESTIVAL DELL'ARCHITETTURA MAGAZINE* 56: 55–63.
- Turner, Victor. 1974. "Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbolology." *Rice Institute Pamphlet - Rice University Studies* 60 (3): 53–92.
- Tzortzi, Kali. 2015. *Museum Space: Where Architecture Meets Museology*. London and New York: Routledge.
- Van Eyck, Aldo, Vincent Ligtelijn, e Francis Strauven. 2008. *The Child, the City and the Artist: An Essay on Architecture. The In-between Realm*. Amsterdam: SUN.
- Van Gennep, Arnold. 2019. *The Rites of Passage*. Tradução de Monika B. Vizedom e Gabrielle L. Caffee. Chicago: The University of Chicago Press.
- Wang, Dong, Gregory Brown, e Yan Liu. 2015. "The Physical and Non-physical Factors that Influence Perceived Access to Urban Parks." *Landscape and Urban Planning* 133: 53–66.
- Waterton, Emma, e Jason Dittmer. 2014. "The Museum as Assemblage: Bringing Forth Affect at the Australian War Memorial." *Museum Management and Curatorship* 29 (2): 122–139.
- Winnicott, Donald. 1953. "Transitional Objects and Transitional Phenomena: a Study of the First Not-me Possession." *The International Journal of Psychoanalysis* 34: 89–97.
- Winnicott, Donald. 1989. *Playing and Reality*. London: Routledge.
- Witcomb, Andrea. 2015. "Toward a Pedagogy of Feeling: Understanding How Museums Create a Space for Cross-Cultural Encounters." In *The International Handbooks of Museum Studies*, editado por Macdonald S. e Rees Leahy H., 321–344.

Wollentz, Gustav, Martin Brandt Djupdræt, Anna Hansen, Sonne Lasse, e Vibeke Kieding Banik. 2022. "The Museum as a Social Space and a Place for Lifelong Learning." *Nordic Museology* 34 (2): 23–42.

Wouter, Davits. 2008. "Nostalgia and Pragmatism: Architecture and the New Stedelijk Museum, Amsterdam." *Architectural Theory Review* 13 (1): 97–111.

Yaneva, Albena. 2003. "When a Bus Met a Museum: Following Artists, Curators and Workers in Art Installation." *Museum and Society* 1 (3): 116–131.

ABSTRACTS

The research intends to tackle the museum's heritage through the lens of architecture, specifically that of liminal spaces. The study of liminal spaces is still underrated if not neglected in the museum's discourse, and the role that architecture plays in enhancing visitors' experiences is a perspective not profoundly examined in museum studies. Only an introductory investigation into the museum's liminal spaces recently opened the discourse on the potentialities of this multifaced dimension. This paper intends to dwell on the potential of liminal spaces to build up commitment to the heritage discourse of the museum. To do this, the aim is to highlight how architecture design can help to accommodate social and educational processes that are determining in shaping the heritage meaning making. A comparison between identities and morphologies of the museum's architecture is analysed by selecting six case studies through their affordances and performances at the museum's threshold. The selection is narrowed to a specific typology of museum characterised by the coexistence of historical buildings and contemporary additions and considered relevant to the discourse. The case studies analysis showed that contemporary museums' additions could be considered a strategic device to enhance the heritage and involve socio-educational processes in the museum-heritage meaning-making.

A investigação pretende abordar o património do museu através da perspectiva da arquitetura, especificamente a dos espaços liminares. O estudo dos espaços liminares continua a ser subestimado, se não mesmo negligenciado, no discurso museológico, e o papel que a arquitetura desempenha na valorização das experiências dos visitantes é uma perspectiva não aprofundada nos estudos museológicos. Apenas uma investigação introdutória sobre os espaços liminares do museu abriu recentemente o discurso sobre as potencialidades desta dimensão multifacetada. Este artigo pretende aprofundar o potencial dos espaços liminares para a construção de um compromisso com o discurso patrimonial do museu. Para tal, o objetivo é destacar como o projeto arquitetónico pode ajudar a acomodar processos sociais e educacionais que são determinantes na formação do significado do património. É analisada uma comparação entre identidades e morfologias da arquitetura do museu, selecionando seis estudos de caso através das suas *affordances* e performances no limiar do museu. Restringiu-se a seleção a uma tipologia específica de museu caracterizada pela coexistência de edifícios históricos e extensões contemporâneas consideradas relevantes para o discurso. A análise dos estudos de caso demonstrou que as extensões arquitetónicas dos museus contemporâneos podem ser consideradas um dispositivo estratégico para valorizar o património e envolver os processos socioeducativos na construção de significados sobre o museu e o seu património.

INDEX

Keywords: liminal museum, museum architecture, museum experience, museum threshold, museum discourse

Palavras-chave: museu liminar, arquitetura de museus, experiência do museu, entrada do museu, discurso do museu

AUTHOR

FABIANA DICUONZO

She is an Italian architect and curator, based in Porto (Portugal). She holds a master in Architecture at the Polytechnic of Bari (2015) and the postgraduate School Diploma in Architectural and Landscape Heritage, “La Sapienza” University of Rome (2018). She attended three online courses (2020) at NODE Center for Curatorial Studies and an advanced course exhibit at MAXXI, Rome (2018). She is currently a PhD student (FCT scholarship 2022.11710.BD) in Heritage Studies – Museology specialization at the Faculty of Arts and Humanities, University of Porto, where she is a collaborator of CITCEM – Center for Transdisciplinary Research Culture, Space and Memory. She is a consultant in cultural European cooperation projects for Apulia Region (Italy).

Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Via Panorâmica s/n Torre A, Piso 04150-564 Porto, Portugal, up202202184@edu.letras.up.pt, <https://orcid.org/0000-0002-4247-0225>

Museos y territorio en la frontera hispano-portuguesa: patrimonios para el futuro en el noreste transmontano

Museums and territory in the Spain-Portugal border: heritage for the future in northern Trás-os-Montes area

Irene Sánchez Izquierdo

NOTA DEL EDITOR

Artigo recebido a 10.02.2023

Aprovado para publicação a 13.07.2023

Introducción

- 1 En los últimos 30 años, España y Portugal han pasado a formar parte de una nueva y estimulante “Europa sin fronteras”.¹ La incorporación al espacio Schengen supuso un cambio en el abordaje de las fronteras intraeuropeas, ahora entendidas como espacios de intersección y cooperación (Cairo, Godinho y Pereiro 2009), que no actúan como barreras sino a modo de puentes, nexos o bisagras (Donnan y Wilson 2010; Álvarez 2012). En un impulso para transformar estas áreas de marginación en espacios de oportunidad (De la Fuente 2019, 194) se pusieron en marcha a finales de los años 1980 programas económicos para la cofinanciación de proyectos de desarrollo rural y cooperación transfronteriza como LEADER, FEDER o INTERREG.
- 2 En estos programas, la valorización del patrimonio natural y cultural ha sido un eje presente en las diferentes convocatorias (Soeiro y Beltrán 2016), en una noción especialmente vinculada a la identidad colectiva (García Canclini 1999; Prats 2004;

Smith 2011; Arrieta Urtizberea 2012). Al promover en sus líneas estratégicas aspectos relativos a la conservación del patrimonio cultural en los territorios de frontera (Campesino Fernández y Jurado Almonte 2014), estos programas han hecho posible la rehabilitación de espacios patrimoniales con objetivos museísticos (Perales Piqueres 2006), lo que ha contribuido a un crecimiento en el número de museos y centros de interpretación en esta área, especialmente a finales de los años 1990 y principios de los 2000. Un “boom museográfico” común a otras fronteras (Roigé 2015) e identificable también en todo el interior peninsular (Fernández de Paz 2004; Bolaños 2008; Neves, Santos y Lima 2013).

- 3 En el contexto fronterizo hispano-portugués, la musealización del contrabando y el patrimonio militar son actualmente los únicos casos que han sido estudiados en profundidad, analizando museos creados con apoyo de fondos europeos (Silva 2009; Cunha 2009; Lois y Cairo 2015; Hernández-Ramírez 2017). Por ello, en este trabajo nos proponemos visibilizar otro fenómeno de musealización transfronterizo relativo a las costumbres comunales y el autogobierno en la frontera nordeste, que abarca Trás-os-Montes (Portugal), Ourense y Zamora (España). Argumentamos que es a partir de un fenómeno de patrimonialización del territorio (Hernández León 2009) que se ha llegado a conformar un panorama museológico denso en la frontera, con una gran cantidad de espacios construidos durante las dos primeras décadas del nuevo milenio.² Hablamos de regiones fronterizas mayoritariamente rurales y en recesión, donde, a pesar de todo, las redes de cooperación transfronteriza están asentadas desde hace décadas.³ Gracias a la coordinación de las agrupaciones territoriales de cooperación transfronteriza⁴, se declararon, en 2009 y 2015, dos Reservas de la Biosfera Transfronterizas (sitios de interés incluidos en el Programa sobre el Hombre y la Biosfera, de la UNESCO) en este territorio.
- 4 En una primera parte del texto, presentaremos los patrimonios fronterizos que más se han visibilizado en esta zona y que han contribuido al reconocimiento institucional desde la óptica patrimonial. Más adelante, como parte de una investigación cualitativa, compartimos una selección de espacios museísticos de nuestro corpus que específicamente trabajan con las categorías temáticas presentadas. Tratándose de un trabajo sobre la cultura museística en el ámbito rural, y dado que existen en este contexto pocos espacios que respondan a la definición legislativa de museo, estaremos hablando de “museos” locales desde una mirada amplia, entendidos como espacios con funciones expositivas. Esto forma parte de un trabajo más amplio en curso (un inventario de museos, colecciones museográficas y centros de interpretación de la frontera hispano-portuguesa). Presentamos un análisis de dos casos de estudio que articulan un posible itinerario transfronterizo. Se eligieron por ser espacios de reciente creación en dos localidades pequeñas con historias singulares, uno del lado español cofinanciado con fondos europeos (el Centro de Interpretación do Couto Mixto, inaugurado en 2014) y otro portugués (la Casa do Touro, en Rio de Onor, inaugurado en 2018), llevado a cabo en su totalidad con apoyos económicos municipales. Esta deriva es presentada emulando la técnica literaria de “*border explorations and vignettes*” que propone Sidaway (2002). Hemos utilizado esta técnica para producir fragmentos narrativos construidos a partir de historias “que no han sido recopiladas con un método sistemático” sino a través de “discusiones informales” (Sidaway 2002, 144), en nuestro caso, a lo largo de visitas que fueron realizadas en un primer trabajo de campo exploratorio en 2021. En este *detour* procurábamos abordar de forma introductoria el origen de estos espacios y sus criterios museográficos, y se realizó también una visita

guiada previamente marcada – como cualquier turista o visitante tendría que hacer – con una persona de la comunidad local y una entrevista espontánea a un actor impulsor de la iniciativa en el que se cuestionaron los dos grandes temas mencionados.

- 5 En el presente texto, nuestro primer objetivo es identificar y analizar los patrimonios inmateriales y los recursos museísticos de las Reservas de la Biosfera articulando itinerarios temáticos transfronterizos que puedan servir como promotores de un auténtico desarrollo local (Varine 2012). Una vez identificados estos recursos, pretendemos contribuir a que los museos fronterizos promuevan nuevas relaciones con su patrimonio etnológico; en vez de presentar elementos fosilizados del pasado, “dialoguen” con las problemáticas de la contemporaneidad (Brito 2006, 151). Como marco teórico, subyacen las ideas de la antropología del futuro (Appadurai 2015, 17), postura que plantea hacer frente a las exigencias de las nuevas condiciones globales partiendo del presente, desde una perspectiva crítica, positiva e imaginativa. Por último, cerramos el texto ofreciendo una serie de reflexiones que profundizan en el patrimonio de este territorio, una serie de propuestas narrativas para convertir estos museos fronterizos en lugares de aprendizaje para el desarrollo sostenible, la cualidad más destacada de las Reservas de la Biosfera⁵ y una de las funciones sociales clave de los museos según la *Recomendación Relativa a la Protección y Promoción de los Museos y Colecciones, su Diversidad y su Función en la Sociedad* (UNESCO 2015).

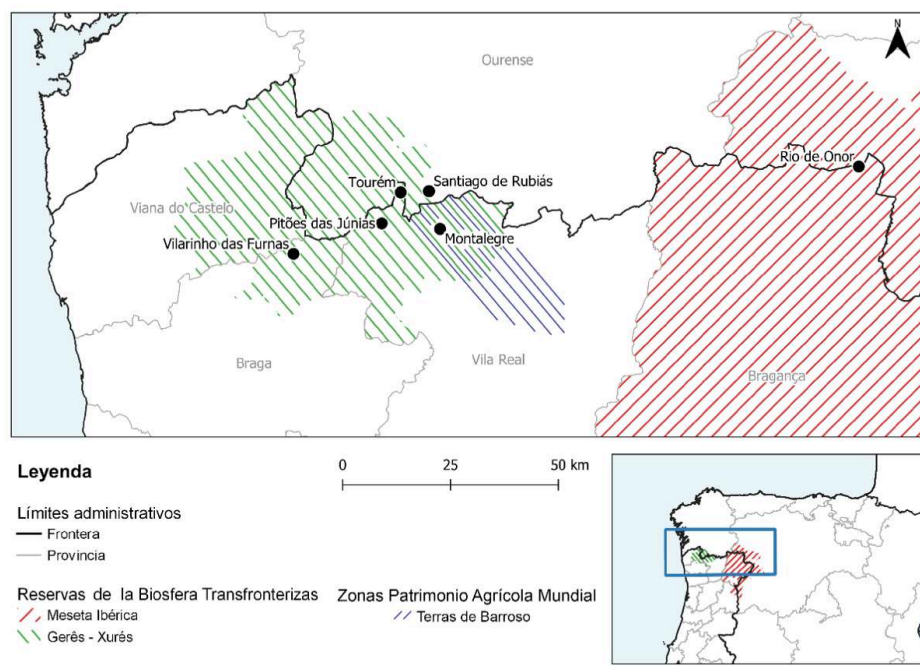


Fig. 1 – Área geográfica en la que se inscribe este estudio con los nombres de las localidades donde se encuentran los espacios museológicos. La leyenda indica, además, los referentes espaciales UNESCO mencionados.

Fuente: Elaborado por Roberto Jiménez con la base cartográfica del Instituto Geográfico Nacional

Patrimonios fronterizos compartidos en los espacios naturales UNESCO, museos y centros de interpretación

- 6 La generalización de un “Alto Trás-Os-Montes rayano” es posible en la frontera entre Portugal y Galicia (Godinho 2006, 31), algo observable en los numerosos inventarios patrimoniales que identifican rasgos culturales comunes en este espacio (Hortelano 2015; Hortelano e Martín Jiménez 2017). La tradición del *comunalismo* o *comunitarismo* es tal vez la más conocida y tiene una bibliografía extensa⁶, especialmente en las zonas fronterizas de Trás-os-Montes (Portugal) y Sayago (Zamora, España). Las poblaciones de este territorio se han caracterizado históricamente por organizarse de forma comunitaria para trabajar la tierra, tratar con el ganado o realizar tareas en el seno de la aldea. Así, la definición de comunitarismo abarca tanto las costumbres de los trabajos comunales como los lazos de solidaridad entre vecinos del mismo lugar: «a vida camponesa em torno de um território comum, com uma economia considerada auto-suficiente e fortemente apoiada nos laços de solidariedade entre vizinhos» (Polanah 1990, 74). En 2018, la Organización de las Naciones Unidas para la Alimentación y la Agricultura (FAO, en sus siglas en inglés) declaró el sistema agrosilvopastoril de las Terras del Barroso⁷ como “Sistema Importante del Patrimonio Agrícola Mundial”⁸. En esta declaración, por ejemplo, se aludió al “património partilhado” relativo al comunitarismo agrícola a ambos lados de la frontera. Igualmente destacables son los métodos asamblearios muy extendidos en esta zona, como los *concelhos* o concejos (Brito 1984), juntas o ajuntes, entre otras nomenclaturas, donde se regulaban las tareas mediante la designación de un juez que tenía en su posesión varas o talas de la justicia, donde anotaba las faltas de cada casa o vecino a los trabajos (Hortelano y Martín 2017).
- 7 Por último, destacamos que la frontera vivida y porosa fue una realidad palpable en esta zona hasta que no acabó de trazarse la frontera política con el Tratado de Límites de 1864, cuando se fijaron definitivamente las fronteras desde la desembocadura del río Miño hasta la desembocadura del río Caya en el río Guadiana. Algunos autores han señalado que, en esta área, se vivía bajo una “condición cosmopolita” (Godinho 2011) provocada por la indefinición nacional (Paül y Trillo 2011) a lo cual contribuían las constantes movilidades, casamientos, relaciones personales y comerciales. Paula Godinho recoge ideas de Michel Agier y James C. Scott, y otorga al Couto Mixto esta condición, que se genera en las fronteras y aplica a lugares o situaciones inciertas, dudosas o liminares en las que el extranjero normalmente invisible y anónimo se convierte en un sujeto próximo y reconocible (Godinho 2023, 186). Ciertamente, el caso del Couto Mixto es paradigmático, pues los habitantes de esta zona, que se extendía por apenas 25 km² y estaba formado por tres pequeñas aldeas – Meaus, Santiago y Rubiás – en los actuales municipios de Baltar y Calvos de Randín, elegían voluntariamente su nacionalidad (García Mañá 2005). Estas “realidades mutantes” desafiaban las lógicas identitarias establecidas en el siglo diecinueve, desestructurando la tríada nación-territorio-identidad (Louçã 2017). Así mismo, los habitantes de Rio de Onor (Braganza) y de Rihonor de Castilla (Zamora) vivían en un mismo núcleo poblacional, al que un país correspondía con la “aldea de arriba” y otro con “la aldea de abajo”. Se aprovechaba la frontera como recurso (para la supervivencia local) o como vía de escape o “punto de fuga” (Fitas 2009, 290), pero también como forma de vida ante las adversidades y las presiones estatales.

- 8 En las últimas décadas, las memorias de la vida en la frontera han sido objeto de patrimonialización, turistificación y musealización (Cunha 2009). Esto supone un proceso de selección y resignificación voluntaria de aspectos concretos de una cultura. En nuestro caso de estudio, vemos cómo los valores asociados al comunitarismo, a los procesos de autogobierno y la relación entre los hombres y el paisaje han dotado de contenido museos y proyectos de gestión de la naturaleza. Para tener una visión más completa de estas dinámicas, hemos inventariado varios espacios museísticos que trabajan con estos patrimonios e identificado mecanismos o “etiquetas” institucionales que se benefician de estas narrativas, como los provenientes de la agencia UNESCO para el medio natural. Comenzaremos por estos últimos.

El contexto: la frontera natural y cultural como marca promocional

- 9 La “Raya” norte-transmontana discurre entre los distritos de Vila Real y Bragança por Portugal y Ourense (Galicia) y Zamora (Castilla-León) en España, provincias unidas por historiografías comunes (Pereiro y Silva 2000) y, en la actualidad, por unas condiciones análogas de despoblación, envejecimiento y recesión. Recientemente, los municipios que conforman la Comunidad Intermunicipal denominada “Alto Tâmega” han sido señalados como las zonas con menor índice de población joven de toda Europa.⁹ Tampoco debemos subestimar las consecuencias que tuvo el éxodo migratorio de los años 1960 y 1970, que sangró de población las aldeas de esta zona (Godinho 2006, 28).
- 10 En este contexto, la promoción del turismo basado en el patrimonio ha sido un eje central en la reconversión de la economía de estas zonas (Roigé, del Mármol y Guil 2019). Y aunque no es una figura que comparta *per se* el objetivo turístico, las declaraciones de “Reservas de la Biosfera” son un elemento que las administraciones han perseguido con este fin (Trillo Santamaría y Paül Carril 2018, 506). Lo que establece la UNESCO, promotora de esta iniciativa, es que las Reservas de la Biosfera deben ser espacios de experimentación y estudio del desarrollo sostenible que incluyen entre sus funciones básicas la conservación del patrimonio natural, cultural y etnológico¹⁰. La franja que estudiamos es excepcional, al haber conseguido declarar dos Reservas de la Biosfera Transfronterizas, es decir, que abarcan dos o más países: “Gerês-Xurés” (2009) y “Meseta Ibérica” (2015).



Fig. 2 – Logotipos de las diferentes figuras de protección del medio natural promovidas por las agencias internacionales FAO y UNESCO

Fuentes: fao.org, reservabiosferageresxures.eu, biosfera-mesetaiberica.com

- 11 La Reserva de la Biosfera Gerês-Xurés fue la primera de carácter transfronterizo en la Península Ibérica, integrando los espacios naturales protegidos de Baixa Limia-Serra do Xurés (Galicia) y Peneda-Gerês (Norte de Portugal). En este territorio se encontraban el ya mencionado Couto Mixto (cuya referencia actual es Santiago de Rubiás) y la aldea comunitaria de Vilarinho da Furna, sumergida en 1972 por la construcción de un embalse (ver fig. 1). Por otro lado, la Meseta Ibérica se extiende por los entornos protegidos de Arribes del Duero, Lago de Sanabria y Duero Internacional, entre otros (Bragança y Miranda do Douro del lado portugués y varias provincias fronterizas pertenecientes a la Comunidad Autónoma española de Castilla y León). Las características socioeconómicas de esta área son similares a las detalladas anteriormente para el Alto Tâmega. Aquí se encuentra la aldea comunitaria de Rio de Onor, población del distrito de Bragança limítrofe con la zamorana Rihonor de Castilla.
- 12 Como parte de los nuevos discursos de regionalización transfronteriza (Lois y Cairo 2011) se comparte en las Reservas de la Biosfera Transfronterizas (RBT) una idea de frontera política construida al margen de la naturaleza y las poblaciones: Gerês-Xurés, por ejemplo, se presenta como «un buen ejemplo de cómo la geografía, la naturaleza e incluso la cultura a menudo sobrepasan las divisiones administrativas»¹¹. También, incide en formas compartidas de aprovechamiento del medio natural «desde antes de la existencia de una frontera que hoy apenas es una línea en los mapas»¹². Paradójicamente, se trata de atraer nuevos visitantes a la frontera, espacio cada vez más fascinante y atractivo para los turistas, por sus características materiales, naturales y culturales (Gelbman y Timothy 2010; Hernández-Ramírez 2017), pero incidiendo en el carácter artificial de la separación, caracterizada como “política”.
- 13 Por supuesto, la existencia de valores compartidos y una visión común que “permita superar la frontera” (Trillo Santamaría y Paül Carril 2018, 496) son esenciales para la constitución de una RBT: así, estas áreas fronterizas son presentadas en los textos promocionales como un territorio continuo. La Meseta Ibérica, en un seminario de imagen y comunicación, promovía un eslogan corporativo bajo el título “Un territorio, una identidad, una imagen” (ZASNET 2020, 4) y se intentaba afianzar la identificación del territorio con las mascaradas de invierno comunes a ambos lados de la frontera (ver fig. 2 donde se aprecia una máscara roja integrada en el logotipo).

Museos, centros de interpretación y discursos patrimoniales

- 14 Hemos visto cómo, bajo las diferentes “etiquetas” institucionales declaradas en la frontera transmontana se aprecia una dinámica de patrimonialización del territorio (Martínez Yáñez 2008; Hernández León 2009) que ha seleccionado valores patrimoniales concretos en torno al carácter de las comunidades campesinas, el aprovechamiento armonioso y compartido de los recursos. Esta identidad proyectada del territorio, basada en la reinterpretación de una particular relación del campesinado con su entorno y con la frontera, pretende destacarlo como destino turístico singular.
- 15 Argumentamos que los museos de la frontera, especialmente a través de sus colecciones etnológicas, toman parte en la construcción de narrativas de identidad sobre este territorio, no sin estar sujetos a aspectos institucionales que condicionan sus relatos (Roigé, Arrieta y Canals 2022, 168). En una observación similar fundamentada en un

estudio sobre museos de contrabando, Lois y Cairo (2015, 323) apuntaban que los museos de la frontera hispano-portuguesa se dibujan en base a la “imaginación política” de los programas interestatales transfronterizos. Para observar este fenómeno, hemos articulado un recorrido por cinco espacios museológicos fronterizos de variada tipología (ver tabla 1) que incorporan en sus temáticas las tradiciones del comunitarismo en estos territorios. Dos de ellos serían museos fundacionales de carácter regional, mientras que los demás son espacios museológicos recientes que podemos vincular con los nuevos modelos de desarrollo económico de la frontera articulados en el eje del turismo patrimonial.

Tabla 1 – Relación de museos identificados con año de inauguración, ubicación en relación a la frontera, fecha y formato de visita, así como una identificación de las temáticas fronterizas identificadas explícitamente en la exposición.

16 Fuente: Elaboración propia

Área de influencia	Nombre del espacio	Año apertura	Ubicación y distancia a la frontera	Fecha de la visita	Tipo de visita	Referencia explícita a la frontera	Fondos EU	Temáticas fronterizas
RBT Meseta Ibérica	Museu Abade Baçal	1926	R. Abílio Beça,27 5300-011 Bragança (18km)	22/10/ 2021	Autónoma	No	No	Comunitarismo Autogobierno
	Casa do Touro	2018	R. Central, 5300-821 Rio de Onor, Bragança Portugal (0km)	23/10/ 2021	Contacto previo, con guía local Entrevista	Sí	No	Comunitarismo Autogobierno Historia de frontera
RBT Gerês-Xurés	Ecomuseu de Barroso: Pólo Pitões das Júnias	2007	R. do Côto, 5470-370 Pitões das Júnias Portugal (3 km)	24/10/ 2021	Autónoma con guía	Sí	Sí	Comunitarismo Modos de vida tradicional
RBT Meseta Ibérica	Ecomuseu de Barroso: Espaço Padre Fontes	2009	Terreiro Açougue 5, Montalegre Portugal (6 km)	24/10/ 2021	Contacto previo Entrevista	No	Sí	Comunitarismo Festividades Modos de vida tradicional

RBT Gerês- Xurés	C. de I. del Couto Mixto	2014	Lugar Santiago, 31, 32646 Santiago, Calvos de Randín, Ourense España (3 km)	25/10/ 2021	Contacto previo Entrevista	Sí	Sí	Comunitarismo Autogobierno Contrabando Historia de frontera
RBT Gerês- Xurés	Museu Etnográfico de Vilarinho da Furna	1989	Núcleo Museológico, Campo do Gerês Portugal (6,5 km)	-	Cuestiona- rio online	Sí	Sí	Comunitarismo Modos de vida tradicional Contrabando Historia de la frontera

- 17 De las exposiciones visitadas se desprenden lugares comunes. Ensalzan valores como la convivencia pacífica, la resiliencia, el ingenio y la simbiosis de las comunidades en un medio natural que se describe como hostil o difícil. Presentan la imagen de un pastor aislado y resiliente, reiteradamente a través de sus vestimentas (la *croça* o corozza y la capa de burel) y sus construcciones, abrigo o chozos de pastor móviles hechos de materiales naturales como la paja, tan extendidos en las áreas rayanas (Oliveira, Galhano y Pereira 1988, 44-110).



Fig. 3 – Corozza o capa de pastor en exhibición en el Ecomuseu de Barroso, 2021

Fotografía: Ecomuseu do Barroso

- 18 Los textos inciden en la nobleza del carácter de los pueblos, manifiesta en los medios de producción agrícola y en un sistema de *entraquda* o de ayuda mutua, ejemplificado en la *vezeira* (práctica tradicional de pastoreo comunitario, que consiste en reunir los

rebaños de los propietarios de ganado en un pueblo, para ser pastoreados por turnos, en ciertas tierras comunales¹³), que actúa como símbolo de un sistema comunitario armonioso e idealizado. Los espacios escogidos para rehabilitar y convertir en museos tienen que ver con los animales comunitarios, como las “casas do touro” o las “cortes do boi”.

- 19 Coincidimos con Roigé y Arrieta en que los museos de corte etnográfico «nos hablan de un pasado nostálgico en el que resulta difícil comprender la complejidad de la sociedad rural, sus tensiones y conflictos» (Roigé y Arrieta 2014, 74). Percibimos que, al estar estos museos insertados en espacios naturales donde se plantean como recursos turísticos, no escapan a la romantización y a la no-problematización de sus discursos. De este modo se ignoran voces que han destacado, por ejemplo, las desigualdades de poder presentes entre grandes propietarios de ganado y pastores (Amoedo 2014, 113–114) o con respecto al acceso a la tierra (O’Neill 1984; Godinho 2006) y autores que han planteado el comunitarismo más que un sistema idílico, como “situaciones obligatorias” dictadas principalmente por la escasez de recursos naturales (Polanah 2001, 64).
- 20 Sin embargo, en línea con la museología crítica, teoría que promueve el cuestionamiento de la realidad y las jerarquías representadas en el museo, en algunas ocasiones somos invitados a reflexionar sobre las complejidades de los modos históricos de vivir en estos territorios. Por ejemplo, bajo la pregunta que se nos hace en un texto de sala en el Polo del Ecomuseo de Barroso en Pitões das Júnias “Comunitarismo, ¿modo de supervivencia o paraíso?” subyace un planteamiento de los sistemas comunales no entendidos como patrimonio ejemplar, inmóvil o caduco, sino como patrimonio vivo y humano, forma de supervivencia.¹⁴
- 21 Este ejemplo deja al descubierto las relaciones entre fuerzas de poder y de conocimiento que intervienen en las exposiciones de los museos (Hooper-Greenhill 2000, 15), por lo que debemos siempre tratarlas como estrategias visuales discursivas y en ningún caso como verdades absolutas.

Propuesta de itinerario transfronterizo: de la Casa do Touro en Rio de Onor al Centro de Interpretación do Couto Mixto

- 22 De esta relación de museos en la frontera, hemos elegido componer un recorrido transfronterizo que une dos de ellos, de reciente inauguración (2014 y 2018), ambos dedicados a dos modelos de autogobierno únicos que se desarrollaron imbricados en la misma frontera.
- 23 La visita a Rio de Onor (Bragança), aldea espejo con Rihonor de Castilla (Zamora), permite experimentar un singular atravesamiento fronterizo: la emoción de formar parte algo completamente único. Sus métodos de organización comunitarios habían llamado la atención de los etnógrafos portugueses más destacados del siglo XX. Realizaron varias estadias de trabajo de campo en la comunidad, que se ganó así el título de «o caso mais típico de organização comunitária em Portugal» (Días 1953, 19). La aldea vivió, y mantiene en cierto modo el espíritu, en un sistema de administración rural compuesto de dos *mordomos* (uno para cada lado de la frontera) y un *conselho* donde cada familia estaba representada. Este grupo tomaba decisiones de forma

democrática, organizando gracias a un sistema de *rodas* todos los trabajos ganaderos, agrícolas, constructivos y de cualquier otra índole que se realizaran en el seno de la aldea (Brito 1990). Un espíritu de solidaridad e interdependencia que es, por otro lado, intrínseco a la frontera (Medina 2004).

- 24 En el lado portugués fue inaugurado en 2018 un pequeño espacio museístico denominado “Casa do Touro”, bajo la iniciativa y los apoyos económicos de la Junta de Freguesía y del Municipio de Bragança. Este centro expositivo, que ocupa un antiguo lagar donde se alojaba el toro comunitario de la aldea, destaca por sus vitrinas que consagran bienes culturales con una gran carga simbólica, siendo los elementos más emblemáticos las talas o varas de justicia que se utilizaban para el reparto equitativo de las tareas entre los vecinos. Estos objetos también se encuentran en otros museos de corte etnográfico como el Museu Abade de Baçal en Bragança o en el Museu Nacional de Etnología en Lisboa, donde están expuestas las varas más peculiares en la colección permanente. Algunas de estas varas datan de los años 1980, lo que contribuye a percibir este patrimonio más cercano a lo contemporáneo que de una sociedad preindustrial.
- 25 Para visitar el museo estuvimos acompañados Domingo, natural de la aldea, quien se fue emocionando al observar en pantalla de vídeo una presentación con fotografías, cedidas por habitantes de la aldea, en las que aparecían miembros de su familia. El municipio trabajó además para dotar el museo con un “Archivo de Memoria”¹⁵, proyecto que dio inicio en 2021 conformado por entrevistas orales, grabaciones con testimonios y relatos de vida en los que algunos vecinos explican cómo funcionaba la organización comunitaria, cómo se utilizaban las varas y otros objetos tradicionales. Estos simples mecanismos nos ayudan a entender y dar profundidad a los bienes patrimoniales expuestos y fomentan una educación patrimonial basada en los vínculos (Fontal 2003).
- 26 Saltando la frontera, y a dos horas de automóvil, se puede llegar a la capital del antiguo Couto Mixto: Santiago de Rubiás, en la provincia de Ourense. El territorio del Couto funcionaba como un “modelo aterritorial” (García Álvarez 2019, 25) cuya soberanía era ejercida con independencia de los estados soberanos colindantes a través de las figuras del juez y los hombres de acuerdo, que representaban democráticamente las tres aldeas principales (García Mañá 2005; García Álvarez y Puente Lozano 2015). Disfrutaban de una serie de privilegios “de antiguo” (García Mañá, 2005, 127): se decidía de forma autónoma la nacionalidad (Júnior 1943, 7), por lo que no eran llamados al servicio militar, no se pagaban impuestos y se comerciaba con Tourém (Portugal) a través de un “camino privilegiado”.¹⁶ Además, servía como zona de refugio a personas que huían de sus lugares de origen (“abrigo de desertores y criminales”, ver García Álvarez 2019, 5). Estas características valieron a estas y otras aldeas rayanas colindantes el ser descritas como “poblaciones promiscuas” (Dias 2009), lo que condicionó su final en el Tratado de Límites de 1864, al convertirse en prioridad de los estados ibéricos regularizar la situación de estos territorios (Cairo y Godinho 2013).
- 27 El origen del Centro de Interpretación do Couto Mixto data de 2012, cuando el Concello de Baltar, con una ayuda del Fondo Europeo de Desarrollo Rural (FEDER) emprende la reforma de unas instalaciones municipales (la antigua casa del párroco) para la construcción de un “centro de interpretación y promoción turística de O Couto Mixto”.¹⁷ Finalmente, abrirá en 2014 como “Porta” de la Red de puertas del Parque Natural Baixa Limia-Serra do Xurés, dentro de un plan coordinado de recepción de visitantes vinculado al patrimonio natural, dentro de un ambicioso proyecto cofinanciado

mediante fondos INTERREG.¹⁸ No sabemos si el origen del centro puede interpretarse como respuesta a una toma de conciencia por el pasado, o si el proyecto de patrimonialización del territorio que se estaba realizando desde la Reserva Transfronteriza terminó engullendo al movimiento vecinal, lo cierto es que en la actualidad la apertura de este y el resto de “Portas” depende de una ayuda especial de la Diputación de Ourense.

- 28 La temática del espacio comenzó girando en torno a la historia del Couto Mixto y de este modo, la propia organización de la exposición se iniciaba a través de una metodología participativa que recuperaba las voces y las memorias de la comunidad a través de fotografías y testimonios (fig. 4).¹⁹



Fig. 4 – Panel del Centro de Interpretación del Couto Mixto, diseñado a partir de fotografías históricas de archivos familiares, cedidas por los propios vecinos, 2021.

Fotografía de la autora

- 29 Para la visita nos recibió Cesáreo, quien organizó un recorrido para ver primero el Arca de las Tres Llaves²⁰ (fig. 5) y el banco del Juez en la zona de la iglesia, para después terminar en el Centro de Interpretación. Por el camino nos hizo saber que supuestamente todo testimonio documental relacionado con el pasado del Couto fue destruido durante la invasión napoleónica. Este dato, imposible de comprobar con certeza (Godinho 2017), dialoga con el nuevo paradigma de museo depositario de lo inmaterial. De este modo, el Centro de Interpretación funciona a la manera de un museo de territorio que se extiende a través de todos los espacios patrimoniales determinados por la propia comunidad desviando la atención de los objetos y documentos históricos (pues, como vimos, apenas queda ninguno).



Fig. 5 – Nuestro acompañante, Cesáreo, junto al Arca de las Tres Llaves del Couto Mixto, en la iglesia de Santiago de Rubiás, 2021.

Fotografía de la autora

- 30 No podemos entender esta toma de conciencia sin desentrañar un proceso de autoconocimiento que había empezado casi dos décadas antes a partir de las primeras monografías de carácter histórico (García Mañá 2005), trabajos académicos y etnografías de antropólogos o geógrafos (Godinho 2011; Paül y Trillo 2011; Paül, Trillo, y Pérez-Costas 2016) e historiadores (Herzog 2015). En el ámbito ciudadano, a finales de los 1990 se fundaban la Asociación de Amigos do Couto Mixto y la Asociación de Veciños, quienes realizan actividades, teatralizaciones y actos simbólicos como la designación anual de Jueces Honorarios; por último, en 2022 fue creada la Academia das Ciencias Sociais do Couto Mixto. Todos ellos, desde diferentes acercamientos y sus respectivas especialidades, han contribuido a recuperar la memoria de este singular enclave y a destacar elementos patrimoniales susceptibles de formar parte del circuito turístico.²¹
- 31 Si estamos ante un caso de “fetichización” de la frontera (Navas Sánchez-Élez 2020) como forma de promover el turismo, no podemos, todavía, analizar el impacto que estas estrategias han supuesto para estos territorios. Los esfuerzos y la inversión inicial de recursos contrastan con la realidad del contexto, que es la dificultad que afrontan los municipios para mantener abiertos los centros en un horario estable. La Casa do Touro se encuentra cerrada temporalmente, a la espera de la partida correspondiente que permita la contratación de personal para los meses de verano. El Centro de Interpretación declaraba haber recibido 300 visitantes durante el año anterior a la pandemia COVID-19, abriendo sólo durante los meses estivales.
- 32 Hemos presentado dos derivas narrativas que tratan de desvelar su relación con el patrimonio y con la comunidad en la que se insertan. El caso portugués, responde a una dinámica “*top-bottom*”, y el caso gallego acompaña un compromiso vecinal, del que han

surgido dos modelos de museo: el portugués, interactivo, utiliza medios audiovisuales para conectar con la memoria, y el gallego, pasivo, responde a un modelo museográfico de centro de interpretación clásico, de tipo tradicional (Martín Piñol 2011), consistente en paneles de estructura simple que combinan información gráfica y textual; una exposición lineal, donde el visitante tiene un pasivo, contemplativo. Ninguno de ellos hace referencia en su exposición a la situación actual de las localidades, las problemáticas que preocupan a la población, u otros aspectos interesantes para entender el territorio en la contemporaneidad, producto de un mundo globalizado, como el paso del campo a la ciudad, la modificación de los ciclos festivos y otros cambios recientes (Delgado 2008, 89).

Transformar los museos en herramientas para “pensar la utopía y cambiar la vida”

- 33 Al tratar con la memoria de los territorios de frontera, la antropóloga Paula Godinho explica que «podemos aprender del pasado para seguir de frente» o, por el contrario, adoptar una visión patrimonial «que vuelve el pasado inocuo» (Godinho 2017, 216). También el filósofo Zygmunt Bauman subrayaba, a partir del concepto de retrotopía, cómo nuestra atención está puesta en este pasado perdido que se resiste a morir y «no en ese futuro que está por nacer y por eso, inexistente» (Bauman citado en Louçã 2017, 113). Y el museo es un elemento clave para producir este cambio de atención, como depósito de informaciones y objetos que se pueden emplear para construir el futuro (Yoshida 2004, 112).
- 34 Por ello, el último paso en nuestra propuesta para transformar los museos de frontera en espacios donde pensar la utopía para transformar la realidad (Louçã 2021) sería inventariar los aprendizajes que podemos extraer de los museos transmontanos como “prácticas posibles” (Godinho 2017). En línea con lo que han ido aplicando a los estudios de la frontera los antropólogos portugueses (Louçã y Godinho 2021), buscamos la utilidad del presente histórico para mirar el futuro encontrando el equilibrio “entre la utopía y el desespero”. De este modo, comprometerse con una antropología del futuro significa poner en valor «prácticas de rebeldía e da imaginação, sinais de esperança para os futuros que ainda se podem construir» (Louçã 2017, 103).
- 35 Mirar al futuro es, por lo tanto, urgente, especialmente en el momento de emergencia climática y social en el que nos encontramos. Sin embargo, es habitual que estos pequeños museos carezcan de plan u orientación museológica, misión, objetivos a medio-largo plazo (Martín Piñol 2011). Intentando reformular una nueva hoja de ruta para nuestros museos, podríamos cuestionar: ¿Qué aprendizajes históricos nos entrega el territorio para dar profundidad a nuestros bienes culturales? ¿Qué recursos pedagógicos pueden proporcionarnos para construir alternativas a nuestro mundo? Un listado no exhaustivo de estos proyectos y experiencias susceptibles de utilizarse como elementos de trabajo en los museos de frontera en base a sus patrimonios podría concretarse así:
- 36 a) la puesta en práctica de métodos asamblearios para la toma de decisiones en y con nuestros museos, como forma de organizarnos con la comunidad en la que nos insertamos. También las técnicas para organizar sorteos y *rodas*, como mecanismos

para garantizar la equidad representados a través de objetos (varas, arcas) y que articularían un trabajo pedagógico de educación patrimonial en el museo;

- 37 b) un entendimiento de la frontera como espacio de resistencia al poder de los estados en diversos momentos históricos, pensada como forma de escape al control institucional desplegando nodos de solidaridad a ambos lados de la frontera. Desde la recepción de personas con registros delictivos en el Couto Mixto, a la colaboración para la protección de la guerrilla antifascista en Cambedo da Raia (Coelho y Ayán 2020). Podemos plantearnos estos espacios museológicos como espacios idóneos para el abordaje de problemáticas contemporáneas como, por ejemplo, la situación de las personas refugiadas en otras fronteras (Sani 2021);
- 38 c) un alegato en defensa de la multiculturalidad y la cultura híbrida, a través de la investigación de la “condición cosmopolita” de estas poblaciones trasfronterizas en las que la libertad de elegir y mudar de nacionalidad jurídica servía, de manera estratégica, como un instrumento de independencia y resistencia frente a las imposiciones de los reinos (García Álvarez 2019, 30);
- 39 d) situarse de verdad en los marcos teóricos en torno al desarrollo sostenible y los valores medioambientales descritos por la UNESCO para las Reservas de la Biosfera (Paül, Vila-Lage y Trillo-Santamaría 2022), cuestión fácilmente abordable desde el patrimonio del comunitarismo agrario, que constituye un aprovechamiento de los recursos naturales con perspectiva ecológica, pues,
- [...] los comunales, ligados directamente a los conocimientos tradicionales de una comunidad local sobre la gestión de su medio o entorno de vida y trabajo (...) se reconocen como usos ecológicos o sostenibles del territorio que fomentan la biodiversidad. (Prada 2015, 1370)

Consideraciones finales sobre una “museología de frontera”

- 40 Como hemos visto, los museos en la frontera hispano-portuguesa forman un conjunto lo suficientemente amplio y maduro como para conformar un área de interés en los estudios museológicos actuales y futuros. Además, siguen reproduciéndose a un ritmo vertiginoso, promovidos por las instituciones y al calor de los fondos europeos.²² Cada vez son más los espacios y redes de cooperación que se articulan en torno a ellos, en territorios donde las expectativas de crecimiento dependen en buena medida de la calidad de la oferta turística y cultural. Es por tanto un reto para los gestores del patrimonio y las comunidades dar un tratamiento sostenible, resiliente y hacer un uso ético, responsable y pedagógico del patrimonio material e inmaterial al convertirlos en espacios para la reflexión y el debate sobre cuestiones sociales (UNESCO 2015): en definitiva, museos que sirvan para la vida²³.
- 41 Por ello, en este trabajo hemos intentado hacer visible los recursos patrimoniales que los museos fronterizos tienen a su alcance para contribuir a la construcción de futuros. A pesar de las dificultades que implica el desarrollo de un trabajo de campo como este (horarios y cierres temporales, pandemia, acceso a estas localidades periféricas...), hemos querido hacer un esfuerzo por visibilizar los pequeños museos regionales y locales, así como los patrimonios de este espacio de frontera, inventariándolos, analizando las dinámicas del territorio donde se insertan; para finalmente sugerir nuevos abordajes, más críticos, para sus patrimonios.

42 Queremos cerrar este texto reivindicando un espacio teórico para la museología de frontera, para la que, si bien aún no existe una definición concreta, sí que se ha insistido en ciertas prácticas que la compondrían, como el abordaje de las influencias mutuas y las relaciones históricas, «em cuanto productoras de patrimonio, de identidades y de vivencias» (Rechena 2010, 29). Nosotros, añadimos, la imaginamos como una práctica museológica que permita a las poblaciones posicionarse como orgullosos portadores de su cultura de frontera (Uriarte 1994). Una museología que utilice la óptica del “border lens” (Knell 2021), implica el arte de “recordar bien” estas prácticas fronterizas con importante carga histórica de resistencia y de protección del bien común en estas zonas de contacto (Pratt 1991). Teorizar sobre una posible museología de frontera nos obliga a adoptar nuevos marcos epistemológicos para abordar las fronteras, como, por ejemplo, las líneas o marcas de la marea alta (Green 2018), como rastros visibles que nos recuerdan hasta dónde llegó el nivel del mar en ciertos momentos históricos. Queda en la mano de los verdaderos *museos de frontera* transformar sus “marcas de marea” en herramientas pedagógicas desde las que comenzar a construir un futuro sostenible.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, Jr., R. R. 2012. “Reconceptualizing the Space of the Mexico-US Borderline.” In *Companion to Border Studies*, editado por Wilson, Thomas, e Hasting Donnan, 538–556. Wiley-Blackwell.
- Amoedo, Diego. 2014. “Usos e Desusos das Terras de Tourém: Transformações sócio-Territoriais em uma Aldeia rural Fronteira entre a Galícia (Es) e Portugal.” Dissertação de mestrado em Antropologia Social, Universidade Estadual de Campinas.
- Appadurai, Arjun. 2015. *El Futuro como Hecho Cultural: Ensayos sobre la Condición Global*. Traducción de Silvia Villegas. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Arrieta Urtizberea, Iñaki, ed. 2012. *Museos y Turismo: expectativas y realidades*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- Bolaños, María. 2008. *Historia de los Museos en España: Memoria, cultura, sociedad*. Gijón: Trea.
- Brito, Joaquim Pais de. 1984. *Retrato de Aldeia com Espelho: Ensaio sobre Rio de Onor*. Lisboa: Dom Quixote.
- Brito, Joaquim Pais de. 1990. “As Rodas de Rio de Onor: Um Princípio Estrutural e Estruturante.” *Análise Social*, vol. XXV (108–109), n.º 4–5, 511–543.
- Brito, Joaquim Pais de. 2006. “O Museu, Entre o que Guarda e o que Mostra”. In *Museus: Discursos e Representações*, editado por Alice Semedo e João Teixeira Lopes, 149–161. Porto: Edições Afrontamento.
- Cairo, Heriberto, e Paula Godinho. 2013. “El Tratado de Lisboa de 1864: La demarcación de la frontera y las identificaciones nacionales.” *Historia y Política* 30: 23–54.

- Cairo, Heriberto, Paula Godinho, e Xerardo Pereiro. 2009. *Portugal e Espanha: Entre Discursos de Centro e Práticas de Fronteira*. Lisboa: Colibri.
- Campesino Fernández, Antonio José, e Juan Manuel Jurado Almonte. 2014. *Turismo de Frontera (III): Productos Turísticos de la Raya ibérica*. Huelva: Universidad de Huelva.
- Coelho, Rui Gomes, e Xurxo Ayán Vila. 2020. “Cambedo, 1946: Carta Sobre O Achamento De Portugal”. *Vestígios: Revista Latino-Americana De Arqueologia Histórica* 13 (2): 63–87.
- Cunha, Luís. 2009. “Memórias de Fronteira: O Contrabando como Explicação do Mundo.” In *Contrabando na Fronteira LusoEspanhola. Práticas, Memórias e Património*, coordinado por Dulce Freire, Eduarda Rovisco, e Inês Fonseca, 289–307. Lisboa: Nelson de Matos.
- De la Fuente, Rosa. 2019. “Construyendo Puentes I: La Cooperación Transfronteriza en la Raya”. In *Rayanos y Forasteros: Fronterización e Identidades en el Límite Hispano-Portugués*, editado por Heriberto Cairo Carou, 185–197. Madrid: Plaza y Valdés.
- Delgado Méndez, Aniceto. 2008. “Los Museos Etnológicos en Extremadura.” In *El Futuro de los Museos Etnológicos: Consideraciones Introductorias par Vilarinho da Furna: Uma Aldeia Comunitária a un Debate*, editado por Xavier Roigé, Esther Fernández de Paz, Iñaki Arrieta Urtizberea, 87–98. San Sebastián: Ankulegi Antropologia Elkarte.
- Dias, Jorge. 1948. *Vilarinho da Furna: Uma Aldeia Comunitária*. Porto: Instituto de Alta Cultura, Centro de Estudos de Etnologia Peninsular.
- Dias, Jorge. 1953. *Rio de Onor: Comunitarismo Agro-Pastoril*. Porto: Instituto de Alta Cultura, Centro de Estudos de Etnologia Peninsular.
- Dias, Maria Helena. 2009. *Finis Portugalliae = Nos Confins de Portugal: Cartografia Militar e Identidade Territorial*. Lisboa: Instituto Geográfico do Exército.
- Donnan, Hastings, e Thomas M. Wilson, eds. 2010. *Borderlands: Ethnographic Approaches to Security, Power, and Identity*. Lanham: University Press of America.
- Fernández de Paz, Esther. 2004. “Museos y Patrimonio Intangible: Una Realidad Material.” *Mus-A. Revista de los Museos de Andalucía* 4: 129–37.
- Fitas, Ana Paula. 2009. “Fronteiras e Identidade: A Raia Extremenho-alentejana.” In *Fronteras, Patrimonio y Etnicidad en Iberoamérica*, editado por Eusebio Medina, Javier Marcos, Martín Gómez-Ullate, e David Lagunas, 291–297. Signatura Demos.
- Fontal Merillas, Olaia. 2003. *La Educación Patrimonial: Teoría y Práctica para el Aula, el Museo e Internet*. Gijón: Trea.
- Fontes, António Lourenço. 1977. *Etnografia Transmontana II: O Comunitarismo de Barroso*. Montalegre: Editor-Autor.
- García Álvarez, Jacobo, e Paloma Puente Lozano. 2015. “Las Comisiones Mixtas de Límites y las Representaciones Geográficas de la Fontera Hispano-portuguesa (1855-1906).” *Revista de Historiografía (RevHisto)* 23: 67–100.
- García Álvarez, Jacobo. 2019. “Geopolíticas de la Territorialidad Moderna: el Tratado Hispano-portugués de Límites de 1864 y la Extinción del Couto Mixto (1840–1868).” *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles* 82: 1–35.
- García Canclini, Néstor. 1999. “Los Usos Sociales del Patrimonio Cultural.” In *Patrimonio Etnológico: Nuevas Perspectivas de Estudio*, coordinado por Encarnación Aguilar Criado, 16–33. Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

- García Mañá, Luís Manuel. 2005. *Couto Mixto: Una República Esquecida*. Vigo: Xerais.
- Gelbman, Alon, e Dallen Timothy. 2010. "From Hostile Boundaries to Tourist Attractions." *Current Issues in Tourism* 13 (3): 239–259.
- Godinho, Paula. 2006. *O Leito e as Margens: Estratégias Familiares de Renovação e Situações Liminares em seis Aldeias do Alto Trás-os-Montes Raiano (1880-1988)*. Lisboa: Colibri.
- Godinho, Paula. 2011. *Oír o Galo Cantar Dúas Veces: Identificacións Locais, Culturas das Marxes e Construción de Nación na Fronteira entre Portugal e Galicia*. Ourense: Diputación Provincial.
- Godinho, Paula. 2017. *O Futuro é para Sempre: Experiência, Expectativa e Práticas Possíveis*. Lisboa: Letra Livre.
- Godinho, Paula. 2023. "Memoria del Coto Mixto: Frontera, Liminalidad y Condición Cosmopolita." In *Frontera España – Portugal: Personas, Pueblos y Palabras*, editado por Xosé A. Álvarez, Jairo García e Irene Sánchez, 181–199. Valencia: Tirant Humanidades [En prensa].
- Green, Sarah. 2018. "Lines, Traces, and Tidemarks: Further Reflections on Forms of Border." In *The Political Materialities of Borders: New Theoretical Directions*, editado por Olga Demetriou, e Rozita Dimova, 67–83. Manchester: Manchester University Press.
- Hernández León, Elodia. 2009. "Patrimonios Comarcales y Turismo Rural: ¿Iniciativas Locales o Globales?" In *Activaciones Patrimoniales e Iniciativas Museísticas: ¿por Quién? y ¿Para Qué?*, editado por Iñaki Arrieta Urtizberea, 59–76. Bilbao: Servicio de Publicaciones de la Universidad del País Vasco.
- Hernández-Ramírez, Javier. 2017. "Turismo en la Frontera: Patrimonialización y Cooperación Transfronteriza en una Periferia de la Unión Europea." *Etnográfica* 21 (2): 385–409.
- Herzog, Tamar. 2015. *Frontiers of Possession: Spain and Portugal in Europe and the Americas*. Cambridge: Harvard University Press.
- Hooper-Greenhil, Eilean. 2000. *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. Londreson: Routledge.
- Hortelano Mínguez, Luis Alfonso, e María Isabel Martín Jiménez. 2017. "Territorio, Patrimonio y Turismo en la Raya de Castilla y León." *Polígonos: Revista de Geografía* 29, 165–189.
- Hortelano Mínguez, Luis Alfonso. 2015. Patrimonio territorial como activo turístico en la "Raya" de Castilla y León con Portugal. *Cuadernos de Turismo*. 36, 247–268.
- Júnior, Joaquim Rodrigues dos Santos. 1943. *Povoações Mistas da Raia Transmontana-Galaica segundo o Inquérito de 1876*. Porto: Imprensa Portuguesa.
- Knell, Simon. 2021. *The Museum's Borders: on the Challenge of Knowing and Remembering Well*. London: Routledge.
- Lois, María, e Heriberto Cairo. 2011. "Introducción: Desfronterización y refteronterización en la Península Ibérica." *Geopolítica(s)* 2 (1): 11–22.
- Lois, María, e Heriberto Cairo. 2015. "Heritage-ized Places and Spatial Stories: B/Ordering Practices at the Spanish-Portuguese Raya/Raia." *Territory, Politics, Governance* 3(3): 321–43.
- Louçã, João Carlos, e Paula Godinho, ed. 2021. *Quando a História Acelera. Resistência, Movimentos Sociais e o Lugar do Futuro*. Lisboa: Instituto de História Contemporânea.
- Louçã, João Carlos. 2017. "Futuros Inquietos, Práticas Contra-hegemónicas a partir da Crise e alguns dos seus Fundamentos Teóricos." *Revista Paginas* 9 (21): 102–122.

- Louçã, João Carlos. 2021. *Pensar a Utopia, Transformar a Realidade: Práticas Concretas*. Lisboa: Parsifal.
- Martín Piñol, Carolina. 2011. “Los ‘Paramuseos’, un Fenómeno de Cambio de Milenio.” *Didáctica de las Ciencias Experimentales y Sociales* 25, 117–130.
- Martínez Yáñez, Celia. 2008. “Patrimonialización del Territorio y Territorialización del Patrimonio.” *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* 39, 251–266.
- Medina, Eusebio. 2004. “Contrabando en la Frontera de Portugal: Orígenes, Estructuras, Conflicto y Cambio Social.” Tese de doutoramento em Antropologia, Universidad Complutense de Madrid.
- Navas Sánchez-Élez, María Victoria. 2020. “Aproximación a los Estudios de la Frontera Hispano-portuguesa.” *Études romanes de Brno* 41 (1): 41–60.
- Neves, José Soares, Jorge Alves dos Santos, e Maria João Lima. 2013. *O Panorama Museológico em Portugal: Os Museus e a Rede Portuguesa de Museus na Primeira Década do Século XXI*. Lisboa: Direção-Geral do Património Cultural.
- O'Neill, Brian. 1984. *Proprietários, Lavradores e Jornaleiras: Desigualdade Social numa Aldeia Transmontana 1870-1978*. Lisboa: Dom Quixote.
- Oliveira, Ernesto Veiga, Fernando Galhano, e Benjamim Pereira. 1988. *Construções Primitivas em Portugal*. Lisboa: Etnográfica Press.
- Oliveira, Manuela. 2009. “La Cooperación Territorial de la Asociación de Municipios de la Tierra Fría del Nordeste Transmontano-Zamora”. In *Atlas de la Raya hispano-lusa: Zamora/Trás-os-Montes*, coordinado por Hortelano Mínguez, e Luis Alfonso, 210–213. Zamora: Diputación de Zamora.
- Paül, Valerià, e Juan-Manuel Trillo. 2011. “¿La Frontera como Atractivo Turístico? Notas sobre los Municipios Gallegos del Occidente de la Raia Seca entre Portugal y Galicia.” In *Espacios y Destinos Turísticos en Tiempos de Globalización y Crisis*, editado por Universidad Carlos III de Madrid, 399–417. Madrid: Asociación Española de Geografía.
- Paül, Valerià, Juan-Manuel Trillo, e Paula Pérez-Costas. 2016. “Action Research for Tourism Planning in Rural Areas? Examining an Experience from the Couto Mixto (Galicia, Spain).” *Geographical Research* 54 (2): 153–164.
- Paül, Valerià, Roberto Vila-Lage, e Juan-Manuel Trillo Santamaría. 2022. “The ‘n°1 Country’? A Critical Investigation of the Booming Designation of Biosphere Reserves in Spain.” *Landscape and Urban Planning* 222: 104375.
- Perales Piqueres, Rosa. 2006. “Los Museos Locales y Municipios en Extremadura. Creación y Desarrollo.” *Museo* 11, 67–77.
- Pereiro, Xerardo, e Pedro Silva. 2000. “A Re-elaboração da História como Recurso Estratégico na Construção das Identidades: Historiografias e Fronteiras.” *Actas do VI Congresso de Antropologia de Iberoamérica*, 85–96. Salamanca: Universidade de Salamanca.
- Pereiro, Xerardo. 2006. “Museos, Turismo y Desarrollo Local en el Norte de Portugal: El Ecomuseo del Barroso.” In *Museos, Memoria y Turismo. Actas do Encontro Internacional sobre Museus da UPV*, coordinado por Iñaki Arrieta, 189–206. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Polanah, Luís. 1990. “Espírito do Comunitarismo.” *Trabalhos e Antropologia e Etnologia* 30 (1–4): 63–82.
- Polanah, Luís. 1996. *Campesinos de Sayago: Estructura Social y Representaciones Simbólicas de una Comunidad Rural*. Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo.

- Polanah, Luís. 2001. "A Propósito do Comunitarismo na Serra Do Gerês." In *Terras de Bouro: O Homem e a Serra*, editado pela Câmara Municipal de Terras de Bouro, 57–65. Terras de Bouro: Câmara Municipal de Terras de Bouro.
- Prada Lorente, Esther. 2015. "Arquitectura Tradicional y Bienes comunales en la Frontera Hispanoportuguesa." In *Actas del Noveno Congreso Nacional y Primer Congreso Internacional Hispanoamericano de Historia de la Construcción*, editado pelo Instituto Juan de Herrera: Universidade Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 1369–1376. Segovia.
- Prats, Llorenç. 2004. *Antropología y Patrimonio*. Barcelona: Ariel.
- Pratt, Mary Louise. 1991. "Arts of the Contact Zone." *Profession* 91, 33–40.
- Rechena, Aida. 2010. "Relaciones Museísticas Transfronterizas. Éxitos y Dificultades. ¿Realidad o Quimera?" *RdM - Revista de Museología* 49, 24–29.
- Roigé, Xavier, Camila del Mármol, e Mireia Guil. 2019. "Los Usos del Patrimonio Inmaterial en la Promoción del Turismo. El Caso del Pirineo Catalán." *PASOS Revista de Patrimonio Cultural* 17 (6): 1113–1126.
- Roigé, Xavier, e Iñaki Arrieta Urtizberea. 2014. "¿Una Sociedad Congelada? La rRepresentación de la Sociedad Rural en los Museos." *Arxius de Ciències Socials* 30: 73–86.
- Roigé, Xavier, Iñaki Arrieta-Urtizberea, e Alejandra Canals. 2022. "Enjeux Politiques dans la Transformation des Musées d'ethnographie en Espagne. Une Métamorphose Inachevée." *Culture & Musées* 39, 163–189.
- Roigé, Xavier. 2015. "Los Museos Etnológicos en Cataluña. Perspectivas, Retos y Debates." *Revista Andaluza de Antropología* 9: 76–104.
- Sani, Margherita. 2021. *Cross-Border Cooperation for Museums: From a Project Idea to a Successful Proposal: A Toolkit*. Berlin: NEMO – The Network of European Museum Organisations.
- Sidaway, James. 2002. "Signifying Boundaries: Detours around the Portuguese-spanish (Algarve/ Alentejo-Andalucía) Borderlands." *Geopolitics* 7 (1): 139–164.
- Silva, Luís. 2009. "A Patrimonialização e a Turistificação do Contrabando." In *Contrabando na Fronteira LusoEspanhola. Práticas, Memórias e Património*, coordenado por Dulce Freire, Eduarda Rovisco, e Inês Fonseca, 255–288. Lisboa: Nelson de Matos.
- Smith, Laurajane. 2011. "El 'Espejo Patrimonial'. ¿Ilusión Narcisista o Reflexiones Múltiples?" *Antípoda: Revista de Antropología y Arqueología* 12: 39–63.
- Soeiro, José Santos, e Carlos Beltrán. 2016. *Una Frontera que nos Une, una Frontera de Desarrollo: Balance de la Cooperación Transfronteriza España-Portugal 2000-2014*. Cáceres: Red Ibérica de Entidades Transfronterizas.
- Trillo Santamaría, Juan-Manuel, e Valerià Paül Carril. 2018. "La Reserva de la Biosfera Meseta Ibérica como Espacio Natural Protegido Transfronterizo: ¿Herramienta de Conservación o Marca Promocional?" *Documents d'Anàlisi Geogràfica* 64 (3): 493–508.
- UNESCO. 2015. *Recomendación Relativa a la Protección y Promoción de los Museos y Colecciones, su Diversidad y su Función en la Sociedad*. París: UNESCO.
- Uriarte, Luis M. 1994. *La Codosera: Cultura de Fronteras y Fronteras Culturales*. Mérida: Asamblea de Extremadura.

Varine, Hugues de. 2012. *As Raízes do Futuro: o Patrimônio a Serviço do Desenvolvimento Local*. Porto Alegre: Medianiz.

Yoshida, Kenji. 2004. "The Museum and the Intangible Cultural Heritage." *Museum International* 56 (1-2): 108-112.

ZASNET Agrupamento Europeu de Cooperação Territorial. 2020. *Meseta Ibérica. Reserva da Biosfera*, 2. Bragança/Zamora. <https://www.biosfera-mesetaiberica.com/sites/default/files/documentos/revistan.o2rbtmi.pdf>

NOTAS

1. Este artículo se basa en la ponencia presentada en el VI Foro Ibérico de Estudios Museológicos (Universidad de Évora, 2022): "Por una Ontología de los Museos de Frontera. Visiones de la Raya Norte en los Museos de las Reservas de la Biosfera Transfronterizas".

2. En nuestro inventario tenemos localizados 45 espacios museológicos a menos de 15 km de la línea política, desde Melgaço (Portugal) a San Felices de los Gallegos (Salamanca, España) creados sobre todo en las dos primeras décadas de los 2000 y cuyas temáticas versan sobre cultura popular y memoria de la frontera.

3. Ver Oliveira (2009, 210-213) para conocer en profundidad la cronología: que tiene su origen en 2000 con la Comunidade de Trabalho Bragança-Zamora, y relata como principales actores a la Associação de Municípios da Terra Fria do Nordeste Transmontano, Asociación Ibérica de Municípios Ribereños del Duero e a FRAH - Fundación Rei Afonso Henriques. Un hito fue la creación en 2007 de la Agrupación Europea de Cooperación Territorial (AECT) "ZASNET". Por el lado ourensano, destaca la AECT "Raia Seca/Xurés-Gerés" volcada en los asuntos relativos a la Reserva de la Biosfera, y la AECT Eurocidade Chaves-Verín, que se ocupa de lo relativo a esta entidad transfronteriza. La Comunidad de Trabajo Galicia-Norte de Portugal fue instaurada en 1991.

4. Entre ellos, los proyectos "Gerês-Xurés Dinámico" y "ZASNET Meseta Ibérica", cofinanciados al 75% por FEDER a través del programa de cooperación transfronteriza Interreg España-Portugal V-A (POCTEP), 2014-2020.

5. En inglés, Reservas de la Biosfera se consideran "learning places for sustainable development". La definición completa de las Reservas de la Biosfera se puede consultar en el siguiente enlace: <https://en.unesco.org/biosphere/about> (consultado en febrero 2, 2023).

6. Las referencias bibliográficas más destacadas sobre las prácticas comunitarias en esta zona de frontera son variadas, por lo que tratamos de resumir las más relevantes y también las más recientes. En Rio de Onor destacan los trabajos etnográficos de Jorge Dias (1953) y Pais de Brito (1984). Dias también fue pionero en el estudio de las aldeas comunitarias con la realización de su tesis doctoral en Vilarinho da Furna (1948). El comunitarismo de Barroso fue profusamente estudiado por el religioso y etnógrafo António Lourenço Fontes en su «Etnografía transmontana» (1977). Luis Polanah ha escrito mucho sobre relaciones de vizinhança y comunidades camponesas en Geres y Sayago (1990, 1996). Más reciente es el trabajo de Diego Amoedo (2014) sobre las costumbres comunales agrícolas y ganaderas en las aldeas de Tourém y Pitões das Júnias. Por otro lado, Xerardo Pereiro se acercó desde la antropología a la relación entre el Ecomuseo de Barroso y la comunidad de Montalegre (Pereiro 2006) Para una revisión bibliográfica extensa de los sistemas comunales en Sayago y su influencia en el paisaje ver Prada Llorente (2015).

7. Nomenclatura tradicional de la comarca formada por los concejos portugueses de Montalegre y Boticas, en el distrito de Vila Real (Portugal).

8. La ficha se puede consultar en el sitio web del programa GIAHS (Globally Important Agricultural Heritage Systems): <https://www.fao.org/giahs/giahsaroundtheworld/designated->

sites/europe-and-central-asia/barroso-agro-slyvo-pastoral-system/pt/ (consultado en enero 25, 2023).

9. Según el último informe de Eurostat: Zamora, Lugo, Ourense y el Alto Támega (Portugal) son los territorios con menos jóvenes de la UE. Fuente: *La Vanguardia* (30/01/2023): <https://www.lavanguardia.com/vida/20230130/8717471/espana-mayor-agujero-gente-joven-europa.html>. (consultado en febrero 2, 2023).

10. Extraído del documento “Red Mundial de Reservas de la Biosfera” realizado por el Ministerio para la Transición Ecológica y el Reto Demográfico de España (2022): http://rerb.oapn.es/images/PDF_publicaciones/mapa_2022.pdf (consultado en septiembre 4, 2023).

11. <https://www.biosfera-mesetaiberica.com/pt-pt/documentos> (consultado en julio 11, 2023).

12. Idem.

13. <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/vezeira> (consultado en enero 4, 2023).

14. Este planteamiento museológico está en los orígenes del Ecomuseo de Barroso, inaugurado en 2007, y fue acompañado por un intenso trabajo de investigación etnográfico de Daniela Araújo coordinado por Xerardo Pereiro. El conjunto de publicaciones “As Culturas do Trabalho no Barroso” (2012) sin duda han contribuido a actualizar y profundizar entre los márgenes de estas prácticas comunitarias y a dar cuenta de los cambios y continuidades producidos en los últimos años. https://static.cm-montalegre.pt/culturas_trabalho/artigos.html (consultado en julio 11, 2023).

15. Este archivo audiovisual, coordinado por la asociación Aldeias Pedagógicas con el apoyo del Premio Fidelidade Comunidade, se puede consultar en la siguiente dirección: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLY4viILYznDIRqYCsDhbq0LhN30eQOxXs> (consultado en febrero 10, 2023).

16. Muchas de estas informaciones se conocen gracias a Delfín Modesto Brandón, el último juez del Couto, quien publicó en 1907 un pequeño libro de 47 páginas (La Coruña: Imprenta de Tierra Gallega) titulado *Interesante Historieta del Coto Mixto: Con una Disgresión Político-social-religiosa*: <http://biblioteca.galiciana.gal/pt/consulta/registro.cmd?id=16488> (consultado en julio 11, 2023).

17. Según nuestro informante, persona de referencia en el movimiento vecinal por el Couto Mixto, esta decisión la motivaron los vecinos, agrupados en la Asociación de Veciños do Couto Mixto, que consiguió además 1420€ para rehabilitar un espacio anexo donde hacen reuniones, comidas y actividades de ocio.

18. La inversión en la creación de estas “Portas” de entrada a la Reserva de la Biosfera Transfronteriza Gerês-Xurés, significó la construcción o rehabilitación de 11 centros de interpretación o espacios con función expositiva, de variada temática patrimonial, 5 del lado portugués y 6 del lado gallego. Más información en www.adere-pg.pt/portas/ (consultado en noviembre 29, 2021).

19. Información recibida a través de un cuestionario de investigación que fue enviado al técnico del centro. Los vídeos “Personas del Couto Mixto” pueden consultarse online: <https://youtu.be/jzWqKWUE050> (consultado en junio 22, 2023).

20. Arca de grandes dimensiones donde se guardaba la documentación importante y que requería la apertura simultánea por medio de tres cerraduras, cuya llave era custodiada por cada uno de los representantes de las tres aldeas del Couto.

21. En los años anteriores a la creación del Centro habían sido múltiples los ejemplos de visibilización de la memoria del Couto Mixto; se habían puesto en valor en la zona algunos elementos patrimoniales como el Banco del Juez o el Arca de las Tres Llaves, y en 2001 fue señalado el “Camino Privilegiado” en Rubiás.

22. La Agrupación Europea de Cooperación Territorial ZASNET ha abierto el procedimiento de adquisición de bienes y servicios para desarrollar el proyecto “Equipamiento de cuatro centros de interpretación de la Reserva de la Biosfera Transfronteriza Meseta Ibérica” a 21 de junio de 2023,

por lo que su apertura es próxima: en La Fregeneda (Salamanca), Villardeciervos (Zamora), Vimioso (Terra Fria) y Vila Flor (Terra Quente). En el contexto Gerês-Xurés, por otra parte, se está creando el Centro SIPAM en Barroso, y se ha hecho pública la intención de crear otro centro de interpretación del Couto Mixto en Meáus.

23. Guiño a la *Declaración de Bogotá* (2018) del MINOM (Movimiento Internacional para una Nueva Museología) donde la primera consideración redactada rezaba que “la museología que no sirve para la vida no sirve para nada”: http://www.minom-icom.net/files/declaracion_de_bogota_minom_2018.pdf (consultado en julio 11, 2023).

RESÚMENES

La frontera entre España y Portugal es un vasto espacio cultural de gran interés patrimonial, caracterizado por la existencia de tradiciones y prácticas sociales históricamente compartidas. Este artículo analiza, en el contexto geográfico de dos territorios claramente demarcados en la Raya noreste hispano-portuguesa (las Reservas de la Biosfera Transfronterizas “Meseta Ibérica” y “Gerês-Xurés”), dos espacios museológicos incluidos dentro de un inventario más amplio: el Centro de Interpretación do Couto Mixto y la *Casa do Touro*. Estos casos son elegidos por constituir proyectos institucionales que responden a procesos de patrimonialización del territorio en torno a las costumbres comunitarias y las prácticas históricas de autogobierno que tuvieron lugar en esta zona de frontera, entre Tras-Os-Montes (Portugal), Zamora y Ourense (España). El objetivo de este trabajo es resaltar la función social de los pequeños museos locales de la frontera y proponer nuevas relaciones con su patrimonio cultural. Nos valemos de la metodología cualitativa, realizando visitas de campo y entrevistas informales, para conocer los procesos y las dificultades de estos proyectos. De los casos de estudio se desprende una voluntad de los habitantes de las pequeñas localidades por salvaguardar y divulgar su memoria social; sin embargo, apreciamos una falta de acción cultural y pedagógica que relacione estos patrimonios con las problemáticas contemporáneas. Por ello, cerramos el trabajo identificando posibles ejes de actuación desde donde generar acercamientos críticos al patrimonio que nos permitan imaginar futuros más sostenibles y solidarios.

The border between Spain and Portugal is a vast cultural space of great heritage interest, characterized by the existence of historically shared traditions and social practices. This article analyses, in the geographical context of two clearly delimited territories in the Spanish-Portuguese north-eastern stripe (the “Meseta Ibérica” and “Gerês-Xurés” Transfrontier Biosphere Reserves), two museological spaces included within a broader inventory: the Mixed Couto Interpretation Centre and the Touro House. These cases are chosen because they constitute institutional projects that respond to territorial heritage processes around community customs and historical self-government practices that took place in this border area, between *Tras-Os-Montes* (Portugal), Zamora and Ourense. (Spain). The objective of this paper is to highlight the social function of small local museums on the border and propose new relationships with their cultural heritage. We use qualitative methodology, carrying out field visits and informal interviews, to learn about the processes and difficulties of these projects. From the case studies, a desire of the inhabitants of small towns to safeguard and disseminate their social memory emerges; However, we identify a lack of cultural and pedagogical action that relates these heritages to contemporary problems. To conclude, we propose possible lines of action from

which to generate critical approaches to heritage that allow us to imagine more sustainable and solidary futures.

ÍNDICE

Palabras claves: Centro de Interpretación do Couto Mixto, Casa do Touro, museo local, patrimonio cultural inmaterial, sostenibilidad

Keywords: Centro de Interpretación do Couto Mixto, Casa do Touro, local museum, intangible cultural heritage, sustainability

AUTOR

IRENE SÁNCHEZ IZQUIERDO

Es investigadora predoctoral con un contrato financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación en el Departamento de Filología, Comunicación y Documentación de la Universidad de Alcalá (España) donde también estudia en el programa de doctorado en Historia, Cultura y Pensamiento. Graduada en Bellas Artes por la Universidad Complutense y máster en Artes Visuales y Educación por la Universidad de Barcelona. Forma parte del equipo de investigadores del proyecto “Frontera Hispano-portuguesa: Personas, Pueblos y Palabras” (FRONTESPO-3P). Universidad de Alcalá, FPI-Ministerio. Dpto. Filología, Comunicación y Documentación, c/ Trinidad 5. CP 28801, Alcalá de Henares, Madrid, España, irene.sanchezi@uah.es, <https://orcid.org/0000-0002-6850-8666>

Los debates del concepto de “museo” del Consejo Internacional de Museos en clave luso e hispanoparlante

The debates on the International Council of Museums concept of “museum” in Portuguese and Spanish-speaking languages

Ariadna Ruiz Gómez

NOTA DEL EDITOR

Artigo recebido a 5.07.2023

Aprovado para publicação a 11.09.2023

La sostenibilidad de los museos y los organismos internacionales

- 1 Desde comienzos de la década de los dos mil, las organizaciones culturales internacionales, como la UNESCO, han buscado implementar objetivos globales, de cara a mejorar la sostenibilidad de las instituciones.¹ Esto se pudo apreciar hasta 2015, con los Objetivos del Desarrollo del Milenio (ODM), ante la idea de garantizar la sostenibilidad medio ambiental, así como promover la erradicación de la pobreza extrema, lograr la enseñanza primaria universal y alcanzar la igualdad entre los sexos (UNESCO 2015, 18). Antes de sobrepasar dicha fecha, las reuniones que surgieron de ese periodo centraron sus esfuerzos en concretar y expandir sus trabajos en relación con los Objetivos del Desarrollo Sostenible (ODS) para el 2030. De manera que los estados miembros de las naciones Unidas se comprometieron a cumplir diecisiete objetivos

durante la siguiente década, con su culminación en el año 2030 (UNESCO 2018, 30-38; OCDE y ICOM 2019).

- 2 Con este contexto global, los trabajos en torno al desarrollo museológico prestaron atención a las anteriores líneas temáticas mencionadas. Durante la última década, las organizaciones regionales de museos, como Ibermuseos, así como los distintos comités internacionales del Consejo Internacional de Museos (ICOM), manifestaron, a través de sus reuniones y encuentros, interés en las necesidades y los compromisos que los museos debían tener en relación con los ODM y los ODS, quedando plasmados en 2019 con la publicación de la Guía para gobiernos locales, comunidades y museos, que fue presentado en Kioto (OCDE y ICOM 2019). En esta línea, podemos ver concomitancias y puntos de interés comunes entre los ODM y del ODS con las ideas trabajadas desde la museología social como el Comité Internacional de Museología (ICOFOM) y las reflexiones del subcomité museología para Latinoamérica y el caribe, el ICOFOM LAC (*Objetivos de Desarrollo del Milenio* 2015; Naciones Unidas 2021) En base a estos trabajos y a la necesidad por redefinir el concepto de museo, por parte del ICOM, el presente artículo tiene como objeto de estudio el desarrollo de las propuestas para la redefinición de museo por parte de los países, así como el análisis cualitativo y cuantitativo de los conceptos.
- 3 El último encuentro internacional del ICOM, la 26.^a Conferencia General, se llevó a cabo en Praga (República Checa), en agosto de 2022. Los principales temas de esta reunión están relacionados con las ideas que se presentaron para la redefinición del museo.
- 4 Entre las cuestiones principales estaban: la sostenibilidad económica y ambiental a la que deben aspirar los museos; la digitalización y las nuevas tecnologías aplicadas a las colecciones y fondos de los museos; la implicación con la sociedad civil; así como construcción de comunidades; liderazgo y gestión (ICOM 2019b, 2019c). Pero debemos recordar que estos temas se venían gestando y trabajando de manera coordinada por la comunidad iberoamericana desde la puesta en marcha de Ibermuseos (2009). Como es sabido la organización intergubernamental está centrada en la región luso e hispanoparlante. Así en la *Declaración de Barranquilla* (Colombia), celebrada del 28 al 30 de octubre de 2013, se buscaba reforzar a través del museo las identidades locales (Ibermuseos 2013, 1). Un año después, en la *Declaración de Lisboa* (Portugal), que se celebró del 13 al 15 de octubre de 2014, se trabajó sobre «tecnología digital para la sostenibilidad social de los museos» (Ibermuseos 2014, 2). La *Declaración de San José* (Costa Rica), entre el 24 y 26 de noviembre de 2016, versó sobre «implementación de la educación y la comunicación, para la salvaguardia del patrimonio y ecosistema, y uso de la plataforma digital común» (Ruiz Gómez 2021, 339-340).
- 5 En lo relativo a Ibermuseos, debemos decir que su plan estratégico para los años 2020-2023 (Ibermuseos 2019) gira en torno a la sociabilización del museo. Las áreas de trabajo esbozaron las líneas en torno al desarrollo museal local y municipal, la defensa de la memoria del patrimonio, la protección de la identidad y el valor del museo como estrategia de cambio social, así como el valor educacional que tiene el museo. De hecho, estas ideas concuerdan con los dilemas de la historia y la memoria crítica que problematiza la propia institución (Ibermuseos 2019, 20-21). Así, el revisionismo histórico es considerado esencial para fortalecer los principios sociales del museo, los cuales son cuestionados si se ligan al servicio de una identidad particular (Gob 2010, 153).

- 6 Estas reivindicaciones regionales, discutidas durante la última década por los especialistas en museos de Iberoamérica, no solo han quedado presentes en las reuniones regionales de Ibermuseos, sino que estos mismos museólogos, al tener presencia en organismos internacionales como el ICOM, han evidenciado las carencias y preocupaciones que veían en sus realidades museológicas.
- 7 De hecho, todas estas ideas ya estaban sobre la mesa desde julio de 2016, en la 24.^a Conferencia General del ICOM, celebrada en Milán. Fue entonces cuando se planteó que fuera reconsiderada la redefinición del concepto de museo. Sin embargo, no debemos olvidar que, aunque esta discusión y revisión del término se inició durante la asamblea de Milán, ya existía un debate promovido, entre otros, por Giovanni Pinna, que buscaba una nueva definición de museo (Binni y Pinna 1989; Pinna 2010). Este nuevo planteamiento interesó porque los comités veían en la definición del 2007 una versión anacrónica de lo que las instituciones estaban experimentando. Percibían como esta versión no satisfacía las necesidades del siglo XXI (ICOM 2016, 7; Sandahl 2018, 2019). El principal argumento para emprender este camino hacia la reconceptualización fue que los museólogos y trabajadores de los museos habían notado cambios durante la última década que no estaban incluidos en la definición (Brown y Mairesse 2018).

Definiciones del “museo” de ayer y hoy

- 8 Debemos recordar que a lo largo de la historia del ICOM se han generado nueve definiciones y un intento frustrado en 2019, por su rechazo en la asamblea de Kioto. Después de un proceso de revisión por los comités de los diferentes países, la actual definición fue aprobada en agosto de 2022, en la reunión de Praga.
- 9 El mayor aliciente para que se considerara la creación de una nueva definición fue que, en la vigesimocuarta reunión, los comités nacionales y los comités temáticos internacionales del ICOM, mostraron interés por las perspectivas futuras del museo, así como las nuevas necesidades que habían surgido o se estaban reivindicando, y como nacía la necesidad de contemplarlo en una nueva definición.
- 10 El contexto histórico de esta petición es relevante, ya que surge cuando la definición en vigor, la de 2007, todavía era anterior a la crisis de 2008 y a toda la crisis sanitaria del COVID de los últimos tres años, que sin duda ha causado un gran impacto a nivel global, alcanzando a los museos durante el confinamiento y tras la desescalada de la pandemia.
- 11 Por ello, desde el intento fallido en 2019, el Consejo de Administración del ICOM ha hecho pública su opinión sobre la definición de 2007. Tras reuniones sectoriales y de los comités, se afirmó que con la última definición:
- [...] sólo se habían visto ajustes menores en las últimas décadas, y por lo tanto no se refleja ni expresa adecuadamente las complejidades del siglo XXI y las responsabilidades y compromisos actuales de los museos, ni sus retos y visiones de futuro. (ICIN 2019b, s/p)
- 12 A consecuencia de todo ello, en 2019, el ICOM crea el Comité Permanente de Definición, Perspectivas y Posibilidades (MDPP) que inició rondas de encuestas para modelar la redefinición, de cuyo desarrollo surgieron cinco bloques de interés² (ICOM 2019c, 2019d): 1) desigualdades sociales; 2) conciencia climática planetaria; 3) ética museística y sostenibilidad; 4) autoridad compartida con la comunidad; 5) el museo como punto de encuentro.

- 13 Aunque estas ideas puedan parecer innovadoras en comparación con las definiciones anteriores, es apreciable como beben de lo que ha sido el debate social sobre la museología en el siglo XX.
- 14 A finales de los años 1960 se llevaron a cabo reivindicaciones a nivel global, en las que la cultura y los museos tuvieron especial relevancia. Una de las peticiones que se formularon fue que los museos se democratizasen, bajo el lema contracultural “¡La Gioconda al metro!” Con estos antecedentes y contexto, a comienzos de los 1970 se asentaron las ideas de la museología social, así como los principios de la posteriormente bautizada, nueva museología, con una vinculación directa al desarrollo de los ecomuseos, y que desembocó en la creación en 1985 del Movimiento Internacional para la Nueva Museología (MINOM). Además, ya a comienzos de los 1970, había surgido la Museología Integral latinoamericana, derivada del proyecto del Museo Integral, creado por museólogos de América Latina. Dicho proyecto se caracterizó por implementar la participación de las comunidades en los museos (Mostny 1972, 5), lo que se plasmó en la Mesa Redonda de Santiago en 1972 (Junior, Trampe y Santos 2012). El Museo Integral fue la plasmación práctica del ideal latinoamericano de la museología social que se esbozó en la Mesa Redonda de Chile en 1972. El objetivo era poner en marcha un proyecto en el que las comunidades de la ciudad, y concretamente del barrio donde se asentara el proyecto, estuvieran implicadas y que construyesen las narrativas de su propio museo. Este proyecto utópico se llegó a realizar con la Casa del Museo (1972-1980), en la Ciudad de México, después de la reunión en Santiago de Chile. Su artífice fue el museólogo Mario Vázquez, quien lo puso en marcha con su equipo del Museo de Antropología (Pérez Castellanos 2015).
- 15 Los ejes de la Mesa Redonda abordaban temáticas que pueden resultar actuales, a pesar de sus cincuenta y un años de diferencia. Estos eran tratar desde los museos la desigualdad social, el analfabetismo rural, el crecimiento urbano y urbanismo descontrolado, con el consiguiente aumento de la periferia, debían ser objeto de trabajo por parte de los museos (Varine 2012, 27-28).
- 16 Es por ello por lo que para comités internacionales del ICOM como ICOFOM LAC, este encuentro es un referente en cuanto a la museología latinoamericana y del caribe. Del mismo modo, no sería hasta 2015 que la UNESCO renombrase alguno de los elementos clave como la función social de los museos (UNESCO 2015, 17-18).
- 17 En esta rápida, y muy escueta, enumeración de corrientes museales, también se ha de mencionar a la museología crítica (Padró i Puig 2003), cuyo objeto de estudio son los grandes museos institucionales (Lorente 2012), y como estos trabajan temáticas diversas y que preocupan a la sociedad como la perspectiva de género, la presencia de las minorías y las lecturas decoloniales en las colecciones, así como los proyectos museales en los cascos históricos como herramientas de rehabilitación y regeneración urbana (Esteban 2007). Este movimiento tuvo un amplio desarrollo durante las décadas de 1990 y 2000, con continuidad y vigencia hasta nuestros días. Actualmente esta corriente está viviendo cambios, hecho que el museólogo Jesús Pedro Lorente menciona en sus últimos trabajos e intervenciones académicas (Lorente 2022), de manera que apunta hacia un reposicionamiento de esta museología que parece avanzar hacia una “museología del patrimonio”, esta nomenclatura la dio el Catedrático Lorente en el I Encuentro UCLM (Universidad de Castilla-La Mancha) de Jóvenes Investigadores en Historia del Arte, celebrado en Ciudad Real, España, el 18 de noviembre de 2022. En su última publicación *Reflections on Critical Museology*, en el cuarto capítulo, trata este

aspecto refiriéndose a ella como la plasmación de los legados históricos desde la autoreflexión museológica, lo que Annette Loeseke (2019, 149) denomina “transhistoricismo”. Del mismo modo, el profesor, apunta que el desafío futuro de esta museología será el de implicar a la sociedad contemporánea en la reformulación del patrimonio histórico.

- 18 Alrededor de estas corrientes y a raíz de estos debates, que tuvieron lugar en el último tercio del siglo XX, ciertos términos quedaron ligados a dichas escuelas museales e incluso a ciertas regiones. Estas ideas iban acompañadas de elementos clave para toda la dinámica museológica, como era el “territorio” donde se ubicaba el museo, el “patrimonio” material e inmaterial de este territorio, que quedaba inserto en el museo, y, por supuesto, una “comunidad”, una ciudadanía a la que todo ese patrimonio pertenecía y que podía estar implicada en los discursos y narrativas, según las líneas más sociales de la discusión museológica del siglo XX.
- 19 Con relación a nuevas definiciones y conceptos, no debemos pasar por alto, que en las últimas décadas ha surgido un consenso en torno a una veintena de términos considerados conceptos clave para la museología. La definición fue validada en el simposio que se llevó a cabo en Liège y Mariemont (Bélgica) en 2009 y que fue organizado por el ICOFOM. Como resultado del encuentro que se realizó, al año siguiente en Shanghái, se publicó *Key Concepts in Museology* (Desvallées y Mairesse 2010), cuya divulgación ha sido global, al poder consultarlo de manera gratuita *online*, llegando a traducirse a 15 idiomas. La breve definición de los veintiún conceptos que se recogían en este trabajo quedó analizada pormenorizadamente en una publicación que vio la luz un año más tarde, en el *Dictionnaire Encyclopédique de Muséologie* (Desvallées y Mairesse 2011), una magna obra en la que se venía trabajando desde 1993 y en la que a modo de tesauro se incluyen casi 500 términos.
- 20 Así pues, se seleccionó una gran variedad de temas que no habían sido previamente trabajados en los ensayos enciclopédicos museológicos, con el fin de plantear la actualidad en el ámbito de los museos definiendo su relación con diversas acepciones museológicas y museográficas. En 2022 Mairesse coordinó, siguiendo la estela del diccionario, un trabajo (colaborativo) que profundizaba en otros temas globales y centrales en los debates actuales como la ecología, la economía, el nacionalismo, la política o el turismo, cuyo predominio en el mundo de los museos ya era más que evidente, y también fueron objeto del estudio. En cuanto a las funciones del museo, las políticas de adquisición, conservación, gestión de colecciones, investigación, exposición, educación, mediación, entre otras, ocupan un lugar destacado en la publicación. Del mismo modo, los conceptos que están estrechamente relacionados con la museología: ética, musealidad, musealización, comunicación, mediación, etc., y las diversas corrientes en este campo de investigación como la museología crítica, nueva museología, etc. (Mairesse 2022, 23-24). Estos términos, como veremos en los siguientes epígrafes, coinciden con las preocupaciones que diez años después se abordaron en Kioto (Japón) y en la redefinición de Praga.

Proceso de redefinición y su metodología

- 21 Uno de los motivos por los que la definición de Kioto, de 2019, se rechazó por mayoría fue por su poca concreción, así como por no centrarse en los conceptos vinculados a las funciones que debía tener una institución museal. De hecho, una de las principales

razones del rechazo, especialmente por parte de la región latinoamericana, fue la ausencia del término educación (Noce 2019; Raoul-Duval 2019; Raposo 2019; Guiragossian y Berti 2020, 300; ICOM France 2020a, 2020b). Por ello, tras desestimar esta propuesta, se formó una segunda comisión para la definición, que entró en vigor en 2020. Recordemos que el primer comité había tenido en la presidencia a la danesa Jette Sandhal conocida por haber fundado museos pioneros, como el de la Mujer de Dinamarca o el de las Culturas del Mundo en Suecia. Con la creación de la nueva comisión se produjo cambio presidencial y a Jette Sandahl le sucedieron dos museólogos encargados de elaborar una metodología para poder hacer las encuestas pertinentes, así como los estudios necesarios para presentar una nueva redefinición en agosto de 2022.

- 22 Los nuevos presidentes fueron Lauran Bonilla-Merchav, de ICOM Costa Rica y tesorera de ICOM LAC; y Bruno Brulon, presidente de ICOFOM y miembro de ICOM Brasil. Ambos latinoamericanos, uno de habla portuguesa y la otra de habla española. Sin duda, este hecho sentó un precedente importante a la hora del debate de la redefinición. Bonilla y Brulon crearon una metodología de trabajo basada en cuatro rondas de consultas, desarrolladas en once etapas, a lo largo de dieciocho meses, de cara a que todos enviaran sus propuestas.
- 23 Al principio del proceso, lo que se quería saber era cuáles de los conceptos de la definición de 2019 seguían siendo válidos para los miembros y los comités del ICOM. Los términos más repetidos en estas aportaciones fueron, además del de la entidad museo; patrimonio, como sujeto del museo, con un 92%; comunidad-sociedad, como su destinatario con un 94%; inclusión, como valor social con un 78%; abierto al público, como calificación de la institución con un 78%; mientras que territorio aparece como uno de los nuevos términos sugeridos en español. En cuanto a las funciones que se atribuían a la institución, la comunicación, con un 55% de aceptación, surgió como uno de los elementos destacados del museo del siglo XXI (ICOM 2021, 16-17). Atendiendo a estos conceptos, se puede apreciar que los términos que tienen más consenso son los que apuntan a la construcción de un museo inclusivo y participativo.

Importancia de las comunidades lingüísticas luso e hispanoparlantes

- 24 Es precisamente la metodología adoptada para la consulta sobre las propuestas de redefinición de museo, especialmente en la segunda de sus fases, tras el rechazo inicial de 2019, la que ha favorecido la posibilidad de discernir los núcleos de mayor reflexión y más intensa implicación en la construcción de un nuevo marco conceptual para la institución museal.
- 25 Es interesante observar que el número de contribuciones a la redefinición y las regiones que más aportaciones sugirieron fueron Europa y América Latina que destacaron como las más participativas en ambos procesos del MDPP, y MDPP2 y el ICOM Define³ (ICOM 2022a). Las aportaciones de Europa representan el 44% en el primer proceso y el 61% en el segundo. En cuanto a América Latina y el Caribe, la primera vuelta el porcentaje fue del 25% y en la segunda el 18%. Si esta participación la contemplamos desde un punto de vista meramente cuantitativo, es importante constatar que, del total de las opiniones recogidas, más de la mitad fueron vehiculadas por países iberoamericanos⁴.

De entre todos los participantes iberoamericanos, destacan las aportaciones de España, Portugal, Brasil y México, países de referencia en el programa de Ibermuseos, que suman entre los cuatro el 90% de los museos de habla luso-española (OCDE y ICOM 2019; Österreich 2020; ICOM 2021). Ello nos da buena muestra de la importancia que ambas lenguas, portuguesa y española, han jugado en esta nueva configuración del ideario del concepto museo (Guiragossian y Berti 2020, 300-301).

- 26 Pero para poder calibrar, en su justa medida, que la museología hispano-lusa está adquiriendo en las últimas décadas, podemos observar también su creciente presencia institucional en la estructura orgánica de los organismos transnacionales, especialmente en el Consejo Internacional de Museos y a través de las alianzas regionales que van tomando presencia y capacidad de influencia, como en el caso de Ibermuseos.
- 27 Por lo que respecta al ICOM, podíamos extendernos en los contundentes antecedentes que ligan a los países iberoamericanos con el nacimiento de la institución, en el seno de la UNESCO⁵, pero circunscribiéndonos al marco temporal más reciente, como ya se ha destacado, es reseñable el papel representado por el brasileño Bruno Brulon Soares y la costarricense Lauran Bonilla-Merchav, como copresidentes del Comité Permanente para la Definición de Museo (ICOM DEFINE), diseñadores de la metodología empleada para conseguir la nueva definición. Todo ello sin menospreciar el importante antecedente que para ello ha supuesto la labor desplegada por este museólogo brasileño, de 2019 a 2022, al frente del ICOFOM, comité encargado específicamente de la investigación y reflexión teórica en el campo museal. Como antecedente, no debemos olvidar la presidencia de la argentina Nelly Decarolis, de 2007 a 2010, o la de la propia tutora de graduación y maestría en museología de Brulon, la profesora de la Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Tereza Cristina Moletta Scheiner, que ocupó la misma responsabilidad entre 1998 y 2001. Todo ello nos habla de la continuidad en la labor latinoamericana en torno a la orientación de las reflexiones sobre el devenir de la museología, sus necesidades y retos, desde los propios planteamientos latinoamericanos, marcados sin duda, como atestigua la producción bibliográfica y hemerográfica de estos autores, por el hito que supuso la Mesa de Santiago, de 1972, sus ideas y sus resoluciones.
- 28 Así lo reconocía el propio ICOFOM LAC, cuando, en los materiales de trabajo de su XXVIII encuentro, en la ciudad argentina de Córdoba, a comienzos de noviembre de 2020, y en torno a la construcción de una definición de museo en perspectiva latinoamericana y caribeña, señalaba la importancia que han tenido las aportación de la producción teórica de esta región, sin la que no hubiese sido posible el debate suscitado sobre la nueva definición de museo «si Latinoamérica y el Caribe no hubieran llamado la atención sobre esos conceptos» (Alegría Licuime et al. 2020, 2) que entraron en discusión durante el largo proceso.
- 29 Pero, además, la dirección de ICOM Europa también ha estado ocupada por el museólogo portugués Luís Raposo⁶, desde 2016 a hasta el 2022 año en el que dejó el puesto en la Asamblea General celebrada en Praga. Entonces, el también portugués, Mário Antas especialista en el campo de la comunicación y la educación en museos se postuló para el cargo. Sin embargo, las votaciones arrojarían un empate en votos entre la presidenta de ICOM Francia, Juliette Raoul-Duval, y la ex miembro de la junta directiva de ICOM Italia, Giuliana Ericani, quienes ejercerán como copresidentas en el periodo 2022-2025. Este resultado no impidió que el representante de ICOM Portugal

entrarse a formar parte del directorio de la Alianza Regional Europea (Museum Connections Paris, 2022).

- 30 Ambos museólogos lusos han hecho buena gala de su sintonía con algunos de los principios epistemológicos que vienen inspirando la reflexión museológica ibérica desde hace más de cinco décadas, especialmente en lo tocante a la dimensión social del museo. Como ejemplo, Raposo aseveraba, cerrando su argumentación como candidato a la Junta Directiva del ICOM, que:

Lo que diferencia a los museos (es el comisariado de colecciones de materiales reales) y lo que respalda su misión social (es la promoción de la ciudadanía). Y hagámoslo a través del empoderamiento profesional y comunitario. (ICOM 2022c, 24)

- 31 Por su parte, Mário Antas, firmemente comprometido con dos de los aspectos destacados en la nueva definición de museo, la educación y la comunicación, unos meses después de que se plantease la necesidad de reformular dicha definición, en la Asamblea General de Milán, apuntaba que «la participación social es la única manera de hacer museos felices» (@arte_quiero 2016, s/p). Tal afirmación rubricaba su conferencia en el CIEP3 (III Congreso Internacional de Educación Patrimonial), celebrado en Madrid, del 26 al 28 de octubre de 2016 (CIEP3 s/d).
- 32 A esta fuerte presencia iberoamericana en los cargos del ICOM, hay que añadir las alianzas territoriales que se han realizado a raíz de la definición.
- 33 Uno de los momentos culminantes del proceso fue el debate intercontinental organizado por ICOM Brasil, ICOM Portugal e ICOM Mozambique para discutir la Nueva Definición a la luz de los retos específicos de los países de habla portuguesa (ICOM Portugal, 2022).
- 34 Esto no se ha hecho en otras regiones a nivel transatlántico. En el caso de los países hispanohablantes, se puede hablar de las reuniones regionales dentro del contexto del ICOM LAC, en donde Brasil también participa, y donde se ha trabajado de cara a tomar estrategias comunes para perfilar definiciones que sean representaciones de la región de Latinoamérica e Caribe. Sin embargo, no podríamos hablar de una coordinación homóloga a la de los lusoparlantes por parte de los países latinoamericanos y España.
- 35 La región lusófona sí propició una reunión a la que asistieron el coordinador de ICOM Define y presidente del Comité Internacional de Museología (ICOFOM), Bruno Brulon, la presidenta de ICOM Brasil, Renata Motta, la presidenta de ICOM Mozambique, Lucília Chuquela, y la presidenta de ICOM Portugal, Maria de Jesus Monge. La mediación corrió a cargo de Joana Sousa Monteiro, presidenta del Comité Internacional de Colecciones y Actividades de Museos Urbanos (CAMOC).
- 36 Basándonos en las consultas públicas y en la reunión lusófona, tomamos como referencia una de las propuestas ofrecidas por la comisión para la definición. Los diferentes comités establecieron como criterio conjunto la propuesta 4 de las opciones que el ICOM Define envió a los comités regionales, dentro de las fases de trabajo de redefinición. Esta era la que más se acercaba a lo que ellos entendían por museo, añadiendo y resaltando algunos elementos.
- 37 Según el propuesta cuatro del ICOM y el ICOM Define:

Un museo es una institución inclusiva, sin ánimo de lucro, abierta al público, que investiga, colecciona, conserva, expone y comunica el patrimonio material e inmaterial, facilitando reflexiones críticas sobre la memoria y la identidad. Los museos están al servicio de la sociedad, proporcionando experiencias educativas y

de intercambio de conocimientos. Impulsados por las comunidades o creados junto con sus públicos, los museos pueden adoptar una amplia gama de formatos, fomentando la igualdad de acceso, la sostenibilidad y la diversidad. (ICOM España 2022, 5)

- 38 De la reunión se trasladó, de manera colectiva, la necesidad de incluir en el texto la importante función de educar, lo cual no quedaba reflejado en la definición número cuatro. Asimismo, pidieron que el patrimonio cultural y natural se incorporase como uno de los sujetos de trabajo del museo.
- 39 También estuvieron presentes en la reflexión otras de las ideas que más se han reivindicado en las museologías de la región, como los conceptos de la función social, reflexión crítica, comunidad y sostenibilidad.
- 40 Después de todo el trabajo en común, a este proceso hay que añadir la importancia autorreflexiva de los países de habla portuguesa, ya que, tras estas reuniones regionales con la misma base lingüística, consideraron fundamental pedir al ICOM que incluyera el portugués como lengua de trabajo, al igual que lo son el inglés, el francés y el español. De este modo se consiguió materializar la petición lingüística conjunta al ICOM.
- 41 La petición se articuló como una recomendación al Consejo Ejecutivo, dentro del espíritu crítico del mismo y de la filosofía del ICOM, para mantener diálogos con las comunidades. En este caso se apelaba a reflexionar sobre la importancia de las comunidades lingüísticas. Y, con este hilo conductor, se hacía referencia al estrechamiento lingüístico, encabezado por el uso masivo del inglés, hecho que a su parecer empobrece el diálogo, reduce la diversidad y la capacidad de comunicación.
- 42 Además, añadían la idea de que la institución que tiene como principal objetivo preservar el patrimonio cultural, así como ser garante de la inclusión y la igualdad de derechos de acceso y participación, como lo hace el ICOM, no puede descuidar la cuestión lingüística. Y recordaban que la lengua que hablan los países lusófonos no es un simple instrumento utilizado de forma mecánica para reproducir lo que la mente concibe (ICOM Portugal, 2021b).
- 43 No podemos olvidar que, en el mismo sentido, el español se adopta como tercer idioma oficial del ICOM en su reunión de Barcelona 2001, y se ratifica cuatro años más tarde en Seúl (ICOM 2004, 3). Y tampoco se puede pasar por alto la notable trascendencia que las lenguas portuguesa y española están teniendo en el concierto mundial de la reflexión museológica.
- 44 A través de los encuentros y los conceptos que han ido surgiendo y trabajando en las regiones de habla portuguesa e hispana, hay una reflexión sobre ciertas palabras que se empleaban en los años setenta en la Mesa Redonda de Santiago de Chile.
- 45 ICOM Portugal inauguró este tipo de encuentros en 1988, el primero de ellos con la comisión española, con pretensión de comenzar un ciclo bienal en localidades de ambos países, alternativamente. Sin embargo, al ver frustrada la iniciativa, la sección lusa del ICOM decidió dar continuidad a los *Encontros de Museus de Países e Comunidades de Língua Portuguesa*, que había tenido su primera edición en 1987, en Rio de Janeiro, pero que Portugal había desatendido, al no organizar el segundo encuentro, en 1989, en su territorio. Entre 1987 y 2011 se han realizado seis encuentros, el primero en Rio de Janeiro, Brasil; Mafra, Portugal; Bissau, Guinea Bissau; Macao; Maputo, Mozambique, y Lisboa, Portugal (ICOM Portugal 2021a).

- 46 En relación con el encuentro de Chile, en 2022 se celebró el cincuenta aniversario y han vuelto a revisar lo que aspiraban conseguir y lo lejos que han llegado a nivel museal y de creación de redes de trabajo y de comunidades (ICOM Europe 2022).
- 47 Recordemos que ya en la Mesa Redonda se trabajaron elementos que han sido centrales en la discusión sobre la redefinición de museo, y que persisten en formar parte del debate actual, como:
- Participación comunitaria con los museos;
 - Patrimonio cultural, en relación con la sostenibilidad (un elemento moderno del que se habla en los ODS y que ya se reclamaba en los años 1970);
 - La protección del territorio, en relación con la ciudad y las zonas rurales;
 - La educación como herramienta y función clave para el museo.
- 48 Los términos utilizados por el comité para la definición subrayan ciertas palabras que son fundamentales a nivel regional en ambos idiomas, en lengua española y portuguesa, porque tienen una presencia muy superior a la media.
- 49 En este sentido, según los elementos abordados, destacan los siguientes bloques (ICOM 2021): patrimonio y memoria; educación; inclusividad de la naturaleza del museo. Y como objetivo: participación comunitaria.
- 50 Estos términos, en las respuestas recogidas, presentan una incidencia por encima de la media (más de 50% de repeticiones), por lo que el ICOM Define optó por incorporarlas, como conceptos necesarios para entender el museo actual. Por ello, vemos que hay unanimidad en los términos, y esto tiene que ver con las reuniones previas que se hicieron para poder enviar una visión coordinada y lo más cohesionada posible en las regiones lingüísticas, para esta definición de 2022.
- 51 Estas palabras son precisamente términos que no se habían utilizado antes en ninguna definición (ICOM 2021, 20): comunidad, participación comunitaria, inclusión y sostenibilidad. Sin embargo, como hemos visto a lo largo de estas líneas, no son nuevas o desconocidas para las regiones luso e hispanoparlantes.
- 52 Como influencia coyuntural, hay que señalar que hay un término que destaca y aumenta su presencia después de la COVID, el de la sostenibilidad.

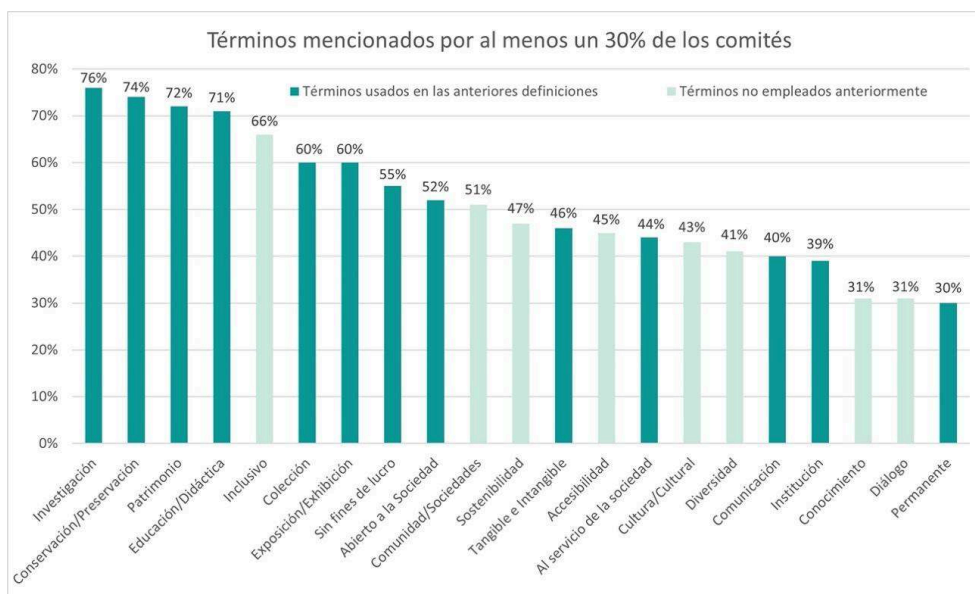


Fig. 1 – Datos extraídos del segundo informe sobre las respuestas de los Miembros del ICOM para una nueva definición de museo (ICOM Define 2021).

Elaboración propia de la autora

- 53 En la imagen (fig. 1) se pueden ver, en las barras de color verde claro, aquellas palabras más repetidas en las propuestas de los comités que no habían aparecido anteriormente en las definiciones del ICOM. En verde más oscuro, los términos más repetidos pero que sí han aparecido en alguna de las definiciones de museo (ICOM 2021, 20).

Sostenibilidad y museos

- 54 Este último término, sostenibilidad, que ya apareció en la Mesa Redonda de Santiago de Chile, tiene ahora una fuerte presencia en los ODS y en el contexto actual que incluye la experiencia de la pandemia global, la recesión y la urgencia climática, por lo que su presencia es notable en las últimas aportaciones a la redefinición.
- 55 Pero la centralidad del concepto de sostenibilidad y su relación con los museos, ya está recogida en los ODS de la UNESCO, donde se resalta la capacidad de las instituciones museales como herramientas de sostenibilidad, desde distintos puntos de vista. Precisamente el recorrido temporal desde la formulación de dichos objetivos ha permitido la producción de diversa literatura al respecto.

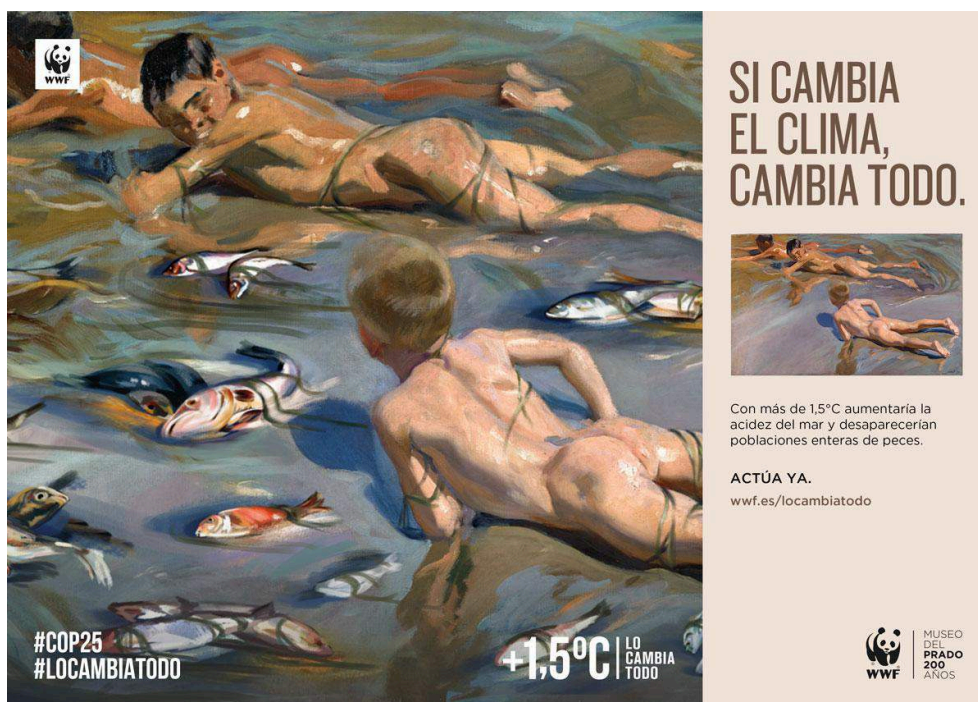


Fig. 2 – Imagen de la acción WWF España y Museo del Prado: *Si Cambia el Clima, lo Cambia Todo*. 2019. Reinterpretación de la obra *Chicos en la Playa* de 1909 de Joaquín Sorolla

© WWF España

- 56 Aunque ya ha habido proyectos y campañas anteriores en 2019, como es la del Museo del Prado y el Fondo Mundial para la Naturaleza (fig. 2), en los últimos meses, la realidad se ha apoderado de los museos, y de una forma no contemplada. Los activistas climáticos han intervenido para llamar la atención del público y de los medios de comunicación. Lógicamente, ante estas intervenciones, el ICOM se pronunció, diciendo que considera que la elección de los museos como escenario de estas protestas es una prueba de su poder simbólico y su relevancia en los debates en torno a la emergencia climática (ICOM 2022b). Asimismo, la organización mundial de museos quiere que estos sean considerados aliados para hacer frente a esta amenaza común. Y recuerda a los mismos la necesidad de actuar con decisión para reducir las emisiones de carbono y mitigar el calentamiento global.
- 57 Recogiendo estas ideas y conceptos, que como hemos visto fueron muy consensuados y tuvieron una mayor presencia en los escenarios de debate en lengua portuguesa y española, la definición de Praga fue aprobada el 24 de agosto de 2022, con un gran consenso.

Reflexión final

- 58 Para concluir podemos decir que esta última definición, a pesar de tener una estructura similar a las anteriores, se caracteriza por incorporar, gracias a la gran unanimidad de los comités, elementos nunca antes empleados que la diferencian de las demás. Adoptando y recogiendo conceptos e ideas aspiracionales y términos trabajados por regiones lingüísticas, más allá del trabajo por comités y países, que hace cincuenta años se concebían como periféricas para la museología mundial, como son la región iberoamericana, luso e hispanoparlantes. Es relevante subrayar, como hemos

presentado en los apartados precedentes, el protagonismo que han jugado estas comunidades lingüísticas en la nueva definición de museo.

- 59 Además, se debe destacar que en esta definición se consolidan objetivos que se habían planteado en la Mesa Redonda de Chile y que las distintas organizaciones internacionales como la UNESCO, el ICOM, ICOFOM LAC o Ibermuseos han venido trabajando y reivindicando. Por lo tanto y para concluir hemos de decir que esta última definición aborda el interés en que el museo sea cada vez más un punto de encuentro, donde la “comunidad” participe con su voz. Buscando tener una “presencia activa”, donde las funciones se basen en la “investigación” y la “educación” como actividades clave, que el “patrimonio” y la “memoria” sean el objeto del trabajo del museo, y que la “inclusión” y la “sostenibilidad” lleguen a ser efectivas para poder conformar un verdadero museo del siglo XXI.

BIBLIOGRAFÍA

- “Objetivos de Desarrollo del Milenio.” 2015. PNUD Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo. <https://www.undp.org/es/latin-america/publications/informe-2015-objetivos-de-desarrollo-del-milenio-informe-de-2015>
- @arte_quiero. (2016). “#CIEP3 Mário Antas @MNArqueologia”. *Twitter*, octubre 26, 2016, 12:08. https://twitter.com/arte_quiero/status/791295506844676096
- Alegría Licuime, Luis, Lucía Astudillo Loor, Eva Guelbert de Rosenthal y Karina Durand Velasco. 2020. *XXVIII Encuentro del ICOFOM LAM: Hacia una Definición de Museo en Perspectiva Latinoamericana y Caribeña: Fundamentos Epistemológicos: Resúmenes/Resumos Mesa 02*. https://icofom.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/18/2020/11/RESUMENES-MESA-02_compressed.pdf
- Binni, Lanfranco y Giovanni Pinna. 1989. *Museo: Storia e Funzioni di una Macchina Culturale dal'500 a oggi*. Milano: Garzanti.
- Brown, Karen y François Mairesse. 2018. “The Definition of the Museum through its Social Role.” *Curator: The Museum Journal*, 61 (4): 525-539.
- CIEP3. s.d. “Presentación del Congreso.” CIEP3 (III Congreso Internacional de Educación Patrimonial). <https://ceballos4.wixsite.com/ciep3>
- Desvallées, André, François Mairesse, y Yves Bergeron. 2011. *Dictionnaire Encyclopédique de Muséologie*. Paris: Armand Colin.
- Desvallées, André, y François Mairesse, dir. 2010. *Conceptos Claves de Museología*. Paris: Armand Colin; ICOM.
- Esteban, Iñaki. 2007. *El Efecto Guggenheim: Del Espacio Basura al Ornamento*. Barcelona: Anagrama.
- Fernández, Tomás, y Elena Tamaro. 2004. “Biografía de Jaime Torres Bodet.” *Biografías y Vidas. La Enciclopedia Biográfica en Línea*. Consultado mayo 15, 2020. https://www.biografiasyvidas.com/biografia/t/torres_bodet.htm

- Gob, André. 2010. *Le Musée, une Institution Dépassée? Eléments de Réponse*. Paris: Armand Colin.
- Guiragossian, Olivia, y Marion Berti. 2020. “Encuesta del ICOFOM sobre la Nueva Definición de Museo”. *ICOFOM Study Series*, 48(2): 292-304.
- Ibermuseos. 2013. “Declaración de Barranquilla.” *VII Encuentro Iberoamericano de Museos: Un marco para la memoria y el cambio social*. Barranquilla, Colombia: Ibermuseos. http://www.ibermuseos.org/wp-content/uploads/2014/09/VII_encuentro_declaracion_barranquilla_2013_esp.pdf
- Ibermuseos. 2019. *Plan Estratégico 2020-2023 = Plano Estratégico 2020-2023*. Madrid: Ibermuseos. <http://www.ibermuseos.org/wp-content/uploads/2020/03/plan-estrategico-iber-museos-2020-2023.pdf>
- Ibermuseos. 2014. “Finaliza o VIII Encontro Ibero-Americano de Museus.” O Espaço dos Museus Ibero-americanos. <http://www.ibermuseos.org/pt/recursos/noticias/finaliza-o-viii-encontro-ibero-americano-de-museus/>
- ICOM DEFINE. 2020. *Metodología*. ICOM DEFINE (Comité Permanente para la Definición de Museo). Paris: ICOM. https://www.icom-ce.org/wp-content/uploads/2020/12/ICOM-Define_Metodologia_es.pdf
- ICOM España. 2022. “Paso 10: Consulta 4 - Propuestas de Definición de Museo.” Madrid. https://www.icom-ce.org/wp-content/uploads/2022/04/PASO10_Consulta4_ICOM-Espana.pdf
- ICOM Europe. 2022. “Community museums in light of the new Museum’ Definition.” *ICOM Europe*. ICOM (International Council of Museums). <https://icom-europe.mini.icom.museum/community-museums-in-light-of-the-new-museum-definition/>
- ICOM France. 2020a. “Museos, ¿Hoy y Mañana? Definiciones, Misiones, Deontología.” *ICOM France*. ICOM France (Conseil International des Musées France). Consultado abril 21, 2021 <https://www.icom-musees.fr/index.php/actualites/museos-hoy-y-mananadefiniciones-misiones-deontologia-0>
- ICOM France. 2020b. “Présentation de la Situation en France, au Regard de la «Nouvelle définition du Musée», Présentée à Kyoto le 7 Septembre 2019e.” *ICOM France*. ICOM France (Conseil International des Musées France). <https://www.icom-musees.fr/sites/default/files/media/document/2020-04/27-FRANCE%20corrige%CC%81.pdf>
- ICOM Österreich. 2020. “Members of the MDPP2.” *ICOM Österreich*. ICOM (International Council of Museums). Consultado abril 2020, 2021. <http://icom-oesterreich.at/page/members-mdpp2>
- ICOM Portugal. 2021a. “Atas dos Encontros de Museus de Países e Comunidades de Língua Portuguesa (1988-2012).” *ICOM Portugal*. ICOM (International Council of Museums). Consultado enero 26, 2023. <https://icom-portugal.org/2021/12/07/atas-dos-encontros-de-museus-de-paises-e-comunidades-de-lingua-portuguesa-1988-2000/>
- ICOM Portugal. 2021b. “Para uma Nova Definição de Museu – 11 Março.” *ICOM Portugal*. ICOM (International Council of Museums). <https://icom-portugal.org/2021/02/28/para-uma-nova-definicao-de-museu-11-marco/>
- ICOM Portugal. 2022. “Recomendação do ICOM Brasil, ICOM Moçambique e ICOM Portugal para a Utilização do Português como Língua de Trabalho.” *ICOM Portugal*. ICOM (International Council of Museums). <https://icom-portugal.org/2022/03/04/recomendacao-do-icom-brasil-icom-mocambique-e-icom-portugal-para-a-utilizacao-do-portugues-como-lingua-de-trabalho/>

- ICOM. 2004. “Resoluciones Aprobadas por la 21ª Asamblea General del ICOM: Seúl, República de Corea, 2004.” ICOM. ICOM (International Council of Museums). https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOMs-Resolutions_2004_Esp.pdf
- ICOM. 2016. “Minutes of the 81st and 82nd Sessions of the Advisory Committee Meeting ICOM 24th General Conference – Milan, Italy, 3 and 9 July, 2016.” ICOM. ICOM (International Council of Museums). https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/11/ac-minutes_milan-2016_eng.pdf
- ICOM. 2019a. *Museum Definition Brief*. ICOM. ICOM (International Council of Museums). Paris: ICOM International Council of Museums. http://norskicom.no/wp-content/uploads/2020/02/MDPP2_2020_Museum_Definition-Brief.pdf
- ICOM. 2019b. “Buscando el Cambio: La Nueva Vídeo-Serie del ICOM sobre una Nueva Definición de Museo. Consultado em marzo 25, 2019. ICOM. ICOM (International Council of Museums). <https://icom.museum/es/news/buscando-el-cambio-la-nueva-video-serie-del-icom-sobre-una-nueva-definicion-de-museo/>
- ICOM. 2019c. “Creación de la Nueva Definición del Museo: ¡Más de 250 Propuestas a Descubrir!” ICOM (International Council of Museums). Consultado mayo 15, 2019. <https://icom.museum/es/news/la-definicion-del-museo-la-columna-vertebral-del-icom/>
- ICOM. 2019d. “La Conferencia General Extraordinaria Pospone el Voto sobre una Nueva Definición de Museo.” ICOM. ICOM (International Council of Museums). Consultado agosto 15, 2020. <https://icom.museum/es/news/la-conferencia-general-extraordinaria-pospone-el-voto-sobre-una-nueva-definicion-de-museo/>
- ICOM. 2021. “El Museo: Segundo Informe sobre las Respuestas de los Miembros del ICOM para una Nueva Definición de Museo: Análisis e Informe Independientes Elaborados para el Comité de Definición del ICOM: 9 de noviembre 2021.” ICOM. ICOM (International Council of Museums). <https://icom.museum/wp-content/uploads/2021/12/SPANISH-1.pdf>
- ICOM. 2022a. “Asamblea General Extraordinaria: Miércoles 24 de Agosto de 2022, 12:30 – 14:00h (CEST).” ICOM. ICOM International Council of Museums. https://icom.museum/wp-content/uploads/2022/07/ES_EGA2022_MuseumDefinition_WDoc_Final-2.pdf
- ICOM. 2022b. “Comunicado: Museos y Activismo Climático.” ICOM. ICOM (International Council of Museums). <https://icom.museum/es/news/declaracion-museos-y-activismo-climatico/>
- ICOM. 2022c. “Junta Directiva: Candidatos a las Elecciones: 2022-2025.” ICOM. ICOM (International Council of Museums). https://icom-europe.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/24/2022/05/Elections_EB_2022-2025_ES_web_VF.pdf
- ILAM. 1972. “Resoluciones de La Mesa Redonda: La Importancia y el Desarrollo de los Museos en el Mundo Contemporáneo Celebrada en Santiago de Chile, Mayo de 1972.”
- Lara, A. Darío, y Claude Lara Brozzesi. 2004. *Correspondencia de Jorge Carrera Andrade con Intelectuales de Lengua Francesa, Tomo I*. ed. Claude Lara Brozzesi A. Darío Lara. Quito, Ecuador: Abya Yala.
- Loeseke, Annette. 2019. “Transhistoricism: Using the Past to Critique the Present” In *The Contemporary Museum. Shaping Museums for the Global Now*, editado por Simon Knell, 142-151. London: Routledge.
- Lorente, J. P., dir., y Davod Almazán, coord. 2003. *Museología Crítica y Arte Contemporáneo*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Lorente, Jesús Pedro. 2012. *Manual de Historia de la Museología*. Gijón, España: Trea.

Lorente, Jesús Pedro. 2022. *Reflections on Critical Museology: Inside and Outside Museums*. New York: Routledge.

Mairesse, François, dir. 2022. *Dictionnaire de Muséologie*. Paris: ICOM; Armand Colin.

Mairesse, François, y Olivia Guiragossian. 2020. “Définir le Musée à Travers le Monde.” *ICOFOM Study Series 48 (2)*: 147-62.

Mostny, G. Grete. 1972. “Mesa Redonda sobre la Importancia y el Desarrollo de los Museos en el Mundo Contemporáneo: Resoluciones.” *Noticiero Mensual XVI (190-191)*: 5-7.

Museum Connections Paris. 2022. “Juliette Raoul-Duval Appointed President of the ICOM Europe.” *Museum Connections Paris*. <https://www.museumconnections.com/en/juliette-raoul-duval-appointed-president-of-the-icom-europe>

Naciones Unidas. 2021. “La Agenda para el Desarrollo Sostenible.” *Objetivos de Desarrollo Sostenible*.” Consultado febrero 12, 2021. <https://www.un.org/sustainabledevelopment/es/development-agenda>

Noce, Vicent. 2019. “What Exactly is a Museum? Icom Comes to Blows over New Definition.” *The Art Newspaper*. Consultado abril 18, 2020. <https://www.theartnewspaper.com/news/what-exactly-is-a-museum-icom-comes-to-blows-over-new-definition>

OCDE, y ICOM. 2019. *Cultura y Desarrollo Local: Maximizar el Impacto: Una Guía para Gobiernos Locales, Comunidades y Museos*. OCDE (Organisation for Economic Co-operation and Development). ICOM (International Council of Museums). Paris: OCDE, ICOM. <https://www.oecd.org/cfe/leed/OECD-ICOM-Guide-Flyer-ES.pdf>

Padró i Puig, Carla. 2003. “La Museología Crítica como una Forma de Reflexionar sobre los Museos como Zonas de Conflicto e Intercambio.” In *Museología Crítica y arte contemporáneo*, editado por Vicente David Almazán Tomás y Jesús Pedro Lorente, 51-70. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Pérez Castellanos, Leticia. 2015. “‘La Luz es Mágica’. Mario Vázquez Rubalcava y las Exposiciones Internacionales.” *Gaceta de Museos*, 60: 18-25.

Pinna, Giovanni. 2010. “La Europa del sur y sus Museos: El caso de Italia.” *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, 5-6: 68-83. <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:8c9b5bec-5b91-48f1-83bd-8409c586e68e/giovanni-pinna.pdf>

Raoul-Duval, Juliette. 2019. “Projet de Nouvelle Définition du Musée Proposée par ICOM.” *ICOM France*. Consultado abril 24, 2020. <https://www.icom-musees.fr/actualites/projet-de-nouvelle-definition-du-musee-proposee-par-icom>

Raposo, Luís. 2019. “‘I Was There When the Definition of Museum was Discussed in Kyoto.’” *ICOM Europe*. Consultado abril 20, 2020. <http://icomeurope.mini.icom.museum/i-was-there-when-the-definition-of-museumwas-discussed-in-kyoto>

Ruiz Gómez, Lorea Ariadna. 2021. “Contextos Museológicos Iberoamericanos entre dos Cambios de Siglo.” Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.

Sandahl, Jette. 2018. *Informe del Comité Permanente sobre la Definición de Museo, Perspectivas y Posibilidades (MDPP)*. París. ICOM International Council of Museums. https://icom.museum/wp-content/uploads/2019/07/MDPP-report-and-recommendations-adopted-by-the-ICOM-EB-December-2018_ES_V2.pdf

Sandahl, Jette. 2019. “The Museum Definition as the Backbone of ICOM.” *Museum International* 71 (1-2): vi-9.

UNESCO. 1948. *Actas de la Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura: Segunda Reunión: Vol. II: Resoluciones*. UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura). París: UNESCO.

UNESCO. 1949. “Jaime Torres Bodet Elegido Director-General.” *El Correo: Publicación de la Organización de las Naciones Unidas para la Ciencia y la Cultura*, I (11-12): 1-2.

UNESCO. 2015. *Recomendación Relativa a la Protección y Promoción de los Museos y Colecciones, su Diversidad y su Función en la Sociedad*. UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura). París: UNESCO.

UNESCO. 2018. *La Cultura para la Agenda 2030*. UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura). París: UNESCO. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000265595>

Varine, Hugues de. 2012. “Alrededor de la Mesa Redonda de Santiago.” In *Mesa Redonda de Santiago de Chile 1972: Mesa Redonda sobre la Importancia y el Desarrollo de los Museos en el Mundo Contemporáneo*, editado por José do Nascimento Junior, Alan Trampe, y Paula Assunção dos Santos, 97-98. Brasília: Instituto Brasílica: Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), Programa Ibermuseos.

NOTAS

1. Este artículo se basa en la ponencia presentada en el VI Foro Ibérico de Estudios Museológicos (Universidad de Évora, 2022): “Una Retrospectiva de la idea “museo” desde las Resoluciones Internacionales. La Presencia Hispanoparlante y Lusoparlante en la Última Redefinición del Concepto Museo”.
2. El ICOM puso al servicio de los miembros una plataforma donde se volcaron las líneas generales para el cambio de definición, así como para conocer las propuestas de los comités nacionales.
3. Los miembros del MDPP2 vieron recomendable realizar un cambio en el nombre del segundo comité permanente para la definición de museo (MDPP2), para desligarse de los procesos anteriores y así se lo solicitó a la Junta Directiva para que el nuevo nombre fuese el Comité Permanente para la Definición de Museo: ICOM Define.
4. Los países iberoamericanos fueron: Brasil, España, México, Colombia y Portugal.
5. Es importante recordar como el mexicano Torres Bodet fue nombrado director general de la Unesco, el 11 de diciembre de 1948, puesto en el que permanecería hasta 1952. Gracias a él se llevó a cabo las reuniones de la UNESCO y las primeras del ICOM en la capital de México en 1947 (UNESCO 1948, UNESCO 1949, 1-2; Fernández y Tamaro 2004; Lara y Lara Brozzesi 2004, 107).
6. Lejos de perder influencia, este arqueólogo portugués fue votado como miembro de la Junta Directiva del ICOM en su Asamblea General de Praga.

RESÚMENES

El presente artículo pretende abordar la situación contemporánea del museo, y más concretamente la de su autoconcepción, ligada de manera inevitable a la propia definición de la

institución museal. En este sentido, ha sido desde la museología en donde se han percibido las dificultades existentes para la redefinición. Ello ha derivado en que se dilaten los trabajos de conceptualización y aprobación del término en el contexto global del Consejo Internacional de Museos (ICOM). Para conocer los antecedentes, saber qué fue lo que se hizo y cuál ha sido su evolución estudiamos, de manera cronológica, la terminología de la totalidad de las resoluciones y declaraciones de los organismos, así como de las distintas definiciones del museo hasta llegar tanto a la propuesta fallida de 2019, como a la última aprobada en agosto de 2022. Lo que nos lleva a mostrar la importante vinculación terminológica asociada a conceptos tan en boga como: sostenibilidad, inclusión social, comunidad, entre otros. Preocupaciones señaladas en los propios Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS). A raíz de esta evaluación terminológica podremos ver la importancia del estudio sobre la actual sostenibilidad del museo y mostrar cuáles han sido los países que más han participado, y que se han implicado en mayor medida en la creación del concepto museo. En tal sentido, como se adelanta en el título del artículo, los países lusoparlantes e hispanoparlantes están teniendo una extraordinaria relevancia, hecho que no debe pasarnos desapercibido, y que se materializa en la construcción de lo que pretende ser el nuevo museo del siglo XXI.

This article addresses the contemporary situation of museums and, more specifically, their self-conception, inevitably linked to the very definition of “museum”. In this sense, it has been from museology where the existing difficulties for redefinition have been perceived. This has led to a delay in conceptualising and approving the term in the global context of the International Council of Museums (ICOM). In order to understand the background, to know what was done and what has been its evolution, this article examines, chronologically, the terminology of all the resolutions and declarations of the organizations, as well as the different definitions of the museum until the failed proposal of 2019, as well as the last one approved in August 2022. This leads us to explore the important terminological connection with such hot topics such as: sustainability, social inclusion, community, among others. Concerns identified in the Sustainable Development Goals (SDGs) themselves. As a result of this terminological evaluation, we will be able to see the importance of the study on the sustainability of museums and identify which countries have participated the most and have been involved to a greater extent in the creation of the museum definition. In this sense, as stated in the title of the article, the Portuguese and Spanish-speaking countries have an extraordinary impact, a fact that should not go unnoticed, and that is being carried out in the construction of what is intended to be the new museum of the twenty-first century.

ÍNDICE

Keywords: museology, sustainability, social inclusion, museum definition, International Council of Museums

Palabras claves: museología, sostenibilidad, inclusión social, definición de museo, Consejo Internacional de Museos

AUTOR

ARIADNA RUIZ GÓMEZ

Profesora investigadora postdoctoral Juan de la Cierva en la Universidad de Málaga (UMA). Realizó su tesis doctoral sobre museología iberoamericana en la Universidad Complutense de Madrid (UCM) donde impartió docencia. Licenciada en Historia del Arte y en Estudios de Asia

Oriental, con posgrado en Arte y Sociedad de Asia Oriental. También pertenece al Grupo SU+MA (UCM) y al proyecto “Desnortadas” (UMA). Así como al proyecto “TRANSMAT – Materialidades Transnacionais (1850-1930): Reconstituir Coleções e Conectar Histórias” (Universidade de Évora, Portugal). Con formación y experiencia en gestión cultural y museología, ha trabajado con ferias de arte y museos de Málaga, Madrid y País Vasco, así como Portugal y Brasil.

Universidad de Málaga, Avda. Cervantes, 2, 29071, España, ariadnarg@uma.es, <https://orcid.org/0000-0001-8030-3551>

Notações

Retrieving history: the liquid-preserved collection of the *Museu do Mar – Rei D. Carlos*

Recuperando a história: a coleção preservada em meio líquido do Museu do Mar – Rei D. Carlos

Henrique Couto and Maria Teresa Crespo

EDITOR'S NOTE

Artigo recebido a 17.02.2023

Aprovado para publicação a 26.06.2023

Introduction

- 1 The *Museu do Mar – Rei D. Carlos* (MMRDC) collection began in 1975, when Francisco Reiner's marine specimen collection was donated to the Municipality of Cascais (CMC 1975; d'Encarnação 2021). This collection grew during the following years through the capture of specimens during expeditions and missions (Reiner 1982; d'Encarnação 2021) until 1986, when the founding team – led at the time by Francisco Reiner – left the project (d'Encarnação 2021). During this period, and over the subsequent years, the museum received donations from other museums and other donors, resulting in a rich and diverse natural history collection, featuring specimens from all around the world (Reiner 1982; Cultura Cascais 2023).¹
- 2 The collection's inventory is an ongoing process.² Despite the efforts to digitize, catalogue and study the collection, the lack of specialized staff has resulted in mistreatment of a significant part of the collection over the years. This is not a unique case, since it happened with several other natural history collections in Portugal

(Ceríaco et al. 2021). This is particularly evident in the liquid preserved specimens at MMRDC, many of which have gone untreated and unstudied for over 30 years.

- 3 For a museum to completely fulfil its purpose, it is essential that the collections are properly studied, acknowledged and valued by the scientific and local community, and deemed an institution worthy of being preserved and protected (Anderson 2000; ICOM NATHIST 2013). Furthermore, the MMRDC accreditation as part of the Portuguese Museum Network (*Rede Portuguesa de Museus*) requires the museum to follow the legal regulations of the Portuguese Museums' Framework Law (Law n.º 47/2004, from August 19th), observing all museum functions, including study and research, acquisitions, registration and documentation, conservation, security, interpretation and exhibition and education. Thus, collections must be properly kept and the museum is responsible for the adequate storage conditions and specimens' preservation, ensuring they are transmitted for the future generations (Anderson 2000; ICOM NATHIST 2013; ICOM 2017). This is especially relevant when applied to natural history collections, which include specimens from species or populations at risk of extinction or already extinct, as they could be genetic reserves available to help identify the origins of threats and/or pathogenic diseases (Cook et al. 2020; Thompson et al. 2021; Rosa et al. 2022).
- 4 We developed a four-month project with the supervision of the museum to care, recover, and catalogue most of the liquid-preserved specimens at the MMRDC. The project main goals were to guarantee proper storage of the specimens and jars; identify and/or correct errors in the identification of the specimens present; and to catalogue and share the collection data.

Materials and methods

- 5 In October 2022, we began the task of digitizing and cataloguing the liquid preserved collection that consisted of over 2000 different specimens. However, due to the loss of many inventory files, we had to rely on the information available in the labels glued to the jars or the ones that were inside the preservation fluid.
- 6 To effectively evaluate the collection and determine priorities for its preservation, we applied a systematic three-step process. First, we identified the specimens and containers with the most significant damage (fig. 1), such as: external black mold (fig. 1), total (fig. 1A) and/or partial liquid evaporation (fig. 1B), deposits of formaldehyde crystals, loss of proteins and lipids (fig. 1C), or decomposition. Second, we examined the specimens to determine which ones had accompanying information available. Finally, we identified and recorded any errors in storage. Errors included cases of different species from the same location, multiple specimens of the same species from different locations, or different capture dates being stored together (fig. 1D). After identifying the specimens that were most damaged, we proceeded to clean and disinfect the room in which the jars were stored.



Fig. 1 – Jars and containers in poor conservation conditions with black mold on the exterior. A) Jar with a dry specimen due to evaporation; B) Jar with partial evaporated liquid and different species accommodated; C) Preservation fluid damaged by the loss of lipids from the specimens inside; D) Container with several different species all with the same capture date and location. 23 January 2023, Museu do Mar – Rei D. Carlos

Photo: Henrique Couto

- 7 Each jar was treated individually using an adapted methodology from Saldanha (1972), Simmons (2014) and Ceríaco et al. (2021). We started by cleaning the exterior of each jar and retrieving information from the old exterior labels (fig 2). Then, we removed the exterior labels and opened the jar to retrieve as much information as possible on the labels present in the conservation fluid. Next, we retrieved the specimens from the jar to identify and/or correct identification errors – whenever possible, to a species level. When preservation fluid needed changing, we prepared a new 4% formaldehyde solution, first passing the specimens through a sequence of increasing the concentration of the formaldehyde solution by 20% every 30 minutes (starting with a solution of 80% old fluid – 20% of 4% formaldehyde solution) (fig. 3). In the case of dried out specimens, we kept them in water overnight (salt water for marine species and distilled water for non-marine species) and followed a similar process of increasing the concentration of formaldehyde solution in the water (1% at each 30 minutes). We then assigned a new collection code to each jar and specimen, following the sequence for each specimen inside the jar as part of the same batch (the jar). We combined specimens from the same jar into new and clean jars, except for those that were from different species, locations, or had different capture dates. We closed the jar with the old interior label inside and sealed it with parafilm (if they did not have a rubber to create vacuum), glued the new exterior label written with Pigma Micron pens on the exterior of the jar, and sealed with plastic protection on top. Finally, we photographed the jar (fig. 4) and inserted the data into the museum collection database (Sistemas do Futuro 2021; Cultura Cascais 2023).



Fig. 2 – Different types of old labels: from left: exterior labels with the old inventory number; in the center: exterior labels with the specimen information; to the right: interior label with information from the capture location, date, and inventory number on the left forelimb of a *Bufo spinosus*. 30 January 2023, Museu do Mar – Rei D. Carlos

Photo: Henrique Couto



Fig. 3 – Acclimation of a *Natrix maura* to the new preservation fluid through a sequence of different dilutions of 4% formaldehyde solution and old preservation fluid (from the left with 80% original to the final solution on the right). 30 January 2023, Museu do Mar – Rei D. Carlos

Photo: Henrique Couto



Fig. 4 – Jar with the respective new inventory number (MMRDC-87-23-01) to be inserted on the inventory platform. 5 January 2023, *Museu do Mar – Rei D. Carlos*

Photo: Henrique Couto

Results and discussion

- 8 At the end of January 2023, we recovered a total of 442 jars, containing 1512 specimens of over 110 different species from all over the world (see table I in annex).
- 9 By using the information retrieved, we were able to identify specimens offered in exchange from other museums, including their original collection numbers. Additional information became available by running the inventory and/or field number on the online database the donor institution. For example, by retrieving the old inventory number of MMRDC-87-48-01 (old number: LSUMZ 09821) and searching it on the Louisiana State University Museum of Natural Science (LSUMZ) online database (LSUMZ 2017), additional information missing on the label could be added to the MMRDC database as well. We also realized the diversity of the collection, with specimens from four different continents and from seven different animal groups.
- 10 Furthermore, during the project, we identified specimens with unique characteristics that are worthy of further study. For example, a presumably now extinct population in Alcabideche, Cascais (38°73'85"13N/9°41'24"20W) of sharp-rib newts (*Pleurodeles waltl*)³ with an unusually high proportion of limb deformities was found (Couto and Rebelo 2022).
- 11 A large part of the liquid preserved collection of the museum focuses on Portuguese protected areas, such as the *Selvagens* and *Desertas* islands, and on highly globally threatened groups of species, such as sharks and amphibians (see table 1) (IUCN 2022; Cultura Cascais 2023). As natural history collections have been an extremely important

resource for increasing the knowledge on biodiversity conservation, either as teaching and training resource, or as a source of genetic material for several studies, the results from this recovery project can lead to a better understanding for the conservation of these areas and/or species (Miller et al. 2020).

- 12 The risk of loss and negligence of natural history collections is not new and can be crippling for science if no sustainable management strategy is applied. In order to avoid this, adequate human resources with technical knowledge are needed (Andreone et al. 2014; Andreone 2015). Portugal is not spared from this setback, with several collections lacking a curator or collection manager as full-time staff (Ceríaco et al. 2021). For this to change, Portuguese scientists' perception of natural history museums and collections as relics of the past (Lourenço and Dias 2017) needs to shift. These collections may hold valuable information to advance scientific knowledge of conservation biology, ecology and even human health. Several recent studies with resource to museum materials show this to be true (e.g., Cook et al. 2020; Rosa et al. 2022; Ceríaco et al. 2023).
- 13 Unfortunately, the neglect of museum collections is particularly common in small institutions, either by the lack of specialized staff, funding to support them or even a change on collections perspectives (Stokstad 2003; Snow 2005; Ceríaco et al. 2021). The recurring mistreatment of natural history collections is evident in Portugal, persisting from the late XIX century onwards, even within well-established museum collections (Barbosa du Bocage 1865; Ceríaco et al. 2021). One of the main problems caused by this neglect is the loss of significant amounts of scientific data as many of these institutions are repositories of valuable information from understudied regions, species and species interactions (Kissling et al. 2018; Meineke et al. 2018; Ceríaco et al. 2021). Today, ensuring the preservation and utility of this information involves a strategy that implies its online accessibility (Winker 2004; Lendemmer et al. 2020; Miller et al. 2020). This restoration project aimed not only to recover data from the MMRDC collection, but also to share it with students and researchers by starting the process of making it available online. It is expected that, in the near future, this collection will be accessible on the municipality online platform "*Bens Culturais*" (Cultura Cascais 2023). Moreover, it would be relevant to share this data on platforms that are more globally used among researchers, such as the case for the Global Biodiversity Information Facility (GBIF) database - a global platform that aims to make available information for researchers and decision makers on biodiversity and sustainable development (GBIF 2023). At the same time, the museum plans to establish partnerships with universities and research centres, so that more students can develop studies around the collection, contributing to the recognition of its scientific value.
- 14 Recovery and restoration projects of natural history collections that were forgotten are of extreme importance, as many of these collections keep records of the natural world that would otherwise be lost. Our project's purpose was to guarantee that this collection was properly valued and known, but the time constraints have hindered the comprehensive treatment and cataloguing of all the specimens in the collection. Moreover, due to the toxicity of the preservation fluid used (formaldehyde) and the current best practices for liquid-preserved collections conservation, it is necessary that further treatments are applied, in particular the transition to ethanol (Burroughs et al. 2006; Simmons 2014), a process that will require a specialized team. Although the initiated recovery efforts were unfinished, the continuity of these vital projects are key.

Through the joint efforts of researchers, curators and enthusiasts, it is possible to preserve collections like this for the benefit of future generations. Preserving and recovering these collections is simultaneously an homage to the legacy of those who collected them and an important step to nurture a future of knowledge and understanding, ensuring the public is aware of the importance of preserving our planet biodiversity.

15 Acknowledgements

- 16 We thank the team from the *Museu do Mar - Rei D. Carlos* for the support and for granting access to all the liquid preserved collection for this project and to the Municipality of Cascais for acknowledging and funding this recovery project. We are also grateful to Sophie Hughes, João Castelo Branco, Joana Cruz, Luísa Magalhães and Sílvia Puk for their comments on the manuscript.

Annex

Collect Location	Group	Number of Specimens	Acquisition method	Origin Institution/ Donor
Portuguese Islands: Azores Archipelago	Amphibians	8	Capture	<i>Museu do Mar - Rei D. Carlos</i> (MMRDC)
	Fishes	16	Capture	MMRDC
Portuguese Islands: Madeira and Porto Santo Islands	Amphibians	1	Capture	MMRDC
	Fishes	12	Capture	MMRDC
	Invertebrates	52	Capture	MMRDC
	Mammals	2	Capture	MMRDC
Portuguese Islands: Desertas Islands	Fishes	17	Capture	MMRDC
Portuguese Islands: Selvagens Islands	Fishes	29	Capture	MMRDC
	Invertebrates	2	Capture	MMRDC
	Mammals	9	Capture	MMRDC
Continental Portugal: Algarve	Algae	2	Capture	MMRDC
	Amphibians	5	Capture	MMRDC
	Fishes	105	Capture	MMRDC
	Invertebrates	8	Capture	MMRDC

	Reptiles	9	Capture	MMRDC
Continental Portugal: Southeast Alentejo and Costa Vicentina Natural Park	Amphibians	57	Capture	MMRDC
	Reptiles	5	Capture	MMRDC
Continental Portugal: Sado Estuary Nature Reserve	Amphibians	137	Capture	MMRDC
	Birds	2	Capture	MMRDC
	Fishes	6	Capture	MMRDC
	Invertebrates	10	Capture	MMRDC
	Reptiles	3	Capture	MMRDC
Continental Portugal: Alentejo	Fishes	25	Capture	MMRDC
	Reptiles	2	Capture	MMRDC
Continental Portugal: Sesimbra	Amphibians	19	Capture	MMRDC
	Fishes	24	Capture	MMRDC
	Invertebrates	5	Capture	MMRDC
	Reptiles	6	Capture	MMRDC
Continental Portugal: Tejo Estuary Nature Reserve	Fishes	6	Capture	MMRDC
Continental Portugal: Oeiras	Amphibians	4	Capture	MMRDC
	Reptiles	1	Capture	MMRDC
Continental Portugal: Cascais	Amphibians	268	Capture	MMRDC
	Fishes	45	Capture	MMRDC
	Invertebrates	20	Capture	MMRDC
	Mammals	16	Capture	MMRDC
	Reptiles	13	Capture	MMRDC
Continental Portugal: Sintra	Amphibians	27	Capture	MMRDC
	Reptiles	13	Capture	MMRDC
Continental Portugal: Torres Vedras	Amphibians	112	Capture	MMRDC
	Invertebrates	7	Capture	MMRDC

	Mammals	2	Capture	MMRDC
	Reptiles	6	Capture	MMRDC
Continental Portugal: Peniche, Óbidos Lagoon and Berlengas Islands	Fishes	1	Capture	MMRDC
	Invertebrates	87	Capture	MMRDC
	Mammals	1	Capture	MMRDC
Continental Portugal: Ribatejo	Amphibians	6	Capture	MMRDC
	Reptiles	1	Capture	MMRDC
Continental Portugal: Coimbra	Fishes	11	Capture	MMRDC
	Invertebrates	1	Capture	MMRDC
	Mammals	1	Capture	MMRDC
Continental Portugal: Serra da Estrela Natural Park	Amphibians	51	Capture	MMRDC
Continental Portugal: Peneda-Gerês National Park	Amphibians	41	Capture	MMRDC
	Reptiles	1	Capture	MMRDC
Continental Portugal: Other Continental Portugal Regions	Amphibians	6	Capture	MMRDC
	Fishes	3	Capture	MMRDC
	Invertebrates	1	Capture	MMRDC
	Reptiles	2	Capture	MMRDC
African Shore	Birds	2	Capture	MMRDC
	Fishes	4	Capture	MMRDC
	Invertebrates	7	Capture	MMRDC
Chile	Fishes	2	Capture	MMRDC
Spain	Amphibians	4	Capture	MMRDC
	Reptiles	1	Capture	MMRDC
Germany	Amphibians	6	Exchange	Max Planck Institute for Ornithology
North America	Amphibians	14	Exchange	American Museum of Natural History

	Reptiles	8	Exchange	American Museum of Natural History
	Amphibians	4	Exchange	Field Museum of Natural History
	Reptiles	8	Exchange	Field Museum of Natural History
	Amphibians	7	Exchange	Louisiana State University LSUMZ
Bangladesh	Fishes	1	Exchange	Unknown
	Reptiles	6	Exchange	Unknown
China	Amphibians	7	Exchange	Harvard Ernst Mayr Library of the Museum of Comparative Zoology
	Reptiles	6	Exchange	Harvard Ernst Mayr Library of the Museum of Comparative Zoology
Brasil	Fishes	4	Unknown	Unknown
	Invertebrates	3	Unknown	Unknown
	Reptiles	4	Unknown	Unknown
Venezuela	Reptiles	1	Unknown	Unknown
Unknown	Algae	12	Unknown	Unknown
	Amphibians	9	Unknown	Unknown
	Fishes	34	Unknown	Unknown
	Invertebrates	15	Unknown	Unknown
	Reptiles	11	Unknown	Unknown
	Reptiles	1	Purchase	Unknown
	Reptiles	1	Donation	Alexandre Cryetti

BIBLIOGRAPHY

- Anderson, Gail, ed. 2000. *Museum Mission Statements: Building a Distinct Identity*. Washington, D.C: American Association of Museums.
- Andreone, Franco, Luca Bartolozzi, Giovanni Boano, Ferdinando Boero, Marco A. Bologna, Mauro Bon, Nicola Bressi, Massimo Capula, Achille Casale, Maurizio Casiraghi, Giorgio Chiozzi, Massimo Delfino, Giuliano Doria, Antonio Durante, Marco Ferrari, Spartaco Gippoliti, Michele Lanzinger, Leonardo Latella, Nicola Maio, Carla Marangoni, Stefano Mazzotti, Alessandro Minelli, Giuseppe Muscio, Paola Nicolosi, Telmo Pievani, Edoardo Razzetti, Giorgio Sabella, Marco Valle, Vincenzo Vomero, e Alberto Zilli. 2014. "Italian natural history museums on the verge of collapse?" *ZooKeys* 456: 139–146.
- Andreone, Franco. 2015. "Natural History: Save Italy's Museums." *Nature* 517: 271.
- Barbosa du Bocage, José V. 1865. *Relatório acerca da situação e necessidades da secção zoológica do museu de Lisboa*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Burroughs, G. Edward, Kathryn Makos, Catharine Hawks, e Timothy J. Ryan. 2006. "Exposure of Museum Staff to Formaldehyde During Some Wet Specimen Activities." *Collection Forum* 20 (1–2): 49–54.
- Câmara Municipal de Cascais (CMC). 1975. *Acta da Reunião Ordinária de 17 de Março de 1975*. Cascais: Câmara Municipal de Cascais.
- Ceríaco, Luis M. P., Diogo Parrinha, e Mariana P. Marques. 2021. "Saving Collections: Taxonomic Revision of the Herpetological Collection of the *Instituto de Investigação Científica Tropical*, Lisbon (Portugal) with a Protocol to Rescue Abandoned Collections." *ZooKeys* 1052: 83–156.
- Ceríaco, Luis M. P., Mariana P. Marques, Ana C. Andrade de Sousa, Joana Veríssimo, Pedro Beja, e Sónia Ferreira. 2023. "Illustrated keys and a DNA Barcode Reference Library of the Amphibians and Terrestrial Reptiles (Amphibia, Reptilia) of São Tomé and Príncipe (Gulf of Guinea, West Africa)." *ZooKeys* 1168: 41–75.
- Cook, Joseph A., Satoru Arai, Blas Armién, John Bates, Carlos A. Carrion Bonilla, Maria Beatriz de Souza Cortez, Jonathan L. Dunnum, Adam W. Ferguson, Karl M. Johnson, Faisal Ali Anwarali Khan, Deborah L. Paul, DeeAnn M. Reeder, Marcia A. Revelez, Nancy B. Simmons, Barbara M. Thiers, Cody W. Thompson, Nathan S. Upham, Maarten P. M. Vanhove, Paul W. Webala, Marcelo Weksler, Richard Yanagihara e Pamela S. Soltis. 2020. "Integrating Biodiversity Infrastructure into Pathogen Discovery and Mitigation of Emerging Infectious Diseases." *BioScience* 70 (7): 531–534.
- Couto, Henrique, e Rui Rebelo. 2022. "Limb Malformations in a 1982 Museum Collection of Pleurodeles Waltil Larvae." *Boletín de la Asociación Herpetológica Española*. 33: 43–46.
- Cultura Cascais. 2023. "Bens Culturais Online: Coleções da História Natural". Consultado em janeiro 30, 2023. <https://inventariobensculturais.cascais.pt>
- d'Encarnação, José. 2021. "Museu do Mar D. Carlos I, em Cascais." In *História, Empresas, Arqueologia Industrial e Museologia*, editado por Irene Vaquinhas, et al., 209–229. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

- International Council of Museums (ICOM). 2017. *ICOM Code of Ethics for Museums*. Paris: ICOM.
- International Council of Museums International Committee for Museums and Collections of Natural History (ICOM NATHIST). 2013. *ICOM Code of Ethics for Natural History Museums*. Paris: ICOM.
- International Union for the Conservation of Nature (IUCN). 2022. “The IUCN Red List of Threatened Species: Version 2022-2.” IUCN. <https://www.iucnredlist.org>
- Kissling, W. Daniel, Ramona Walls, Anne Bowser, Matthew O. Jones, Jens Kattge, Donat Agosti, Josep Amengual, Alberto Basset, Peter M. van Bodegom, Johannes H. C. Cornelissen, Ellen G. Denny, Salud Deudero, Willi Egloff, Sarah C. Elmendorf, Enrique Alonso García, Katherine D. Jones, Owen R. Jones, Sandra Lavorel, Dan Lear, Laetitia M. Navarro, Samraat Pawar, Rebecca Pirzl, Nadja Rüger, Sofia Sal, Roberto Salguero-Gómez, Dmitry Schigel, Katja-Sabine Schulz, Andrew Skidmore, e Robert P. Guralnick. 2018. “Towards Global Data Products of Essential Biodiversity Variables on Species Traits.” *Nature Ecology & Evolution* 2: 1531–1540.
- Lendemmer, James, Barbara Thiers, Anna K. Monfils, Jennifer Zaspel, Elizabeth R. Ellwood, Andrew Bentley, Katherine LeVan, John Bates, David Jennings, Dori Contreras, Laura Lagomarsino, Paula Mabee, Linda S. Ford, Robert Guralnick, Robert E. Gropp, Marcy Revelez, Neil Cobb, Katja Seltmann e Mary Catherine Aime. 2020. “The Extended Specimen Network: A Strategy to Enhance US Biodiversity Collections, Promote Research and Education.” *BioScience* 70 (1): 23–30.
- Louisiana State University Museum of Natural Science (LSUMZ). 2017. “LSUMZ Herps Collection.” <http://ipt.vertnet.org:8080/ipt/resource.do?r=lsumz-herps>
- Lourenço, Marta C., e José P. S. Dias. 2017. “‘Time Capsules’ of Science: Museums, Collections, and Scientific Heritage in Portugal.” *Isis* 108 (2): 390–398.
- Meineke, Emily K., T. Jonathan Davies, Barnabas H. Daru, e Charles C. Davis. 2018. “Biological Collections for Understanding Biodiversity in the Anthropocene.” *Philosophical Transactions of the Royal Society B* (374): 20170386.
- Miller, Sara E., Lisa N. Barrow, Sean M. Ehlman, Jessica A. Goodheart, Stephen E. Greiman, Holly L. Lutz, Tracy M. Misiewicz, Stephanie M. Smith, Milton Tan, Christopher J. Thawley, Joseph A. Cook, e Jessica E. Light. 2020. “Building Natural History Collections for the Twenty-first Century and Beyond.” *BioScience* 70 (8): 674–687.
- Reiner, Francisco. 1982. “O Museu do Mar.” *Arquivo de Cascais - Boletim Cultural do Município* 4 (8): 71–78.
- Rosa, Gonçalo M., Gonçalo A. Botto, Amartya T. Mitra, João S. de Almeida, Max Hofmann, William T. M. Leung, António P. Alves de Matos, Maria F. Caeiro, Elsa Froufe, Armando Loureiro, Stephen J. Price, Christopher Owen, Rui Rebelo, e Cláudia Soares. 2022. “Invasive Fish Disrupt Host-pathogen Dynamics Leading to Amphibian Declines.” *Biological Conservation* 276: 109785.
- Saldanha, Luiz. 1972. “Preparação e Conservação de Animais Marinhos.” *Arquivos do Museu Bocage. Série ECE* 1 (9): 1–16.
- Simmons, John E. 2014. *Fluid Preservation: A Comprehensive Guide*. Maryland: Rowan & Littlefield.
- Sistemas do Futuro. 2021. “in Patrimonium”. V. 5.23.01.20. <https://inpatrimonium.net/>
- Snow, Neil. 2005. “Successfully Curating Smaller Herbaria and Natural History Collections in Academic Settings.” *BioScience* 55 (9): 771–779.
- Stokstad, Erik. 2003. “Nebraska Husks Research to ease Budget Squeeze.” *Science* 300 (5616): 35.

The Global Biodiversity Information Facility (GBIF). "What is GBIF?". Consultado em janeiro 31, 2023. <https://www.gbif.org/what-is-gbif>

Thompson, Cody W., Kendra L. Phelps, Marc W. Allard, Joseph A. Cook, Jonathan L. Dunnun, Adam W. Ferguson, Magnus Gelang, Faisal A. A. Khan, Deborah L. Paul, DeeAnn M. Reeder, Nancy B. Simmons, Maarten P. M. Vanhove, Paul W. Webala, Marcelo Weksler e C. William Kilpatrick. 2021. "Preserve a Voucher Specimen! The Critical Need for Integrating Natural History Collections in Infectious Disease Studies." *mBio* 12 (1): e02698-20.

Winker, Kevin. 2004. "Natural History Museums in a Postbiodiversity Era." *BioScience* 54 (5): 455–459.

NOTES

1. The Museu do Mar Rei D. Carlos has two main collections; the natural history collection, with taxidermized animals, molluscs, palaeontology and liquid-preserved species, that entered the collection mainly during the first decade of the museum (1975-1986), and the ethnography collection, mainly related to the fishing and seafaring activities in Cascais, constituted through many donations from the local community (fishing gear, tools, clothes, and others).
2. The natural history collection's inventory is yet to be completed. Currently, only 75% of the collection is inventoried. In the last few years, there has been some progress thanks to the municipality's internship program (like "Programa Experimenta") and previously there was some occasional hiring of researchers, who inventoried specific collections, like it happened with part of the palaeontology collection. The recent donation of two major collection of molluscs (totalizing almost 10 thousand specimens) increases the percentage of items that need inventory.
3. It was not possible to confirm if this population is extinct. However, during the writing of the paper here in citation (Couto and Rebelo 2022) there were observations made in the collection location that presented several signs that suggest that the population might be extinct such as: the stream was dry during the rainy season; and the presence of a highway nearby where runoff flows to the stream location site.

ABSTRACTS

The *Museu do Mar – Rei D. Carlos* (MMRDC) collection started in 1975 with a donation from a private collection of marine specimens to the municipality of Cascais. Over the years, this grew into a diverse and valuable collection of natural history. However, the lack of specialized human resources resulted in mistreatment of the liquid-preserved specimens. In 2022, a project was launched to catalogue and digitize the data from the liquid preserved specimens to inventory and to study it further. A systematic process was initiated to identify damaged specimens, examine associated information, and record storage errors. The damaged specimens were treated, making it possible to recover and retrieve information from 442 jars, totalling 1512 specimens from over 110 species. The development of projects as these are essential to increase knowledge about collections and to make them available to the scientific community, a necessary step for making these natural history collections tools for the future.

A coleção do Museu do Mar – Rei D. Carlos (MMRDC) teve a sua origem numa doação de espécimes marinhos em 1975 à Câmara Municipal de Cascais. Ao longo dos anos, a coleção de história natural do museu cresceu, tornando-se diversificada em termos de espécimes. Contudo, a falta de recursos humanos especializados determinou que os espécimes preservados em meio líquido fossem descurados. Em 2022 foi lançado um projeto para a digitalização e catalogação dos dados dos espécimes preservados em meio líquido com o propósito de inventariar a coleção e estudá-la. Iniciou-se um processo sistemático para identificar espécimes danificados, recolher informação, registar e corrigir erros de armazenamento. Os espécimes danificados foram tratados e foi possível recuperar e reaver informações relativas a 442 frascos com 1512 espécimes de mais de 110 espécies. O desenvolvimento de projetos como este é essencial para o aumento do conhecimento sobre coleções pouco estudadas, bem como para disponibilizar estes dados à comunidade científica, um passo necessário para tornar as coleções de história natural ferramentas para o futuro.

INDEX

Keywords: conservation, Museu do Mar – Rei D. Carlos, museum collection inventory, digitization, natural history collection

Palavras-chave: conservação, Museu do Mar – Rei D. Carlos, inventário – coleção museológica, digitalização, coleção história natural

AUTHORS

HENRIQUE COUTO

PhD candidate of Conservation Biology at the Faculty of Sciences of the University of Lisbon, with the thesis topic: “The Butterfly Effect: Listing, Quantifying and Evaluating the Distribution and Impacts of Invasive Lepidopterans”, supported by a grant from the Portuguese Foundation for Science and Technology (FCT). He holds a BSc in Environmental Biology and a MSc in Conservation Biology. He is currently associated with the Centre for Ecology, Evolution and Environmental Changes – cE3c (University of Lisbon) and has worked in the fields of herpetology in zoos, large databases and with natural history collections at the *Museu do Mar – Rei D. Carlos* (Cascais).

Centre for Ecology, Evolution and Environmental Changes (cE3c), Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa, 1749-016 Lisboa, Portugal, henriquenunocouto@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-0873-8160>

MARIA TERESA CRESPO

Coordinator of the *Museu do Mar – Rei D. Carlos* (Cascais municipality) since 2022. She has a degree in Art History (University of Lisbon, 2008), a master’s degree in Museology (Universidade Nova de Lisboa, 2012), and completed the Advanced Studies Course in Public Management in 2017 (INA – Instituto Nacional de Administração). She has worked in the areas of cultural mediation, interpretation and communication in museums, including collections history.

Museu do Mar – Rei D. Carlos, 2750-407 Cascais, Portugal, m.teresa.crespo@cm-cascais.pt

Experimente (delicadamente)! Considerações sobre a exposição de instrumentos musicais

Try it (softly)! Considerations on the exhibition of musical instruments

Cláudia Furtado

NOTA DO EDITOR

Artigo recebido a 13.02.2023

Aprovado para publicação a 25.06.2023

Introdução

- 1 O presente texto¹ centra-se na problemática da comunicação na exposição de instrumentos musicais, em contexto museológico, e dos desafios inerentes ao uso performativo e às experiências multissensoriais associados à exibição de coleções de instrumentos musicais, enquanto possíveis estratégias expositivas.
- 2 Enquanto objetos funcionais, os instrumentos musicais têm na sua essência a complexidade de reunirem em si próprios duas dimensões complementares: a *material* – o instrumento enquanto suporte material para a produção de som – e a *imaterial* – o instrumento como mediador de experiências emotivas e sensoriais. No contexto museológico, a comunicação destes objetos em exposição deve contemplar a exploração das demais ligações que existem entre a época em que os instrumentos foram construídos e tocados, o contexto geográfico e cultural dos construtores e das suas oficinas, os músicos que os tocaram e todos os aspetos que estão intrinsecamente relacionados com estes objetos. Para além da contextualização histórica e social, os museus são responsáveis pela transmissão do conhecimento da função original e do significado cultural dos instrumentos musicais, o que implica necessariamente a

execução e o manuseamento destes objetos. Em contexto expositivo, quais as práticas que devem ser adotadas para que não se valorize apenas a materialidade do instrumento, quando este se encontra exposto por detrás de uma vitrine? Poderão as iniciativas performativas – como os concertos – e as experiências multissensoriais ser consideradas formas de comunicação expositiva dos instrumentos musicais?

- 3 Com o objetivo de responder a estas questões, o texto encontra-se dividido em dois blocos centrais. O primeiro é dedicado ao enquadramento teórico da temática em questão e subdivide-se em dois pontos: a exploração dos conceitos de “musealização” e de “funcionalidade”, e a análise das práticas multissensoriais associadas às coleções de instrumentos musicais, tendo como base a leitura de estudos dedicados à museologia sensorial. No segundo bloco apresentam-se as práticas expositivas adotadas recentemente pelo Museu Nacional da Música (MNM), ilustrativas do uso performativo como forma de exposição das coleções instrumentais e do recurso a modelos estáticos como potenciadores de experiências multissensoriais aos visitantes. Após a discussão das possíveis vantagens e problemas das práticas adotadas, é proposto um conjunto de estratégias futuras para a comunicação expositiva dos instrumentos musicais da coleção do MNM, que visam enriquecer a experiência dos visitantes e dar resposta às questões introdutórias deste texto.

A funcionalidade e o uso performativo dos instrumentos musicais em contexto museológico

- 4 No artigo “*Always True to the Object, in Our Fashion*”, Susan Vogel afirma que «almost nothing displayed in museums was made to be seen in them» (2018, 653). Apesar da autora se referir aos objetos de arte africana, esta afirmação pode ser associada aos instrumentos musicais. Salvo raras exceções, os instrumentos musicais não foram construídos para serem objetos de museu. O seu propósito inicial assenta numa função cultural específica, a produção de som (CIMCIM 1993, 1–3), e requerem uma interação física direta para poderem desempenhar essa função (Ashton e Hallam 1990).
- 5 A recuperação momentânea da função primária dos instrumentos musicais musealizados (Desvallées e Mairesse 2013, 56–58) levanta vários dilemas aos profissionais de museus, nomeadamente, quando o uso performativo destes objetos realça a necessidade de um equilíbrio necessário entre a preservação do suporte material e a gestão das expectativas dos públicos perante a possibilidade de ouvir um instrumento histórico. Segundo alguns profissionais dedicados a estes temas, a execução performativa de instrumentos musicais não é sustentável a longo prazo, mas a transmissão do lado imaterial dos instrumentos musicais através destas práticas é igualmente relevante, ao permitirem uma «experiência única, quer para quem os toca como para quem os ouve» (Myers 2017, 6).
- 6 A funcionalidade dos objetos museológicos é um tema que tem sido alvo de vários debates e que divide as opiniões dos profissionais. Por essa razão, o Comité Internacional de Museus e Coleções de Instrumentos Musicais (CIMCIM) do Conselho Internacional de Museus (ICOM) tem vindo a promover várias conferências sob a temática da funcionalidade dos instrumentos musicais, com enfoque na necessidade do desenvolvimento de normas para o uso e conservação destas coleções² (Rognoni 2020, 4–5). Uma das condições básicas definidas pelo CIMCIM para a interpretação de um

instrumento musical assenta na premissa de que este só deve ser utilizado se estiver em condições de ser tocado.³ Ou seja, é da responsabilidade do museu assumir a decisão do uso performativo dos instrumentos musicais com base numa avaliação das vantagens e das desvantagens, tendo em conta as duas dimensões complementares (Bruyn-Ouboter 2018, 50-51).

A museologia sensorial e as práticas museológicas multissensoriais associadas às coleções de instrumentos musicais

- 7 Tal como acontece na maioria das instituições museológicas, a exposição é uma função central dos museus e uma das estratégias privilegiadas para a comunicação das coleções aos públicos interessados (Lord e Lord 2002). No caso específico dos instrumentos musicais, é necessário ter em consideração a complexidade das tais dimensões – material e imaterial – mencionadas anteriormente, e como é que esta dualidade se traduz no espaço expositivo.
- 8 Segundo Julia Petrov, no ensaio «Playing dress-up. Inhabiting imagined spaces through museum objects» (2011), a experiência de visitar uma coleção é, para a maior parte dos públicos, uma experiência visual. Segundo a autora, as práticas museológicas assentam na premissa «look, but don't touch; think, but do not experience» (Petrov 2011, 231), ou seja, o visitante pode ver, mas não pode tocar, e deve refletir sobre o objeto, sem o experimentar. Se transportarmos esta realidade para as coleções de instrumentos musicais, podemos observar que, apesar do carácter utilitário dos instrumentos musicais, é frequente a realização de exposições que enaltecem a sua materialidade e que reduzem a essência dos instrumentos às suas características estéticas, apesar do carácter funcional intrínseco a estes objetos. Em «Handling Museum Objects: Encouraging Touch in Cultural Heritage Institutions in the Netherlands» (2022), Amy Salter realça que,

[...] in daily life, people spend a lot of time physically interacting with objects (...). This changes when we step inside an exhibition. (...) Often in museums, even objects that had originally been built to withstand serious wear for generations are still kept beyond reach. (Salter 2022, 2)
- 9 Esta ideia é facilmente relacionável com a maioria das exposições de instrumentos musicais.
- 10 Atualmente, os museus têm procurado, através das tecnologias emergentes, adotar soluções que enriqueçam as experiências dos visitantes (Uchida e Peng 2018) e as coleções de instrumentos musicais não são exceção. A adoção de práticas museológicas específicas – como, por exemplo, o recurso a tecnologias digitais associadas ao som ou à impressão 3D – podem contribuir para a mudança da epistemologia visual associada a estas coleções e potenciar as experiências multissensoriais. A evolução progressiva das tecnologias tem gerado uma série de possibilidades que permitem aos visitantes exercitar os seus sentidos, em vez de os retrain (Howes 2014, 263-64; Uchida e Peng 2018, 308).
- 11 As tecnologias associadas ao som permitem, assim, criar experiências sonoras especialmente pertinentes em museus e coleções associadas à cultura musical e apresentam inúmeras vantagens, nomeadamente, tornam a visita ao museu mais

atrativa e memorável; potenciam uma compreensão mais completa sobre a música e os instrumentos musicais, indo além da mera observação visual; permitem exposições mais acessíveis e inclusivas; e proporcionam o desenvolvimento de conexões emocionais com a música e, conseqüentemente, maior apreço pela cultura musical representada nos instrumentos musicais (Mansell, Little e Jamieson 2023).

- 12 A procura de exposições tendencialmente mais emotivas e imersivas associadas às ciências sociais, às neurociências e à sua atenção para o sensorial, impulsionou o desenvolvimento de abordagens que favorecem a compreensão do objeto museológico através da *multissensorialidade*. Ou seja, em vez dos visitantes apreenderem conhecimento unicamente através daquilo que veem, as práticas museológicas multissensoriais incentivam o visitante a ouvir e a ver uma exposição. Segundo alguns estudos relacionados com as neurociências, as experiências multissensoriais são processadas pelo cérebro humano através de múltiplos canais. Estas experiências assumem combinações e interações entre o visual, o auditivo, o olfativo, o tátil e outros sentidos (Aglioti, Bufalari e Candidi 2014; Arnott e Alain 2014; Lacey e Sathian 2014; Levent e Pascual-Leone 2014; Ward 2014; Uchida e Peng 2018; Mansell, Little e Jamieson 2023). Estas teorias reforçaram o interesse dos curadores nas potencialidades comunicativas do som, e neste sentido, surge a museologia sensorial (Mota 2022, 35-36). Do termo original “*sensory museology*”, introduzido por David Howes (2014), a museologia sensorial relaciona-se diretamente com a experimentação sensorial nas práticas curatoriais contemporâneas, e com a reabilitação e a relevância do toque para os estudos de museus. Segundo Howes, a reabilitação do toque possibilitou, por sua vez, uma maior receção para a (re)introdução de outros sentidos nas experiências museológicas, tradicionalmente classificados como “básicos”, como por exemplo, o cheiro e o paladar. A museologia sensorial é uma área relativamente recente que se centra no envolvimento de todos os sentidos do corpo humano nas experiências museológicas, tendo em vista a criação de ambientes mais inclusivos e imersivos. Decorre ainda da reflexão sobre a “nova museologia”, do termo original “*new museology*”, introduzido por Peter Vergo em 1989, baseado na centralidade do visitante nas teorias e práticas museológicas.
- 13 Tendo em consideração todas as teorias apresentadas até aqui, importa compreender como é que se refletem nas práticas adotadas pelas instituições museológicas. Nesse sentido, analisa-se o caso de estudo do Museu Nacional da Música.

Práticas adotadas pelo Museu Nacional da Música

- 14 O Museu Nacional da Música (MNM) é uma instituição tutelada pela Direção-Geral do Património Cultural (DGPC) e localiza-se desde 1993⁴ na estação do metropolitano do Alto dos Moinhos, em Benfica. O acervo museológico do MNM é composto por cinco tipologias de coleções, das quais se destaca a coleção instrumental. Fazem parte desta coleção os instrumentos reunidos inicialmente por Alfredo Keil e Michel’ângelo Lambertini, e os demais incorporados pelo Conservatório Nacional, pelo Departamento de Musicologia e, mais tarde, pelo atual museu. A coleção é constituída por mais de 1000 instrumentos musicais, dos quais 13 estão classificados como Tesouros Nacionais, ou “bens culturais móveis, classificados como de interesse nacional” (Furtado 2021, 56-57).

I. Ciclos de concertos como forma de divulgação da coleção instrumental

- 15 O uso performativo de instrumentos históricos é uma das técnicas expositivas que ativa o lado social dos instrumentos no espaço expositivo, a partir da conexão pessoal que permite que seja estabelecida entre o instrumento e quem o ouve ou toca. Neste contexto é útil a formulação de “objetos sociais” de Nina Simon (2010), que defende a existência de cinco técnicas que ativam os artefactos enquanto objetos sociais em meio físico: 1) colocar questões aos visitantes e incentivá-los a partilhar as suas reações aos objetos expostos; 2) promover interpretações ao vivo ou performances - que podemos relacionar com o uso performativo dos instrumentos musicais; 3) desenhar exposições que provoquem conversas entre os visitantes; 4) fornecer instruções claras aos visitantes através de exercícios guiados para interagirem com os objetos; 5) disponibilizar formas dos visitantes partilharem os objetos expostos, seja física ou virtualmente, com amigos e familiares.
- 16 Em Portugal, o MNM é uma das instituições que integra na sua programação iniciativas de uso performativo dos instrumentos musicais da sua coleção. Destaca-se o ciclo de concertos “Um Músico, um Mecenas”, que consiste numa forma de divulgação da coleção instrumental, a partir da atuação de músicos portugueses e estrangeiros. Este ciclo de concertos foi materializado numa exposição virtual promovida através da plataforma *Google Arts & Culture* (fig. 1), na qual se podem aceder aos arquivos de vídeo e de som dos instrumentos musicais utilizados neste projeto, complementares às informações sobre cada um dos bens instrumentais.⁵

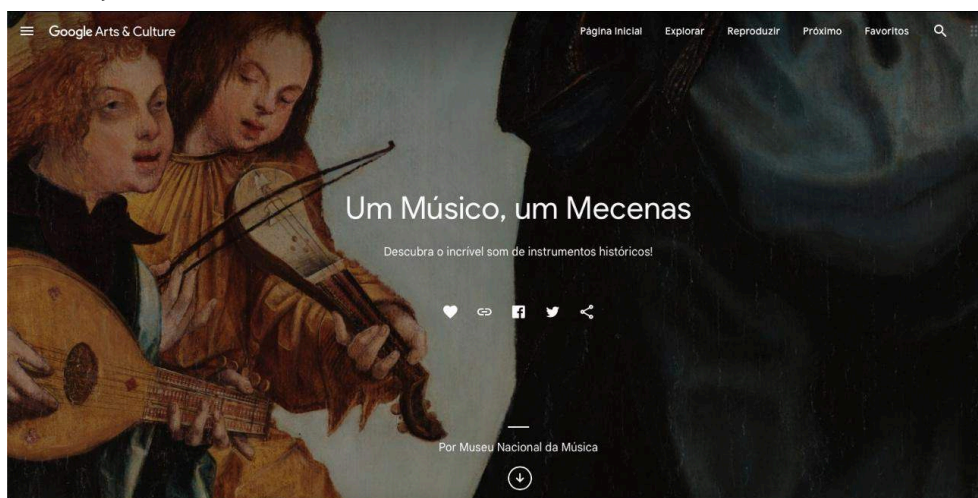


Fig. 1 – Captura de ecrã relativa à exposição virtual *Um Músico, um Mecenas* do MNM, na plataforma *Google Arts & Culture*

- 17 Através de concertos comentados e de um enquadramento histórico que, muitas vezes, inclui o repertório escolhido, os músicos dão a conhecer alguns dos instrumentos da coleção. A conservação e a interpretação dos instrumentos musicais e a comunicação da história de cada um deles resultam de uma parceria entre o MNM e os mecenas do ciclo (músicos, construtores, restauradores e outros parceiros). A primeira temporada é datada de 2013 e desde aí já foram tocados cerca de 24 instrumentos da coleção, dos quais seis foram restaurados. Em anos mais recentes, o MNM tem vindo a promover uma série de intervenções em instrumentos icónicos da coleção, com o intuito de virem

a ser tocados no ciclo de concertos. Estas intervenções são realizadas por equipas técnicas multidisciplinares, com o apoio do Laboratório José de Figueiredo, e podem contribuir para a investigação, através da verificação de detalhes (como números de série, etiquetas de construção) que, não só permitem validar dados pertinentes sobre o instrumento, como também a recolha de novas informações que de outra forma não seria possível (Pye 2016).

II. Modelos estáticos para experiências multissensoriais

- 18 Uma das opções alternativas ao uso dos objetos das coleções apresentada por Elizabeth Pye é o recurso a “modelos estáticos”, do termo original “*static models*”, que demonstram o movimento dos diferentes componentes de um objeto funcional (Pye 2016). No caso dos instrumentos musicais, podemos considerar que os modelos estáticos podem ser reproduções, na maioria das vezes de menor escala, utilizados para propósitos educativos, decorativos ou de investigação. Estes modelos, por norma, não são construídos com o intuito de produzirem som – ao contrário das réplicas –, mas sim numa tentativa de auxiliarem na compreensão da estrutura, da relação entre as partes constituintes e do funcionamento interno de um determinado instrumento musical.
- 19 O MNM avançou recentemente com a atualização da sua exposição e incluiu, nos nichos localizados nas extremidades das vitrines principais, nove instrumentos musicais e quatro modelos estáticos, com o objetivo de proporcionar experiências multissensoriais aos visitantes (fig. 2-3). Apesar de não serem réplicas dos instrumentos da coleção, os instrumentos expostos nesta iniciativa foram adquiridos com o propósito de permitir que os visitantes os possam tocar e ouvir.



Fig. 2 - Instrumento musical (clarinete) exposto para manuseamento dos visitantes no MNM, 2023

© Cláudia Furtado



Fig. 3 – Instrumento musical (guitarra) exposto para manuseamento dos visitantes. Enquadramento de um dos nichos temporários no MNM, 2023

© Cláudia Furtado

- 20 Outra das práticas adotadas nesta atualização é a utilização de verbos ativos, que tem como objetivo melhorar a relação entre o objeto exposto e o visitante (Simon 2010). O objeto é colocado numa situação de socialização com o utilizador que, por sua vez, recebe uma indicação direta sobre o que deve fazer. Neste caso, a indicação é clara: “*try it (softly)*”, ou seja, “experimente (delicadamente)” (fig. 4).



Fig. 4 – Placa informativa, colocada em cada nicho da exposição, na qual se pode ler: “Experimente (delicadamente)!/Try it (softly)!”; no MNM, 2022

© Cláudia Furtado

- 21 Desta análise podemos concluir que existe um conjunto de vantagens e de desvantagens para ambas as práticas. No caso do uso performativo dos instrumentos musicais incorporados na exposição, a sua execução permite que os visitantes tenham uma experiência mais imersiva e sensorial, contribuindo não só para uma melhor compreensão e apreciação da cultura musical, como também para maior envolvimento dos públicos. Estas iniciativas performativas requerem ações de conservação regulares para que os instrumentos sejam mantidos em boas condições de funcionamento, e por isso, a sua preservação material é garantida. Em contrapartida, aumentam os custos de manutenção e de restauro, o que implica um investimento financeiro constante. O desgaste e a perda da materialidade original dos instrumentos, a partir das substituições de elementos como cordas, por exemplo, é uma das desvantagens que deve ser tida em consideração na tomada de decisão.
- 22 A exposição de modelos estáticos de instrumentos musicais apresenta vantagens, uma vez que os instrumentos não estão sujeitos ao desgaste e aos danos que o manuseamento pode causar, podendo ser expostos de forma acessível aos visitantes, sem necessidade de restrições de acesso. A aquisição destes modelos é geralmente mais sustentável a nível financeiro do que a de um instrumento histórico, e podem ser projetados de forma a realçar aspetos específicos dos instrumentos, destacando alguns detalhes funcionais que podem ser de difícil compreensão no instrumento original. Tal como acontece com o uso performativo, a exposição de modelos estáticos também tem as suas desvantagens, tais como, a falta de autenticidade, uma vez que os modelos não reproduzem o som, o cheiro e a experiência tátil de um instrumento musical. Este último ponto pode ser relacionado com o menor envolvimento emocional associado aos modelos estáticos, em comparação com a experiência do instrumento histórico.

- 23 Em suma, combinar ambas as abordagens, conforme a estratégia recentemente adotada pelo MNM, pode contribuir para uma experiência multissensorial, mais completa, comparativamente às exposições tradicionais, e enriquecedora para os visitantes.

Considerações finais: proposta de estratégias futuras

- 24 A partir da análise realizada nesta notação, é possível identificar algumas estratégias futuras que poderão ser adotadas na exposição de instrumentos musicais da coleção do MNM e que visam melhorar a experiência dos visitantes, tal como incluir a contextualização histórica dos instrumentos expostos. Com a disponibilização de informações sobre a sua origem e o papel cultural dos objetos, bem como a sua ligação com outros aspetos da sociedade, tais como tradições culturais, evoluções tecnológicas e eventos históricos, o museu pode destacar a importância da música na construção da identidade cultural e incentivar uma apreciação mais profunda pela arte e pela história da música. Isto criará uma experiência enriquecedora para o público, na qual a música passa a ser vista, não apenas como um conjunto de notas e sons, mas também como o reflexo das sociedades e das transformações que moldaram a humanidade ao longo do tempo.
- 25 A disponibilização de gravações áudio de diferentes peças musicais ou sons características dos instrumentos no percurso expositivo e o recurso a tecnologias digitais poderá tornar a exposição mais completa e imersiva, potenciando a compreensão dos instrumentos para além das suas características estéticas. Por sua vez, uma maior regularidade das demonstrações ao vivo com instrumentos da coleção possibilitará ouvir o som do instrumento sem o recurso aos suportes *media*.
- 26 A partir da criação de espaços de prática musical, os visitantes poderão aprender e/ou tocar alguns instrumentos, com recurso ou não a réplicas de instrumentos da coleção. Estas zonas, por sua vez, poderão estar relacionadas com a realização de oficinas, nas quais se potenciará a compreensão da complexidade da construção e do restauro destes objetos.
- 27 É inegável o valor intangível que caracteriza estes bens culturais, mas é igualmente relevante sublinhar a potencial perda da substância original (material e não só) no caso do uso performativo de instrumentos históricos. O desafio assenta precisamente no equilíbrio entre a exposição e a divulgação destes objetos culturais, e a sua preservação material. Estes dilemas éticos têm marcado as conferências internacionais sobre este tema, desde o início do século, e dificilmente existirá uma resposta única para as questões que se levantam neste artigo. A temática da funcionalidade em contexto museológico associada às coleções de instrumentos musicais leva-nos a questionar sobre o significado destes objetos enquanto bens museológicos e, em última instância, a refletir sobre o propósito e as responsabilidades das instituições de memória.

BIBLIOGRAFIA

Aglioti, Salvatore, Iliaria Bufalari, e Matteo Candidi. 2014. "The Multisensory Mental Simulation and Aesthetic Perception." In *The Multisensory Museum: Cross-disciplinary Perspectives on Touch, Sound, Smell, Memory, and Space*, editado por Nina Sobol Levent, Alvaro Pascual-Leone, e Simon Lacey, 301–18. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield.

Arnott, Stephen, e Claude Alain. 2014. "A Brain Guide to Sound Galleries." In *The Multisensory Museum: Cross-disciplinary Perspectives on Touch, Sound, Smell, Memory, and Space*, editado por Nina Sobol Levent, Alvaro Pascual-Leone, e Simon Lacey, 85–108. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield.

Ashton, John, e David Hallam. 1990. "The Conservation of Functional Objects — An Ethical Dilema." *AICCM Bulletin* 16 (3): 19–26.

Barclay, R. L., ed. 1997. *The Care of Historic Musical Instruments*. Edinburgh : Ottawa: Museums & Galleries Commission, Canadian Conservation Institute. https://cimcim.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/7/2019/01/The_Care_of_Historic_Musical_Instruments_small.pdf

Bruyn-Ouboter, Vera de. 2018. "Material or Immaterial? A Questionnaire to Help Decisions about the Preservation of Musical Instrument." In *Wooden Musical Instruments: Different Forms of Knowledge: Book of End of WoodMusICK COST Action FP1302*, editado por Marco A. Pérez e Emanuele Marconi, 35–47. Paris: Cité de la Musique.

CIMCIM. 1993. *Recommendations for the Conservation of Musical Instruments: An Annotated Bibliography*. Vol. 1. CIMCIM Publications 1. CIMCIM-ICOM. http://icom.jlbinfo.info/bibliotheque/jlbWeb?html=Bur&base=documentation&ref=41521&file=1525.pdf&path=IC-CIMCIM_Publications_1_1993_EN.pdf

Desvallées, André, e François Mairesse. 2013. *Conceitos-chave de Museologia*. Traduzido por Brulon Soares e Marília Xavier Cury. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura. https://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2014/03/PDF_Conceitos-Chave-de-Museologia.pdf

Furtado, Cláudia. 2021. "Documentação e Inventariação da Coleção de Instrumentos Musicais do Museu Nacional da Música: Diagnóstico e Contributo para a Elaboração de um Guia de Utilizador sob a Perspetiva de Sistema Integrado de Informação." Dissertação de mestrado em Museologia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Howes, David. 2014. "Introduction to Sensory Museology." *The Senses and Society* 9 (3): 259–67.

Lacey, Simon, e K. Sathian. 2014. "Please DO touch in Exhibits! Interactions between Visual Imagery and Haptic Perception." In *The Multisensory Museum: Cross-disciplinary Perspectives on Touch, Sound, Smell, Memory, and Space*, editado por Nina Sobol Levent e Alvaro Pascual-Leone, 3–16. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield.

Levent, Nina Sobol, Alvaro Pascual-Leone, e Simon Lacey, eds. 2014. *The Multisensory Museum: Cross-disciplinary Perspectives on Touch, Sound, Smell, Memory, and Space*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield.

Lord, Barry, e Gail Dexter Lord, eds. 2002. *The Manual of Museum Exhibitions*. Walnut Creek, CA: AltaMira Press.

Mansell, James, Alexander De Little, e Annie Jamieson. 2023. “Staging Listening: New Methods for Engaging Audiences with Sound in Museums.” *Science Museum Group Journal* 17 (17).

Mota, Alcina Maria de Oliveira Cortez. 2022. “Communicating through Sound in Museum Exhibitions: Unravelling a Field of Practice.” Tese de doutoramento, Universidade Nova de Lisboa. <https://run.unl.pt/handle/10362/134916>

Myers, Arnold. 2017. “Information Preservation for Musical Instruments – Keynote from the Annual Conference.” *CIMCIM Bulletin* September 2017: 4–8. https://cimcim.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/7/2019/01/Bulletin_September_2017_small__version.pdf

Petrov, Julia. 2011. “Playing Dress-up. Inhabiting Imagined Spaces Through Museum Objects.” In *The Thing About Museums. Objects and Experience, Representation and Contestation*, editado por Sandra Dudley, et al., 230–241. London: Routledge.

Pye, Elizabeth. 2016. “Challenges of Conservation: Working objects.” *Science Museum Group Journal* 6 (Autumn).

Rognoni, Gabriele Rossi. 2020. “Chair’s Report 2016–2019, Kyoto 3rd September.” *CIMCIM Bulletin* April 2020: 3–5. https://cimcim.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/7/2020/06/2020_April_Bulletin.pdf

Salter, Amy. 2022. “Handling Museum Objects: Encouraging Touch in Cultural Heritage Institutions in the Netherlands.” Dissertação de mestrado, Leiden University. <https://hdl.handle.net/1887/3447498>

Simon, Nina. 2010. *The Participatory Museum*. Santa Cruz: Museum 2.0. <https://participatorymuseum.org/read/>

Uchida, Maholo, e Jingyu Peng. 2018. “Feeling the Exhibition: Design for an immersive and sensory exhibition experience.” In *The Routledge Handbook of Museums, Media and Communication*, editado por Kirsten Drotner, et al., 306–314. London: Routledge.

Vogel, Susan. 2018. “Always True to the Object, in Our Fashion.” In *Grasping the World: The Idea of the Museum*, editado por Donald Preziosi e Claire J. Farago, 654–662. London: Routledge.

Ward, Jamie. 2014. “Multisensory Memories: How Richer Experiences Facilitate Remembering?” In *The Multisensory Museum: Cross-disciplinary Perspectives on Touch, Sound, Smell, Memory, and Space*, editado por Nina Sobol Levent, Alvaro Pascual-Leone, e Simon Lacey, 273–84. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield.

NOTAS

1. Este breve artigo tem como base a comunicação apresentada no 11.º Encontro Científico Internacional para Estudos sobre Som, Música e Instrumentos Musicais, da Associação Nacional de Instrumentos Musicais (ANIMUSIC), no dia 22 de julho de 2023, com o título “Breves considerações sobre a exposição de instrumentos musicais enquanto objetos funcionais em contexto museológico”. Este tema decorre ainda de uma das linhas de investigação do projeto de doutoramento iniciado em 2022. Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito de uma bolsa de doutoramento (PRT/BD/152885/2021).

2. A título de exemplo, em 2002, a conferência anual do CIMCIM, na Rússia, teve como tema “Musical Instruments – Do they have to sound?”, da qual resultaram alguns debates sobre a conservação e a deterioração que advém da utilização dos instrumentos – ponto que continua a

ser debatido, dada a dimensão ética implícita neste assunto. Em 2020, com o tema “Playing and Operating: functionality in museum objects and instruments”, realizou-se em França, a conferência internacional organizada em parceria com o Comité Internacional para Museus e Coleções de Ciência e Tecnologia (CIMUSET) do ICOM, cujo objetivo primordial assentava na definição de um conjunto de diretrizes sobre o tema da funcionalidade dos objetos em contexto museal. Até à data da escrita deste texto, esse projeto não avançou.

3. Na língua inglesa, é utilizado o termo *playability* para definir o estado ou característica de ser tocado. Em 1997, o livro *The Care of Historic Musical Instruments*, dedicou um primeiro capítulo à ética e ao uso dos instrumentos, incluindo um subcapítulo intitulado «*Playability and Soundability*» (Barclay 1997, 1-7) com linhas orientadoras que definem em que condições deve um instrumento ser tocado.

4. Até à data da escrita deste artigo, o MNM encontra-se instalado em Benfica, Lisboa. Contudo, o projeto de instalação do MNM no Palácio Nacional de Mafra já se encontra em desenvolvimento.

5. Exposição virtual do ciclo de concertos *Um Músico. Um Mecenas*, disponível em: <https://g.co/arts/HorJ1m3XSf88TWDY8> (consultado julho 14, 2023).

RESUMOS

O aumento exponencial de estudos e teorias sobre a relevância das experiências sensoriais nas exposições museológicas tem sido evidente, nomeadamente desde o início do século XXI. Este breve artigo pretende refletir sobre as coleções de instrumentos musicais e a adoção de estratégias expositivas que potenciem a dimensão material e imaterial, características intrínsecas a estes objetos. Neste sentido, é discutido o uso performativo como forma complementar da exposição dos instrumentos musicais e o recurso a réplicas e modelos estáticos como potenciadores de experiências multissensoriais. A reflexão é apoiada pela revisão bibliográfica sobre o tema e pela análise das práticas expositivas adotadas pelo Museu Nacional da Música (MNM), em Lisboa. Poderão as iniciativas performativas – como os concertos – e as experiências multissensoriais ser consideradas formas de comunicação expositiva dos instrumentos musicais? A partir da reflexão em torno das práticas do MNM, o artigo conclui, propondo um conjunto de estratégias futuras para a comunicação expositiva dos instrumentos musicais da coleção do museu, que visam enriquecer a experiência dos visitantes.

Since the beginning of the 21st century, there has been a noticeable exponential increase in studies and theories concerning the relevance of sensory experiences in museum exhibitions. This short article aims to delve into this theme in relation to collections of musical instruments and the adoption of exhibition strategies that enhance both the material and immaterial dimensions, intrinsic characteristics of these objects. In this regard, it is discussed the use of performance as a complementary method for exhibiting musical instruments, as well as the integration of replicas and functional mechanical models as enhancers of multisensory experiences. This discussion is supported by literature review and the analysis of the exhibition practices recently adopted by the *Museu Nacional da Música* (MNM), in Lisbon. Can performative initiatives – such as concerts – and multisensory experiences be considered forms of exhibition communication for musical instruments? Based on an analysis of the National Museum of Music’s practices, the article concludes by proposing a set of future strategies for the exhibition and

communication of the musical instruments in the MNM's collection, which aim to enrich the visitors' experience.

ÍNDICE

Keywords: Museu Nacional da Música, sensory museology, exhibition, musical instrument, museum object – performative use

Palavras-chave: Museu Nacional da Música, museologia sensorial, exposição, instrumento musical, objeto museológico – uso performativo

AUTOR

CLÁUDIA FURTADO

É licenciada em Ciências da Arte e do Património pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL), desde 2017. Em 2021, concluiu o mestrado em Museologia, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (NOVA FCSH). Atualmente, é doutoranda em História da Arte, na especialidade de Museologia e Património Artístico, na mesma instituição. É investigadora do Instituto de História da Arte (IHA NOVA FCSH/IN2PAST) e bolsista da Fundação para a Ciência e a Tecnologia – FCT (PRT/BD/152885/2021). O projeto de doutoramento centra-se na documentação do uso performativo de instrumentos musicais históricos, em contexto museológico, e no estudo da coleção instrumental do Museu Nacional da Música.

Instituto de História da Arte (IHA), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Colégio Almada Negreiros, Campus de Campolide, sala 347, 1070-312 Lisboa, Portugal, claudiafurtado@fcsch.unl.pt, <https://orcid.org/0000-0001-8589-4223>

Entrevista

Educação patrimonial: criar e conceptualizar vínculos. Uma entrevista com Olaia Fontal

Heritage education: creating and conceptualising links. An interview with Olaia Fontal

Olaia Fontal, Elisa Noronha y Patricia Roque Martins

Elisa Noronha e Patrícia Roque Martins – Olaia, vamos começar esta entrevista com o seu percurso académico-científico. Gostávamos que nos contasse um pouco sobre a sua trajetória, o que a levou a iniciar a investigação sobre educação patrimonial e quais foram as suas motivações.

- 1 **Olaia Fontal** – La primera titulación que cursé fue Bellas Artes. Entonces, hice los cinco cursos de Bellas Artes y, al terminar, cambié de localidad por temas personales (del País Vasco a Asturias). Allí entré en contacto con una investigadora que es Roser Calaf¹ con la idea de que me dirigiese la tesis doctoral. Y, entre tanto, empecé a estudiar también en Asturias, en Oviedo, otra titulación que es Historia del Arte.
- 2 Así que compaginé los estudios de doctorado en educación con otra carrera en Historia del Arte porque yo entendía que en la formación que nos daban en Bellas Artes faltaba mayor peso de la historia. Quería tener una formación más completa.
- 3 Cuando empecé los estudios en el doctorado, también empecé a hacer un curso que en España entonces se llamaba el CAP, que era un Curso de Adaptación Pedagógica para poder dar clase en secundaria porque en aquel momento no descartaba hacer las oposiciones.
- 4 Pero se presentó la oportunidad de pedir una beca, un contrato predoctoral y fue mi directora la que me sugirió que era importante incorporar el tema del patrimonio al de la educación artística, que yo entonces quería abordar.
- 5 Y así empezó todo, es decir, por una sugerencia de mi directora que me aconsejó que lo que yo quería tratar se alojaría mejor en el marco del patrimonio. Y así es como empecé a hacer la tesis en educación patrimonial.

- 6 Con la ayuda de la beca predoctoral terminé la tesis en 2003 y fue premio extraordinario. Ahí empecé un camino de contratos que me llevó a la Universidad de León y, dos años más tarde, saqué la titularidad en la Universidad de Valladolid. Primero fui titular de escuela universitaria, que es una figura que ya no existe, después titular de universidad y finalmente catedrática de universidad.
- 7 Cuando yo estaba haciendo la tesis, al mismo tiempo estaba cursando la carrera de Historia del Arte como alumna. Ya entonces me daba cuenta de que mis profesores hablaban de patrimonio, pero en realidad estaban impartiendo lo mismo que hacían en el resto de asignaturas. Yo creo que allí surgió el germen de mi interés por el propio concepto de patrimonio, más allá de la educación patrimonial; un interés por entender la esencia del concepto de patrimonio, que es lo que ha guiado todo el trabajo que he desarrollado después.
- 8 Así, 20 años después de la defensa de la tesis doctoral, desde la educación patrimonial hemos ido generando varios núcleos de investigación en España y hemos aportado a todas las demás disciplinas de la gestión de patrimonio una mirada específica sobre lo que es el patrimonio. Es decir, lo educativo ha proyectado una visión específica hacia lo patrimonial que solo puede aportarse desde las ciencias de la educación.

EN e PRM – Quais são os paradigmas, questões e metodologias que têm motivado a linha de investigação em educação patrimonial? Como considera que tem sido desenvolvida dentro do espaço ibero-americano?

- 9 OF – Cuando yo empecé a hacer la tesis en España, que era el marco inicial en el que yo me fijaba, había únicamente una tesis doctoral que estaba realizando José María Cuenca López de la Universidad de Huelva y que defendió en 2002; era una tesis sobre el patrimonio en la didáctica de las ciencias sociales. Mientras elaboraba mi tesis fui rastreando el origen de la educación patrimonial, concepto por el que yo apostaba y que situé claramente en Brasil.
- 10 Me di cuenta de que en todo el ámbito iberoamericano se hablaba de educación patrimonial y no de didáctica del patrimonio. Entonces a mí me interesó entender la diferencia entre los dos conceptos y a eso dediqué una parte de la tesis, a justificar por qué referirme a la educación patrimonial y no a la didáctica del patrimonio, ofreciendo un posicionamiento epistemológico dentro de la propia tesis.
- 11 Entendí que la educación patrimonial era un campo disciplinar que comprendía toda una genealogía metateórica, teórica y técnica, y que esto daba la posibilidad de dimensionar el campo de la educación patrimonial más allá que la didáctica del patrimonio, que me parecía una disciplina por aquel entonces muy técnica y muy vinculada a la didáctica de las ciencias sociales. Yo pensaba entonces en una disciplina transversal que estuviese vinculada a muchas otras didácticas como la educación artística, la didáctica de la lengua y la literatura, incluso la didáctica de la expresión corporal o musical.
- 12 Entonces encontré en Brasil textos y autores que me permitieron ir generando una genealogía que a mí me permitió – en un acto quizá un poco pretencioso, propio de la ingenuidad de ser muy joven –, definir un modelo que llamé “modelo integral” y proponer un diseño educativo, que denominé “diseño de sensibilización”.
- 13 La idea de fondo era reivindicar que la educación patrimonial era una disciplina, un campo disciplinar y no solamente una dimensión técnica.

- 14 Recuerdo que en 2001 fui a un congreso de la Asociación Española de Gestores de Patrimonio (AEGPC) y presenté una comunicación que se titulaba “La Educación Patrimonial, ¿Una Disciplina Necesaria o Imprescindible en la Gestión del Patrimonio?”. Cuando yo expuse allí que era una disciplina dentro de la gestión patrimonial y que además era imprescindible, noté las miradas de sorpresa e incluso de inadmisión – posiblemente de rechazo incluso –, de todos aquellos gestores que venían sobre todo de turismo, de economía, algunos de historia, pero que no entendían que las ciencias de la gestión del patrimonio comprendieran a la educación.
- 15 Una década después, el propio Ministerio de Cultura, a través del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), que es el organismo que gestiona todos los planes nacionales de patrimonio, propuso la creación de un plan específico en educación patrimonial. Por lo tanto, yo creo que, en toda esa década, quizá lo que era una idea no muy comprendida por otros organismos dentro de la gestión, acabó siendo una propuesta clave realizada por el propio Ministerio de Cultura y, de hecho, se llevó a cabo finalmente, y ya llevamos una década desde que está funcionando el Plan Nacional de Educación Patrimonial (PNEyP)².
- 16 Entonces, por volver al origen, a mí me interesó el enfoque que se le estaba dando a la educación patrimonial desde Brasil y el resto de países de Iberoamérica, claramente diferenciado del enfoque anglosajón, vinculado con la mediación y la interpretación, y el enfoque historicista derivado de la ilustración francesa, relacionado con la transmisión y comunicación.
- 17 Todo el ámbito iberoamericano, desde el origen, ofreció un enfoque de la educación patrimonial muy vinculado con la participación ciudadana y con lo que entonces no se llamaba así aún, pero que comprendía la idea de comunidades patrimoniales.
- 18 En todo este tiempo siempre he estado mucho más vinculada con el enfoque iberoamericano. Y, de hecho, recientemente hemos estado en Brasil y he podido comprobar que ellos tienen aún un desarrollo mucho mayor – y más profundo – de la idea de comunidades patrimoniales, que desde la Convención de Faro³ tanto acuñamos en Europa; creo que en Brasil han entendido mucho mejor esa idea porque estaba en la esencia de su concepción de patrimonio y de educación patrimonial.
- 19 En efecto, estas vías o modelos de educación patrimonial tienen de fondo una concepción muy diferente de lo que es el patrimonio. Ahí es donde yo creo que me podría situar: en la dimensión participativa y en la importancia que se le da al ser humano en todo el ámbito iberoamericano, también enlazando con los presupuestos de Faro hoy. Recientemente, Europa parece que se dirige en esa dirección, siendo que Europa tiene un peso y poso de un legado cultural extenso, que sigue generando ciertos condicionantes tanto en la concepción de patrimonio como en la educación patrimonial. Y quizá más alejada de una visión más vinculada a UNESCO, al ámbito mundial, que también creo que se está adaptando a los nuevos tiempos, pero que aún maneja conceptos que empiezan a quedarse obsoletos o que quizás se entienden difícilmente hoy. Por ejemplo, el mismo concepto de *patrimonio de la humanidad*; quizás se han quedado alojados más en la línea del turismo o la explotación económica, pero que se alejan de lo educativo, de lo participativo.
- 20 Entonces, en todo este recorrido, yo creo que he mantenido una cierta fidelidad conceptual con el origen iberoamericano de patrimonio y de educación patrimonial y

cada vez más me he ido alejando de presupuestos universalistas, universalizantes, que no consigo encajar conceptualmente.

21 Y, de hecho, en el último libro, *La Educación Patrimonial Centrada en los Vínculos. El Origami de Bienes, Valores y Personas* (2022), propongo una diferencia entre patrimonio de la humanidad y patrimonio es la humanidad, que en realidad creo que es lo esencial en el patrimonio: la dimensión humana y no los objetos, bienes y creaciones que el ser humano ha generado. Es, sobre todo un cambio de foco, un intento por situar el acento en lo que es más relevante dentro del propio concepto de patrimonio.

22 A partir del ejercicio de cátedra me estoy moviendo en la idea de vínculo, que es justamente lo que da sentido a esa relación entre las personas y los bienes culturales y es ahí donde he desplegado todo el desarrollo conceptual del patrimonio, pero también de un modelo de educación patrimonial que se centra en la idea de vínculo; implica entender las acciones educativas desde la perspectiva de la generación de vínculos, de conocimiento, de comprensión, de respeto, de valoración. Por eso yo creo que la educación es tan importante, porque se centra en lo esencial del patrimonio, que son esos vínculos.

EN e PRM – No contexto desta ideia de construção do património através da criação de vínculos, como tem trabalhado o conceito de património?

23 OF – Desde el principio, para conceptualizar el patrimonio, recurrí a metáforas. Originalmente entendía que el patrimonio es el hilo de la memoria, o también un sedimento de la parcela cultural, o que es la esencia de un perfume, incluso una selección de un conjunto mucho mayor que tiene un poder de significación simbólico; es la parte de un todo y, cuando aboradas la parte, eres capaz de llegar a ese todo complejo, que es todo el entramado cultural.

24 Para abordar la identidad patrimonial entendía que nosotros conformamos una especie de esferas concéntricas, desde la más íntima o privada, hasta una esfera compartida con la familia, otra con el barrio, con el pueblo, con la localidad, con el país, internacional... He pasado de esa metáfora – que yo creo que peca de simple y no es capaz de explicar el entramado complejo que supone la identidad cultural – a la metáfora de las constelaciones patrimoniales; así, cada persona participa en una serie de comunidades patrimoniales en la medida en que comparte o tiene en común con otras personas patrimonios o referentes identitarios. Y que, además, esas constelaciones cambian, es decir, la idea de permanencia en el tiempo prefiero desecharla: cada persona se une o se aleja de otras constelaciones porque la identidad donde cada cual elige para entenderse, sus referentes, también cambian. Además, estos referentes pueden ser compartidos por muy pocas personas, y no por ello son menos potentes; la comunidad no tiene por qué ser una configuración geopolítica o geoespacial, sino que puede ser una configuración humana de personas que comparten un interés muy puntual en un aspecto concreto, pero relevante para entenderse como individuos o como parte de conjuntos sociales. Así pues, podemos hablar de constelaciones muy complejas en las que compartimos con otras personas partes de esa constelación, pero muchísimas otras no. Y, sobre todo, al moverte en esa idea de constelación es mucho más fácil que te aproximes a otros que con la idea de esferas, que ciertamente son círculos concéntricos cerrados; la permeabilidad también me sirve para esa metáfora.

25 Y la otra metáfora que estoy desarrollando actualmente es la del *origami* para entender y desarrollar una idea esencial desde que comencé a conceptualizar el patrimonio, ya presente en la tesis doctoral, que es la idea de vínculos. En este sentido, yo entiendo que

el vínculo tiene que ver con un verbo – y, por tanto, con una acción – que sucede entre personas y bienes. Considero que hay distintos tipos de vínculo y, también, distintos estadios dentro del proceso de conformación del vínculo: el vínculo ausente, latente, patente, expandido... Me interesa conceptualizar estos vínculos, entender qué son, de qué están hechos, cómo se conforman. Aquí entra precisamente la metáfora del origami, que explica los procesos de identización, desde la ausencia de vínculos (yo no tengo nada que ver con ese bien patrimonial) hasta el vínculo expandido (no solo el elemento patrimonial es esencial para mí, sino que me permite compartirlo con otras personas). Es algo similar al proceso por el que nosotros pasamos de una hoja de papel, en la que por ejemplo tenemos impresa la Mezquita de Córdoba, a una figura de origami; haciendo dobleces, generando pliegues vamos construyendo una forma que podría ser cada referente identitario; una referenciación que, cuando la desdoblamos, deja huellas o marcas que, de alguna manera, son las huellas de esos vínculos en nosotros.

- 26 Esa hoja de papel con la Mezquita de Córdoba impresa, si no hay un ser humano que la doble y que la transforme en algo, en realidad es una simple hoja de papel. Es decir, ese bien cultural no es patrimonio, es un bien cultural. De esta manera, para que suceda el proceso de patrimonialización tenemos que hacer algo con la hoja de papel, tenemos que doblarla, debemos transformarla en una figura, pero sabiendo que la podemos volver a desdoblar, aunque queden pliegues, restos, huellas, pero que podemos volver a doblarla de otras formas diferentes más adelante; es la idea de identidad dinámica, de construcción dinámica de la identidad. Para que una persona sepa doblar puede haber alguien que le enseñe cómo hacerlo o varias personas que estén colaborando en este proceso.
- 27 Por eso a mí me gusta esa idea de pliegue entendido como vínculo porque también se puede desplegar y deja una huella que queda en la configuración identitaria de una persona. Por citar un ejemplo de cómo estamos tratando de comprender esos vínculos, una de las investigaciones que llevamos a cabo se centra en una página web que se llama “Personas y Patrimonios”⁴. En ella, cada persona publica una fotografía de un bien cultural o un bien patrimonial que para esa persona sea relevante y después ofrece una explicación de qué es y por qué es tan importante, es decir genera una narración. Así, tenemos cientos de entradas válidas de personas de distintos países que explican un bien patrimonial con el que ya existe el vínculo y además nos argumentan por qué es tan importante. Al conjunto de textos le damos un tratamiento para ser analizados, los procesamos: los vaciamos, los anonimizamos, les quitamos lo que llamamos *stopwords* (que son palabras que no tienen finalidad nuclear en el discurso) y prácticamente nos quedamos con sustantivos, verbos, adjetivos y adverbios. Y todo eso lo analizamos con minería de textos. Así es como obtenemos núcleos gramaticales, que explican relaciones constantes (y diferentes entre sí) de las personas con esos bienes. También somos capaces de ver cuáles son los verbos más utilizados o cuáles son los sustantivos más frecuentes, qué grupos de sustantivos se relacionan, qué nodos gramaticales encontramos, etc. Y lo que los análisis detectan como nodos o tendencias (que la mente humana con tantos datos es incapaz de ver de forma nítida), formas de agrupación que nos hablan de tipos de vínculos más relacionados con lo experiencial, con lo sentimental o lo emocional, con lo cognitivo, etc. Es decir que a partir de vínculos reales de personas con bienes culturales patrimoniales podemos entender de qué están hechos y cómo están compuestos esos vínculos. Y estos mismos textos también los analizamos cualitativamente – porque el primer tipo de análisis que he mencionado con

minería de textos es cuantitativo – para tratar de centrarnos en alguno de esos textos, analizando los ejes estructurantes. En este tipo de investigación nos concentramos en esos textos, los exponemos, los comentamos, profundizamos en ellos para tratar de ver cómo las personas expresan y exponen sus vínculos con relación al patrimonio.

- 28 Por tanto, ambas perspectivas de investigación se complementan y nos permiten entender esta idea de los vínculos. Todo esto confluye o desemboca en la identificación y definición de modelos en la conceptualización del patrimonio y, como consecuencia, de educación patrimonial. Los verbos son esenciales para diferenciar unos y otros modelos porque determinan las acciones dominantes en cada uno de ellos.
- 29 Y, ya por último, tenemos otra línea abierta que tiene que ver con el aprendizaje del patrimonio ¿Cómo aprendemos patrimonio o qué distintas formas hay de aprender patrimonio? Nuevamente nos vamos a los verbos; todo esto tiene un esqueleto que nace de la tesis doctoral y que es la “secuencia de procesos de patrimonialización (SPP)”: conocer, comprender, respetar, valorar, cuidar, disfrutar y transmitir el patrimonio (Fontal, 2003). Esa secuencia de siete verbos es la que se utiliza para analizar personas y patrimonios, pero también es la que se emplea para una escala que hemos generado a partir de esos verbos y que se llama Q-Herilearn⁵; se trata de ver cómo aprendemos patrimonio. Lo hacemos en entornos digitales, pero es transferible a todos los demás contextos. Hemos hecho una escala de siete dimensiones (una por cada verbo de la secuencia) y cada dimensión tiene siete ítems... Lo que tratamos de ver es qué relaciones hay de influencia entre unos y otros verbos. Por ejemplo, ¿conocer es el primer verbo de la secuencia, los datos lo corroboran?; ¿comprender depende de conocer?; ¿respetar depende de comprender?, etc. Ahora vamos a publicar un estudio con casi 1500 respuestas que, por ejemplo, corrobora la fuerte influencia y la dependencia de comprender respecto de conocer: no puedo comprender algo si no lo conozco. Pero esto, que era un modelo teórico, ahora lo estamos tratando de demostrar a través de un modelo estructural y siete modelos de medida que necesitan muchas respuestas de personas en torno a estas dimensiones para determinar si realmente existe esa influencia o no. Por decirlo de forma sencilla, los análisis efectuados a partir de la escala miden la relación entre los verbos que conceptualizan los vínculos e, incluso, sugieren posibles esqueletos (diferentes modelos o submodelos). Lo que nos dicen los resultados es que el modelo es un poquito más complejo que el que yo propuse en su día en la tesis doctoral, porque hay relaciones directas, por ejemplo, entre conocer y disfrutar; esto es muy importante saberlo y demostrarlo empíricamente. Y los resultados tienen mucho sentido, porque sí es posible realmente disfrutar de algo sólo por conocerlo incluso aunque no lo comprendas, también a veces si no lo valoras y esto contradice, en cierta manera, lo que yo venía planteando con la secuencia de procesos de patrimonialización. Pero es muy interesante atreverse a averiguarlo, porque corrobora lo que en la práctica sucede y es que a veces disfrutamos en función de cómo conocemos (con los sentidos, desde la emoción, a veces sin pasar por el filtro de la comprensión). Esta parte del estudio lo que nos permite es identificar modelos de aprendizaje del patrimonio, pero todo gira en torno a una secuencia y unos verbos, y esos son los vínculos. Además, esos verbos también conceptualizan el aprendizaje, de forma que el aprendizaje es la evidencia de que ha sucedido un vínculo de la persona con los bienes, ya sea conceptual, procedimental, actitudinal...

EN e PRM – Considera que a nossa capacidade de criação de vínculos com tudo aquilo que identificamos como sendo o nosso patrimonio é uma capacidade inata ou precisa de ser ensinada?

- 30 OF – Pues la pregunta es muy interesante y muy difícil. Ambas, esa sería la respuesta. Yo digo que hay algo innato porque una parte apasionante para nosotros de “Personas y Patrimonios” es darnos cuenta – porque también lo hemos trabajado con niños más pequeños – de que hay tendencias no sé si innatas pero sí mínimamente culturales ya desde muy pequeños que nos llevan a establecer relaciones y vínculos con ciertos objetos. Por ejemplo, yo observaba cuando mi hija la pequeña iba creciendo que ya con ocho o nueve meses, sin saber por qué (porque no tenía lenguaje para poderlo explicar), ella prefería – por tanto, ahí hay una selección –, determinados juguetes, peluches, respecto a otros. Entonces era evidente que ella los prefería porque si le dabas uno, ella cogía otro, también porque algunos los ignoraba y otros los cuidaba, los conservaba; unos los ignoraba y otros los atendía. Es decir que su conducta (que en realidad es lo que medimos, la conducta humana), era diferencial y nadie se lo imponía ni nadie se lo sugería, ni siquiera era lo que esperábamos, ya que prefería un peluche por algún motivo que desconocíamos. Puede ser que en ese momento del desarrollo humano tenga que ver con aspectos incluso sensoriales, por ejemplo, con el olor, pero lo desconocemos; lo que es cierto es que tiendes a cuidar aquello que tiene valor para ti, cualquiera que sea el valor que tú le das. El valor que esa niña de 8 o 9 meses le daba no lo sabemos, pero sí sabemos que, como consecuencia de considerar algo valioso, tendemos (la idea de tendencia es mejor que la de innatez) a cuidarlo. Es decir, que la secuencia de procesos de patrimonialización en realidad, sobre todo en la parte central, es bastante lógica y describe lo esencial en la conducta humana con relación al patrimonio... Y es que, por ejemplo, tendemos a respetar aquello que comprendemos (cuando entramos en una parte del desarrollo mucho más conceptual, cognitiva e incluso lógica). Si no lo entendemos, si no tiene sentido, si nos parece absurdo, si incluso negamos que deba existir – como, por ejemplo, el arte contemporáneo para muchas personas –, no tenemos ningún motivo lógico, que nos lleve a quererlo cuidar y difícilmente vamos a poderlo disfrutar porque ni siquiera lo valoramos. Ciertamente, esa parte de la secuencia es bastante lógica y tiene que ver con una tendencia humana, que aparece en edades muy tempranas. O, por ejemplo, el apego; toda la teoría sobre el apego, en realidad explica el tipo de vínculos que establecemos con bienes porque depositamos en ellos significados, valores, atribuciones, incluso desde un pensamiento mágico que antropológicamente también encontramos. Esa parte me lleva a entender que hay un conjunto de dimensiones en el aprendizaje del patrimonio que son tendencias del ser humano, antropológica y evolutivamente y desde un punto de vista también psicológico. Pero hay otra parte que se enseña y se aprende, es decir, si nosotros comparamos a un niño que desde bien pequeñito ha ido a museos con sus padres, en el colegio, que tiene un hábito de acceder a contenidos desconocidos, que está rodeado de elementos culturales... con otro niño que no ha tenido ninguna oportunidad y que incluso en su entorno es algo que se rechaza, vemos que la conducta entre uno y otro es completamente diferente, no solo con relación a la cultura en general, sino a los museos en particular. Por lo tanto, hay evidencias de que el patrimonio se enseña y se aprende, y yo creo que ese es todo el territorio que viene a ocupar la educación patrimonial, pero sin olvidarse del origen, es decir, que ya hay en el ser humano una tendencia que nos lleva a cuidar lo valioso, que es la clave de la conformación del patrimonio; e, incluso, a querer transmitir a otras generaciones lo

que nos es propio. Creo que esa parte, que es la esencial en el ser humano, es una condición que podemos rastrear antropológicamente hasta casi el origen; es decir, el ser humano deja huella de su existencia ante la imposibilidad de vivir eternamente, se trasciende a través de su creación cultural. Y, en realidad, lo que estudiamos en la historia del arte, en la historia de la cultura, es el conjunto de esos ejemplos de trascendencia que ha ido dejando el ser humano hasta llegar a hoy, de manera que alguien de la prehistoria hoy pervive gracias a toda la herencia que le ha trascendido y es una tendencia que podemos encontrar incluso en tribus contemporáneas, en culturas primigenias y desde el origen del ser humano. Así pues, esa tendencia a transmitir y a trascenderse es esencial en el patrimonio; compartimos con otros lo que hemos sido en la idea de que el ser humano es un continuo que va prolongándose por la sangre, pero también por la creación cultural hasta llegar a otras generaciones. Y eso es esencialmente humano, por eso el patrimonio es uno de los ejemplos más esencialmente humanos que existen – la capacidad, el interés, la intención, la voluntad de trascenderse a través de creaciones culturales que van a poder tener, disfrutar y comprender otras generaciones cuando ya no estemos.

EN e PRM – E considera que todo puede ser patrimonio?

- 31 **OF** – Yo creo que todo puede ser patrimonializable. Es como la pregunta que, cuando estudiaba arte, nos hacían y nos hacíamos, ¿todo puede ser arte? Nuestras mentes estaban intentando ver cómo cambiar la selección que hacen unos pocos por todos, o sea, se quería revertir la idea de que unos pocos expertos hacen una selección de lo que es arte para todos los demás. Nos asustaba la idea de que si no hay unos expertos que seleccionen para todos, todo pueda ser. Ahí está el falso dilema: o unos pocos sabios seleccionan para el resto o, si todo el mundo puede seleccionar, todo vale y en realidad nada tiene valor.
- 32 Considero que, efectivamente, todo bien cultural puede ser referenciado o ser susceptible de ser un referente identitario siempre que las personas así lo sientan, lo decidan y lo consigan. Porque esa es la filosofía de Faro, de la convención de Faro, cuando dice que toda persona tiene derecho a establecer vínculos con el patrimonio cultural de su elección. Esto, lo que hace es situar la agencia de selección en cada ser humano. Pero también genera un conflicto cognitivo con ideas como “patrimonio de la humanidad”, porque de alguna manera se supone que no asumimos un patrimonio seleccionado por otros, sino que cada persona tiene que ser quién lo seleccione. No nos debe asustar la idea de entender que todo bien cultural puede ser susceptible de aportar una referencia identitaria a alguien. La cuestión clave aquí para mí es a cuántas personas, cómo de estables, cómo de sólidas son esas comunidades patrimoniales y, sobre todo, saber que su alcance va a ser limitado. Es decir, si el elemento que vamos a patrimonializar es familiar – porque es, por ejemplo, una tradición que solamente tenemos en nuestra familia –, entonces el alcance de esa comunidad patrimonial es muy limitado (no menor o peor). Pero, en cambio, una tradición que comparte un país o que compartimos dos países, como España y Portugal, tiene un alcance que incluso puede acabar trascendiendo a estos propios dos países. Por tanto, la cuestión clave no es si todo puede ser patrimonio, sino que todo elemento patrimonializado, patrimonializable, tiene distintos grados de alcance.
- 33 Este argumento me viene muy bien para poder reflexionar sobre el supuesto alcance mayor, que sería el “patrimonio de la humanidad”. Se supone que hay un patrimonio o patrimonios que pueden ser susceptibles de ser compartidos por toda la humanidad. Yo

creo que esto no se sostiene fácilmente hoy. Habría que matizar la expresión, entendiendo que hay patrimonios cuyos valores pueden ser reconocidos por toda la humanidad, y además siempre con cautela y con matices, porque puede haber visiones etnocéntricas, dominantes, que estén haciendo prevalecer unos sobre otros por toda la humanidad. Y, por otra parte, no creo que sea necesario. Creo que hay bienes que tienen un valor extraordinario en la historia de la cultura del ser humano, que merecen ser custodiados y conservados para que toda la humanidad los pueda disfrutar, pero eso no significa que tengan que ser referentes identitarios para toda la humanidad. Ese paso artificial de algo que tiene valor (valores, porque pueden ser muchos), a que ese algo tenga que ser un referente identitario para mí, es una diferencia sustancial y un salto conceptual muy forzado. Los referentes los decide cada cual y el alcance es limitado. De hecho, quizá el mínimo alcance es el patrimonio íntimo, porque a veces solamente lo conoce la persona y nadie más.

- 34 Cuando los usuarios publican su patrimonio en “Personas y Patrimonios” ya lo dan a conocer a otros y lo ponen en comunicación. Pero existe una parcela que es, a veces, solo propia, individual; y así debe ser. Si eso es patrimonio o no, si el patrimonio solo empieza cuando es compartido es un debate abierto, fascitante, y yo no tengo clara la respuesta, sigo dándole vueltas a la idea. Pero sí me interesa que el tipo de conducta que yo establezco con mis bienes íntimos es exactamente el mismo que establezco con los compartidos, siempre y cuando los valore. Si yo sitúo un bien como referente identitario común, es que ya lo siento propio y mi conducta va a ser de cuidado, disfrute y transmisión. Y yo creo que eso es importante porque nos da las pautas nuevamente de la conducta, es decir, los verbos que queremos trabajar cuando son patrimonios comunitarios, por ejemplo, de un país, de una ciudad, de una localidad, etcétera. Por todo ello, creo que hay que diferenciar entre valores históricos, artísticos, etc. y valores identitarios referenciantes, incluso valores que tienen que ver con un apego, con un vínculo mucho más profundo a veces. Incluso hay vínculos que son *indesacibles* (esa palabra no existe), pero pretende significar que no se pueden deshacer porque están arraigados en lo más íntimo. Por eso, es tan importante que diferenciamos los tipos de vínculo. Y, por eso, nosotros nos empeñamos en conceptualizarlos, en entender qué tipos de modelos hay, porque el alcance en el aprendizaje del patrimonio es muy diferente si deriva de unos u otros vínculos (por tanto, verbos); como consecuencia, el tipo de mediación que necesitan también es muy diferente. No es lo mismo que yo busque dar a comprender el patrimonio que yo quiera enseñar a valorarlo, pero tampoco es lo mismo que pretenda enseñar a disfrutarlo a que desee enseñar a querer transmitir el patrimonio. Es decir, que el verbo (o la pareja de verbos de quien enseña y quien aprende) condiciona la acción educadora, la acción docente o la acción mediadora.

EN e PRM – Podemos então afirmar que a educação patrimonial pressupõe valorizar e incentivar a agência? Ou seja, pressupõe, também, que as pessoas se sintam participantes do processo de patrimonialização?

- 35 **OF** – Exacto. Yo creo que es la filosofía de la “Convención de Faro”, que, aunque surge en 2005, España ha ratificado en 2022. Es decir que esto se venía gestando, pero no ha cuajado o no se ha consolidado hasta muy recientemente. Esa idea de decidir con qué elementos yo me identifico y, sobre todo, entender que no tienen por qué ser iguales para las diferentes personas, ni siquiera que es natural que lo sean, porque no es ajustado a lo que la propia antropología, o la historia, o la psicología nos muestran.

Asumir que van a ser diferentes las constelaciones patrimoniales para las personas, yo creo que es un alivio que nos lleva a otro tema caliente, que es el de los patrimonios controversiales, patrimonios en conflicto, patrimonios que generan discusión o debate. Yo entiendo el concepto, pero creo que la clave no está en los patrimonios, por lo que antes decía: el patrimonio no es otra cosa que un vínculo establecido. Donde está el problema ni siquiera es en que los valores son distintos, porque la historia de la humanidad, la historia cultural, está llena de valores distintos y contradictorios. La propia UNESCO, aloja, acoge, reconoce bienes de patrimonio mundial consecuencia de valores espirituales contradictorios, incluso, bélicamente enfrentados o formas culturales irreconciliables, y todos ellos están allí alojados bajo la misma categoría. Cabe preguntarse si lo conflictivo es el patrimonio, los valores o, donde creo que está la clave, la actitud que tienen las personas cuando encuentran valores diferentes a los suyos.

- 36 Por eso, yo creo que la educación patrimonial es esencialmente una educación de valores y cuando uno asume la diferencia no como algo posible sino como algo esencial, incluso definitorio del propio concepto de patrimonio, el siguiente paso es aceptar que esa diferencia debe existir y coexistir. Y no tiene sentido entrar en dinámicas comparativas, en dinámicas de exclusión, en dinámicas de segregación, de separación. Es decir, lo natural es que existan y coexistan; simplemente, mis constelaciones patrimoniales no son, ni siquiera coinciden ni en una sola con las tuyas, y ahí debería estar el final de la discusión. Así pues, invadir el espacio del otro, tratar de intentar cambiar algunos de sus referentes identitarios, o cuestionar las constelaciones patrimoniales de otros, carece de sentido. Lo mismo que en el universo las constelaciones no se enfrentan, están en relación unas con otras, coexisten. Yo creo que ese es un cambio de perspectiva que omite, evita, elude ciertas comparaciones, incluso, intentar resolver ciertos conflictos. Por todo ello, creo que el acento no está en el patrimonio y que el patrimonio no es controvertido ni controversial, sino que es el ser humano con su conducta quién, en todo caso, genera el conflicto. La realidad, lo que llamamos patrimonio, no deja de ser consecuencia, como dije al principio, de la conducta del ser humano.

EN e PRM – E como tem trabalhado o Observatorio de Educación Patrimonial, em Espanha? Quais têm sido as principais conclusões, desafios e dificuldades que têm enfrentado?

- 37 **OF** – El Observatorio de Educación Patrimonial de España (OEPE)⁶ surgió en 2009. Sabíamos que se hacían muchas cosas en educación patrimonial en nuestro país, e iniciamos un ejercicio de localizar e inventariar programas de educación patrimonial. Partimos de una serie de hipótesis, que en algunos casos no se corroboraron; por ejemplo, que hay menos programas de educación patrimonial cuanto más local es el ámbito. Al contrario. Encontramos más programas y con mejores resultados cuanto más local es el ámbito, precisamente porque más fuerte es el vínculo. En aquel momento entonces no había en España un programa estatal de educación patrimonial; hoy sí. Ese es el origen del observatorio: localizar, inventariar y hacer análisis. Cuantos más programas tuviéramos, más análisis podríamos hacer. Y en esta primera etapa de desarrollo del observatorio, que es de 2009-2012, entra en escena el Ministerio de Cultura, que desconocía el trabajo del OEPE, que a su vez estaba siendo financiado por otro ministerio del mismo gobierno (Ministerio de Ciencia e Innovación). Me llamó entonces la persona que coordinaba el área de difusión del IPCE, que estaba encargada

de poner en marcha algunos planes y ella mi pidió escribir un artículo sobre la legislación educativa y patrimonial. Entonces yo, en esa conversación le dije, “Ah, pues, yo pensaba íbamos hablar del Observatorio”; “¿Que es el Observatorio?” Así surgió una relación entre ambas muy productiva, cuando nos dimos cuenta que estábamos trabajando en dos elementos que podrían fusionarse: ella tenía el propósito de hacer el Plan Nacional de Educación y Patrimonio (PNEyP) y yo tenía el conocimiento de lo que se estaba haciendo en materia de Educación Patrimonial en España. Y, en ese momento, a parte de comenzar a elaborar el Plan Nacional (en cuya coordinación de la comisión de elaboración colaboré y posteriormente en la de seguimiento hasta la actualidad), lo que hicimos fue integrar lo trabajo del Observatorio de Educación Patrimonial en el propio Plan. Esto nos permitió hacer análisis en los que diagnosticábamos cuál era la situación de la legislación educativa y patrimonial en el Estado y las Comunidades Autónomas, o cuál era el grado de implementación de la educación patrimonial en España. Por ejemplo, preguntamos a todos los centros educativos, privados, públicos, concertados, de primaria y secundaria, qué y cuánto de lo que la ley de educación establecía que había que enseñar de patrimonio realmente estaban haciendo en sus aulas. Y la respuesta fue demoledora, porque solo un porcentaje mínimo de los centros reconocían que estaban aplicando la ley. El resto, o lo hacía puntualmente, o dependía de las circunstancias o simplemente no lo hacía: reconocían que no enseñaban el patrimonio en sus aulas. Es decir, existía una fragilidad a la hora de llevar a las aulas lo que la ley determinaba. Se incumplía, de facto, una ley. ¿Por qué siendo obligatoria no se llevaba a las aulas? Esta circunstancia justificaba la urgente necesidad del Plan Nacional de Educación y Patrimonio. Mientras el PNEyP se desarrollaba, el Observatorio siguió su camino inventariando programas y acabó definiendo una serie de estándares de calidad que describían lo mínimo que tiene que tener un programa de educación patrimonial, que es lo que medía la escala Q-Eduitage⁷. Y estos estándares beben de textos internacionales, de análisis que había hecho el propio Observatorio, pero también de tesis doctorales, de estudios de caso, etc. Entonces, propusimos un conjunto de estándares que son los que definen un buen programa de educación patrimonial. En la siguiente fase nos ocupamos de evaluar un número ingente de programas de educación patrimonial en base a esos estándares que, a su vez, estaban abiertos y se iban ajustando con las conclusiones de tesis doctorales que se centran en profundidad en estudios de caso. En esta segunda etapa, el Observatorio abrió al panorama internacional la muestra. Seguimos haciendo una evaluación por estándares básicos, pero ampliamos a lo que llamamos estándares extendidos o específicos. Estos se generan en función de la tipología de patrimonio, o la etapa educativa a la que se dirigen, o bien el ámbito educativo formal, no-formal, informal, o si se generan en entornos digitales, por citar algunos ejemplos. Eso sería de 2012 a 2015. A partir de entonces comienza la codirección de los proyectos con Álex Ibáñez, de la Universidad del País Vasco; en 2016 y hasta 2019, el Observatorio entró una etapa en la que nos centramos en algunos casos – en los mejores, los que obtienen mejores valoraciones con la escala de referencia (buenas prácticas) – y hacíamos también estudios de caso en profundidad. Ahí empezamos a medir aprendizajes. El siguiente proyecto, que es el que tenemos en la actualidad, denominado “Modelos de aprendizaje en entornos digitales de educación patrimonial”⁸ (2020 a 2024), se centró, no solamente la medición de aprendizajes – que compatibilizamos con la evaluación de programas – sino en generar una escala (Q-Herilearn), que mide los aprendizajes del patrimonio.

- 38 Resumiendo, desde el OEPE comenzamos con el inventario de programas, para definir estándares y calibrar una escala que mide la calidad de los diseños en educación patrimonial (Q-Edutage), posteriormente nos centramos en casos de estudio, evaluamos aprendizajes y finalmente definimos la escala que mide esos aprendizajes (Q-Herilearn).
- 39 En cuanto al horizonte y líneas abiertas, yo creo que el OEPE – y esto es una crítica- se he ido quedando obsoleto en la forma de inventariar. Entre medias, hemos conocido proyectos de inventario colaborativos, por ejemplo, el que tiene Chile promovido desde su propio Ministerio de las Culturas, que es lo que veníamos haciendo desde el Observatorio, pero de forma colaborativa. De manera que ya no son unos investigadores que están inventariando para todos, sino que se estimula un inventario colaborativo con la población de docentes, mediadores, asociaciones, sociedad civil, y todos aquellos agentes que consideren que se están llevando a cabo programas de educación patrimonial.
- 40 Esta es justo a la línea que hemos abierto en un proyecto que se llama “La Educación Patrimonial en España ante la Agenda 2030: Plan de Alfabetización Patrimonial en Entornos Digitales”⁹ (2022-2024), que está asociado justamente al último proyecto de investigación. Tiene, precisamente, una parte en la que se va a promover el inventario colaborativo de programas de educación patrimonial. Al OEPE le faltaba esa evolución después de una década ya de Plan Nacional de Educación Patrimonial y una extensa colaboración con el Ministerio de Cultura. Esa sería la dimensión colaborativa dentro del inventario de evaluación, incluso de los programas; es nuestro horizonte más inmediato a tres o cuatro años.

EN e PRM – Estes projetos de inventário colaborativos são ao nível internacional?

- 41 OF – Sí, la parte internacional del Observatorio derivó en lo que hemos llamado la RIEP, que es la Red Internacional de Educación Patrimonial con las siglas en inglés INHE – *International Network on Heritage Education* – y esta Red lo que pretende es, justamente, ser una extensión del inventario, pero ya colaborativo. La Red, honestamente, en el mundo de redes sociales, acabará siendo un espacio específico en una red social; nosotros intentamos, al comienzo de la Red (2012-2014), conectar a una serie de investigadores, investigadoras, pero también agentes, ciudadanos, artistas, en actuaciones de mediación o comunicación, difusión, educación con el patrimonio. Esto, hoy en día, lo puede hacer perfectamente una red social como Instagram, o incluso una App específica como la que tenemos nosotros como es *Our Heritage Community*¹⁰. Lo que estamos valorando ahora es cómo activarla y cómo impulsarla. Y también hemos solicitado un proyecto europeo en el que participa Portugal, que es una “acción COST”, y que justamente pretende conformar una red internacional más vinculada al ámbito europeo de investigación de educación patrimonial. También estamos traduciendo el cuestionario Q-Herilearn al inglés, francés, vamos trabajar ahora el portugués, italiano y en euskera también, porque una parte de los integrantes del equipo trabajan en esta lengua.

EN e PRM – Pensando agora sobre a educação patrimonial em espaços formais e não formais, que convergências, fissuras e desafios vislumbra?

- 42 OF – Este es un tema realmente interesante; además de formales y no formales yo aun añadiría los informales, porque están cada vez más imbricados en ambos. Cuando empecé la tesis, de hecho, diferencié los tres. Hice una implementación distinta para cada uno de los tres, una para un instituto, una para un museo y otro para internet. Yo

creo que hoy en día esto ya no funciona así: todo el ámbito digital, los entornos digitales y la dimensión virtual están completamente incorporados a los ámbitos formal y al no formal. En Portugal estáis mucho más avanzados porque tenéis un Plan Nacional de Artes¹¹ y yo creo que es un paso más en la implicación por integrar lo formal y lo no formal.

- 43 Volviendo a España, lo que tenemos es una legislación educativa y patrimonial que cada vez está incorporando más elementos de la otra, es decir, la legislación educativa cada vez más tiene contenidos relacionados con el patrimonio y cada vez las facultades donde formamos a docentes estamos impartiendo más contenidos patrimoniales. Pero estamos en niveles bajos aún. Todavía falta mucho, por ejemplo, en la formación de maestros nos haría falta una mención específica, un especialista en educación artística y patrimonial que no tenemos y que estamos constantemente reivindicando desde sociedades como la SEA (Sociedad Para la Educación Artística) o ICOMOS (International Council on Monuments and Sites). Y, por otro lado, la legislación en materia de patrimonio va dando pasos para incorporar elementos educativos. La legislación estatal nuestra es bastante antigua, es de 1985¹², pero las comunidades autónomas tienen las competencias transferidas y van incorporando su propia legislación. Recientemente, la modificación de la ley de Patrimonio la Comunidad de Madrid¹³ ya ha incorporado un articulado específico de educación patrimonial. Por tanto, en esa relación cada vez más sólida entre patrimonio y educación se van dando pasos, aunque la educación se reclama más desde el patrimonio que a la inversa. Es decir, es más fácil que reclamen y que incluso participen en cuestiones educativas quienes trabajan en patrimonio a que quienes trabajan en educación entiendan que lo patrimonial es algo esencial y no secundario. Creo que nos queda mucho trabajo por hacer aún en educación. Y cada vez hay más proyectos de innovación, proyectos financiados con fondos de comunidades autónomas, que van trabajando en las escuelas la educación patrimonial, aunque lo que debería suceder es simplemente que se cumpliera el currículo. En el ámbito no formal, en museos, yo creo que ha habido una cierta evolución que pasa por una inclusión de lo educativo, entre otras cosas yo creo que, porque se entendió, desde las direcciones de los muchos museos, que actuaba como tentáculo para atraer público. Era una inversión en ciudadanía de futuro. Pero llegó la crisis de los años 2006-2008, y muchos departamentos de educación mermaron, hasta incluso alcanzar sus mínimos o desaparecer en el peor de los casos, y hoy estamos otra vez en un intento de recuperar niveles que aún no hemos conseguido desde principios de los 2000.
- 44 En cuanto al concepto, ese divorcio que había entre la universidad, la investigación y los museos, se está diluyendo, porque ambas partes han cambiado sus posiciones. La investigación universitaria ha cambiado su posición fiscalizante, evaluadora, validadora y los museos han hecho investigación muy solvente, empíricamente muy valiosa, con lo que las universidades se han resituado. Además, los museos han hecho aportes teóricos relevantes, así que ahora el escenario es de colaboración, de promoción de proyectos conjuntos en los que incluso los museos están llevando el liderazgo en cuanto a conceptualización teórica e incluso en términos de investigación. Algunos (pocos) perfiles procedentes de la universidad han ido a direcciones de departamentos de museos de educación, pero desde los museos muchos coordinadores de departamentos de educación, han terminado en la universidad. Hoy el binomio museos-universidad atraviesa una etapa mucho más horizontal, colaborativa, resituada en sus roles, más equilibrada e igualada.

EN e PRM – Como é que tem trabalhado no espaço do ensino académico/universitário a educação patrimonial? Tem sido um trabalho mais teórico, analítico ou também prático, proponente? A Olaia mencionou que a ação fiscalizadora da universidade se tem alterado. Que outras linhas de investigação têm surgido com esta alteração? Quais têm sido as suas principais preocupações, enfoques enquanto investigadora e, também, enquanto professora?

- 45 **OF** – Me centro sobre todo en cómo yo veo los museos con relación a la educación patrimonial. Yo también he ido cambiando la forma cómo miro a los museos en tanto elementos de investigación en educación patrimonial, que quizás no es exactamente la misma que tienen todos los compañeros que trabajan en este ámbito. Muchas veces he leído “patrimonios y museos” “educación patrimonial y museos” como si fueran dos términos que están al mismo nivel conceptual. Jerárquicamente yo creo que están en lugares distintos. Me explico: la educación patrimonial entiendo que es la disciplina que se ocupa de todos los procesos que tienen que ver con la enseñanza/aprendizaje del patrimonio. Y lo hace en diversos contextos. Un contexto puede ser la escuela y otro contexto puede ser el museo. Los museos me interesan, desde el punto de vista de la investigación, como contextos de educación patrimonial. Exactamente igual que las escuelas. Y sobre todo me interesan cuando colaboran, pero exactamente igual que los entornos digitales y exactamente igual que las familias o los medios de comunicación: todos son contextos para la educación patrimonial. Por lo tanto, yo situó los museos como contextos desde la perspectiva de la educación patrimonial. Eso me permite hablar de educación patrimonial “en museos”, no “y museos”. Los museos son agentes que dinamizan, generan y evalúan la educación patrimonial exactamente igual que lo son las escuelas. Los museos, además, son contenedores de bienes patrimoniales y, algunos, patrimonio en sí mismos.
- 46 Hoy es importante, además, reivindicar que los museos investiguen en educación, y que de alguna manera generen su propia investigación como agentes referentes. La escuela también alberga todo el saber humano, en realidad, pero ese valor añadido de contener elementos originales, o con un poder incluso económico, junto con la potencia de la experiencia in situ, hace que los museos sean contextos extraordinarios no solamente para poner en práctica proyectos y programas de educación patrimonial sino para liderar la investigación en este campo. De hecho, hace unos años, muchos departamentos empezaron a incluir la investigación junto con la educación en su propia denominación, y yo creo que esa era una línea muy acertada. Hay muchas tesis doctorales defendidas sobre programas educativos de museos, también publicaciones y congresos organizados desde museos, que han generado un corpus específico que yo creo que hace que la educación patrimonial en museos sea, posiblemente, uno de los ámbitos de educación patrimonial donde más producción científica innovadora hay actualmente. Uno de los retos en el caso de los museos, tiene que ver con la dimensión tecnológica, con los entornos digitales, con lo informal y con definir distintos modelos, que es unas de las cosas que ya se había hecho en la década de 2010, modelos de educación en museos. Esto hoy se ha desplegado completamente. Creo que es otro campo extraordinario al nivel mundial.

EN e PRM – E para além de modelos de análise de investigação tem trabalhado com os seus alunos propostas de educação patrimonial nas escolas e nos museus?

- 47 **OF** – En Valladolid tenemos una asignatura que es “Educación artística en espacios no formales”. En esta asignatura, que impartí durante unos años, trabajábamos con

museos de la ciudad, pero también con museos virtuales con la idea de crear, construir, musealizar, pensando que mi alumnado serían en el futuro maestros y maestras de primaria. Entonces, intentaba que profundizaran en la idea de museo creando museos virtuales. También tenemos la asignatura de “Fundamentos de la educación plástica y visual” y en ella trabajamos propuestas de unidades temáticas con museos de la ciudad. Simplemente, tratamos de relacionar a maestros y maestras en formación con lo que tienen en su ciudad o cerca de sus lugares de residencia. También hemos trabajado con el yacimiento arqueológico de Pintia, que está en Padilla de Duero (Valladolid). Es decir, con espacios patrimoniales, musealizados, donde una investigación tiene siempre que ver con el modo en que trabajamos con maestros de primaria, en cómo trabajar contenidos curriculares en los museos. Dentro de mi equipo hay personas que trabajan en proyectos de comisariado educativo o directamente en proyectos de educación patrimonial innovadores, como es el caso de Pablo de Castro. Es decir, que luego hay distintos desarrollos en función de cuál es la línea específica de cada investigador, pero, en mi caso particular siempre es en relación con la formación de maestros de primaria.

EN e PRM – Olaia, para terminarmos a nossa entrevista, que caminhos possíveis vislumbra para a educação patrimonial, num futuro próximo?

- 48 **OF** – A mí me gustaría que mejorase la formación de los maestros y maestras en la universidad mediante una mayor especialización en la enseñanza de contenidos patrimoniales. Yo creo que esa es la gran tarea pendiente y es, además, la principal porque si invertimos en esa, todo demás va a cambiar. Si tenemos una generación de maestros y maestras formados en educación patrimonial ya van a saber qué hacer, ya van a entender la necesidad simplemente de cumplir la ley. Pero, necesariamente han de saber cómo hacerlo. Imagino un futuro en el que tenemos una especialización que además es algo que hemos reivindicado, también, desde ICOMOS. Es decir, que no solamente lo reclamamos desde el OEPE o desde la SEA, sino que hoy hay muchas voces que reivindican una formación especialista para los maestros para que sepan cómo llevar el patrimonio a sus aulas, cómo trabajar en museos y cómo mediar con el entorno cultural. Imagino un futuro en el que en los grados de maestro de infantil y de primaria exista una mención especialista en educación patrimonial o en educación artística y patrimonial. Y ya puesta a imaginar, y poniendo como ejemplo Portugal, imagino que nuestros dirigentes políticos toman como referente el modelo de Portugal y hacen un Plan Nacional de las Artes que evidencia un compromiso por invertir en todo lo que tiene que ver, no solamente con las Bellas Artes, sino con lo educativo, con la difusión, con la divulgación de la cultura, con hacerla compartida. Imagino mayores esfuerzos en la formación de maestros y maestras y, por parte del gobierno, un plan específico de promoción de las artes al estilo de nuestros vecinos hermanos de Portugal. Ojalá haya muchas comunidades patrimoniales auto-gestionadas, capaces de generar programas muy potentes de educación patrimonial como ya está sucediendo en muchos lugares de España. Imagino un futuro fértil. Viendo lo que hemos avanzado de 2003 a 2023, no me parece imposible ni utópico, estamos en el buen camino.

- 49 **EN e PRM – Muito obrigada, Olaia!**

BIBLIOGRAFÍA

Fontal, Olaia. 2003. *La Educación Patrimonial. Teoría y Práctica en el Aula, el Museo e Internet*. Gijón: Trea.

Fontal, Olaia. 2022. *La Educación Patrimonial Centrada en los Vínculos. El Origami de Bienes, Valores y Personas*. Gijón: Trea.

López, José María Cuenca. 2002. “El Patrimonio en la Didáctica de las Ciencias Sociales: Análisis de Concepciones, Dificultades y Obstáculos para su Integración en la Enseñanza Obligatoria.” Tesis doctoral, Universidad de Huelva.

NOTAS

1. Professora Catedrática da Universidade de Oviedo na área da didática das ciências sociais.
2. <https://www.culturaydeporte.gob.es/planes-nacionales/planes-nacionales/educacion-y-patrimonio.html>.
3. Sobre a Convenção Quadro do Conselho da Europa Relativa ao Valor do Património Cultural para a Sociedade – Convenção de Faro (2005), consultar: <https://www.coe.int/en/web/culture-and-heritage/faro-convention>.
4. www.personasypatrimonios.com.
5. <https://oepe.es/escala-herilearn/>.
6. www.oepe.es.
7. <https://oepe.es/escala-edutage/>.
8. Ref.: PID2019-106539-I00, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, Agencia Estatal de Investigación.
9. Ref: PDC2022-133460-I00, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, Agencia Estatal de Investigación, Unión Europea Next GenerationEU, Plan de Recuperación, Transformación y Resiliencia.
10. <https://ourheritagecommunity.com/>.
11. Sobre o Plano Nacional das Artes, consultar: <https://www.dge.mec.pt/plano-nacional-das-artes>.
12. Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español.
13. <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOCM-m-2023-90148>.

RESÚMENES

Olaia Fontal concedeu-nos esta entrevista a 26 de junho de 2023, numa conversa virtual. Nesta entrevista Olaia relatou o seu percurso no campo da educação patrimonial e o seu entendimento sobre este conceito, apresentando, igualmente, a trajetória do Observatório de Educação

Patrimonial em Espanha (OEPE) e da Rede Internacional de Educação Patrimonial (RIEP), desde a sua criação à atualidade. Procurou, também, clarificar a ideia da educação patrimonial em espaços formais, não formais e informais e as ligações que tem desenvolvido com os museus enquanto elementos de investigação. A sua função como docente universitária e as relações que estabelece entre a educação patrimonial e a formação de mestres do ensino primário são, igualmente, abordadas. Por fim, Olaia, revela o futuro que imagina para a educação patrimonial em Espanha.

On 26th June 2023, Olaia Fontal granted us this interview during a virtual conversation. In this interview, Olaia shared her journey in the field of heritage education and her interpretation of this concept. She also presented the evolution of The Spanish Heritage Education Observatory (SHEO) and of The International Network on Heritage Education (INHE), from their inception to the present day. Furthermore, she focused on the notion of heritage education within formal, non-formal, and informal settings, as well as the connections she has forged with museums as research components. Her role as a university lecturer and the associations she establishes between heritage education and the training of primary school teachers were also discussed. Lastly, Olaia outlined her vision for the future of heritage education in Spain.

ÍNDICE

Keywords: heritage education, Olaia Fontal, heritage identity, heritage management, cultural heritage

Palavras-chave: educação patrimonial, Olaia Fontal, identidad patrimonial, gestión patrimonial, patrimonio cultural

AUTORES

OLAIA FONTAL

Doctora en ciencias de la educación por la Universidad de Oviedo. Es profesora titular de universidad en el Área de Didáctica de la Expresión Plástica de la Universidad de Valladolid. Ha publicado obras como *La Educación Patrimonial: del Patrimonio a las Personas* (Ediciones Trea, 2013), *Educación y Patrimonio: Visiones Caleidoscópicas* (Ediciones Trea, 2015, con Silvia García Ceballos y Álex Ibáñez Etxeberria), *La Educación Patrimonial Centrada en los Vínculos* (Ediciones Trea, 2023), además de numerosos artículos en publicaciones periódicas. Fue la investigadora principal del proyecto de I+D+i Observatorio de Educación Patrimonial en España. “Análisis Integral del Estado de la Educación Patrimonial en España” y, actualmente, del nuevo proyecto “La Educación Patrimonial en España: Consolidación, Evaluación de Programas e Internacionalización”. Universidad de Valladolid, Plaza de Santa Cruz, 8, 47002 Valladolid, España, olaia.fontal@uva.es, <https://orcid.org/0000-0003-1216-3475>

ELISA NORONHA

Investigadora Auxiliar do Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória» – CITCEM/Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP). Os seus interesses atuais de investigação centram-se na relação entre arte contemporânea, património e envolvimento comunitário; e as suas implicações nas narrativas e discursos museológicos. Doutora em museologia, colabora regularmente como docente no 2.º e 3.º ciclos em Museologia da FLUP e no mestrado em Estudos Museológicos e Curadorias da Faculdade de Belas Artes da Universidade do

Porto. Desenvolve também um trabalho mais autoral, que se concretiza com a curadoria de exposições e outras produções artísticas/culturais.

Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Via Panorâmica s/n Torre A, Piso 04150-564 Porto, Portugal, enascimento@letras.up.pt, <https://orcid.org/0000-0002-3594-6774>

PATRÍCIA ROQUE MARTINS

Investigadora Auxiliar do Instituto de História da Arte (IHA-FCSH/IN2PAST), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, onde desenvolve o projeto “Narrativas da Deficiência: Como (não) Explorar a Alteridade em Museus e Exposições? Construindo uma Visão para Melhorar o Imaginário Cultural em torno das Pessoas com Deficiência”.

Anteriormente foi membro integrado do Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória» – CITCEM/Faculdade de Letras da Universidade do Porto, onde desenvolveu o projeto de pós-doutoramento “A Representação da Deficiência nas Coleções dos Museus da Direção-Geral do Património Cultural (DGPC): Discurso, Identidade e Pertença”. É doutorada em Ciências da Arte (2015), mestre em Museologia e Museografia (2008) e licenciada em História da Arte (2001) pela Universidade de Lisboa. É autora do livro “Museus (In) Capacitantes. Deficiência, Acessibilidades e Inclusão em Museus de Arte” (Caleidoscópio/DGPC, 2017).

Instituto de História da Arte (IHA), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Colégio Almada Negreiros, Campus de Campolide, sala 347, 1070-312 Lisboa, Portugal, pmartins@fcsh.unl.pt, <https://orcid.org/0000-0001-6479-0783>

Recensões críticas

Helena de Freitas e Bruno Marchand, org. – *Tudo o que eu quero. Artistas Portuguesas de 1900 a 2020* [Exposição e catálogo]

Giulia Lamoni

REFERÊNCIA

Freitas, Helena de, e Bruno Marchand, ed. 2021. *Tudo o que eu quero. Artistas Portuguesas de 1900 a 2020*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Direção-Geral do Património Cultural e Imprensa Nacional-Casa da Moeda. 336 páginas, ISBN: 9789898758798.

Exposição patente na Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, entre 2 de junho e 23 de agosto de 2021, e no Centre de Création Contemporaine Olivier Debré, Tours, entre 25 de março e 4 de setembro de 2022. Curadoria de Helena de Freitas e Bruno Marchand. Organização: Fundação Calouste Gulbenkian e Centre de Création Contemporaine Olivier Debré.

- 1 A exposição *Tudo o que eu quero. Artistas Portuguesas de 1900 a 2020*, com curadoria de Helena de Freitas e de Bruno Marchand, foi organizada, em 2021, pelo Ministério da Cultura de Portugal, pela Direção-Geral do Património Cultural e pela Fundação Calouste Gulbenkian, em coprodução com BOZAR, em Bruxelas, e com o Centro de Criação Contemporânea Olivier Debré, em Tours. Inscrita na programação para a Presidência Portuguesa do Conselho da União Europeia, e na Temporada Cruzada Portugal-França 2022, *Tudo o que eu quero* reuniu o trabalho de 40 mulheres artistas portuguesas produzido desde o início do século XX até 2020.
- 2 Para além do interesse intrínseco deste projeto, e do seu catálogo – cuja estrutura, textos e escolhas editoriais, irei abordar nesta breve recensão –, considero relevante destacar alguns elementos relativos ao enquadramento da exposição no panorama cultural português e europeu, e à sua relação com intervenções feministas em âmbito

artístico. É de assinalar, por exemplo, que contrariamente a numerosos museus ou centros de arte na Europa, as instituições culturais em Portugal muito raramente têm aberto espaços significativos, nos últimos 20 anos, para articulações críticas das estruturas patriarcais que atravessam e constituem o campo da arte moderna e contemporânea, ou para revisitações históricas do trabalho artístico das mulheres no século XX, e mais particularmente nos anos 60 e 70 – um tempo de profunda efervescência social, cultural e política, que envolveu a circulação transnacional de um conjunto de discursos e práticas feministas.

- 3 No que concerne aos feminismos, por múltiplas razões, entre elas a especificidade do contexto sociopolítico português dos anos 60 e 70 – marcado, entre outros, pela guerra colonial, a fase final da ditadura, a revolução e o processo de democratização do país – a relação que as artistas plásticas desenvolveram localmente com estes posicionamentos, nacionais e internacionais, foi muito frequentemente problemática e às vezes contraditória (Lamoni 2023, 493-517). Em 1977, por exemplo, foi a passagem de uma exposição itinerante de obras de artistas norte-americanas em Portugal que impulsionou a organização da exposição *Artistas Portuguesas* na Sociedade Nacional de Belas Artes, em Lisboa – exposição de obras de artistas mulheres que notoriamente se definiu como não sendo feminista, nas palavras da artista e crítica de arte Salette Tavares (Tavares 1977, 5). Tendo em conta a falta de envolvimento das instituições culturais, em Portugal, na problematização destas questões – ligada também, e de forma relevante, a uma possível crítica dos seus próprios funcionamentos internos e organização laboral –, as expectativas relativamente a uma mudança de paradigma são hoje muito altas. Foi, por isso, com expectativas elevadas e entusiasmo que visitei a exposição *Tudo o que quero* na Fundação Calouste Gulbenkian e tive acesso ao seu catálogo. Mas também com a preocupação de que a estratégia articulada pela exposição pudesse reforçar um regime de exceção (Rato 2005), ou eventualmente contribuir, involuntariamente, para o cancelamento de histórias e de práticas feministas transnacionais, de cariz fortemente político, que foram também mobilizadas para que eventos como este pudessem ter acesso a espaços institucionais.
- 4 Se o trabalho de curadoria conseguiu articular com inteligência, no espaço de exposição, uma narrativa material e espacial subtil, e coerente que estimula diálogos imaginativos entre as obras, o catálogo de *Tudo o que eu quero* apresenta um conjunto de problemáticas que merecem ser exploradas de forma crítica – a começar pelo posicionamento que emerge do próprio texto curatorial. O ensaio de Helena de Freitas e de Bruno Marchand explica de forma atenta e matizada as escolhas inerentes ao projeto expositivo, desde a cronologia adotada até aos principais nós temáticos que articulam os seus desenvolvimentos. É de destacar, neste sentido, a decisão de adotar uma perspetiva que abarcasse também a prática de artistas mulheres na primeira parte do século XX – uma altura em que as possibilidades de emancipação começaram a delinear-se –, e a de incluir o importante trabalho fotográfico de Maria Lamas.
- 5 Ao mesmo tempo, os curadores afirmam com veemência um propósito que em tudo parece corresponder a uma linha de intervenção que, desde os anos 1970 – com o trabalho de autoras como Linda Nochlin, nos Estados Unidos, e Griselda Pollock, no Reino Unido – tem caracterizado as práticas de uma história da arte e curadoria de orientação explicitamente feminista. Escrevem os curadores:

O âmbito desta exposição não deixa [...] margem para dúvidas: trata-se de inverter, contrariar o reequilibrar o histórico apagamento a que as artistas mulheres e as

suas produções estiveram desde sempre sujeitas. Estamos convictos que ainda nada está consolidado na igualdade de género. (Freitas e Marchand 2021, 25)

- 6 É interessante notar, contudo, que «esse campo de intervenção que, a partir de estratégias diferenciadas, pretende reparar esse facto histórico» (p. 29) não é chamado de feminista. A esse termo, Helena de Freitas e Bruno Marchand preferem o de “igualdade de género”. Assim, a evocação, muito limitada, das políticas feministas reveste-se também de uma certa cautela: «Quando o é, a questão do feminismo é trazida pelas obras, na pluralidade de posições que uma exposição como esta comporta» (p. 29). Embora, como assinalam com rigor os curadores, entre as artistas portuguesas cuja obra integra a exposição «são raros os casos que, como Paula Rego, usam a palavra feminismo com entusiasmo» (p. 29), o reconhecimento dos legados dos feminismos transnacionais em termos metodológicos, teóricos e históricos – legados dos quais, mais de 40 anos depois da exposição *Artistas Portuguesas*, um projeto como *Tudo o que eu quero* veio a beneficiar –, seria aqui muito pertinente e desejável.
- 7 Esse reconhecimento permitiria, entre outros, inscrever este projeto numa genealogia nacional e internacional de intervenções de cunho claramente político cujo objetivo foi contrariar, desde os anos 70, a marginalização das mulheres no contexto artístico, afirmar a relevância das suas práticas e, ao mesmo tempo, desenvolver um pensamento crítico relativamente à matriz patriarcal da própria disciplina da história da arte, e do funcionamento do campo artístico. Permitiria, por fim, traçar conexões com intervenções feministas na história da arte produzida em Portugal nos últimos anos por um conjunto de autoras (entre outras Ana Gabriela Macedo, Márcia Oliveira, Filipa Lowndes Vicente) – conexões que este catálogo não refere no texto de apresentação nem no seu aparato bibliográfico.
- 8 É necessário mencionar, contudo, que os curadores pensam este projeto como parte de um diálogo por vir:
- Estamos convictos e desejamos que esta exposição possa também integrar e reforçar um conjunto de reações e estímulos capaz de pôr em desenvolvimento projetos similares ou complementares, a partir de diferentes pontos de vista, com outros conceitos, estratégias e presenças. (p. 26-27)
- 9 Seria interessante, neste sentido, que esta projeção no futuro pudesse corresponder a uma ou mais genealogias que identificasse e explorasse antecedentes, legados, ligações, mostrando assim que esse tipo de trabalho de reescrita das narrativas históricas só é possível enquanto trabalho coletivo, partilhado, comum, interdependente. Nunca é possível enquanto trabalho isolado.
- 10 Quanto à sua estrutura específica – um texto curatorial inicial, seguido por curtos ensaios que introduzem e comentam a obra de cada artista representada na exposição –, o catálogo tem um claro cunho didático, que privilegia uma dimensão de estímulo à projeção internacional das artistas portuguesas. Esta escolha, que poderá parecer limitada no contexto português – talvez uma ocasião perdida de reunir a investigação inovadora que está a ser produzida neste campo específico – é contudo coerente com o projeto da exposição, impulsionado pela ex-Ministra da Cultura, Graça Fonseca, virado para uma maior divulgação e conhecimento do trabalho das artistas portuguesas. Assim, a maior parte dos textos no catálogo combina com brevidade a dimensão biográfica e análise crítica. Alguns deles, porém, propõem um percurso mais imprevisível – como, por exemplo, o ensaio sensível de Raquel Schefer sobre o trabalho

de Filipa César. É nesses interstícios de heterogeneidade e de surpresa que o catálogo consegue criar momentos de desvio e possibilidades de leituras múltiplas.

BIBLIOGRAFIA

- Freitas, Helena, e Bruno Marchand, ed. 2021. “Tudo o que eu quero.” In *Tudo o que eu quero. Artistas Portuguesas de 1900 a 2020*, 24-32. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Direção-Geral do Património Cultural e Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Lamoni, Giulia. 2023. “A Ambas as Extremidades da Cadeia: Algumas Reflexões sobre as Relações entre Artes Plásticas e Feminismos nos anos Setenta em Portugal.” *MODOS: Revista de História da Arte* 7 (2): 493-517.
- Rato, Vanessa. 2005. “O Paradoxo Português.” *Público*, 11 de setembro. <https://www.publico.pt/2005/09/11/jornal/o-paradoxo-portugues-38224>
- Tavares, Salette. 1977. [Introdução]. In *Artistas Portuguesas*, 5-6. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.

AUTORES

GIULIA LAMONI

Investigadora colaboradora do Instituto de História da Arte (IHA-FCSH/IN2PAST), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, giulialamoni@hotmail, <https://orcid.org/0000-0002-8617-0929>

Joshua Adair e Amy Levin, ed. – *Museums, Sexuality, and Gender Activism*

Bruna Toledo Gomes

REFERÊNCIA

Adair, Joshua G., e Amy K. Levin, ed. 2020. *Museums, Sexuality, and Gender Activism*. New York: Routledge. 306 páginas, ISBN: 9780367195106.

Museums, Sexuality, and Gender Activism faz parte de uma série de publicações intitulada *Museum Meanings*, que foi desenvolvida a partir de uma agenda comprometida em explorar as relações dos museus com os seus mais variados públicos.¹ Dividida em cinco partes, esta obra é composta majoritariamente por estudos de caso. Reúne artigos de críticos e ativistas da comunidade LGBTQ+, com o objetivo de oferecer bases teóricas e exemplos práticos que permitem pensar até que ponto as representações de gênero e sexualidade nos museus podem contribuir para o desenvolvimento de um modelo de ativismo realmente envolvido na visibilidade destes temas e das suas interseções com raça, etnia, classe social, entre outras variáveis.

Na primeira parte, que aborda a identidade e a ética, Amanda K. Figueroa recorre às teorias de Gloria E. Anzaldúa, que fundamentam a museologia feminista chicana, com o intuito de viabilizar a criação de um espaço de reflexão e posicionamento em torno das práticas curatoriais. O objetivo final é a desconstrução das relações de poder e da posição de “não-lugar” a que muitas mulheres, cujas histórias coabitam duas culturas dicotômicas (neste caso a norte-americana e a mexicana), são relegadas.

Já Nikki Sullivan e Craig Middleton discutem a relação entre ética e identidade nos museus, a partir da crítica à teoria da “nova ética museológica” de Janet Marstine, apontando as suas limitações e contradições, especialmente no que diz respeito à representação da sexualidade e da não-heterossexualidade nas mostras expositivas. Por exemplo: quando, conforme as indicações de Marstine, os objetos sexuais, imagens e/ou

identidades são sinalizados como potencialmente ofensivos, além de serem (re)inscritos como tal, acabam por reafirmar a normalidade dos objetos que não se encontram sinalizados na exposição. Como alternativa, os autores sugerem a concepção foucaultiana de *ethos*, que pressupõe a ética como uma prática para que, através do exercício contínuo de (auto)questionamento, os profissionais aprendam a não se deixar levar pela lógica da (hetero)normatividade.

A segunda parte da obra faz alusão à escritora americana, Audre Lorde, e à sua célebre frase: «*The master's tools will never dismantle the master's house*» (Lorde 1984, 110-113). Amy K. Lewin convida-nos a pensar se esta afirmação ainda pode ser considerada verdadeira. Para tal, o volume coloca lado a lado estudos de caso que a subvertem, uma vez que colocam ações disruptivas bem-sucedidas realizadas em museus tradicionais, e práticas de alguns espaços culturais alternativos que, apesar de possuírem maior flexibilidade para definir as suas atividades, muitas vezes não conseguem escapar ao modelo museológico convencional.

Como exemplos, esta secção inclui a análise de Stuart Frost acerca da exposição sobre *Shunga* – uma arte erótica japonesa – que esteve patente no British Museum, em 2014, e influenciou a abertura de mostras similares pelo mundo, convertendo uma categoria artística, antes considerada tabu e inacessível, em motor de discussões importantes, como o prazer sexual feminino e o relacionamento homoafetivo. Apresenta também o ativismo interno de um grupo de trabalhadores do Victoria and Albert Museum, que está a transformar esta instituição, historicamente associada ao imperialismo britânico, num espaço mais recetivo às comunidades LGBTQ+.²

No que diz respeito a espaços alternativos, o livro aborda quatro exemplos de museus dedicados aos temas da sexualidade e da diversidade. Tuan Nguyen, cita o Sydney Mardi Gras Museum que valoriza o museu *pop-up* como forma inovadora de exibição e de engajamento³, seguido de Özge Kelekçi e Meral Akbas que abordam o caso da prisão-museu de Ulucanlar, na Turquia, que apaga ou distorce as memórias dos grupos marginalizados que sofreram violência de estado.

E, por fim, dentro da mesma temática, Rovel Sequeira mostra como o Antarang – Sex Health Information Art Gallery, em Mumbai, fracassou por ter promovido, de maneira moralista, a prevenção do SIDA e a educação sexual, num distrito de prostituição; por seu turno, Manon S. Parry e Hugo Schalkwijk, analisam os projetos de preservação do património referente ao SIDA nos Países Baixos que tentam resgatar os objetos culturais gerados pela pandemia e que não foram devidamente recolhidos pelas instituições culturais.

A terceira parte do livro examina o problema da ambiguidade da representação nos museus de tudo aquilo que foge aos valores “iluministas” de categorização e classificação. As duas primeiras autoras, Ann Cvetkovich e Camille Georgeson-Usher, centram-se na questão da representação de corpos indígenas, femininos e *queer* em associação com o colonialismo. Cvetkovich defende o potencial radical da prática museológica decolonial *queer*, para mostrar como as formas tradicionais de exibição da cultura de povos indígenas, tais como dioramas e vitrines, podem ser transformadas de modo a recontextualizar e a tornar mais inclusivo um discurso quase sempre estereotipado. Já Georgeson-Usher, propõe a utilização de trabalhos fotográficos, performáticos e baseados em instalações para revalidar imagens e histórias.

Ainda com objetivo de divulgar práticas inovadoras para que as instituições museológicas possam repensar a apresentação de identidades corporais que foram

historicamente reguladas, deturpadas ou ignoradas, Natasha Bissonauth investiga o trabalho da artista Chitra Ganesh, baseado no conceito da copresença. De maneira provocativa, Ganesh coloca as suas criações fantásticas de iconografias femininas em diálogo com obras de coleções permanentes, preconizando uma narrativa diferente sobre a história da arte e, conseqüentemente, contribuindo para uma nova percepção do visitante.

A quarta parte vem recordar-nos que o ativismo de gênero quase sempre envolve uma atitude de resiliência. Irina D. Mihalache, usando como estudo de caso a Art Gallery of Toronto (atualmente Art Gallery of Ontario), defende a inclusão de comissões de mulheres voluntárias nos museus de arte. Estas voluntárias poderiam usar o seu lugar de privilégio – mulheres brancas, de classe média e alta, com boa posição social e redes fortes –, para promover a inclusão de grupos que não alcançaram ainda o mesmo espaço de participação nos museus.

Já Jana Sverdjuk analisa os pontos fortes e fracos identificados em diversos estudos realizados para explorar o potencial de democratização do DigitaltMuseum, na Noruega e Suécia, e a sua capacidade de recuperar conteúdo relacionado com questões de gênero através de uma minuciosa curadoria eletrônica.⁴ Por fim, Brenda Malone, tentando também mostrar iniciativas que remediam negligências e exclusões anteriores, descreve a importância da recolha rápida de materiais efêmeros para o National Museum of Ireland relacionados com o referendo irlandês sobre o direito ao aborto realizado em 2018.

A segunda secção desta parte, sobre narrativas problemáticas, começa com o texto de Catherine O'Donnell sobre a exposição *Never Going Underground* (People's History Museum, Manchester, 2016), e demonstra que mesmo as iniciativas pontuais de coprodução entre o público, as organizações locais e o museu podem ser amplamente benéficas para todos os envolvidos, uma vez que impulsionam colaborações de longo prazo e, conseqüentemente, o ativismo continuado referente aos direitos LGBTQ+.

A última parte apresenta como mote a seguinte questão: “como são as pessoas transgênero/gênero fluído/não-binárias?” A intenção é mostrar como as representações caricaturais do passado continuam a interferir negativamente no imaginário das pessoas cisgênero. A partir daí, Michael Petry analisa o trabalho de quatro artistas empenhados em questionar e melhorar tais representações.⁵

Mencionando a exposição *Transmission* (Amsterdam Museum, 2015 e 2016), o capítulo seguinte mostra como a equipa responsável conseguiu convocar as diferentes percepções da curadoria e dos colaboradores transgênero da comunidade para a reflexão sobre os conteúdos exibidos. E, encerrando esta secção, o capítulo colaborativo sobre o caso de estudo do Van Abbermuseum (Eindhoven) descreve como a sua equipa, através de um compromisso interdepartamental e de parcerias com a comunidade, tem repensado as suas estratégias de comunicação, educação, pesquisa e mediação, com o objetivo de integrar a abordagem *queer*.

Para terminar, convém ressaltar que, enquanto perdurar no imaginário coletivo a ideia de que os museus são “lares” de ideias e de objetos, será ainda necessário que alguém recorde que os lares nem sempre são seguros e confortáveis para todos. Por isso, na conclusão, Joshua Adair reitera o objetivo da obra: o de oferecer exemplos de experiências não para serem usadas como modelos, mas para incentivar os profissionais a reavaliarem as suas práticas, a reconhecer a repetição de padrões quase nunca questionados. O desconforto gerado por este exercício poderá desencadear ações

mais inclusivas e que respondam às exigências e às particularidades de cada museu e do seu respetivo público.

BIBLIOGRAFIA

Lorde, Audre. 1984. "The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House." In *Sister Outsider: Essays and Speeches*, 110-113. Berkeley: Crossing Press.

NOTAS

1. Para conhecer os restantes volumes da coleção, ver <https://www.routledge.com/Museum-Meanings/book-series/SE0349> (consultado em julho 24, 2023).
 2. A proposta do grupo pode ser consultada neste website: <https://www.vam.ac.uk/info/lgbtq> (consultado em julho 24, 2023).
 3. O autor reconhece que *pop-up* e museu são conceitos muito diferentes e que a sua associação gerou uma terminologia imprecisa. No entanto, o foco desta secção está mesmo nesta tensão entre *pop-ups* e exposições de longo prazo, com o intuito de defender os primeiros como uma tipologia que apropria produtivamente e questiona as convenções dos museus, apontando novos caminhos para estes últimos.
 4. Para conhecer o projeto visitar: <https://digitalmuseum.no/> (consultado em julho 24, 2023).
 5. Dos artistas escolhidos pelo autor, Del LaGrace Volcano oferece uma perspectiva sobre intersexo; Artor Jesus Inkerö retrata-se a si mesmo, bem como outras celebridades trans; Blake Little, um homem gay cisgénero, também retrata pessoas trans; e Åsa Johannesson discursa sobre a ambiguidade de género através de uma entrevista publicada na obra.
-

AUTORES

BRUNA TOLEDO GOMES

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Portugal,
btoledogomes@gmail.com