

MIDAS

Museus e Estudos Interdisciplinares

18 | 2024

Varia

Ana Carvalho, Alexandra Curvelo, Elisa Noronha, Paulo Simões Rodrigues e Pedro Casaleiro (dir.)



Edição electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/midas/4992>

DOI: 10.4000/midas.4992

ISSN: 2182-9543

Editora

CIDEHUS - Centro Interdisciplinar de História Culturas e Sociedades da Universidade de Évora

Refêrencia eletrónica

Ana Carvalho, Alexandra Curvelo, Elisa Noronha, Paulo Simões Rodrigues e Pedro Casaleiro (dir.), *MIDAS*, 18 | 2024 [Online], posto online no dia 30 janeiro 2024, consultado o 13 outubro 2024. URL: <https://journals.openedition.org/midas/4992>; DOI: <https://doi.org/10.4000/midas.4992>

Este documento foi criado de forma automática no dia 13 de outubro de 2024.



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, Alexandra Curvelo, Elisa Noronha, Paulo Simões Rodrigues e Pedro Casaleiro

Artigos

Reconocer la diversidad de la museología. Reflexiones a partir del caso español

Fabien Van Geert

Sustainable development and museum professions: a preliminary study in emerging trends and transformations

Viviana Gobbato

Los espacios de memoria en Cataluña: un análisis desde la perspectiva de género

Gemma Domènech i Casadevall e Josep Font Sentias

O Atelier de pintura e o Museu Oceanográfico do Rei D. Carlos I no Palácio das Necessidades: contributos para a sua caracterização

António Cota Fevereiro

Ensaio

Espaços de transição – um percurso entre edifícios, no Museu Louisiana

Helena Barranha

Entrevista

Repensar o museu e a museologia a partir da prática colaborativa com os povos indígenas.

Entrevista com Marília Xavier Cury

Marília Xavier Cury, Elisa Noronha e Patrícia Roque Martins

Recensões críticas

Expedient 2619. Art en Dipòsit (Mataró 1936-2023) [exposición]

Eduard Caballé i Colom

Entangled Pasts 1768-now. Art, Colonialism and Change [exposição]

Raquel Henriques da Silva

Gaëlle Rouard: Escuridão Flamejante [exposição]

Ana Isabel Moreira Martins

Adriana Turpin e Susan Bracken, eds. – Art Markets, Agents and Collectors: Collecting Strategies in Europe and the United States, 1550-1950

Francisco J. M. Cambim

Cíntia Rodrigues dos Santos Mariano – Museus de Arte e a Deficiência Visual

Ingrid Souza de Freitas

Editorial

Ana Carvalho, Alexandra Curvelo, Elisa Noronha, Paulo Simões Rodrigues e Pedro Casaleiro

- 1 A MIDAS inicia em 2024 a publicação contínua, ou seja, os artigos passam a ser publicados em fluxo contínuo logo que sejam aprovados, deixando de esperar pela edição de um número completo. Isso permitirá maior rapidez na disponibilização de cada artigo e maior flexibilidade na gestão editorial. O 18.º número da MIDAS, que foi aberto para publicação logo no início do ano é, desta forma, um número aberto, que agora se conclui. É também um número não-temático (“Varia”), refletindo a diversidade de propostas aprovadas após a revisão por pares e a revisão editorial. O desenvolvimento da museologia como área de estudo e de prática, o desenvolvimento profissional e a atualização de competências, a representação de género e as políticas de memória, a história do colecionismo, a descolonização, a arquitetura de museus, a restituição do património cultural e a pesquisa de procedência de objetos, estão entre os variados temas abordados.
- 2 Com o primeiro artigo, de Fabien Van Geert (Université Sorbonne Nouvelle), o tema de reflexão é a museologia (ou museologias) e o seu desenvolvimento. O autor tem como referência para a sua análise o caso da museologia espanhola, defendendo a existência de várias museologias no país e no mundo, e a importância de as colocar em diálogo através de um olhar comparativo e geopolítico.
- 3 O segundo artigo, de Viviana Gobbato (Centre de la Recherche sur les Liens Sociaux – CERLIS) reflecte sobre o desenvolvimento da museologia na perspetiva das profissões museais e da atualização de competências face a tendências e transformações emergentes, como é o caso do papel crescente da sustentabilidade nas práticas museológicas. Trata-se de um estudo preliminar junto de profissionais de museus, em que se destacou, por exemplo, a necessidade de atualização das competências de forma mais adaptativa, a importância de práticas mais sustentáveis e éticas, assim como o envolvimento das comunidades.
- 4 O terceiro artigo, de Gemma Domènech i Casadevallm (Instituto Catalán de Investigación en Patrimonio Cultural) e Josep Font Sentias (Red de Espacios de Memoria Democrática), aborda a representação de género na Rede de Espaços de Memória da Catalunha. Esta Rede, composta por 185 lugares de memória sobre democracia, é

analisada do ponto de vista da representação das mulheres, interrogando sobre o papel que lhes é atribuído nas narrativas apresentadas.

- 5 O quarto artigo, e a fechar a secção, é da autoria de António Cota Fevereiro (ARTIS, Universidade de Lisboa) e insere-se no âmbito da história do colecionismo português. O estudo centra-se em particular na figura do Rei D. Carlos I (1863-1908) como colecionador, analisando os espaços privados que o monarca ocupou no Palácio das Necessidades (Lisboa) a partir de 1885: o *atelier de pintura* e o Museu Oceanográfico, que serão mantidos (aproximadamente) até à sua morte, em 1908.
- 6 Na secção de “Ensaio” publicamos um texto de Helena Barranha (IHA, Universidade Nova de Lisboa) que reflete sobre os espaços de transição na arquitetura de museus, debruçando-se sobre o Museu Louisiana de Arte Moderna, em Humlebæk, na Dinamarca. A partir de um breve texto e de uma sequência de dez imagens, Barranha propõe um olhar sobre este museu, em particular para a maneira como se estabelece a relação entre arquitetura, arte e paisagem.
- 7 Este número conta ainda com a secção de “Entrevista”, espaço que aprofunda a discussão de conceitos e práticas que estimulam o pensamento sobre museus e museologia. Neste contexto publica-se a entrevista com a museóloga brasileira Marília Xavier Cury (Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo). A partir de uma conversa conduzida por Elisa Noronha (CITCEM, Universidade do Porto) e Patrícia Roque Martins (IHA, Universidade Nova de Lisboa), Cury fez um balanço da sua experiência de colaboração com os povos indígenas no Brasil. Abordou, nomeadamente, o lugar dos povos indígenas nos discursos e nas práticas museológicas, apontando encontros e tensões que caracterizam o panorama museológico da atualidade. Fez ainda uma leitura sobre o processo de descolonização dos museus e da museologia, referindo-se à necessidade de ampliar as possibilidades de diálogo e de trabalho, para além dos modelos mais tradicionais. Além disso, Cury falou de experiências colaborativas e narrativas expositivas que relatam algumas das relações que tem estabelecido entre Portugal e Brasil no domínio das coleções arqueológicas e etnográficas. Na última parte da entrevista, Cury propõe uma museologia mais aberta ao “outro”, uma museologia necessariamente mais colaborativa e mais experimental, ancorada em abordagens mais analíticas e críticas.
- 8 A última secção deste número reúne cinco recensões críticas, entre exposições e livros, sob a responsabilidade editorial de Joana Baião e Leonor Oliveira. No âmbito das exposições, a primeira é um comentário crítico da autoria de Eduard Caballé i Colom (Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural – ICRPC-CERCA) à exposição temporária *Expedient 2619. Art en Dipòsit (Mataró 1936-2023)*, organizada pelo Museu de Mataró na Catalunha. O tema da exposição centra-se na restituição do património cultural e na importância da pesquisa de procedência de objetos. Este caso em particular tem como referência a Guerra Civil Espanhola (1936-1939) e a forma como os objetos enquadrados neste contexto político e social acabaram por chegar ao museu. Esta exposição é emblemática da necessidade de reflexão e revisão dos museus quanto às narrativas sobre as práticas de incorporação de objetos no passado. Como destaca Eduard Caballé i Colom, a exposição do Museu de Mataró é uma das primeiras em Espanha a aprofundar a proveniência das coleções no seguimento de uma rigorosa investigação com esse propósito.
- 9 A segunda exposição em análise é da autoria de Raquel Henriques da Silva (IHA, Universidade Nova de Lisboa) e refere-se à exposição temporária *Entangled Pasts 1768-*

now. *Art, Colonialism and Change*, que se realizou este ano na Academia Real das Artes, em Londres. A exposição relaciona-se com o tema da descolonização, propondo uma abordagem crítica através da arte contemporânea, que colocou em diálogo passado e presente. A terceira exposição analisada refere-se à obra de Gaëlle Rouard, reputada autora do cinema experimental europeu. Intitulada, *Gaëlle Rouard: Escuridão Flamejante*, a exposição realizou-se em 2023 no Centro Oliva, em S. João da Madeira (Portugal), sendo o comentário assinado por Ana I. Moreira Martins (Universidade do Porto).

- 10 No campo das publicações, é de destacar a recensão crítica à obra *Art Markets, Agents and Collectors: Collecting Strategies in Europe and the United States, 1550-1950*, com edição de Adriana Turpin e de Susan Bracken, e chancela da editora Bloomsbury (2021). Recenseada por Francisco J. M. Cambim (IHA, Universidade Nova de Lisboa), esta obra demonstra «como os agentes de mercado (negociantes), e as suas redes de contactos e influências, muitas vezes contribuíram para desenvolver o gosto e o conhecimento dos colecionadores [...]». A última recensão publicada refere-se ao livro *Museus de Arte e a Deficiência Visual – Um Encontro Possível Através da Tecnologia* (2022), de edição brasileira. A recensão crítica, da autoria de Ingrid Souza de Freitas (Laboratório de Artes na Montanha – Graça Morais, Instituto Politécnico de Bragança) reconhece a importância de se continuar a aprofundar o tema da acessibilidade nos museus.
- 11 A capa do 18.º número tem por base uma fotografia da autoria do artista brasileiro, Everton Leite. A fotografia em questão faz parte do livro de artista “Coleção à Brasileira: Uma Visita à Coleção da Colecionadora Diarista”, publicado em 2021. Os objetos apresentados no livro fizeram igualmente parte de uma instalação que ocupou o Espaço Vitrine, do Museu Paranense (Curitiba – PR) no ano de 2022 e 2023. Podemos associar esta fotografia também à ideia de musealização do quotidiano, questão com a qual vários museus se têm debatido na contemporaneidade: como colecionar, documentar e estudar o presente de forma sistemática e metodológica? E para além disso, que novas relações se podem estabelecer com os objetos de museus, porventura mais simbólicas, identitárias e pessoais, por sua vez mais intangíveis ou imateriais. Mais uma vez, a escolha desta fotografia para capa da MIDAS corresponde à nossa intenção de destacar obras que contribuam para expandir a discussão sobre os museus, sobre os seus modos de existência e sobre como são entendidos ou vividos na contemporaneidade. Os nossos agradecimentos ao Everton Leite pela cedência da fotografia e à Elisa Noronha, pela curadoria e arranjo gráfico final.
- 12 Uma nota de agradecimento também é devida aos autores e às autoras que nos enviaram as suas propostas, aos revisores que garantiram a arbitragem científica e à equipa técnica da MIDAS pelo apoio constante na gestão editorial.
- 13 À Raquel Henriques da Silva, a nossa profunda gratidão pela generosidade e colaboração ao longo destes 12 anos. Cofundadora da MIDAS em 2011, Raquel H. S. apoiou este projeto editorial desde a primeira hora, ajudando a que a revista se expandisse e consolidasse no contexto nacional e internacional.
- 14 Concretizamos neste número a renovação do corpo editorial da MIDAS, com a entrada de Alexandra Curvelo (IHA, Universidade Nova de Lisboa), na qualidade de coeditora, e de Elisa Noronha, que neste caso amplia as suas responsabilidades na revista, agora também na capacidade de coeditora.
- 15 Por último, queremos destacar os passos dados pela MIDAS no que concerne à indexação em contexto nacional, incrementando o potencial impacto dos resultados de

investigação dos artigos publicados. Nesse âmbito, é de referir a integração bem-sucedida da revista no RCAAP (Repositórios Científicos de Acesso Aberto de Portugal) e no INDEXAR, um Diretório de Repositórios e Revistas Científicas Digitais, de âmbito nacional, na área da ciência e da cultura.

AUTORES

ANA CARVALHO

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

ALEXANDRA CURVELO

Instituto de História da Arte (IHA), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova, Portugal, alexandra.curvelo[at]fcsh.unl.pt, <https://orcid.org/0000-0002-2064-9021>

ELISA NORONHA

Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória» – CITCEM, Universidade do Porto, Portugal, enascimento[at]letras.up.pt, <https://orcid.org/0000-0002-3594-6774>

PAULO SIMÕES RODRIGUES

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

PEDRO CASALEIRO

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

Artigos

Reconocer la diversidad de la museología. Reflexiones a partir del caso español

Recognising the diversity of museology. Reflections based on the Spanish case

Fabien Van Geert

NOTA DEL EDITOR

Artigo recebido a 19.03.2024

Aprovado para publicação a 28.06.2024

¿Una museología o varias museologías?

- 1 Como es sabido, el uso del término “museología” es complejo porque remite a diferentes significados.¹ En su diccionario, Mairesse (2022, 324) define al menos tres acepciones de este término: 1) una área de investigación pluridisciplinar producido sobre los museos, su historia, sus objetivos, su organización, sus funciones, etc. 2) una disciplina académica que estudia el museo desde un punto de vista teórico y 3) un término genérico para referirse al conocimiento teórico y práctico sobre los museos enseñado en formaciones profesionales o académicas (próximo al término anglosajón *museum studies*).
- 2 Cada uno de estos significados se refiere a un enfoque teórico del museo, o bien a sus perspectivas prácticas, o a ambos planteamientos a la vez. La relación entre estos dos aspectos de la museología es una cuestión estructural que ha sido objeto de animados debates desde los años 1980. El título del primer número de los MuWoP – *Museological Working Papers* publicados por el ICOFOM (Comité Internacional de Museología del ICOM) en 1980, «Museología: Ciencia o Trabajo Práctico en los Museos», da fe de la vitalidad de estos intercambios en un momento en que la museología buscaba

afirmarse. Posteriormente se derramó mucha tinta sobre este tema, tanto en los antiguos países comunistas, donde la museología era considerada como una disciplina de pleno derecho por autores como Stránský (1995) – aunque es un autor holandés, Van Mensch (1992), quién realizó la síntesis más completa desde esta perspectiva –, como en el bloque occidental, y en particular en los países anglosajones, donde autores como Washburn (1967) se mostraban más bien escépticos ante esta idea. En Francia, en cambio, estos dos aspectos de la museología parecían en gran medida inextricables en el pensamiento de Rivière (1989). Desde entonces, aunque los investigadores interesados por los museos han adoptado diferentes posiciones al respecto, la mayoría de ellos coinciden en el hecho de que cualquier enfoque práctico de los museos – definido, según el contexto y el autor, como “museografía”, “práctica museística”, “museología aplicada” e incluso “expografía” – está siempre vinculada, de forma más o menos explícita y consciente, a una reflexión teórica sobre estas instituciones, su papel, su funcionamiento, su sentido (Alonso Fernández 1993; Mason 2020).

- 3 Junto a este consenso sobre la interrelación entre los aspectos prácticos y teóricos de la museología, el crecimiento exponencial del número de museos en el mundo desde los años 1980 y 1990 junto con el interés académico que ha generado, ha abierto nuevas vías de reflexión. En términos epistemológicos, parece pues oportuno preguntarse si existe una museología, o si sería más apropiado hablar de museologías en plural. Aunque es subyacente en un buen número de trabajos, esta cuestión central ha sido inadvertida en la literatura especializada.
- 4 La museología, en su primera acepción como área de investigación pluridisciplinar, es hoy ampliamente internacional y puede dividirse en al menos cinco grandes ámbitos de reflexión – las síntesis sobre el hecho museístico, los análisis de sus estructuras, sus técnicas, su organización, sus públicos y su relación con el poder (Mairesse y Van Geert 2021) –, desarrollados tanto por profesionales de los museos como por investigadores. Aunque el surgimiento de esta museología está arraigado en un contexto geográfico y cultural determinado (principalmente Europa y Norteamérica, donde se forjó la noción misma de museo), desde entonces se ha enriquecido con reflexiones procedentes de los otros continentes que contribuyen a proponer nuevas claves para comprenderla, pero también a cuestionarla, o incluso a querer “descolonizarla” (Soares y Leshchenko 2018).
- 5 Más allá del carácter internacional de la museología, que reflexiona sobre las especificidades del hecho museístico de forma más o menos abstracta (aunque a veces se base en estudios de casos), conviene recordar, siguiendo a Haraway (1988), que ninguna reflexión surge *ex nihilo* y que todo conocimiento es siempre situado. Se trata de la famosa pregunta “¿desde dónde te posicionas?”, tan popular en otros tiempos. Esta creciente producción teórica en museología, más allá de su intención heurística universalista, está anclada pues, como toda producción científica, en contextos específicos marcados por particularidades políticas, sociales, institucionales, patrimoniales y museológicas, que la condicionan en gran medida. Lo mismo ocurre con el aspecto práctico de la museología, aunque manuales como el de Ambrose y Paine (2019) tiendan a proponer una versión universal de la misma válida para todos los contextos y todo tipo de instituciones. Sin embargo, al igual que el aspecto teórico de la museología, este trabajo práctico en los museos también está condicionado por su anclaje en un marco institucional determinado, que es necesario explicitar.
- 6 Teniendo en cuenta lo anterior, proponemos aquí hacer una distinción entre, por un lado, la museología como campo internacional e interdisciplinario de reflexión teórica

sobre el hecho museístico y, por otro, la museología como articulación de un enfoque teórico y práctico sobre el hecho museístico en un contexto dado. De este modo, podemos caracterizar la museología de un museo (por ejemplo, la museología del Museo de etnografía de Neuchâtel), de un sector específico de instituciones (la museología de los museos de bellas artes, la museología de los museos de arqueología, la museología de los museos de ciencias naturales, etc., que Neustupný y luego Stránský calificaron en su día de “museología especial”), o de una tipología de museos (la “micromuseología” o la museología, en cierto modo normativa, de los “*major museums*”). Esta museología también puede estar vinculada a un contexto geográfico (nacional – la museología francesa, alemana, portuguesa, mexicana, brasileña, finlandesa, quebequesa, entre otras – o regional – la museología norteamericana, latinoamericana, nórdica, anglosajona, mediterránea) o político (la museología marxista-leninista, la museología de Europa del Este, etc.). Por último, puede basarse en metodologías específicas (la museología del objeto, del punto de vista, la museología participativa) o en valores (la nueva museología, o incluso las nuevas museologías, la museología crítica, social, experimental, subalterna, de la liberación, entre otras). Sin olvidar que algunas de estas museologías pueden situarse en la encrucijada entre varios de estos contextos – por ejemplo, la nueva museología mexicana, la museología social en Portugal y Brasil. Cada una de estas museologías ha sido objeto de publicaciones más o menos numerosas. Aunque cada autor ha tendido a proponer su propia definición, lo cierto es que éstas han contribuido a definir algunos de sus contornos, sus especificidades, su historia y sus “*museum masters*”, dando lugar a veces a verdaderos mitos fundadores.

- 7 Si nos centramos en el contexto geográfico, es importante pues partir de la premisa de que las reflexiones museológicas producidas en un marco territorial determinado están forjadas/determinadas/condicionadas por el entorno particular, en constante reconfiguración, en el que tienen lugar. Este entorno puede ser político – marcado, por ejemplo, por cuestiones vinculadas al nacionalismo periférico, a dificultades para articular una narrativa nacional, a periodos de dictadura y/o violencia política, a la presencia y/o reconocimiento de poblaciones indígenas, entre otras. También puede ser patrimonial – por ejemplo, la ausencia de colecciones tras desastres naturales, destrucción, robo, expoliación o ventas –, histórico, institucional (la forma específica que adoptan los museos en este contexto), social (por ejemplo, la exclusión de ciertos sectores de la población de las esferas culturales) o académico (la conformación particular de las disciplinas que estudian el museo). Este contexto particular influye en el enfoque, el significado y el tono de la reflexión sobre el papel y las misiones de los museos, su organización, sus misiones, su modo de funcionamiento, su gestión o financiación, entre otros.
- 8 A partir de esta idea, existen dos tipos de reflexión museológica vinculada a un contexto geográfico. Los primeros son aplicados, explorados y analizados a partir de casos concretos por investigadores, profesionales, periodistas o críticos en revistas académicas o profesionales, actas de congresos, o en publicaciones periódicas generales o especializadas. También pueden presentarse oralmente en jornadas de estudio o seminarios organizados por universidades o museos. Lo que todas estas reflexiones tienen en común, ya sean orales o escritas, es que están aplicadas y arraigadas en un ámbito concreto, con el objetivo principal de mejorar en términos prácticos la gestión, la organización, las acciones o el significado de los museos. Este conjunto de reflexiones dialoga por tanto con otras producciones del mismo tipo (francesas, quebequesas,

etc.), sobre todo cuando los temas que abordan tienen cierta resonancia con las problemáticas a las que se enfrentan los museos y sus profesionales. Estas reflexiones alimentan por supuesto más o menos profundamente la práctica (la museografía) de estas instituciones.

- 9 Estas reflexiones aplicadas son inseparables de otros enfoques más teóricos – la museología, tal y como la hemos definido, como campo de investigación internacional e pluridisciplinar, al que contribuyen investigadores “nacionales” publicando sus trabajos en revistas internacionales, a partir de marcos teóricos globales. De este encuentro entre la reflexión aplicada y teórica sobre el museo en un determinado estado o marco nacional surge lo que podemos calificar de museología “nacional”. Así, dado que hay museos en todos los países del mundo (UNESCO 2020), es posible definir tantas museologías como Estados (o incluso naciones), aunque éstas puedan ser más o menos originales, llamativas, institucionalizadas, definidas, promovidas y, en definitiva, (re)conocidas por los museólogos.
- 10 Para explorar esta idea, nos proponemos analizar en las páginas que siguen el caso de la museología en el Estado español, definiendo algunas de sus características a partir de una síntesis de sus principales autores. Como veremos a partir de un trabajo reflexivo realizado sobre nuestras propias investigaciones, este enfoque sobre una museología concreta es rico en enseñanzas, y permite abrir nuevos campos de investigación, entre ellos una museología comparada y una geopolítica de la museología, algunas de cuyas premisas proponemos explorar en la última parte de este artículo.

El caso de la museología en España

- 11 En España, por las especificidades de la organización política del Estado, de su historia, de las colecciones existentes en el país, de sus relaciones con otros países europeos e iberoamericanos, pero también por la forma en que se ha desarrollado la economía y el turismo cultural y por cómo se ha consolidado la museología, ésta presenta una serie de características. Estas características se reflejan en algunos de sus ámbitos de investigación – especialmente en torno a los vínculos entre museos e identidades, museos y memoria histórica, museos y desarrollo territorial – dentro de las cinco principales áreas de investigación que componen la museología en su primera acepción. Cada una de estas especificidades podría ser objeto de un artículo. Centrémonos aquí en una de ellas, sin duda la principal, a saber, su carácter disperso, a varios niveles.
- 12 El primer nivel de dispersión de la museología en España es el institucional. Al igual que en otros contextos, los académicos y profesionales interesados en la museología en el país proceden de diversas disciplinas, con diferentes perspectivas e intereses en los museos. De hecho, aunque muchos profesionales de estas instituciones se definen voluntariamente como museólogos – a pesar de que este término no está normalizado y no constituye una profesión en sentido estricto –, la museología no está reconocida en el país y en sus distintas Comunidades Autónomas como una disciplina propia dentro de la organización del conocimiento y de los sistemas de acreditación establecidos por las distintas administraciones encargadas de la política universitaria y de la investigación. En consecuencia, los científicos que se ocupan del ámbito museístico en sus investigaciones no siempre se definen como museólogos, y muchos de ellos prefieren anclar su trabajo en el campo disciplinar al que pertenecen, como la historia, la historia del arte, la etnología, las ciencias de la educación, la semiótica, la economía,

entre otros. A falta de una revista especializada reconocida como tal que articule el campo de la museología a nivel del Estado (aunque revistas como MIDAS – *Museum e Estudos Interdisciplinares* o *Her&Mus. Heritage and Museography* tienden a consolidarse como tal), la investigación sobre museos se publica en múltiples revistas adscritas a diversas disciplinas o campos académicos consolidados, lo que dificulta la articulación de un campo coherente de investigación sobre los museos. En un trabajo reciente, pudimos contabilizar cerca de 30 revistas en activo dedicadas a los museos en el país (Van Geert 2024). La principal consecuencia es que los investigadores que trabajan sobre los museos evolucionan entre su disciplina y su investigación museológica, lo cual dificulta el encuentro entre ambas, pero también su percepción de anclar su investigación en un campo de investigación común con otros investigadores. Además, para complicar aún más las cosas, hay que tener en cuenta que las fronteras entre la museología y los estudios del patrimonio son permeables en el país, y muchos investigadores se sitúan a medio camino entre ambas.

- 13 El segundo nivel de dispersión de la museología en España es el territorial. A diferencia de los países centralizados, donde un Ministerio de Cultura supervisa la política museística de todas las instituciones reconocidas como tal en el país (Camacho 2015), la supervisión y gestión de los museos en España desde la Constitución de 1978 es una competencia compartida entre el Estado y las Comunidades Autónomas (Roigé 2016). Como resultado, existen dos, o incluso tres niveles de realidad museística en el país. El primero está constituido por los museos de titularidad estatal, supervisados y financiados directamente por el Estado a través de sus ministerios. Estos museos están ubicados principalmente en los alrededores de Madrid, aunque también existen algunos en otras regiones del país. El segundo nivel de realidad está formado por los museos autonómicos (vascos, catalanes, andaluces, etc.), que conservan una mayor o menor riqueza patrimonial y que dependen de una estructura política más o menos proactiva y coherente según las Autonomías que han aprobado leyes específicas entre 1980 y 2010 (a menudo paralelas, o incluso integradas, con otras leyes autonómicas sobre patrimonio cultural y natural). Estos museos, que pueden estar gestionados de manera más o menos centralizada – dependiendo directamente de las Comunidades Autónomas, de las provincias, de las comarcas o de los municipios según los casos –, tienen poca relación con las autoridades centrales y los museos estatales, salvo en el marco de proyectos concretos, subvenciones, colaboraciones científicas o préstamos de colecciones. Por último, un tercer nivel de realidad está constituido por los museos privados, que son muchos en España, bajo la tutela de diferentes organismos (colecciones privadas, fundaciones, Iglesia, entre otros), cuyas realidades son diferentes a las de los museos estatales y autonómicos.
- 14 Como consecuencia de esta triple realidad, existen al menos tres niveles diferentes de reflexión sobre las instituciones museísticas en España, aunque en la práctica los relativos a las instituciones privadas tienden a fusionarse con los dos primeros. Es por ello que es preferible hablar de “museología en España” más que de “museología española”. Como consecuencia de estas especificidades, existe pues una museología pensada por, desde y sobre el Estado, que encontramos sobre todo en jornadas de estudio, seminarios, coloquios o en revistas editadas exclusivamente en español, financiadas por administraciones o asociaciones de ámbito estatal, museos o incluso fundaciones. La aproximación a los museos que aquí podemos encontrar está concebida desde el “centro” (desde una perspectiva estatal), aunque ello no excluye la presencia en su seno de reflexiones sobre museos autonómicos y/o locales. Ante este

planteamiento, también es posible definir otras museologías, concebidas por, desde y sobre las Comunidades Autónomas y sus territorios, y en particular aquellas que han desarrollado especialmente sus museos. Es el caso de Andalucía o de Cataluña, donde se ha forjado una museología específica, fruto en este último caso de una larga historia que se remonta al siglo XX con la creación de instituciones modernas en el contexto de la Segunda República Española, seguida de la consolidación de su panorama museístico a partir de los años 1970 y 1980, primero a través de los museos locales (Farnós 2005), y luego en los museos nacionales en la década de 1990, con el objetivo de articular un discurso centrado en Cataluña a partir de lo que los gobiernos (más o menos nacionalistas) consideraban ser su patrimonio histórico y cultural (Roigé Ventura y Arrieta Urtizberea 2010). En otras Comunidades Autónomas, la articulación de esta política museística y de las reflexiones museológicas resultantes pueden ser más complejas por razones inherentes a cada territorio. Es por ejemplo el caso del País Vasco, dividido en tres territorios históricos (administrados por las *Foru aldundi*-Diputaciones forales-de Álava, Guipúzcoa y Vizcaya), cada uno de ellos con amplias competencias culturales, museísticas y patrimoniales. Díaz Balerdi (2010) ha definido este panorama de “archipiélago” constituido por diferentes realidades, ensombrecidas desde entonces por la “sombra” que sobre ellas proyecta el Museo Guggenheim de Bilbao (Arrieta Urtizberea, Díaz Balerdi y Viau-Courville 2017). Este contexto particular ha dado lugar a reflexiones específicas – ya que los retos a los que se enfrentan los museos en cada uno de los territorios son diferentes –, que pueden encontrarse en jornadas o revistas de estudio regionales y locales (a menudo en lenguas regionales si están reconocidas), promovidas por las autoridades autonómicas, forales o provinciales, o incluso publicadas directamente por algunos museos.

- 15 Esta doble dispersión se refleja también en los cursos de formación – pero también en las tesis doctorales realizadas sobre museos, para las que no existe una base de datos de ámbito estatal –, ya que la organización de las universidades y la gestión de la investigación también están descentralizadas en España. A nivel estatal, los cargos de director y conservador de los museos son desempeñados por funcionarios formados a partir de 1856 en la Escuela Superior de Diplomática, vinculada a la Universidad Central de Madrid (precursora de la actual Universidad Complutense), una de las escuelas de formación de profesionales del patrimonio más antiguas del mundo. Basada en un modelo similar al de la École des Chartes de París, los candidatos seguían cursos de historia del arte y arqueología, antes de que la cuestión de los museos apareciera paulatinamente. Mientras que los museos de arte estaban tradicionalmente dirigidos por artistas, las instituciones estatales de las que eran responsables estos funcionarios eran principalmente museos de arqueología, numerosos en España, que albergaban sobre todo colecciones nacionales (Azuar Ruiz 2013). Desde la absorción de esta escuela por la universidad central y su desaparición *de facto* en 1900, ya no existe ningún centro de formación específico para los futuros gestores de los museos estatales, aunque hubo iniciativas en los años 1930 y de nuevo en 1967 para crear una escuela de museología, que nunca vio la luz. En 1973 se creó un perfil de conservador de museos dentro del Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos, reconociendo así la especificidad de una profesión que hasta entonces había estado encomendada al Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, pero las condiciones de acceso a las oposiciones se basan principalmente en demostrar varios años de ejercicio en estas instituciones. A pesar de haber sido criticada por varios autores, que han reclamado la creación de una “escuela nacional de museología” (León 1994), esta situación no ha

cambiado y los candidatos que optan a este tipo de plazas no requieren hoy en día ninguna formación específica en la materia, ya que la oposición consiste en un examen sobre cuestiones generales relacionadas con los museos y sus colecciones.

- 16 La situación es similar en las Comunidades Autónomas, donde el acceso a la dirección de los principales museos públicos se realiza a través de procesos selectivos que permiten el ingreso en la función pública autonómica. Al igual que ocurre a nivel estatal, no existe una formación específica y la mayoría de los candidatos pasan por cursos universitarios. Además de los puestos directivos y de conservadores (por no hablar de los museos privados, a los que se accede por otras vías), y de la creciente externalización de los puestos menos cualificados en los últimos años, hay que señalar que cada vez son más los profesionales de los museos asalariados (por los museos o las numerosas empresas subcontratistas), y que por tanto no pertenecen a la función pública (cuyo acceso es difícil dado el escaso número de plazas que se convocan cada año y el elevadísimo número de aspirantes). Esta es posiblemente una de las posibles explicaciones de la proliferación de cursos de formación en el país en los años 1990 y 2000, cada uno centrado en un área concreta de la museología.
- 17 Cabe decir que estos diferentes niveles de reflexión y formación a nivel estatal o autonómico, aunque se refieran a realidades diferentes, no se excluyen mutuamente. Sin embargo, pueden malinterpretarse, e incluso a veces rechazarse. Así, aunque hoy las cosas estén cambiando, las referencias museológicas de la época franquista, citadas en las aproximaciones históricas al desarrollo de la museología desde España, no constituyen referencias para los museólogos que trabajan hoy en varias Comunidades Autónomas. La mayoría de los textos en los que se basan estos últimos datan de la época democrática, tanto por razones históricas (es entonces cuando surgen las “museologías” autonómicas, tras el reparto de competencias en materia museística a partir de la Constitución de 1978) como políticas – las referencias predemocráticas han sido rechazadas de plano por la mayoría de los autores al percibir las como parte de la ideología franquista. En este sentido, las primeras (pocas) publicaciones de los años 1950-1970 de autores tales como Fernández Chicarro (1952), Fernández de Avilés (1954) o Navascués (1959) pueden ser vistas como un “patrimonio incómodo” de la museología en España. Sin embargo, más allá de estas discrepancias, la museología en España se define por una hábil mezcla entre estos dos (o tres) niveles de realidad, que toma una forma específica en cada Comunidad Autónoma – algunas tienen una museología propia, mientras que otras, donde el panorama museístico está menos articulado, tienen una museología que tiende a fundirse con la del Estado. Al igual que el conjunto del país y su organización política, la museología en España aparece pues como un todo, pero un todo heterogéneo, que aglutina diferentes enfoques e ideas por el hecho de emerger desde un mismo Estado. Dicho de otro modo, en España existe una museología española y unas museologías catalana, vasca, gallega, andaluza, castellana, entre otras, entremezcladas de diferentes maneras según las características museísticas, patrimoniales, económicas, institucionales, sociales y políticas de cada territorio.
- 18 A esta doble dispersión institucional y territorial hay que añadir el escaso interés de los investigadores y museólogos españoles por intentar definir las especificidades de la museología en el Estado, con algunas excepciones notables como Marín Torres (2003), Hernández Hernández (2015) y varios textos de Lorente (entre ellos, 2024), a las cuales habría que añadir los muchos que se han interesado por las museologías autonómicas. En los primeros manuales de síntesis publicados en los años 1990 y 2000 en el contexto

de consolidación de la museología en el país (Alonso Fernández 1993; Díaz Balerdi 1994; Hernández Hernández 1994), los propios investigadores españoles no hacían mucho hincapié en las especificidades de la museología del país y su originalidad. A diferencia de lo que ocurre por ejemplo en Francia o en los países anglosajones, donde se han publicado en los últimos años varias antologías que recopilan algunos de sus textos fundamentales (Carbonell 2004 o Mason 2020 en el contexto anglosajón o los dos tomos de Vagues en el contexto francés – Desvallées 1992 y 1994), el pensamiento museológico español como forma estructurada de pensamiento ha quedado poco caracterizado o definido, lo que impide tener una visión de conjunto del mismo.

- 19 Dispersa y mal definida, la museología en España es en consecuencia poco conocida en el propio país, pero también en el extranjero, con la posible excepción de América Latina por razones lingüísticas, históricas y culturales, aunque nunca haya sido objeto de una publicación que haya intentado definir sus contornos o especificidades en relación con la realidad local. Interesarse por esta museología específica, en toda su heterogeneidad, constituye sin embargo una rica fuente de información que permite abrir nuevos campos de reflexión posiblemente poco desarrollados en otros países. Además, más allá de una sensibilidad enciclopédica que estaría tentada de definir los contornos de cada una de las museologías que existen en el mundo, examinar esta museología específica nos permite reflexionar sobre posibles nuevos enfoques teóricos del hecho museístico. Esbozaremos brevemente dos de ellos, que nos parecen específicamente novedosos.

Hacia unos enfoques comparativo y geopolítico de la museología

- 20 En primer lugar, este análisis de la museología en España nos invita a reflexionar comparativamente sobre los puntos en común y las diferencias en las distintas formas de entender el hecho museístico en el mundo, descentrando nuestra mirada de las museologías mayoritarias que han configurado y definido en gran medida el campo de la museología, olvidando a menudo su contexto específico de producción. A este respecto, es esclarecedor mencionar el caso de los museos de sociedad para los cuales intentamos esbozar una perspectiva internacional en una publicación reciente dirigida a un lectorado francófono (Van Geert y Viau-Courville 2022). Nos topamos entonces con grandes dificultades semánticas y epistemológicas, ya que el concepto de “museo de sociedad” (*musée de société*), muy utilizado en la literatura francófona, engloba en realidad perspectivas bastante diferentes. Y con razón: este término no es un concepto heurístico, sino que nació como un cajón de sastre o una palabra comodín, que se generalizó después de que fuera “inventado” en Francia en 1991 por la dirección de los museos franceses encargada de su gestión (Barroso y Vaillant 1993). ¿Cómo traducir a otros idiomas un término tan arraigado en un contexto político y administrativo? De hecho, si nos alejamos del contexto francófono, observamos en la literatura internacional, y en particular en los *museum studies* y *heritage studies* anglosajones, que este concepto está ausente.
- 21 Aunque el término “museo de sociedad” es casi inexistente en la literatura internacional y difícil de traducir, un análisis de los usos de este concepto polisémico en francés ilustra tendencias estructurales que van mucho más allá del mundo francófono, siendo el museo de sociedad una categoría administrativa (más o menos oficial similar

al “museo local” en España, al “*museo diffuso*” en Italia o al “*Heimatsmuseen*” en Alemania), un testimonio de valores museológicos – próximos a la *nouvelle muséologie* francófona, a la *new museology* anglosajona o a la sociomuseología lusófona –, o el conjunto de nuevas formas de exhibir las identidades locales en los años 1990 y 2000, basadas en la resignificación de las colecciones etnográficas. Es en este sentido que el término “museo de sociedad” se ha podido utilizar en la literatura hispanófona (Alcalde, Boya y Roigé 2011) o lusófona (Souza Chagas y Sibylla Pirres 2018), en el primer caso bajo la influencia de la museología francesa y quebequense, por razones geográficas, culturales y políticas.

- 22 Esta anécdota muestra la importancia de que este enfoque comparativo de la museología (o museología comparada) sea concebido como global y transnacional por esencia, siguiendo el ejemplo de algunas investigaciones llevadas a cabo desde esta perspectiva en determinados campos de la museología, como la historia de los museos, por autores como Meyer y Savoy (2013), al considerar que las museologías a menudo se conforman y se consolidan en estrecha relación unas con otras.
- 23 Además de este enfoque comparativo, este interés por la museología en España nos lleva a reflexionar también sobre lo que podríamos denominar una geopolítica de la museología, que se ocuparía de analizar el reconocimiento de las diferentes museologías, pero también la provincialización e incluso marginación de algunas otras. En definitiva, se trataría de examinar las relaciones de poder que existen entre las diferentes museologías en la producción de la museología como área de investigación. Permítanos tomar otra vez aquí un ejemplo extraído de nuestras propias investigaciones llevadas a cabo desde Francia.
- 24 Desde el país galo, resulta interesante observar que la museología en España es poco visible, o incluso exótica dentro de su literatura por diversas razones. En primer lugar, se debe a que el pensamiento museológico en España raramente se encuentra en obras en lengua francesa (con la excepción de algunos autores), ya sea en las revistas que articulan el campo, en revistas disciplinares relacionadas con el museo o en publicaciones más generales. En cambio, quizás como consecuencia de una mayor apertura internacional, es muy frecuente la publicación de textos o artículos de museólogos franceses en revistas y libros españoles, a menudo a modo de introducción para dar un enfoque internacional al tema. Lo mismo ocurre con los congresos, seminarios y jornadas de estudio que se celebran en España, a los que se suele invitar a museólogos franceses y francófonos desde al menos los años 1980. Esta situación es resultante sin duda de la “asimetría cultural” (Aymes y de Vega 2003) que existe entre Francia y España. La forma en que las naciones se miran nunca viene determinada exclusivamente por sus necesidades intelectuales, y los intercambios culturales y científicos entre ellas son en gran medida el resultado de sus relaciones estratégicas, políticas y económicas. Las trayectorias divergentes de los dos países a lo largo del siglo XIX y gran parte del XX, unidas a su distinto peso en el concierto de las naciones – una gran potencia frente a un país relativamente periférico – repercutieron en el desequilibrio entre sus influencias culturales y científicas recíprocas. En Francia, España fue el centro de atención estratégica, política y económica en términos que correspondían a un país vecino de menor importancia, sirviendo sobre todo como fuente de inspiración (romántica) para la poesía, la literatura y las artes durante el siglo XIX (Burns Maraño 2014). Por el contrario, aunque Francia fue también una fuente de inspiración para los artistas españoles, las élites del país la vieron sobre todo como un

ejemplo a seguir, siendo la principal influencia en las tendencias y modelos culturales y contraculturales importados a España. En el ámbito museístico, los museólogos catalanes de los años 1970 se fijaron en Francia cuando buscaban nuevas formas museísticas que pudieran responder a las cuestiones culturales e identitarias que sacudían entonces la región durante y después de la Transición Democrática. En cambio, los museólogos franceses implicados en la “nueva museología” raramente miraron al sur en busca de soluciones o ideas creativas, a pesar de que allí se habían desarrollado planteamientos originales (Navajas Corral 2020).

- 25 Esta asimetría cultural entre los dos países es retroalimentada sin duda por la diferencia de estatus entre el español y el francés como lenguas científicas. Aunque el español es la lengua oficial de las organizaciones internacionales de patrimonio y museos (como el ICOM y la UNESCO), el francés ha sido durante mucho tiempo la lengua dominante. En consecuencia, con excepción de algunos textos traducidos al francés, las publicaciones españolas sobre museos rara vez eran leídas por los investigadores y museólogos franceses, que se dirigían en cambio a los textos publicados en su propia lengua, y luego progresivamente a los publicados en inglés, que a su vez se ha convertido en hegemónico en el pensamiento museológico. Por otra parte, debido a la diferencia de estatus entre ambas lenguas, los españoles pudieron utilizar ampliamente las referencias francesas en su pensamiento. Las publicaciones de los años 1970 son especialmente esclarecedoras en este sentido, como las de Herrera Escudero (1971) y sobre todo Nieto Gallo (1973), que se basaron casi exclusivamente en referencias bibliográficas francesas, cuando la museología en Francia, bajo la influencia de Rivière en particular, gozaba de gran prestigio internacional. Hoy, sin embargo, esta situación parece estar cambiando, ya que el inglés ha sustituido al francés como primera lengua extranjera en la península. Pocos jóvenes investigadores españoles dominan ya la lengua de Molière y se alejan de las referencias francófonas en sus investigaciones en favor de la literatura en lengua inglesa – es significativo señalar que los autores locales optan ahora mayoritariamente por publicar en inglés en lugar de en francés. A ello hay que añadir que la imagen de Francia, antaño vista como modelo de progreso político y cultural, se ha deteriorado en gran medida a nivel internacional, como consecuencia de la geopolítica mundial, de las diferentes circunstancias políticas, sociales y económicas que ha vivido el país en las últimas décadas, y también del eco que está teniendo en España el pensamiento decolonial (escrito en gran parte en español), crítico con los centros de poder a los que Francia pertenece. Sin duda, esta dinámica está provocando un cambio significativo en las relaciones culturales y científicas entre ambos países, contribuyendo a transformar los campos de investigación y los contornos de la museología en España.

A modo de conclusión

- 26 Como hemos intentado demostrar brevemente en este artículo, estos dos enfoques, comparado y geopolítico, nos parecen poder ofrecer pistas prometedoras e sin duda inéditas para una comprensión más fina de la museología, en su interrelación entre aspectos teóricos y prácticos. Para ello, sin embargo, es importante primero reconocer y luego comprender mejor las distintas museologías existentes y las formas en que su imbricación contribuye a configurar la museología. No pretendemos por supuesto que sea necesario definir todas las museologías que existen en el mundo, lo cual podría ser

interesante desde un punto de vista enciclopédico pero que resultaría poco realista en la práctica por la enormidad de la tarea a realizar y por las dificultades metodológicas y conceptuales inherentes a este ejercicio. De hecho, en el caso de la museología en España, solo hemos podido centrarnos en este artículo en una de sus características, sin pretender ser exhaustivos, debido al impresionante número de publicaciones y autores existente en el país que se ocupan de los museos en sus investigaciones, pero también por las diferentes formas posibles de analizarlos, interpretarlos y clasificarlos. Hablar de esta museología desde fuera del país condiciona por ejemplo claramente nuestra comprensión de la misma cuando un autor local abordaría el tema desde un ángulo diferente. El ejercicio teórico realizado en este artículo solo pretende demostrar pues la importancia de reflexionar sobre la diversidad de la museología utilizando este ejemplo concreto.

- 27 Tener en cuenta y analizar los contextos locales de producción aparece en conclusión como fundamental, e incluso debería constituir el punto de partida de la museología como área de investigación pluridisciplinar. Este postulado teórico y metodológico permitiría concebir un enfoque verdaderamente inclusivo de la museología, reconociendo y valorando la diversidad que existe en su seno en las formas de concebir el museo y el hecho museístico, que provengan de España, de Francia o de cualquier otra parte del mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcalde, Gabriel, Jusèp Boya, y Xavier Roigé, eds. 2011. *Museums of Today. The New Museums of Society*. Girona: Documenta Universitaria.
- Alonso Fernández, Luis. 1993. *Museología. Introducción a la Teoría y la Práctica del Museo*. Madrid: Istmo.
- Ambrose, Timothy, y Crispin Paine, eds. 2019. *El Museo. Manual Internacional*. Madrid: Akal.
- Arrieta Urtizberea, Iñaki, Iñaki Díaz Balerdi, y Mathieu Viau-Courville. 2017. "A l'ombra del Guggenheim-Bilbao: Legislació i Política Museística al País Basc." *Revista d'Etnologia de Catalunya* 42: 88-102.
- Aymes, Jean-René, y Mariano Esteban de Vega, eds. 2003. *Francia en España. España en Francia. La Historia en la Relación Cultural Hispano-francesa (siglos XIX-XX)*. París y Salamanca: Presses de la Sorbonne Nouvelle/Ediciones Universidad de Salamanca.
- Azuar Ruiz, Rafael. 2013. *Museos, Arqueología, Democracia y Crisis*. Gijón: Trea.
- Barroso, Eliane, y Emilia Vaillant, eds. 1993. *Musées et Sociétés. Actes du Colloque National (Mulhouse Ungersheim, juin 1991)*. París: Ministère de la Culture, Direction des musées de France.
- Burns Maraño, Tom. 2014. *Hispanomanía con un Prólogo para Franceses*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Camacho, Clara Frayão. 2015. *Redes de Museus e Credenciação. Uma Panorâmica Europeia*. Lisboa: Caleidoscópio.

- Carbonell, Bettina Messias, ed. 2004. *Museum Studies. An Anthology of Contexts*. Malden y Oxford: Wiley-Blackwell.
- Desvallées, André, ed. 1992. *Vagues: Une Anthologie de la Nouvelle Muséologie*. Vol. 1. Collection Museologia. Mâcon: Éditions MNES (Muséologie nouvelle et expérimentation sociale). Textes choisis et présentés par André Desvallées.
- Desvallées, André, ed. 1994. *Vagues: Une Anthologie de la Nouvelle Muséologie*. Vol. 2. Collection Museologia. Mâcon: Éditions MNES (Muséologie nouvelle et expérimentation sociale). Textes choisis par Marie-Odile de Bary, André Desvallées et Françoise Wasserman; présentés par André Desvallées.
- Díaz Balerdi, Iñaki, ed. 1994. *Miscelánea Museológica*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Díaz Balerdi, Iñaki. 2010. *Archipiélagos Imaginarios. Museos de la Comunidad Autónoma del País Vasco*. Vitoria: Nerea.
- Farnós, Alex. 2005. "Els Museus Comarcals i Supramunicipals a Catalunya. Museus de Territori i Societat." *Mnemòsine. Revista Catalana de Museologia* 2: 59-74.
- Fernández Chicarro, Concepción. 1952. "Museografía." *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 63: 535-540.
- Fernández de Avilés, Augusto. 1954. "Cuestiones Museográficas. El Museo Arqueológico de Bilbao." *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 60: 627-649.
- Haraway, Donna. 1988. "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective." *Feminist Studies* 14 (3): 575-599.
- Hernández Hernández, Francisca. 1994. *Manual de Museología*. Madrid: Síntesis.
- Hernández Hernández, Francisca. 2015. "Evolución de la Teoría Museológica en España." *Museologia e Patrimônio* 8 (2): 143-167.
- Herrera Escudero, María Luisa. 1971. *El Museo en la Educación*. Madrid-Barcelona: Index.
- León, Aurora. 1994. "Thoughts on Museology in Spain: An Open Letter." *Museum International* 46 (4): 54-58.
- Lorente, Jesús Pedro. 2024. "Museology in Spain: From Museum Studies and Museology to Heritology." *Journal of International Museum Education* 6 (1): 1-9.
- Mairesse, François, ed. 2022. *Dictionnaire de Muséologie*. Paris: Armand Colin.
- Mairesse, François, y Fabien Van Geert. 2021. *Écrire la Muséologie. Méthodes de Recherche, Rédaction, Communication*. París: Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Marín Torres, María Teresa. 2003. "Territorio Jurásico: de Museología Crítica e Historia del Arte en España." In *Museología Crítica y Arte contemporáneo*, ed. Vicente David Almazán Tomás, y Jesús Pedro Lorente Lorente, 27-50. Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza.
- Mason, Rhiannon, ed. 2020. *Museum Studies*. London: Routledge.
- Meyer, Andrea, y Bénédicte Savoy, eds. 2013. *The Museum is Open: Towards a Transnational History of Museums, 1750-1940*. Berlin: De Gruyter.
- Navajas Corral, Óscar. 2020. *Nueva Museología y Museología Social. Una Historia Narrada desde la Experiencia Española*. Gijón: Trea.
- Navascués, Joaquín María. 1959. *Aportaciones la Museografía Española*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

- Nieto Gallo, Gratiniano. 1973. *Panorama de los Museos Españoles y Cuestiones Museológicas*. Madrid: Asociación Nacional de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos.
- Rivière, George Henri. 1989. *La Muséologie selon Georges Henri Rivière: Cours de Muséologie/Textes et Témoignages*. París: Dunod-Bordas.
- Roigé Ventura, Xavier, y Iñaki Arrieta Urtizberea. 2010. "Construcción de Identidades en los Museos de Cataluña y País Vasco: Entre lo Local, Nacional y Global." *Pasos* 8 (4): 539-553.
- Roigé, Xavier. 2016. "Museos, Identidades Territoriales y Evolución de las Políticas culturales en España." In *Treinta años de Políticas Culturales en España. Participación Cultural, Gobernanza Territorial e Industrias Culturales*, ed. Joaquim Rius Ulldemolins, y Juan Arturo Rubio Arostegui, 265-283. València: Servei de publicacions de la Universitat de València.
- Soares, Bruno Brulon, y Anna Leshchenko. 2018. "Museology in Colonial Context. A Call for Decolonisation of Museum Theory." *ICOFOM Study Series* 46: 61-79.
- Souza Chagas, Mario, y Vladimir Sibylla Pirres. eds. 2018. *Território, Museus e Sociedade: Práticas, Poéticas e Políticas na Contemporaneidade*. Rio de Janeiro: UNIRIO; Brasília: Instituto brasileiro de Museus.
- Stránský, Zbyněk. 1995. *Introduction à l'Étude de la Muséologie*. Brno: Université Masaryk.
- UNESCO. 2020. *Les Musées dans le Monde face à la Pandémie de Covid 19*. París: UNESCO.
- Van Geert, Fabien, ed. 2024. *La Muséologie en Espagne. Une Anthologie*. París: L'Harmattan.
- Van Geert, Fabien, y Mathieu Viau-Courville. 2022. "Introduction. Pour une Mise en Perspective Internationale des Musées de Société." *Culture & Musées* 39: 11-26.
- Van Mensch, Peter. 1992. "Towards a Methodology of Museology." PhD thesis. Zagreb University.
- Washburn, Wilcomb. 1967. "Grandmotherology and Museology." *Curator. The Museum Journal* 10 (1): 43-48.

NOTAS

1. Este artículo se ha basado en la publicación *La Muséologie en Espagne. Une Anthologie* (2024), antología que editamos con el objetivo de difundir algunos de los textos sobre museología en España entre un público francófono.

RESÚMENES

La museología se ha definido y teorizado de diversas maneras, a medio camino entre la teoría y la práctica. Tras largos debates sobre lo que durante mucho tiempo se ha considerado como una dicotomía entre estas dos perspectivas, el creciente desarrollo de la museología en el contexto mundial obliga a plantearse nuevas cuestiones de investigación, en particular si conviene hablar de la museología, en singular, o de las museologías, en plural. Esta pregunta constituye la base argumentativa de este artículo, a partir del ejemplo de la museología en España. La metodología incluyó una revisión de la literatura y los conocimientos empíricos a partir de nuestras propias

investigaciones. Tras intentar definir algunas de las especificidades de la museología en España, este estudio de caso permite reflexionar sobre la existencia de diferentes museologías en el mundo, puestas en diálogo a partir de un enfoque comparativo y geopolítico de la museología. Concluimos que estos dos enfoques nos ofrecen pistas para una comprensión más fina de la museología, en su interrelación entre aspectos teóricos y prácticos. Para ello, es importante reconocer y luego comprender mejor las distintas museologías y las formas en que su imbricación contribuye a configurar la museología. Analizar los contextos locales de producción es fundamental para ello, e debe constituir el punto de partida de la museología como área de investigación pluridisciplinar. Este postulado teórico y metodológico permitiría concebir un enfoque más inclusivo de la museología, reconociendo y valorando la diversidad que existe en su seno en las formas de concebir el museo y el hecho museístico, que provengan de España, de Francia o de cualquier otra parte del mundo.

Museology has been defined and theorised in various ways, halfway between theory and practice. After long debates about what has long been seen as a dichotomy between these two perspectives, the growing development of museology in the global context raises new research questions, in particular whether it is appropriate to speak of museology in the singular or museologies in the plural. This question forms the argumentative basis of this article, based on the example of museology in Spain. The methodology adopted includes literature review and is based also on my empirical knowledge on the subject matter. After attempting to define some of specificities of the Spanish case, this study contributed to reflect on new theoretical fields that recognise the existence of different museologies in the world, brought into dialogue on the basis of a comparative and geopolitical approach to museology. We conclude that these two approaches enable us to gain a better understanding of museology, in its interrelation between theoretical and practical aspects. To do this, it is important to recognise and understand the different museologies, and the ways in which their interweaving contributes to shaping museology. Thus, analysing local contexts of production is fundamental, and should be the starting point for museology as a multi-disciplinary area of research. This theoretical and methodological stance would enable the conception of a more inclusive approach to museology, recognising and valuing the diversity that exists within it, whether they come from Spain, France or elsewhere in the world.

ÍNDICE

Keywords: museology, museologies, museology – Spain, compared museology, museology – geopolitics

Palabras claves: museología, museologías, museología – España, museología comparada, museología – geopolítica

AUTOR

FABIEN VAN GEERT

Antiguo profesor asociado de la Universitat de Barcelona, Fabien Van Geert es actualmente profesor de museología en la Université Sorbonne Nouvelle en París. Sus investigaciones se centran en los museos etnográficos, en los museos de sociedad, en la musealización del patrimonio geológico y, más ampliamente, en la museología como campo de estudio. Recientemente ha editado el libro *La Muséologie en Espagne. Une Anthologie* (L'Harmattan, 2024).

Miembro del CERLIS (Centre de la recherche sur les liens sociaux), está adscrito a la Chaire UNESCO pour l'Étude de la Diversité Muséale et son Évolution de la Sorbonne Nouvelle.
Université Sorbonne Nouvelle, Campus Nation – 8 avenue de Saint-Mandé 75012 Paris, Francia,
fabien.van-geert@sorbonne-nouvelle.fr, <https://orcid.org/0000-0002-5801-3694>

Sustainable development and museum professions: a preliminary study in emerging trends and transformations

Desenvolvimento sustentável e profissões museais: um estudo preliminar sobre tendências e transformações emergentes

Viviana Gobbato

EDITOR'S NOTE

Received 14.03.2024

Accepted 12.06.2024

Introduction

- 1 Museum leaders play a crucial role in transforming museums by embracing new skills and acquiring new knowledge. Since the 1990s, museum professions have diversified. The roles and training programs have expanded and developed (Caillet, Van-Praët and Martinot-Lagarde 2001) with the emergence of new positions such as collections care and exhibition technicians, restorers, educators, as well as marketing officers and project managers (Boylan 2006a; Ruge 2008). This diversification has further accelerated over the past 15 years, with new areas of expertise emerging, alongside the establishment of new museum forms such as foundations and interpretation centres, as well as new professional statuses, including independent consultants (Raoul-Duval 2018). Strategies for local community engagement, audience development, participation, and inclusion have particularly required the deployment of skills and techniques for audience research and knowledge (Black 2011). Additionally, new forms

of patrimonialization and musealization, such as the conservation, exhibition, and interpretation of intangible heritage, have demanded the development of new adapted skills (Boylan 2006b). Digitalization has led to the emergence of unprecedented roles, consequently altering the internal organizational environment (Marty 2007) – a trend accelerated by the global COVID-19 pandemic. It has also provided an opportunity for the development of professional skills through the dissemination of specialized international online courses, such as Massive Open Online Courses (MOOC) (Kameas and Polymeropoulou 2020). For instance, four profiles have been identified by the European Mu.SA project: digital strategy manager, digital collections curator, digital interactive experience developer, and online community manager (Carvalho and Matos 2018). Thus, museum professions require new approaches, leading to new forms of management, interpretation, and democratization (White 2016). These evolving roles underscore the importance of adaptability and lifelong learning within the museum sector.

- 2 At present, the issue of sustainable development is particularly invigorating the community of museum professionals. Sustainability, in this context, is defined as the capacity to integrate into a long-term strategy that safeguards resources for future generations, involving the inclusion of society and stakeholders, the circular economy, and environmental development (Paehlke 1999; Dresner 2002). This contemporary shift towards enhancing the social and economic impact of cultural heritage builds upon the foundation laid by the new museology and ecomuseums in the 1970s, notably following the Santiago Round Table organized by UNESCO (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization) and ICOM (International Council of Museums) in 1972 (Varine 2017; Lanzinger and Garlandini 2019). Today, this discourse has become global, affecting even the most traditional institutions, which are criticized for being unsustainable and a significant concern for future generations, particularly in terms of collection acquisitions (Merriman 2008). The transition of all museum spheres towards sustainability is thus not merely an opportunity but a necessity, even a priority, demanding the recognition and adoption of new paradigms (Campolmi 2013). The museum institution is thus identified as a catalyst for societal improvement through community engagement and the enhancement of well-being (Brown 2019), which must shift towards a visitor-centric perspective (Di Pietro et al. 2014). A pertinent question arises regarding the transformations affecting all professions. This shift towards sustainable development, indeed appears to demand new skills, but also a stance and strategies that imply a profound and gradual transformation of management, administration, and thus, museum professions.
- 3 As a major player in the museum professional field, ICOM positions itself at the forefront of discussions concerning sectoral developments. In December 2023, it has notably announced the launch of an ICOM Award for Sustainable Development Practices in Museums (ICOM 2023a). The goals and targets aim to address key areas for humanity and the environment: people (end poverty and hunger, ensuring human potential in dignity), planet (protect it through sustainable practices, resource management, and climate action), prosperity (enable all to lead prosperous lives in harmony with nature), peace (promote peaceful and inclusive societies), and partnership (mobilize resources through a global partnership for sustainable development). ICOM has also recently published a special issue of its journal *Museum International* on the theme of museums, sustainability and sustainable development

(Legget and Labrador 2023). Additionally, in the last years, ICOM has dedicated the International Museum Day to topics related to sustainability. While this sustainable era is gaining momentum, ICOM is at the heart of a new strategy. But what about the vision of its professional members?

- 4 We conducted a preliminary survey at the ICOM General Assembly in Prague from August 20 to 28, 2022. It was intended to focus on the new perspectives of the sector, according to its professionals, and consequently, the internal transformations that appear to be taking shape. Even before all the actions and reflections conducted by ICOM in 2023, we identified several challenges related to sustainability. In this article, we aim to present and analyse these preliminary findings, which we argue are the driving force behind the major change that can already be observed and could be seen in the coming years as local and international initiatives. This preliminary study, conducted within the framework of the CHARTER Alliance research¹, focused on identifying emerging professional profiles and competences within the European museum landscape. Specifically, it sought to elucidate the skill needs of museums by delving into the perspectives of their managers and experts.
- 5 The ICOM General Assembly in Prague encompassed a diverse program featuring conferences, round tables, meetings, excursions, and both the extraordinary and ordinary assembly of ICOM. The primary focus of this global event centred around the pivotal vote on the new museum definition (ICOM 2023b).
- 6 The new definition was officially adopted at the General Assembly with a substantial approval rate of 92.41%. It can be argued that this decisive vote significantly shapes the trajectory of professional needs and skills in the museum sector. Notably, in contrast to the prior definition in force since 2007, the updated definition introduces innovative concepts. These include the verbs “to collect” and “to interpret”, the adjectives “accessible and inclusive”, the adverbs “ethically and professionally”, and the nouns “diversity”, “sustainability”, “reflection”, and “enjoyment”. Moreover, it incorporates the critical notions of the “participation of communities”, “varied experiences”, and “knowledge sharing”.
- 7 Given that the definition undergoes revision approximately every ten years, this recognition indicates a forward-looking perspective. In this context, there was a compelling interest in exploring the insights of museum professionals and experts concerning the emerging professional skills in the sector. So, what are the needs of museums according to its professionals and experts?

Materials and Methods

- 8 The methodology applied in this preliminary study involved conducting interviews through informal discussions outside of the structured sessions, at workshops and conferences. The interviews were based on spontaneous sampling, within the broader framework of participant observation. The aim was to gather reflective insights into emerging professions, which were subsequently summarized and documented. To understand some of the trends, we interacted with 20 members of ICOM from the European region. Thus, this preliminary research was not intended to be quantitative and representative, but rather an exploratory survey highlighting trends in the international evolution of the museum field through qualitative methods.

- 9 It is essential to acknowledge that this preliminary study was conducted at an international conference convening museum professionals and researchers with a specific interest in the fields covered by the event. This should be considered within the context of discussions, particularly in connection with the new museum definition and the conference’s central theme, *The Power of Museums*. Thus, this exploratory survey is complemented by field observation, interactions and topic points raised during the discussions at ICOM Prague 2022. A non-directive interview approach was specifically adopted, engaging in discussions with professionals and posing questions about sector needs in the context of these conversations. Responses are shaped by the interviewees’ expertise, their involvement in the museum field, and the trends discussed during the events in Prague. Therefore, we will present a few key elements raised concerning the themes addressed throughout the week, including leadership, heritage protection, new technologies, solidarity projects, and sustainability.
- 10 The results are correlated with the main themes addressed at the event, as well as the five heritage expertise areas identified by CHARTER: “preservation and safeguarding”, “traditional crafting and knowledge”, “dissemination and communication”, “knowledge of cultural heritage”, and “planning and management”.² The analysis is grounded in the identification of competencies and skills, along with the recommendations that emerge from this exploratory study. It involved a flat sorting of demographic profiles, as well as a cross-analysis of topics discussed and terms employed by professionals, thereby revealing overarching trends that were intersected with the expertise areas identified by CHARTER.
- 11 The professional profiles within the museum sector in Europe are highly diverse, covering a broad spectrum of specializations and goals (table 1). Roles range from digital project management and curation to directing art schools and museum education. Institutions include national museums, universities, art schools, and research centres. Key areas of expertise involve audience development, collection policies, community engagement, conservation, education, innovative management and development, sensitive mediation, and international outreach. Professionals, spanning from 25 to over 65 years old, show a balanced gender distribution and a growing focus on sustainability, cutting-edge technologies, and collaborative efforts with universities to shape the future of museums across Europe.

Table 1 – Professional profiles interviewed

Function	Area	Age	Gender	Professional Needs
Mediation/digital project manager	Italy	25-35	Female	Audience development
Curator	Czech Republic	46-65	Male	Collection Policy
Community Manager (People)	Finland	46-65	Female	Community involvement
Director	France	36-45	Male	Conservation-restoration
Director	Germany	46-65	Male	Curating Hybrid
Museum Education Designer	Belarus	36-45	Female	Education projects
Project Assistant Collections	Germany	25-35	Female	Innovation in management and development
Museologist	Slovakia	36-45	Female	Interaction and diversification of audiences
Coordinator of Cultural Programs	Lithuania	25-35	Female	Internationalization
Independent Curator	Italy	25-35	Female	Investment and development
Visitor Experience Assitant	United Kingdom	25-35	Female	Investment and development
Responsible for the film and sound archives	Belgium	36-45	Male	Museum Policy
Curator	Switzerland	36-45	Male	New curatorial and mediation approaches
Museum Educator	Croatia	36-45	Female	New curatorial and mediation approaches
Museologist	United Kingdom	36-45	Female	Participating indogenous
Deputy Head of the Audience	France	36-45	Female	Sensitive mediation
Chemical Engineer Consultant	Italy	>65	Male	Storage management
Curator	Czech Republic	36-45	Female	Sustainable development
Curator	Slovakia	46-65	Female	Sustainable development
Curator and Museologist	Poland	36-45	Female	Technologies and university/museum collaboration

- 12 The interviewed professionals worked in four different organizations – museums, heritage sites, universities, or NGOs – representing four types of professional roles:

Museum Leadership, Research, Curating and Collections Management, and Audience and Community Engagement (fig. 1a and 1b). They operate in Direction, Museology, Curating, and Management of Collections, as well as Audience and Community Programs. In the middle of their careers (36-56 years old), these profiles are primarily from Central and Western Europe. The questions pertaining to needs in the museum sector align with the specializations of these professionals and resonate with the themes discussed at the conferences in Prague. This logical correlation underscores the emergence of new needs and skills within the museum sector.

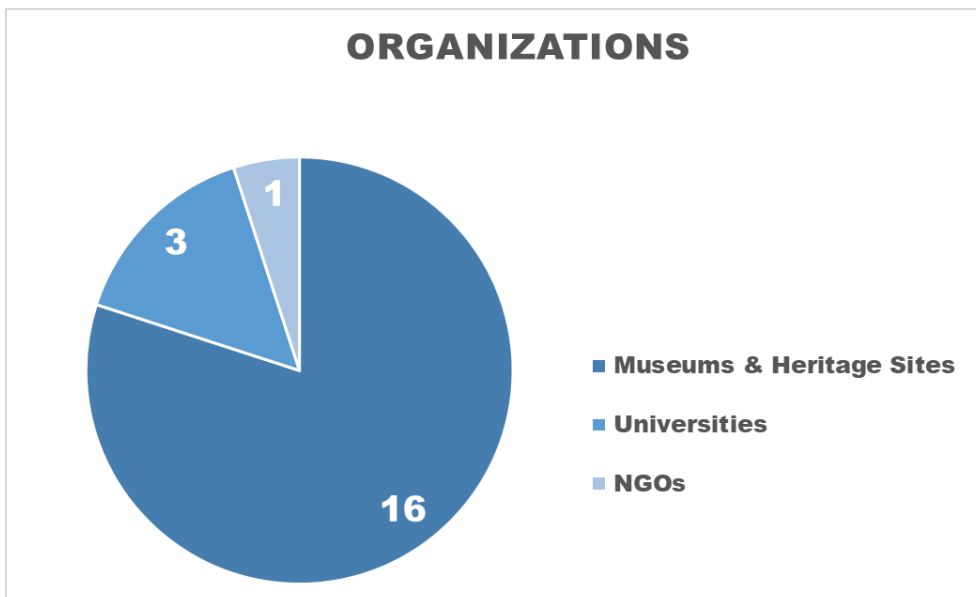


Fig. 1a. Organizations

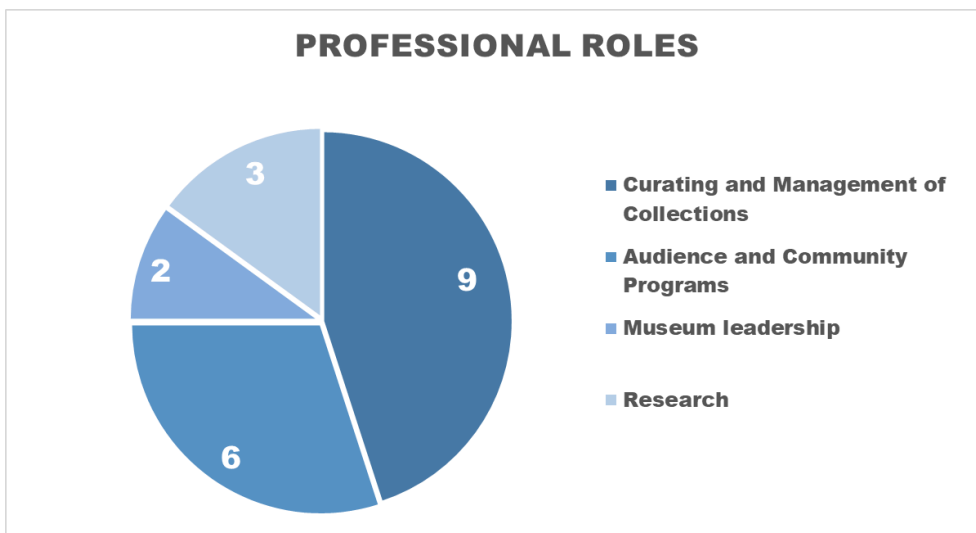


Fig. 1b. Professional roles

- 13 The qualitative method adopted remains, as previously mentioned, preliminary. Prior to the investigation, this approach seemed appropriate for implementing a dynamic and flexible protocol. This allowed for active participation and observation at conferences and networking while deepening the approach through discussions with professionals in an informal and anonymous setting. In post-investigation, however, we identified a methodological bias. It would have been beneficial to deepen these

exchanges through subsequent structured interviews or even focus groups, which would have allowed participants to gain more perspective beyond the conference context – which already focused on sustainability topics. Nonetheless, this does not detract from the value of the survey results and their contributions to the broader trend in the museum studies community of observing contemporary trends within the sector’s professions.

Results: seizing the change

- 14 The identified needs were discussed without a predefined area of connection. Therefore, during the analysis phase, we undertook systematic identification and categorization to create conventional groupings. We considered these needs according to the five areas of expertise identified by CHARTER – positioned as a reference segment for observing future trends in the heritage sector. They are presented below in the order of interest evoked: (i) planning and management, (ii) dissemination and communication, (iii) preservation and safeguarding, (iv) traditional crafting and knowledge, and (v) knowledge. At this stage, the focus is on highlighting the themes and key words that emerged during our exploratory investigation (table 2). These findings will subsequently be discussed from the perspective of sustainable development.

Table 2 – Areas of expertise related to the skills examined

AREAS OF EXPERTISE	Needs and Competencies
Preservation and Safeguarding	<ul style="list-style-type: none"> • Reorganization of storage • Constitution of collections • Conservator-restorer
Traditional Crafting and Knowledge	<ul style="list-style-type: none"> • Indigenous and Community involvement
Dissemination and Communication	<ul style="list-style-type: none"> • New Educational Approches • New Curatorial Approches • Interaction and diversification of audiences • Developing Technologies
Knowledge (as identification, study and recording of cultural heritage)	<ul style="list-style-type: none"> • Constitution of collections • Community involvement
Planning and Management	<ul style="list-style-type: none"> • Sustainable development • Non-traditional Approches • Collaborations between university/museum • Investment and development for independence • Internationalization

Planning and management

- 15 Museum organization emerges as a primary area of need. The challenges identified can be categorized into three areas involving various hierarchical, internal, and external stakeholders. Governance, organizational management, employee development, and cultural field networks are key actors requiring the development of new professional skills.
- 16 The first crucial aspect is recognizing the existing skills in classic museum functions – conservation, research, communication, presentation. Governance plays a pivotal role

in this process by investing in staff, enabling museums to consolidate and develop. This primary need is providing museums with the resources to expand, creating positions for young professionals, and reducing precarious positions. Professionals emphasize the importance of more autonomy in financing and hierarchical organization, particularly concerning public policies. Although not specific to Europe, this observation underscores the urgency of creating an environment that fosters the visibility and evolution of museum structures and their professionals. This perception is echoed not only in Europe but also in international perspectives from professionals in Brazil, Canada, USA, and Japan.

- 17 It is also recommended that professionals within the museum structure acquire new skills related to contemporary events and themes. An essential aspect is understanding sustainable development issues, involving the development of skills in sustainable programming. This includes integrating recycling practices into exhibition design and organizing workshops for internal awareness. Professionals emphasize the importance of developing partnerships and adopting an experimental learning approach. Internal awareness of sustainability issues should precede public initiatives. Another area of internal competence to be developed is hybrid curatorial practices, particularly relevant in the context of the recent Covid-19 pandemic. This highlights the necessity for museums to systematically learn how to curate exhibitions in both traditional and virtual formats.
- 18 For instance, a museum director emphasized the systematic learning of curating exhibitions in both traditional and virtual formats, highlighting the need for logical and mechanistic approaches. Additionally, professionals underscore the importance of developing skills tailored to the needs of small museums, which often prioritize community proximity and operate differently from larger institutions. This underlines the necessity to differentiate managerial and strategic approaches based on the specificities of smaller structures and their connection with local communities – an aspect that will also be discussed in the context of communication. Thus, teams should acquire new skills in alignment with societal trends, adapting to each museum’s possibilities. This highlights the need for flexibility, encouraging museums to be adaptable and prepared to modify traditional operating methods through a reflective and innovative approach, considering their capacities and roles in society.
- 19 Besides, in response to these changes, professionals emphasize the need of developing networks and fostering experimentation. Some stress the urgency of breaking away from traditionalism, advocating for the education and sensitization of professionals to embrace new trends and foster innovation across all areas, aiming for less bureaucratic and conventional approaches. To achieve this, professionals focus on the importance of cultivating international skills and engaging in dialogue within a museum community open to sharing practices and collaborations. In this context, interregional organizations like ICOM play a crucial role in facilitating such permeability.
- 20 Another critical aspect involves strengthening collaboration between museums and universities. While these collaborations exist, according to a curator-museologist, there is room for enhancement. Museums, at times, approach subjects in novel ways, but universities may already possess research and knowledge on these topics. Therefore, there is a need to cultivate skills related to museum-university relations, emphasizing collaborations and joint projects to expand and consolidate these practices. This entails developing skills that align with international standards, fostering partnerships, and

promoting collaborations between museums and universities, equipping professionals with the tools to navigate current directions effectively.

- 21 These insights revolve around recognizing existing competencies, advocating for greater professional autonomy, adapting to contemporary trends with a long-term perspective, and consolidating external relationships with peers and academics. They indicate a collective intent to sustain the shared mission of museums by fostering dialogue with stakeholders. This involves processes of consultation, engagement, and participation in internal decision-making and subsequently external decisions, aligning with the evolving societal landscape.

Dissemination and communication

- 22 The second aspect of professional development for museums focuses on outreach practices and audience communication. Professionals highlight three noteworthy areas: participatory practices, experimental approaches, and the integration of innovative technologies. These strategies aim to not only engage existing audiences but also cultivate connections with traditionally underserved demographics.
- 23 Professionals underscore the significance of acquiring skills to implement participatory practices within museums. This involves expertise in involving visitors in various stages, including curatorial design, planning, interpretation, and dissemination activities related to the representation of their cultures – whether local or within local communities. Creating participatory exhibitions is deemed a priority, particularly in museums with traditional approaches. This is especially crucial in smaller museums with limited resources, where there might be a tendency to prioritize collections due to constraints in both interest, and financial and human resources.
- 24 Engaging with local communities positions the museum institution as a central figure in society. Beyond an economic focus on attracting more tourists, museums must learn to create platforms for interaction and diversification of local audiences, incorporating both digital and interpersonal aspects. Professionals emphasize the importance of training teams to consider non-traditional audiences, involving the identification, support, engagement, and retention of these audiences while maintaining ongoing interaction. This reflects a desire to enhance the museum's role and expertise concerning the public, especially with minority communities – a pivotal concern that will be addressed subsequently. These aspects signify an inclination to move away from traditional frameworks and a commitment to experimenting with adaptable and open approaches to the public.
- 25 Within this context, certain curators and audience specialists draw attention to the rise of experiential and sensory approaches that demand novel professional competencies. They emphasize specific mediation techniques within exhibitions that surpass conventional boundaries and engage visitors through their bodies and senses. To achieve this, museums must first identify mechanisms enabling the recognition and consideration of these practices before attempting to connect with the public. Once again, collaboration among museums and with universities appears to be a pathway for acquiring skills to broaden and enhance mediations and interpretations of heritage through sensory approaches influencing both curatorial practices and educational tools. An additional skill involves project coordination with artists or experts from diverse disciplines to foster creativity and well-being.

- 26 In this context, an independent professional specialized in educational project design underlined the significance of art therapy as an approach that can generate narratives connected to the museum. The emphasis on well-being and care is crucial within these trends, aiming to move away from the traditionalism of museums and, in turn, educate and sensitize professionals to contemporary issues and new trends through experimental and more innovative approaches.
- 27 Finally, the integration of innovative technologies is crucial for the evolving professional needs of museums. As mentioned earlier, there is a need to curate exhibitions in a hybrid manner, particularly in conceiving virtual exhibitions alongside with traditional *in situ* displays. This competency is deemed essential for outreach and engagement with both existing and non-traditional audiences. New technologies serve as a bridge, offering museums opportunities to connect with communities that were once geographically distant. A critical aspect involves developing expertise in collections digitization, leading to the creation of public and educational activities. Museums are urged to cultivate multimodal and transmedia approaches, fostering meaning and value around their tangible and intangible heritage. This orientation aims to engage the public and attract new audiences. It entails not only developing skills in digital media but also establishing sustainable funding models for these tools.
- 28 Dissemination, communication, and visitor engagement emerge as strategic domains for museums' development. Professionals express a desire to adopt new practices and diversify audiences through innovative approaches. This aligns with a vision of the museum that places greater emphasis on the role of visitors and communities. Whether through human, technical, or digital tools, identifying strategic levers is crucial to raising awareness across the entire museum organization. This involves concerted efforts to secure financial resources and professional expertise. Proficiency in relational, networking, and financing skills, along with sociological and cultural knowledge, is deemed essential for achieving this objective. Engaging in cross-community partnerships and relationships, leveraging external expertise (such as artists, academics, and well-being specialists), is considered a viable approach to implementing these strategies.

Preservation and safeguarding

- 29 Concerning heritage preservation and safeguarding, the perspectives shared by professionals vary, reflecting the diversity of their expertise. Nevertheless, three areas of interest emerge, focusing on collection policies, storage management, and the recognition and advancement of the conservator-restorer profession.
- 30 The establishment of policies for museum collections should undergo innovation, according to insights from a museum curator. In the case of a new department being created, currently engaged in the musealization of objects, this professional suggested that the collection policy should be more actively involving communities and leverage new technologies. The dual integration of community participation and technological mobilization is seen as essential for researching, constructing, and interpreting collections through a consultative policy aligned with contemporary practices. Emphasizing the early digitization of collections is proposed as a strategic approach, regardless of the nature of the heritage, encompassing tangible and intangible aspects, as well as scientific, technological, and artistic dimensions. This recommendation

underscores the importance of departing from tradition and embracing current and innovative practices in collection management.

- 31 The second identified competence in heritage preservation and safeguarding concerns storage management. An expert underscored the urgent need for standardized skills encompassing planning, organization, space utilization, furniture arrangement, and monitoring. Throughout their career, this professional has observed a deficiency in competencies related to storage management, leading numerous museums, including larger ones, to confront significant challenges in storage reorganization. To address this issue, the expert recommends that museums prioritize knowledge of storage organization methods when hiring new personnel. Additionally, establishing internal oversight mechanisms, led by a trained organizational referent with developed skills in collection analysis, logic, method, and diligent monitoring of museum storage, is deemed essential for effective storage management.
- 32 The third area of interest in heritage preservation and safeguarding revolves around the professional profile and expertise of conservator-restorers. The director of an institution specializing in training for this profession highlighted the insufficient consideration of this aspect. According to them, this oversight is partly due to resource constraints in museums and a competitive dynamic that exists with internal conservators. Consequently, conservator-restorers often work independently. Addressing this issue is not necessarily about developing new skills but rather about recognizing the existing skills and providing them with increased visibility.
- 33 These professional recommendations underscore the need for innovation in current professional skills and the elevation of existing expertise that often lacks visibility within museums. Questions are raised about the shortage of financial and human resources, leading to essential roles in heritage preservation, such as conservator-restorers, being outsourced. Additionally, museums may seek the assistance of international authorities and external consultants to ensure the effective functioning of the institution, particularly in areas like collection building policies and storage reorganization.

Traditional crafting and knowledge

- 34 In the domain of crafts and traditional knowledge, a notable development involves the identification of new skills, particularly related to the engagement of indigenous and minority communities. These skills are highlighted both in the context of musealization and collecting, as well as in the interpretation and dissemination of knowledge concerning the tangible and intangible heritage associated with these communities.
- 35 Professionals emphasized the need of closely collaborating with local communities. Project managers are urged to cultivate skills in community inclusion and participation to ensure representation and engagement. This entails a requirement for knowledge in anthropological and sociological models to be applied in the process of community inclusion and co-curating. This expertise should facilitate long-term collaboration rather than adopting a one-off strategy. Teaching the fundamentals of knowledge, relationship building, inclusion, and community participation becomes imperative, especially for those often overlooked in society, in order to transform the museum into a space of emancipation.

- 36 A community manager, representing an emerging profession, highlighted that the museum and its team lack an understanding of inclusive approaches. Another museum director narrated their curatorial approach in designing a temporary exhibition related to sub-Saharan African cultures, where they invited an African expert to co-lead the project. This approach aims to enhance local representation and legitimacy, particularly given the historical conflicts and hegemonic relationships between European and African regions.
- 37 The identified competencies align with those mentioned earlier in the context of dissemination and communication. However, in this instance, it is crucial to underscore the expertise required for engaging in meaningful dialogue with communities, minorities, and traditional knowledge. This emphasis becomes even more pertinent in the context of museum's decolonization, demanding specific and prior knowledge in these areas.

Knowledge

- 38 The last point concerns to general museum knowledge and research on both tangible and intangible heritage. This domain is intricately connected with the previously discussed elements, as the information often intersects with various fields. However, it encompasses more than traditional knowledge, extending to all forms of collections established in the past and currently under study.
- 39 According to professionals, the acquisition of knowledge today demands new models of interpretation, irrespective of the collection's nature. This entails expertise in novel approaches to identify, comprehend, and interpret collections. In this regard, contextualizing heritage within its historical and musealization processes becomes crucial, especially concerning the decolonization of European museums, such as traditional knowledge. Professionals emphasize the need for a reflective examination of their museums' history, requiring a critical perspective on collections and proficiency in history, sociology, and anthropology.
- 40 Collaborations with universities are proposed to introduce these skills, highlighting a heightened awareness of issues that encourage a reevaluation of the overall history of European museums – whether artistic, anthropological, or scientific. This reflects a call for a renewed discussion on museology.

Discussion: appropriating sustainable development

- 41 The key themes emerging from the results are closely tied to audiences and communities, participation, experimentation, creation, non-traditional approaches, organization, and networks. The prominence is on the public and in institutions restructuring, stressing a sense of proximity achieved through strategies of inclusion and engagement. Professional needs appear to revolve around relational and organizational skills, particularly the ability to work within networks (with artists, audiences, communities, peers, and universities). Thus, it seems that museums are positioning themselves as societal actors oriented towards stakeholders, seeking innovative modes of experimentation, and expressing a desire to break away from conventional models.

- 42 Museum professionals stress the need to acquire new skills related to contemporary events and sustainable development issues. This includes integrating recycling practices into exhibition design and organizing internal awareness workshops. In such context, internal awareness of sustainability issues should precede public initiatives. It is also necessary to develop hybrid curatorial practices, especially after the context of the COVID-19 pandemic, which entails learning to curate both traditional and virtual exhibitions. In particular, small museums need to adapt their managerial and strategic approaches to respond to their community proximity, highlighting the need for flexibility and innovation in operational methods.
- 43 Professionals emphasize the importance of developing networks and encouraging experimentation to break away from traditionalism. This includes educating and sensitizing professionals to current trends and fostering innovation in all areas, promoting a less bureaucratic approach. International skills and dialogue within the museum community are essential for sharing practices and encouraging collaborations. Collaborations between museums and universities must be strengthened, allowing museum practices to align with international standards and promote cooperative projects.
- 44 Dissemination and communication with audiences are strategic domains for museum development. Professionals point out the importance of participatory practices, experimental approaches, and the integration of innovative technologies to engage existing audiences and attract underserved audiences. Implementing participatory practices, particularly in traditional and small museums, is then crucial to involve visitors in all stages of curatorial design. Training teams to consider non-traditional audiences, including minority communities, and experimenting with open and adaptable approaches are essential. This includes hybrid curation of exhibitions, combining virtual and traditional formats, and collections digitization to create public and educational activities. Museums need to develop multimodal and transmedia approaches to enhance the value of their tangible and intangible heritage while establishing sustainable funding models for these tools. Integrating communities and new technologies is essential for research and collections interpretation. In the field of crafts and traditional knowledge, engaging indigenous and minority communities seems to be essential. This requires skills in community inclusion and co-creation of cultural events, based on anthropological and sociological models. Professionals must closely collaborate with communities to ensure representation and long-term engagement.
- 45 Furthermore, general museum knowledge and research on tangible and intangible heritage demand new interpretation models, such as a reflection on the history of collections and museums, in collaboration with universities, to encourage a reevaluation of museological practices and a better understanding of colonization and decolonization processes. These recommendations highlight the need to innovate and enhance existing skills while developing new competencies to address contemporary challenges. Museums must adopt a flexible and collaborative approach to strengthen their role in society and adapt to emerging trends.
- 46 Based on the functions identified by CHARTER, these skills primarily align with engagement and use (valorisation, interpretation, communication, exhibition, dissemination), research and development education (identification of cultural heritage, development of people, formal programs for professionals), and governance

and policymaking (decision-making, legal constraints, monitoring, advocacy). While not exhaustive, this findings into current trends suggests that museum professionals are positioning themselves as socially engaged practitioners. It indicates a demand for increased expertise and skills to actively participate in museum practice. This trend should not be viewed as a disinvestment in heritage conservation; rather, it reflects a different commitment that emphasizes interpretation and legitimization through community participation.

- 47 Several indicators may help to contextualize this trend. First, we can place these needs in perspective considering the themes raised during the ICOM Prague 2022 conferences. The general theme – “The Power of Museums” – gives an overview of the claims of museums as engaged actors. Indeed, the keynote speeches focused on topics such as “museums and civil society” to encourage working with communities³, “sustainability: museums and resilience” to discuss about environmental concerns⁴, “vision: museums and leadership” to find resilience facing contemporary challenges (Prokůpek, Loots and Betzler 2023), and “delivery: museums and new technologies” to engage with the public remotely.⁵ Therefore, the topics discussed were related to the occupational trends identified in this exploratory survey.
- 48 Several roundtables and meetings have been convened to delve more profoundly into these engaged themes, especially concerning the topics of communities and public participation, which are prevalent in contemporary museological discourse (Weil 2002; Sullivan and Middleton 2021). Such events included Stephen E. Weil's lecture on “LGBTQ+ Museums”, the “ICOM Solidarity Projects” roundtable, and meetings of the European Observatory on Memories (EUROM) and the International Coalition of Sites of Conscience.
- 49 These topics were displayed in the main program, so they had a higher visibility than other ICOM subcommittee conferences and thematic workshops – meaning that probably the professionals we interviewed attended these conferences or at least knew about them. The environment was therefore already conducive to the discussion, affirmation and visibility of these professional needs that go beyond the classic and traditional functions of the museum – not to mention the place of these subjects in the light of current events related to the pandemic, the war in Ukraine and climate change. Ultimately, these trends translate into the need for professionals to acquire skills to be in alignment with these concerns, strategies and practices.

The sustainable triptych tailored for the museum

- 50 Sustainability seems to be the key to understanding these professional needs. As a reminder, the ability to be part of a long-term strategy protecting resources for future generations that involves the inclusion of society and stakeholders, the circular economy and environmental development (Paehlke 1999; Dresner 2002). The last 25 years, several trends have been observed by researchers in terms of sustainability and museum development with interest growing exponentially. This is largely in line with the areas of interest outlined above.
- 51 Guidelines on museum management and advice on best practices are being disseminated. Generally, a comprehensive reflection is being conducted to rethink the entire organization of museums towards environmental awareness (Sutton 2015). For instance, the trend of frantic collecting is being questioned, in a context where

museums may face issues in managing existing collections: «museums are continuing to collect far more material than they dispose of, which means that their collections continue to grow inexorably. This makes museums seem inherently unsustainable institutions», asserts Merriman (2008, 17). He suggests, for example, that the future success of a museum should be measured not by the number of objects in collections, but by the relationships established and maintained with its communities. This interest also covers collections care, as well as their restoration (Silva and Henderson 2011; Saunders 2022). Thus, tangible and intangible heritage becomes the subject of a radical reflection on the meaning of patrimonialization, as well as on the techniques for preserving objects. This may involve developing new training programs and hybrid conservation professions that consider museum exhibits and their acquisition as a social opportunity, and its current sustainable impact, grounded primarily in the present society.

- 52 The question of identity emerges in this broader context of rethinking the meaning attributed to the museum. According to Naguib (2013), more traditional institutions should draw greater inspiration from the actions of ecomuseums and engage in programming as vectors of active social and cultural learning within society. To achieve this, it is suggested, for example, to revisit the construction of narratives as well as the documentation processes on collections and to initiate more horizontal interpretation processes, both within the museum and with the populations. Integrating communities, local audiences, and visitors becomes a priority, with genuine support for the community by understanding their needs (Di Pietro et al. 2014; Orea-Giner, De-Pablos-Heredero and Vacas Guerrero 2021). This includes attentively listening to the visitors' experiences, to not only engage the public but also to understand and accommodate their needs for calm, rest, and possible solitude within the museum (Alcaraz, Hume and Mort 2009). This also concerns to digital practices, which enable an equitable access to cultural content, as was disseminated during the pandemic (Ahmed, Qaed and Almurbat 2020).
- 53 In these contexts, the development of international relations emerges as a key element. It involves constituting and nurturing a broader movement of consultation, involvement, and action (Pop and Borza 2014), where different stakeholders can meet and exchange perspectives and actions to undertake (Stylianou-Lambert, Boukas, and Christodoulou-Yerali 2014). In a word, the sustainable development approach concerns ecology, economy, and society, not only within the museum but throughout its entire community, as well as future training programs. It is about creating synergies in all areas, which also emerge from the findings of this preliminary survey.
- 54 The themes of the ICOM Prague 2022 conference, coupled with the expressed skills and needs of professionals, signal a clear alignment with these emerging trends in the museum sector. The newly adopted ICOM definition underlines the multi-layered challenges museums face, emphasizing concepts such as sustainability, interpretation, accessibility, inclusion, diversity, ethics, and community participation. These “novel” elements suggest a transformative shift in the role and responsibilities of museums. One can argue that the acceleration of this process may be attributed to the global impact of the pandemic, the increased distance from the public, the climate and energy crises, and recent armed conflicts. Museums are positioning themselves as influential actors with significant social, economic, and ecological implications, prompting the

urgent acquisition of new skills and a commitment to breaking away from conventional approaches.

- 55 Museums strategy and involvement generally reflect a turn towards a more sustainable economy observed in these past years. Sustainability is indeed seen as a strategic opportunity for corporations – in all domains as an inevitable choice for their survival in the coming decades (Zollo, Cennamo and Neumann 2013; Eccles, Ioannou and Serafeim 2014). The shift towards sustainability in the identified professional needs and skills may reflect a broader commitment to a long-term, stakeholder-oriented, and beneficiary-focused museum practices within the economy.
- 56 From an environmental perspective, for instance, efforts could be directed towards awareness through exhibitions and themed events (Villeneuve 2013; Muñoz-López et al. 2021), which has been briefly mentioned in this article. This might also involve reconsidering the use of collections to reduce the international impact of loans (Gobbato 2022). More concrete contributions could address museum design by adopting biodiversity-friendly planning (Fehér and Ásványi 2023). Additionally, ecological frugality could be maintained by transitioning to LED lighting systems (Balocco and Volante 2018). Furthermore, this involves a commitment to green and sustainable electricity networks (Mueller 2013). From an economic standpoint, focus could be placed on local employment development. Museums could also enhance collaboration with local service providers (Alcaraz, Hume and Mort 2009; Lanzinger and Garlandini 2019). Another tool could be the establishment of CSR (Corporate Social Responsibility) reports, like the non-financial reports of for-profit companies, to identify positive externalities and actions taken (Edwards 2007; Zutshi et al. 2021).
- 57 There is a broader range of possible actions, and there are technical aspects of sustainable development yet to be identified by professionals. This means that the sector may require skill development in this area, as exemplified by actions taken by ICOM, for instance. In the end, this aligns with the overall perception expressed by professionals regarding the development of new skills that are in line with our times.

Conclusion

- 58 The preliminary study conducted at ICOM Prague 2022 sheds light on emerging trends and demands in various areas of museum professionalism. The identified areas of focus include planning and management, outreach, and communication, preservation, and safeguarding, crafts, and traditional knowledge, as well as general knowledge. The overarching trends highlight a shift towards greater connection with audiences, increased community involvement, a departure from traditional approaches, and a push for experimentation across all aspects of museums. Museums are not only expressing a willingness to align with these trends but also positioning themselves as model actors and catalysts for change.
- 59 These professional needs reflect a broader ambition to transform museums into sustainable organizations aligned with the principles of sustainability. This aspiration extends beyond the limits of the museum and permeates various sectors, be they public, private, or non-profit. The underlying goal is to equip professionals with the necessary skills to navigate these transformative changes, enabling museums to not only adapt but also to play a significant role in the evolving landscape. The recent

museum definition by ICOM in Prague and the actions surrounding such process reinforce these transformative elements.

- 60 Hence, this preliminary study suggests a significant hypothesis: museums aspire to be more competitive and efficient in the evolving landscape, particularly by enhancing their teams' proficiency in sustainability. This hypothesis highlights the importance of considering sustainability indicators in future studies within the museum and heritage sector. Furthermore, integrating these findings into new training programs could foster innovative museum skills from the outset, making the sector more adaptive to substantial changes.
- 61 Indeed, the demand for sustainability in museums sets a precedent that could naturally extend to other cultural and heritage fields. Whether in governance and policy development, management, engagement, preservation and safeguarding, research and development, or in education, the emphasis on sustainability reflects a broader shift in the cultural and heritage sector. This trend signifies a growing awareness of the need for long-term viability, ethical practices, and community engagement across various domains, ultimately shaping the way cultural institutions operate and contribute to society – that recent actions by ICOM confirm.
- 62 Further research into these evolving professional needs within the museum sector will be crucial for better understanding and addressing the challenges and opportunities it presents. This ongoing exploration can inform the development of innovative training programs that cater to the specific demands of the field, ensuring that professionals are equipped with the skills and knowledge required for effective and sustainable museum practices. As the sector continues to evolve, staying attuned to these changing dynamics will be instrumental in shaping the future of museum and heritage sustainability.

Acknowledgements

- 63 The author would like to thank François Mairesse for his support in the completion of this research. The author also extends thanks to the anonymous reviewers of the MIDAS journal for their very insightful comments that helped improve the draft of this article.

Funding

- 64 This research was supported by the Sorbonne Nouvelle University, the Paris-Nord University, Labex ICCA, and the CHARTER Project (621572-EPP-1-2020-1-ES-EPPKA2-SSA-B).

BIBLIOGRAPHY

- Ahmed, Zainab Abdulhusain, Fatema Qaed, and Nehal Almurbati. 2020. "Enhancing Museums' Sustainability Through Digitalization." *Second International Sustainability and Resilience Conference: Technology and Innovation in Building Designs* 51154: 1-4.
- Alcaraz, Celeste, Margee Hume, and Gillian Sullivan Mort. 2009. "Creating Sustainable Practice in a Museum Context: Adopting Service-Centricity in Non-Profit Museums." *Australasian Marketing Journal* 17 (4): 219-225.
- Balocco, Carla, and Giulia Volante. 2018. "Lighting Design for Energy Sustainability, Information, and Perception. A Museum Environment as a Case Study." *Sustainability* 10 (5): 1671.
- Black, Graham. 2011. *Transforming Museums in the 21st Century*. London: Routledge.
- Boylan, Patrick J. 2006a. "The Museum Profession." In *A Companion to Museum Studies*, edited by Sharon Macdonald, 415-430. Malden: Blackwell Publishing.
- Boylan, Patrick J. 2006b. "Intangible Heritage: A Challenge and an Opportunity for Museums and Museum Professional Training." *International Journal of Intangible Heritage* 1: 53-66.
- Brown, Karen. 2019. "Museums and Local Development: An Introduction to Museums, Sustainability and Well-being." *Museum International* 71 (3-4): 1-13.
- Caillet, Élisabeth, Michel Van-Praët, and Jean-Louis Martinot-Lagarde. 2001. *Musées et Expositions. Métiers et Formations en 2001*. Paris: Association Française d'Action Artistique : Ministère des Affaires Étrangères.
- Campolmi, Irene. 2013. "What is Sustainability in Modern Art Museums? Archéotypy Art Museums and Shifting Paradigms of Knowledge." *The International Journal of Inclusive Museum* 6 (1): 13-24.
- Carvalho, Ana, and Alexandre Matos. 2018. "Museum Professionals in a Digital World: Insights from a Case Study in Portugal". *Museum International* 70 (1-2): 34-47.
- Di Pietro, Laura, Roberta Guglielmetti Mugion, Maria Francesca Renzi, and Martina Toni. 2014. "An Audience-Centric Approach for Museums Sustainability." *Sustainability* 6 (9): 5745-5762.
- Dresner, Simon. 2002. *The Principles of Sustainability*. London: Earthscan.
- Eccles, Robert G., Ioannis Ioannou, and George Serafeim. 2014. "The Impact of Corporate Sustainability on Organizational Processes and Performance." *Management Science* 60 (11): 2835-2857.
- Edwards, Deborah. 2007. "Corporate Social Responsibility of Large Urban Museums: The Contribution of Volunteer Programs." *Tourism Review International* 11 (2): 167-174.
- Fehér, Zsuzsanna, and Katalin Ásványi. 2023. "Differences in Sustainability Approaches from the Mission Statements of Museums - the Case of CEE and other European Contemporary Art Museums". *Journal of Contemporary Central and Eastern Europe* 31 (3): 683-701.
- Gainon-Court, Marie-Agnès, and David Vuillaume. 2016. "Can Museums Keep Up With a Changing World? Skills Management as a Practical Response." *Museum International* 68 (1-2): 81-96.
- Gobbato, Viviana. 2022. "Collections Emerge from the Shadows: Exhibition Design, or a Multi-Sensory Approach to Reinvesting in Collections." *Museum International* 74 (1-2): 18-29.

- ICOM. 2023a. "ICOM Award for Sustainable Development Practice in Museums." *ICOM*, December, 18. ICOM (International Council of Museums). <https://icom.museum/en/news/icom-award-for-sustainable-development-practice-in-museums/>
- ICOM. 2023b. "Museum definition." *ICOM*. ICOM (International Council of Museums). Accessed on December 30, 2023. <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>
- Kameas, Achilles and Panagiota Polymeropoulou, eds. 2020. *The Future of Museum Professionals in the Digital Era: The Success Story of Mu.SA*. Athens: Hellenic Open University Press.
- Lanzinger, Michele, and Alberto Garlandini. 2019. "Local Development and Sustainable Development Goals: A Museum Experience." *Museum International* 71 (3-4): 46-57.
- Legget, Jane, and Ana Maria Theresa P. Labrador. 2023. "Museum Sustainabilities." *Museum International* 75 (1-4): vi-xi.
- Marty, Paul F. 2007. "The Changing Nature of Information Work in Museums." *Journal of the American Society for Information Science and Technology* 58 (1): 97-107.
- Merriman, Nick. 2008. "Museum Collections and Sustainability." *Cultural Trends* 17 (1): 3-21.
- Mueller, Helmut Frank Ottomar. 2013. "Energy Efficient Museum Buildings." *Renewable Energy* 49: 232-236.
- Muñoz-López, Natalia, Anna Biedermann, José Luis Santolaya-Sáenz, José Ignacio Valero-Martín, and Ana Serrano-Tierz. 2021. "Sustainability in the Design of an Itinerant Cultural Exhibition. Study of Two Alternatives." *Applied Sciences* 11 (21): 9863.
- Naguib, Saphinaz-Amal. 2013. "Museums, Diasporas and the Sustainability of Intangible Cultural Heritage." *Sustainability* 5 (5): 2178-2190.
- Orea-Giner, Alicia, Carmen De-Pablos-Heredero, and Trinidad Vacas Guerrero. 2021. "Sustainability, Economic Value and Socio-Cultural Impacts of Museums: A Theoretical Proposition of a Research Method." *Museum Management and Curatorship* 36 (1): 48-61.
- Paehlke, Robert. 1999. "Towards Defining, Measuring and Achieving Sustainability: Tools and Strategies for Environmental Valuation." *Sustainability and the Social Sciences: A cross-disciplinary Approach to Integrating Environmental Considerations into Theoretical Reorientation*, edited by Egon Becker and Jahn Thomas, 243-263. London: Zed Books.
- Pop, Izabela Luiza and Anca Borza. 2014. "Increasing the Sustainability of Museums through International Strategy." *Economia. Seria Management* 17 (2): 248-264.
- Prokúpek, Marek, Ellen Loots, and Diana Betzler. 2023. "Emergency or Emerging Financing Strategies of Art Museums in the Context of a Pandemic?" *Museum Management and Curatorship* 38(5): 530-547.
- Raoul-Duval, Juliette, dir. 2018. *Cycle Soirée-Débat Déontologie: Qu'est-ce qu'être, Aujourd'hui, un «Professionnel de Musée» en Europe? Paris, Auditorium Colbert, 5 Juin 2018*. [Paris]: Comité National Français de l'ICOM.
- Ruge, Angelika, ed. 2008. *Museum Professions - A European Frame of Reference*. [Berlin]: ICOM International Committee for the Training of Personnel (ICTOP).
- Saunders, David. 2022. "A Methodology for Modelling Preservation, Access and Sustainability." *Studies in Conservation* 67 (1): 245-252.

- Silva, Megan de, and Jane Henderson. 2011. "Sustainability in Conservation Practice." *Journal of the Institute of Conservation* 34 (1): 5-15.
- Stylianou-Lambert, Theopisti, Nikolaos Boukas, and Marina Christodoulou-Yerali. 2014. "Museums and Cultural Sustainability: Stakeholders, Frces, and Cultural Policies." *International Journal of Cultural Policy* 20 (5): 566-587.
- Sullivan, Nikki, and Craig Middleton. 2021. *Queering the Museum*. London: Routledge.
- Sutton, Sarah. 2015. *Environmental Sustainability at Historic Sites and Museums*. New York/London: Rowman & Littlefield.
- Varine, Hugues de. 2017. *L'Écomusée Singulier et Pluriel: Un Témoignage sur Cinquante ans de Muséologie Communautaire dans le Monde*. Paris: L'Harmattan.
- Villeneuve, Pat. 2013. "Building Museum Sustainability through Visitor-Centered Exhibition Practices." *The International Journal of the Inclusive Museum* 5 (4): 37-50.
- Weil, Stephen. E. 2002. *Making Museums Matter*. Washington: Smithsonian Institution Press.
- White, Helen. 2016. "The Goal Posts Have Moved: The Implications of New Paradigms for Professional Skills in Museums." *Museum International* 68 (1-2): 71-80.
- Zollo, Maurizio, Carmelo Cennamo, and Kerstin Neumann. 2013. "Beyond What and Why: Understanding Organizational Evolution Towards Sustainable Enterprise Models." *Organization & Environment* 26 (3): 241-259.
- Zutshi, Ambika, Andrew Creed, Panwar R. Rajat, and Lyndall Willis. 2021. "Corporate Social Responsibility (CSR): Curators' Specific Responses from Australian Museums and Art Galleries." *Current Issues in Tourism* 24 (5): 651-667.

NOTES

1. As an Erasmus+ funded project, CHARTER (Cultural Heritage Actions to Refine Training, Education, and Roles) aims to establish a comprehensive skills strategy for the European cultural heritage sector. The project, led by a consortium of 47 partners, seeks to address skills shortages, create tools for an integrated education system, and recognize cultural heritage as an economically active sector. The author conducted post-doc research for the Alliance in 2022-2023 at Université Paris Nord, Labex ICCA, Paris. This article is derived from a part of the author's research conducted within this framework.
2. For further information, refer to the website that describes the areas available at: <https://charter-alliance.eu/about-us/what/> (accessed on July 10, 2024).
3. With the participation of Margarita Reyes Suárez (Colombian Institute of Anthropology and History), Kateryna Chuyeva (Vice Minister of Culture and Information Policy of Ukraine), Jasminko Halilovic (War Childhood Museum, Sarajevo), Barbara Kirshenblatt-Gimblett (POLIN Museum of the History of Polish Jews) and Hang Nisay (Tuol Sleng Genocide Museum, Cambodia).
4. With the participation of the Ugandan activist Hilda Flavia Nakabuye, Ondřej Dostál (Mendel Museum in Brno, Czech Republic), Mordecai Ogada (Kenya), Jahnavi Phalkey (Science Gallery Bengaluru, India) and Sébastien Soubiran (Jardin des Sciences, France).
5. With the participation of Seb Chan (Australia's national museum of screen culture), Nanet Beumer (Rijksmuseum, Netherlands), Sarah Brin (Sony PlayStation), Lath Carlson (Museum of the Future, Dubai, United Arab Emirates) and Sarah Kenderdine (École Polytechnique Fédérale de Lausanne, Switzerland).

ABSTRACTS

Over the past decade, the issue of sustainable development has initiated a new “revolution”, challenging the management and internal operations of all institutions and professions, even the most traditional ones, such as museums. This change is not only a response to external circumstances but also a reflection of the aspirations of internal actors. What are the new emerging trends desired by museum professionals? This preliminary study explores evolving trends in museum professionalism based on insights gathered during the 26th ICOM (International Council of Museums) General Conference in Prague (2022). It analyses 20 non-directive interviews conducted as part of participant observation. Focusing on the five heritage expertise areas identified by CHARTER Alliance – “planning and management”, “outreach and communication”, “preservation and safeguarding”, “crafts and traditional knowledge”, and “general knowledge” – the findings suggest a transformative shift towards greater audience connection, community involvement, and experimental approaches. Moreover, professionals also express an interest for sustainable museum practices. The study underscores a broader ambition to equip museum professionals with adaptive skills, emphasizing the significance of long-term viability, ethical practices, and community engagement. Thus, the recent new museum definition (2022) by ICOM in Prague and its latest actions reinforces these transformative features, emphasizing the sector’s pivotal role in shaping the future of heritage and museums towards more sustainable practices.

Na última década, o reconhecimento da importância do desenvolvimento sustentável deu início a uma nova “revolução”, desafiando a gestão e o funcionamento interno de todas as instituições e profissões, mesmo as mais tradicionais, como é o caso dos museus. Esta mudança não terá sido apenas uma resposta a circunstâncias externas, mas também um reflexo da vontade dos seus atores internos. Que novas tendências emergentes são identificadas pelos profissionais dos museus? É sobre este tema que se dedica o presente artigo. Com um carácter preliminar, este estudo explora as novas tendências em termos de desenvolvimento profissional no sector dos museus. Tem por base 20 entrevistas não-diretivas realizadas no contexto da observação participante durante a 26.ª Conferência-Geral do ICOM (Conselho Internacional de Museus), em Praga (2022). Considerando as cinco áreas de especialização em património identificadas pelo projeto CHARTER Alliance – “planeamento e gestão”, “divulgação e comunicação”, “preservação e salvaguarda”, “artesanato e conhecimentos tradicionais”, incluindo “conhecimento geral” – os resultados apresentados neste artigo evidenciam mudanças no sentido de um maior interesse no envolvimento dos públicos e das comunidades, assim como em abordagens mais experimentais nos museus. O estudo revelou ainda que os profissionais de museus expressam um maior interesse pelo desenvolvimento de práticas mais sustentáveis. Em termos gerais, destaca-se também o interesse na capacitação dos profissionais de museus, e a necessidade de atualização das suas competências de forma mais adaptativa, enfatizando a importância da viabilidade a longo prazo, de práticas éticas e do envolvimento das comunidades. Assim, a nova definição de museu (2022) do ICOM e as suas últimas ações parecem reforçar estes aspetos transformadores, reconhecendo o papel fundamental do sector dos museus e do património na construção de um futuro mais sustentável.

INDEX

Funder <http://dx.doi.org/10.13039/501100010790>

Palavras-chave: desenvolvimento sustentável, sustentabilidade, profissões museais, desenvolvimento profissional, novas competências – museus

Keywords: sustainable development, sustainability, museum professions, professional development, new skills – museums

AUTHOR

VIVIANA GOBBATO

She holds a doctorate in museology and is an associate researcher at CERLIS (Université Paris Cité/Université Sorbonne Nouvelle/CNRS), France. She currently serves as the Head of the Culture and Education Department at the Arc de Triomphe–Centre des Monuments Nationaux, Paris. She conducted postdoctoral research at LabEX ICCA (Université Sorbonne Nord, Paris) for the European Project CHARTER. Additionally, she holds positions as a lecturer in Museum Studies at Université Sorbonne Nouvelle and in Social Sciences at Université Paris 8, Paris. Gobbato is the co-coordinator of the Special Interest Group (SIG) “Inclusive Museum, Global Accessibility” at ICOM CECA (ICOM International Committee for Education and Cultural Action).

Centre de la recherche sur les liens sociaux (CERLIS), 45 Rue des Saints-Pères, 75006 Paris, France, contact@vivianagobbato.com, <https://orcid.org/0009-0007-9168-598X>

Los espacios de memoria en Cataluña: un análisis desde la perspectiva de género

Memory spaces in Catalonia: an analysis from the gender perspective

Gemma Domènech i Casadevall y Josep Font Sentias

NOTA DEL EDITOR

Artigo recebido a 20.03.2024

Aprovado para publicação a 28.07.2024

Introducción

- 1 Los estudios de memoria tienen su origen en Europa. Se trata de un ámbito académico multidisciplinar, en el que pueden identificarse tres fases temporales, como describe Astrid Erll (2011). En primer lugar, las aportaciones fundacionales de Halbwachs y Warburg en la década de 1920-1930. En un segundo estadio, estos estudios adquieren carácter nacional, y se fundamentan en la obra seminal de Nora sobre los *lieux de mémoire* (1984, 1986, 1992). Finalmente, Erll describe una fase posterior caracterizada por el carácter transnacional y transcultural de los estudios de memoria.
- 2 A comienzos de la década de 1980, y a partir de la memoria del Holocausto, se intensifica en Europa y en los Estados Unidos la musealización de la memoria, como destaca Huyssen (2002), y que da lugar a un *boom* de la “memorialización” y a una fijación por erigir recordatorios. Precisamente, y en relación con el objeto de este artículo, el primer museo de la mujer se estableció en Alemania el año 1981, como señala Önen (2019).
- 3 El ámbito académico de la memoria tiene características inherentes, pero la puesta en valor de espacios de memoria conlleva un conjunto de funciones de investigación,

documentación, patrimonialización y de elección de estrategias museográficas, comunes con las prácticas museísticas. Así pues, los espacios de memoria son homólogos y pueden incorporarse en el conjunto de equipamientos del acrónimo GLAM (*Galleries, Libraries, Archives, And Museums*) que utilizan Adair y Levin (2020) al tratar de las interrelaciones entre museos, estudios de género y sexualidad. De hecho, existe literatura académica de análisis y reflexión sobre el rol de la mujer en la que se trata conjuntamente su plasmación (o ausencia) en museos y espacios de memoria, como en la obra de Akkent y Kovar (2019).

- 4 La interrelación entre museología y rol de género ha sido objeto de atención sistemática recientemente, como en el compendio *Feminist Critique and the Museum* (Sandorf et al. 2020). Se superpone, además, en el marco de una reflexión más amplia sobre el rol del museo en las sociedades contemporáneas, que se inicia en los años 70 del siglo XX con los movimientos sociales, el multiculturalismo o la historia popular (Önen 2019, 129) y que ha dado lugar a propuestas como el museo participativo, que propone Simon (2010) o los retos vinculados a la accesibilidad, el desarrollo sostenible o el colonialismo, ámbitos desarrollados en Anderson (2023). En las interacciones entre museología y género predominan, sobre la teorización, las iniciativas, proyectos y estudios de caso como el que se despliega a continuación.
- 5 El objetivo de esta contribución es el de conocer la presencia y el rol de las mujeres en los lugares de memoria de Cataluña. Para ello, se ha analizado desde esta perspectiva el proyecto decano de señalización de lugares de memoria, la *Xarxa d'Espais de Memòria* (red de espacios de memoria), gestionado por el *Memorial Democràtic* de Catalunya. En su elección han sido determinantes tres factores: la madurez del proyecto, ya que la *Xarxa* se creó el 2010 y presenta una sólida trayectoria, 15 años después; el alcance territorial, porque está presente en todo el territorio catalán; y, por último, el carácter público del programa, impulsado por el *Memorial Democràtic* y los ayuntamientos. La metodología aplicada ha integrado aspectos cuantitativos y cualitativos. Cuantitativamente, se trataba de conocer el grado de presencia de la mujer en estos espacios y de desagregar por temáticas y cronología, si era posible. Se ha analizado, además, los roles femeninos que se destacan y, por tanto, la imagen que de las mujeres proyectan estos espacios.
- 6 Se consideró de interés poder enmarcar los resultados de esta investigación en el conjunto de las políticas de memoria del Estado español. Deben señalarse, sin embargo, limitaciones importantes: solamente Navarra y el País Vasco cuentan con organismos similares al de Cataluña y, en aquellas comunidades autónomas que han legislado sobre memoria histórica, predominan las leyes aprobadas entre 2017 y 2019, con lo que es incipiente el poder contrastar la experiencia de la *Xarxa* con proyectos homólogos.

El Memorial Democràtic y la red de espacios de memoria

- 7 La creación en 2007 del Memorial Democràtic de Cataluña como entidad pública destinada a la recuperación, conmemoración y fomento de la memoria democrática, culmina una larga y persistente reivindicación de las asociaciones memorialistas, que reclamaban que la memoria democrática debía ser tomada en consideración por las administraciones públicas. Estas reivindicaciones habían amplificado su dimensión pública en el acto celebrado en abril de 2002 en el Gran Teatro del Liceu.¹ Hasta entonces, el empeño de una parte de la ciudadanía por reestablecer un régimen

democrático en el siglo xx no había sido objeto de atención para su memorialización y patrimonialización. El esfuerzo por conseguir una sociedad equitativa y democrática que desembocó en la proclamación de la República Española el 14 de abril de 1931, la lucha contra el fascismo levantado en armas contra la República y que supuso tres años de guerra en España (1936-1939) y, después la organización y acción de la resistencia para hacer resquebrajar la Dictadura del General Franco (1939-1975), no habían sido considerados legado colectivo, patrimonio ético para la sociedad democrática. La *Declaració del Liceu*, surgida tras el acto celebrado en el teatro barcelonés, instando a las administraciones a responsabilizarse de la conservación y difusión del patrimonio memorial, fue el detonante para elevar la memoria democrática a la categoría de patrimonio y, por tanto, puso las herramientas para su conservación y gestión pública. Cinco años después, la creación del Memorial Democràtic (Generalitat de Catalunya 2007), constituyó el primer paso en el largo camino de la patrimonialización de la memoria democrática en Cataluña. El nuevo organismo, dotado de personalidad jurídica propia, tiene por objeto desarrollar las políticas públicas del Gobierno dirigidas a la acción cívica de recuperación, conmemoración y fomento de la memoria democrática, y en concreto, del conocimiento del período de la Segunda República, de la Generalidad republicana, de la Guerra Civil, de las víctimas del conflicto por motivos ideológicos, de conciencia, religiosos o sociales, de la represión de la dictadura franquista, del exilio y la deportación, del intento de eliminar la lengua y la cultura catalanas, de los valores y las acciones del antifranquismo y de todas las tradiciones de la cultura democrática, con el fin de dar a conocer de un modo científico y objetivo el pasado reciente y estimular la comprensión del tiempo presente.

- 8 Más de 15 años después de su fundación es un buen momento para la evaluación de las estrategias y líneas de trabajo llevadas a cabo. Como se ha señalado anteriormente, en la presente contribución se analiza, desde la perspectiva de género, uno de los programas más afianzados y de mayor alcance territorial desplegados por la entidad: la *Xarxa d'Espais de Memòria Democràtica*, destinada a poner en valor los espacios de memoria. Creada en 2010 a partir de la reflexión de la terna Historia-Patrimonio Cultural-Territorio (Guixé 2009), se desplegó a partir de los trabajos de investigación, documentación y localización de lugares de memoria, la restauración y conservación de estos bienes, así como su interpretación y señalización, y mediante el diseño de estrategias de difusión y socialización (Font 2021). De acuerdo con la cronología de la que se ocupa el Memorial Democràtic (1931-1980), los principales ámbitos de contenidos acordados para la tematización de la red fueron:

- Espacios de la Segunda República. Lugares que recuerdan el afán por una sociedad equitativa y que supuso la creación de ateneos, federaciones obreras, parvularios y escuelas, unos avances que serían silenciados durante décadas;
- Espacios de la Guerra Civil. Categoría bien delimitada cronológicamente, del 17 de julio de 1936 al 1 de abril de 1939. Incluye todo el patrimonio memorial del enfrentamiento bélico;
- Espacios de frontera y exilio. Este ámbito mantiene una localización más de tipo geográfico que cronológico. En Cataluña, la frontera con Francia desempeñó un rol importante durante y después de la Guerra Civil, al ser espacio de tránsito de personas y mercancías. Por estos itinerarios miles de personas abandonaron su país, y se utilizaron en sentido inverso por ciudadanos europeos que entraron en España, perseguidos por el nazismo;
- Espacios de lucha antifranquista y de recuperación democrática. Incluye tanto los espacios de represión como de resistencia: la represión franquista y los espacios de duelo en

enterramientos o fosas comunes, la resistencia armada, el movimiento social y obrero, los derechos cívicos y civiles, el movimiento estudiantil y la oposición política.

- 9 La decisión de focalizar la atención en este ámbito de trabajo es, como se ha presentado, por su continuidad, magnitud y carácter público. Pero también porque puede equipararse a la narrativa de las exposiciones permanentes, en términos museísticos. El Memorial Democràtic ha dedicado exposiciones temporales, jornadas y publicaciones, en las que ha analizado y destacado el rol de la mujer como, por ejemplo, en la revista que edita, que en volumen de junio de 2024, dedica un monográfico a las *Mujeres Contra los Totalitarismos en Europa del Siglo XX*. El editorial destaca:

[...] la necesidad de la reconstrucción de la memoria femenina (y feminista) frente a una memoria hegemónica que es, básicamente, masculina, blanca y heterosexual. Un sesgo que ha afectado históricamente a todos los ámbitos de las diversas historiografías, incluso cuando se han intentado trazar las trayectorias de movimientos de resistencia y emancipadores, muy implicados, como es lógico, en la consecución de mejoras en derechos sociales, políticos y, al fin y al cabo, humanos. (Font Agulló 2024, 2)

- 10 Como se ha expuesto anteriormente, el Memorial Democràtic fue creado por ley el año 2007. Una ley, por tanto, muy posterior a la legislación (aún) vigente en Cataluña sobre museos y patrimonio cultural (1990 y 1993, respectivamente). En el preámbulo de la Ley del Memorial se explicita la necesidad de “liberar la pluralidad de memorias” y, en el artículo 3, sobre funciones del Memorial, se incluye “La recuperación y la divulgación del papel de las mujeres en el patrimonio democrático” (Generalitat de Catalunya 2007). Como hipótesis, pues, cabría esperar cierta sensibilización, en hacer presente el rol invisibilizado de la mujer.

Análisis del contenido de los espacios de memoria

- 11 En julio de 2024, La *Xarxa d’Espais de Memòria* está integrada por 185 lugares, mayoritariamente de titularidad municipal. La naturaleza y dimensión de los espacios es heterogénea: desde centros de producción expositiva y educativa como el *Museu Memorial de l’Exili* (La Jonquera), a grandes memoriales como el dedicado a Walter Benjamin en Portbou obra del artista Dani Karavan, pasando por espacios cuya puesta en valor se limita a la señalización a partir de un proceso de documentación, como la *Casa Natal del Mestre Benaïges* (Mont-roig del Camp).
- 12 Con el fin de conocer los espacios de la *Xarxa* desde una perspectiva de género se ha llevado a cabo un análisis cuantitativo y cualitativo de estos. En primer lugar, para conocer el grado que ocupan las mujeres en el cómputo total de espacios. A continuación, se ha analizado su presencia en cada una de las categorías cronológicas y temáticas establecidas en el programa *Xarxa d’Espais*. Finalmente, se ha efectuado un análisis cualitativo de los contenidos de estos lugares, para determinar cuáles son los roles femeninos que se destacan y, por tanto, la imagen que de las mujeres proyectan estos espacios. Los citados trabajos de Carme Gregorio y Juan García (2013) y Marta Torregrosa (2019) en el campo de la museología han servido de marco teórico en el presente análisis. Y las experiencias publicadas por el grupo de trabajo *Museus i Gènere* de la red de museos de historia y monumentos de Cataluña (Museu d’Història de Catalunya 2018, 2021) nos servirán en el apartado de conclusiones para apuntar una línea de futuro para los espacios memoriales.

- 13 En la *Xarxa d'Espais* existe un claro protagonismo de los espacios dedicados a la Guerra Civil. En porcentaje, un 61% corresponden a la Guerra Civil, un 18% a la lucha antifranquista y recuperación de la memoria democrática, un 11% son espacios de frontera y exilio y un 10% a la Segunda República.
- 14 Las mujeres no protagonizan ninguna señalización dedicada a la Guerra Civil, el ámbito temático mayoritario de la Red: no existe ningún espacio dedicado a las milicianas, ni tampoco ninguno dedicado en exclusiva al destacado papel que desempeñaron en la sanidad militar, a pesar de que existen numerosos trabajos que documentan y ponen en valor el papel de las combatientes antifascistas en el frente y, posteriormente, en la retaguardia – donde fueron relegadas a medida que la guerra avanzaba. Cabe destacar por su carácter recopilatorio y divulgativo, la publicación de Berger y Balló (2021), y para el caso específico de la sanidad el de Valls (2008).
- 15 Teniendo en cuenta que la atención sobre la Guerra Civil recae en las acciones bélicas del frente de batalla, protagonizadas mayoritariamente por hombres, se podría pensar que la ausencia de la mujer en los espacios de memoria es debida a la predominancia de esta temática. Pero, como detallamos a continuación, esta percepción no se corresponde con la realidad, ya que la situación no es muy distinta en las demás categorías, ni en el caso de los espacios dedicados a la Segunda República ni en los de la lucha antifranquista, se reconoce el papel de las mujeres en ambos momentos históricos. La única categoría en la que aparecen espacios protagonizados por mujeres, es la de los espacios de frontera y exilio y, aun así, de forma colectiva y en un rol que se analiza más adelante, en este artículo.
- 16 Debemos consignar un cambio de tendencia, en esta ausencia de la mujer en la narrativa de la memoria democrática en los espacios de memoria que, cronológicamente, se inició el año 2019, con la documentación y señalización de la casa natal de Conxita Grangé en La Torre de Capdella en el Pallars Jussà (fig. 1), a iniciativa de la Generalitat de Cataluña y el ayuntamiento. El 2020 se señaló la casa de Generosa Cortina en el municipio de Alt Àneu en el Pallars Sobirà y, a iniciativa del ayuntamiento y con el soporte del Memorial Democràtic, la casa natal de Roser Fluvià (fig. 2), en Prats del Lluçanès, inaugurada el año 2022. Las tres tuvieron roles destacados en la lucha antifascista, a partir del año 1939, y fueron detenidas e internadas en el campo de concentración de Ravensbrück. A estos homenajes – recientes en el tiempo – debemos añadir el centro de interpretación de la *Maternitat d'Elna*, situado en la comarca del Rosselló en la vertiente norte del Pirineo, y que se integró en la *Xarxa d'Espais* el año 2020.



Fig. 1 – Señalización dedicada a Conxita Grangé, resistente antifascista, en su casa familiar de La Torre de Capdella (Pallars Jussà), inaugurada el año 2019.

© Memorial Democràtic



Fig. 2 – Señalización dedicada a Roser Fluvià en su casa natal de Prats de Lluçanès (Lluçanès), inaugurada el año 2022.

© Memorial Democràtic

- 17 De los 185 lugares de memoria agrupados en la *Xarxa d'Espais*, como acabamos de ver, únicamente cuatro están dedicados de forma explícita a mujeres, lo que supone un 2% del total.
- 18 Los datos que arrojan este análisis demuestran que los horizontes abiertos en los últimos 30 años por los estudios de género (Nash 2009, 7) no tienen traducción en la patrimonialización e interpretación de los lugares históricos. En la *Xarxa d'Espais* constatamos una pervivencia del «pensamiento androcéntrico y patriarcal» que Birriel y Rísquez señalan como «determinante en la construcción de nuestros referentes histórico-culturales» (2016, 126).
- 19 Podemos trasladar a los espacios de memoria lo que Önen afirma de los museos, en el sentido que «la objetividad y universalidad son premisas de la representación de la historia en los museos clásicos. Aun así, excluyen a la mujer como sujetos de la historia» (2019, 125).
- 20 Para la valoración cualitativa de los espacios han sido analizados el lenguaje e iconografía de una muestra de 130 espacios, sobre los 185 existentes. Esta limitación se debe al hecho que, para el resto de espacios, no se dispone de la documentación exhaustiva de todos sus textos e imágenes para un correcto análisis. Cabe señalar que los 130 espacios estudiados configuran 215 paneles de señalización.
- 21 De estos 130 espacios, si atendemos a la denominación de aquellos centros de interpretación dedicados a documentar y poner en valor personalidades, cabe señalar que la Maternidad de Elna no toma el nombre de su impulsora y directora Elizabeth Eidenbenz, de quien el centro rememora trayectoria y vida, sino del municipio donde se ubica. Eidenbenz, activista humanitaria suiza, adaptó el antiguo castillo del municipio de Elna como maternidad, para que las mujeres hacinadas en los campos de concentración pudieran parir en condiciones de salubridad, higiene y dignidad (se estima que entre 1939 y 1944, se atendieron unos 600 partos). En contraste, los tres centros existentes en la *Xarxa* dedicados a poner en valor la trayectoria de tres figuras históricas masculinas, sí toman el nombre de estos. Nos referimos al *Espai Lluís Companys* del Tarròs (Urgell), el *Espai Macià* de Les Borges Blanques (Les Garrigues) y la Casa Museu Doctor Bonifaci en Llimiana (Pallars Jussà). Puede argumentarse que, por su relevancia, los casos de los presidentes del gobierno catalán Lluís Companys o Francesc Macià, no son comparables con el de Elizabeth Eidenbenz, pero la trascendencia social de esta fue muy superior a la trayectoria del médico republicano Josep Bonifaci. Una muestra más de la ya remarcada pervivencia de los principios tradicionales del patriarcado en estos espacios memoriales, según los cuales la cultura masculina es superior y por tanto se invisibiliza la contribución de las mujeres a la sociedad (Torregrosa 2019). También es ilustrativo de la afirmación de Marstine, de que «los museos no son espacios neutrales que hablan con una voz institucional y fidedigna. Se trata, en los museos, de individuos tomando decisiones subjetivas» (citado por Önen 2019, 132).
- 22 El análisis de los textos de este ingente material arroja una conclusión contundente. En los espacios de memoria las referencias a mujeres son insólitas. Es bien conocido el poder del lenguaje en la conformación de la identidad de género y como el uso del masculino invisibiliza el papel de las mujeres en la sociedad. Tal y como denunciaban para el caso de los museos Gregorio y García (2013), en los espacios de memoria analizados se mantiene un uso del lenguaje que oculta a las mujeres. Así pues, son

comunes expresiones como “tres muertos y diversos heridos”, que podemos leer en Calella (Maresme) al tratar sobre los efectos de un bombardeo aéreo. Una indeterminación de género que llega a confundir al receptor (Gregorio y Garcia 2013), que no sabrá si los todos los muertos y heridos eran hombres o bien, si había también mujeres.

- 23 Cuando no restan ocultas tras el masculino genérico, las mujeres son presentadas en aquellos comportamientos que les son considerados propios desde una concepción tradicional de los roles, denotando la pervivencia de la visión androcéntrica de la historia. A modo de ejemplo, podemos citar la redacción del panel de Cercs (Berguedà) dedicado a la «memoria de las mujeres trabajadoras que ensacando y limpiando el carbón [...] aportaron un sobresueldo indispensable», (¿es el sueldo exclusivamente masculino?).
- 24 En relación con la iconografía, la presencia de las mujeres es también testimonial o subsidiaria. Como en el caso del lenguaje textual, en las imágenes las mujeres son con frecuencia invisibilizadas o bien mostradas en un rol absolutamente secundario o complementario al de los hombres. En los paneles instalados en Agramunt (Urgell), por ejemplo, junto a la imagen de un grupo de hombres frente a las nuevas escuelas republicanas, aparece la imagen de un grupo de mujeres en los lavaderos públicos (fig. 3). En la misma dirección apunta la fotografía publicada en el lugar dedicado a la República, la represión y el exilio en el municipio de Olesa de Montserrat (Baix Llobregat). De las siete personas retratadas en la terraza del local social de la CNT, solo una mujer, la camarera del bar.



Fig. 3 – Detalle de uno de los paneles de señalización en Agramunt (Urgell), que describe gráficamente la situación de la población el año 1936.

© Memorial Democràtic

- 25 Unas pocas excepciones rompen la tendencia invisibilizadora o subsidiaria que impera en las señalizaciones memoriales analizadas. Los espacios dedicados a la Retirada y exilio, los que señalan las intervenciones arqueológicas llevadas a cabo en las fosas de la Guerra Civil y, como se ha señalado anteriormente, en recientes incorporaciones y/o renovaciones de espacios de la Guerra Civil, que muestran un intento de visibilizar a las mujeres.

- 26 Las mujeres están ampliamente representadas en las fotografías que documentan la retirada republicana hacia Francia (fig. 4a y 4b). Se estima que, de las personas que se exiliaron el 1939, un 40% eran mujeres (Font Agulló 2024). Los reporteros internacionales que cubrían el episodio dejaron testimonio de su presencia masiva en las largas colas del paso fronterizo y, por tanto, abundan los testimonios gráficos de mujeres de todas las edades en los principales puntos de entrada a Francia. Esta documentación histórica ha facilitado su presencia en las señalizaciones, pero no podemos obviar que, probablemente, también ha contribuido a la imagen de víctima derrotada que transmiten las fotografías, más acorde con el papel que en la historia se ha destacado de las mujeres, tanto en los conflictos políticos y bélicos.



Fig. 4a – Vista general del Memorial del Exilio, en el paso de la frontera de Cerbère.

© Museu Memorial de l'Exili



Fig. 4b – Detalle de una de las fotografías, en las que predominan las mujeres.

Fotografía Manuel Moros, Fondo Peneff © Museu Memorial de l'Exili

- 27 En la línea del cambio de tendencia que apuntábamos al mencionar los espacios dedicados a las resistentes antifascistas Conxita Grangé (fig. 1), Generosa Cortina, y Roser Fluvià (fig. 2), creados a partir de 2019, así como la integración del centro de interpretación la *Maternitat d'Elna* d'Elisabeth Eidenbenz a la *Xarxa d'Espais* en 2020, podemos encuadrar los resultados obtenidos en el caso de los paneles situados en las fosas de la guerra civil. La señalización de las fosas intervenidas y su incorporación a la *Xarxa d'Espais de Memoria*, responde a un proyecto iniciado también en 2019 y, su materialización demuestra que fue tomada en cuenta la perspectiva de género en el lenguaje textual e iconográfico usado. Las imágenes de los equipos de arqueología durante los trabajos de exhumación, visibilizan la configuración de los equipos y el trabajo de las mujeres en este campo (fig. 5).



Fig. 5 – Panel y detalle de la señalización de la Fosa de Figuerola d’Orcau (Pallars Jussà), intervenida arqueológicamente por la Generalitat de Cataluña en 2017 y señalizada en 2021.

© Memorial Democràtic

- 28 Por último, cabe destacar dos espacios del ámbito temático de la Guerra Civil incorporados en 2022, que en sus textos e imágenes ponen de relieve la labor asistencial y sanitaria de las mujeres durante la Guerra Civil. Son los espacios del monasterio de Sant Esteve de Banyoles (Pla de l’Estany), reconvertido durante la guerra en albergue para refugiados primero y, después en hospital militar (Fig. 6). Y, la Cova de Santa Llúcia (Priorat), lugar emblemático en la red hospitalaria tejida en el frente republicano, atendido por un buen número de mujeres integradas en las Brigadas Internacionales. Además de poner de relieve el rol de las brigadistas internacionales en el sistema sanitario, se destacan las figuras mejor documentadas (Margaret de Culpeper, Ada Hodson o Winifred Bates) y, a la investigadora y activista Angela Jackson, que contribuyó a la documentación de la memoria de la cueva como hospital militar, a sensibilizar a la sociedad y a la difusión de este patrimonio memorial.

Espais de Memòria

memorial democràtic

El monestir: alberg de refugiats i hospital militar

Durant la Guerra Civil de 1936-1939 l'antic monestir de sant Esteve va ser utilitzat successivament com a caserna de les milícies antifeixistes, presó, magatzem, alberg de refugiats i hospital militar. L'edifici, seu fins llavors de Casp Miró, havia estat conflictiu en els primers dies de la guerra, essent saquejat tot seguit, es va estropear la capella de Sant Martí i es van destruir el retaule major barroc, les imatges de la sobreporta o el cap de moro de l'orgue, entre d'altres elements patrimonials. Però es van salvar de la desgràcia el retaule gòtic de la Mare de Déu de l'Escala i l'arqueta de Sant Martí gràcies a la intervenció de les autoritats i de l'arquitecte municipal.

Com tantes localitats de la rereguarda, Banyoles va acollir refugiats de guerra. Els primers van arribar el setembre de 1936 i a finals de 1938 s'assolí la xifra màxima de 440 persones acollides. Van arribar de Pina d'Ebre (Aragó), Madrid, Andalusia, Euzkadi i de zones catalanes ocupades o bombardades. Els nens i nenes de Pina d'Ebre es van instal·lar inicialment al monestir. Però el novembre de 1937 (Ajuntament de Banyoles va acceptar destinar l'edifici a hospital militar i, per aquest motiu, es van traslladar els seus quatre-cents refugiats al veí convent del Sagrat Cor.

El gener de 1938 l'edifici ja estava a disposició de l'exèrcit republicà. Malgrat tot la inauguració de l'anomenada clínica militar número 3 de l'agrupació d'Hospitals Militars de Girca no va ser fins al 25 de maig. La direcció estava en mans del traumàtòleg Francesc Jimeno i Vidal i s'hi curaven, sobretot, ferides amb fractura d'ossos. Per a guarir aquests feriments (o impacions) es va aplicar una tècnica innovadora: la cura activa de les fractures obertes. Els cambrers van ser allotjats de dos en dos en les cel·les monacals, però també es van ocupar altres estances, com el claustre. S'hi van muntar set-cents llits. No se sap el nombre de ferits atesos, així no obstant es van tractar unes sis mil ferides. Van morir 103 soldats dels quals 92 estan documentats i 11 sense identificar, i van ser enterrats al cementiri municipal, 31 d'ells a la fossa comuna.

En els darrers dies del conflicte, soldats del V Cos d'Exèrcit que dirigia Enrique Lister van fer una incursió a l'hospital a la recerca d'elements armats. Van seleccionar 20 metges i sanitaris, que van ser evacuats a la forja i assassinats a Vila-sacra a primers de febrer de 1939. Entre les víctimes hi havia Gertrud Kremerik, la muller del doctor Jimeno. L'hospital va passar a ser controlat per les forces franquistes quan aquestes van entrar a Banyoles el 7 de febrer de 1939 i ben aviat va ser clausurat.

Aquest panell ha estat elaborat el 7 de novembre de 2021, en ocasió del XXV Col·loqui de Treball, organitzat pel Centre d'Estudis Comarcals de Banyoles i la Delegació de Drets Civils de l'Institut de Drets Civils de Catalunya, amb el títol "Espais de guerra (1936-1939). L'hospital de guerra de Banyoles (al doctor Jimeno)". Està coordinat en aquest domini per la investigadora i historiadora de l'Institut de Drets Civils de Catalunya, Núria Borràs.



Xarxa d'Espais de Memòria





Fotografia d'un grup de refugiats al claustre del monestir, 1937. Autor desconegut. Arxiu Comarcals del Pla de l'Ebrar, fons de Lluís Martí Salló, 079.



Sala d'operacions de l'hospital militar. Autor desconegut. Arxiu Comarcals del Pla de l'Ebrar, fons de Complement de l'Arxiu Municipal de Banyoles.

Fig. 6 – Señalización del albergue de refugiados y hospital militar de Banyoles

© Memorial Democràtic

Conclusiones

- 29 La memoria democrática, a pesar de ser un ámbito reciente, mantiene las mismas inercias que otros campos académicos. A lo largo de la historia las vivencias protagonizadas por mujeres han sido ocultadas de forma sistemática. La memoria democrática no es una excepción. Las milicianas y las mujeres que trabajaron en sector sanitario durante la Guerra Civil fueron ignoradas. La generación de mujeres que lucharon por los valores e ideales de la Segunda República ha sido silenciada. Unas mujeres que sufrieron doblemente la represión, como republicanas y como mujeres que se habían atrevido a transgredir el rol que les había sido reservado. El golpe de Estado y la larga dictadura les arrebató el marco de libertad e igualdad que los vientos republicanos prometían para las mujeres. El nacionalcatolicismo impone el modelo de mujer sumisa y relegada al hogar (Nash 1999, 2009b; Duch y Ferré 2009). La invisibilización de las mujeres en los espacios de la *Xarxa d'Espais de Memòria* se inscribe en el panorama general denunciado por el colectivo Asociación Herstóricas. Historia, mujeres y género, cuando se preguntan ¿Dónde están las mujeres en la memoria democrática? y reclaman una transferencia efectiva entre los conocimientos académicos de las últimas décadas hacia la sociedad para lograr una visión más inclusiva de la historia (Herstóricas 2019).
- 30 La pervivencia del discurso androcéntrico en el relato de los espacios patrimoniales analizados es una característica compartida y ampliamente denunciada para el caso de los museos. El sesgo en la transmisión y la difusión del pasado que señalaban Gregorio y

García (2013) para el discurso predominante en los museos y centros patrimoniales hace casi una década, se mantiene casi intacto hoy en los espacios de memoria.

- 31 La memoria en tanto que patrimonio se debe a una construcción social y, como tal, nunca es neutra sino fruto de una elección. La invisibilización de las mujeres en los espacios patrimoniales, tal y como apuntan Birriel y Rísquez se debe al hecho que:
- [...] como sujeto histórico no sólo han estado mayoritariamente ausentes en el proceso de construcción social, sino también de aquellos valores que han sido seleccionados para ser contados, ya que sus aportaciones, en clara muestra de desigualdad, no han sido considerados relevantes. (2016, 126)
- 32 En el análisis llevado a cabo se detecta un tímido cambio de tendencia para los espacios de memoria creados en los últimos años con una voluntad explícita de incrementar la presencia de las mujeres, tanto en la iconografía como en los textos de la señalización. Como hemos visto, los dos primeros espacios dedicados a mujeres datan de 2019 y 2020 respectivamente. Cambio de tendencia visible también en los contenidos de los espacios genéricos, como los expuestos para el hospital militar de la Cova de Santa Llúcia (Priorat) o, de las imágenes que ilustran la señalización de las fosas de la Guerra Civil intervenidas arqueológicamente. Para que estos casos dejen de ser excepciones y lograr un auténtico cambio en el paradigma, será necesario tomar como propias iniciativas llevadas a cabo en otros ámbitos.
- 33 No se trata en esta aportación de desvelar los mecanismos que subyacen en las estrategias de reproducción social (Bourdieu 2011) pero de apuntar estrategias que en campos de actuación como en el museo se están llevando a cabo, y que podrían ser de interés para lógicas asociadas a la memoria democrática. Los museos y, por ende, el resto de espacios patrimoniales siguen siendo los garantes de la conservación de lo que las distintas sociedades que nos han precedido (todas patriarcales) han considerado modelo (Alario 2009). Conscientes de su responsabilidad, en 2019, los profesionales de los museos catalanes organizaron el Primer Fórum de Museos de Cataluña, un compromiso de la aplicación del Plan de Museos de Cataluña. Por decisión de los profesionales de los museos el lema de la reunión fue *Cap el Museu Social* y la perspectiva de género y la accesibilidad las prioridades para transformar el relato del propio museo y para incrementar su relevancia social. En 2021 la Red de Museos de Historia de Cataluña ratificó el compromiso (Museu d'Història de Catalunya 2021) tomado en 2017 de cambiar el paradigma de trabajo hacia una perspectiva de género. Entre las afirmaciones y compromisos del manifiesto firmado en 2017, había la constatación de que la cultura es transmisora de una visión (androcéntrica) del mundo y, que por tanto era necesario desestabilizar la estructura narrativa del museo y cuestionar la visión masculina, universal y neutra en los criterios museológicos y museográficos (Museu d'Història de Catalunya 2018).
- 34 Llevar a cabo este compromiso es una tarea compleja. En Cataluña está vigente, desde 2015, la Ley de igualdad efectiva de mujeres y hombres (Ley 17/2015). En el artículo 11 y en la disposición adicional segunda de dicha ley se determina la inclusión de cláusulas en las subvenciones para garantizar esta igualdad. Desde 2018, de forma ininterrumpida, se convocan desde el *Memorial Democràtic* subvenciones para actividades conmemorativas y de investigación, documentación, pedagógicas y señalización de memoria democrática. La perspectiva de género y de diversidad sexual son criterios que están incluidos en las bases de las subvenciones, y que ponderan positivamente en la valoración de las propuestas. El alcance de esta medida, sin

embargo, ha sido muy limitada. La invisibilización histórica de la mujer aporta dificultad a la documentación y requiere de nuevas aproximaciones a la memoria democrática, y que sería de gran interés compartir y actualizar.

- 35 La aplicación de estos retos al patrimonio memorial es necesaria para visibilizar el papel de las mujeres, valorando su legado y, a la vez, mejorar la comprensión y reflexión de unos episodios que hasta ahora únicamente han tenido en cuenta a la mitad de sus protagonistas. Sin olvidar, que, por su capacidad de incidir en la construcción de identidades y memorias colectivas, la perspectiva de género aplicada al patrimonio permitirá visibilizar y valorizar «a las mujeres de hoy y de mañana, estableciendo pasarelas sumamente enriquecedoras entre el pasado, el presente y el futuro» (Birriel y Rísquez 2016, 132).

Agradecimientos

- 36 Los autores quieren agradecer al Memorial Democràtic y al Museu Memorial de l'Exili la atención y las facilidades para la obtención de información y por la cesión de imágenes.

BIBLIOGRAFÍA

- Adair, Joshua G. y Amy K. Levin, ed. 2020. *Museums, Sexuality and Gender Activism*. London, New York: Routledge.
- Akkent, Meral y S. Nehir Kovar, ed. 2019. *Feminist Pedagogy: Museums, Memory Sites and Practices of Remembrance*. Istanbul: Publications of Instabul Women's Museum.
- Alario, Teresa. 2009. "Sobre Museos y Mujeres. Un Nuevo Dialogo." *Her&mus* 3: 21–26.
- Albero Verdú, Sofía Ángela, y Amaia Arriaga. 2018. "Educación con Perspectiva de Género en Museos Españoles." *Enfoques y Discursos. Multidisciplinary Journal of Gender Studies* 7 (1): 1531–1555.
- Anderson, Gail, ed. 2023. *Reinventing the Museum: Relevance, Inclusions and Global Responsibilities*. 3.^a ed. London: Rowman & Littlefield.
- Berger, Gonzalo y Tània Balló. 2021. *Les Combatents: La Historia Oblidada de les Milicianes Antifeixistes*. Barcelona: Rosa dels Vents.
- Birriel, Margarita M. y Carmen Rísquez. 2016. "Patrimonio, Turismo y Género. Estrategias para Integrar la Perspectiva de Género en el Patrimonio Histórico." *Revista PH. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* 89: 126–133.
- Bourdieu, Pierre. 2011. *Las Estrategias de la Reproducción Social*. Buenos Aires: Siglo XXI Editora Iberoamericana.
- Duch Plana, Montserrat y Meritxell Ferré Baldrich, ed. 2009. *De Súbdivites a Ciutadanes. Dones a Tarragona, 1939-1982*. Tarragona: Publicacions del Centre d'Estudis Històrics i Socials Guillem Oliver del Camp de Tarragona.
- Erl, Astrid. 2011. *Memory in Culture*. New York: Palgrave Macmillan Memory Studies.

- Font Agulló, Jordi. 2021. "Un Futuro Público para el Pasado: Algunas Reflexiones en Torno al Patrimonio Memorial y su Musealización a Propósito de la Red de Espacios de Memoria Democrática de Cataluña." En *Arte, Memoria y Museos*, ed. Inmaculada Real López, 75–100. Gijón: Ediciones Trea.
- Font Agulló, Jordi. ed. 2024. "Dones Contra els Totalitarismes a l'Europa del Segle XX". *Temps i Espais de Memòria - Revista digital del Memorial Democràtic* 8.
- Generalitat de Catalunya, Ley n.º 13/2007 de 31 de octubre. *Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya*. n.º 5006 (2007): 45172-45180.
- Gregorio, M.ª Carmen y Juan García. 2013. "Imagen, Concepto y Lenguaje: Hacia la Inclusión de la Figura de la Mujer en Museos y Patrimonio." *ICOM CE Digital: Revista del Comité Español de ICOM* 8: 54–62.
- Guixé, Jordi. 2009. "Espacios, Memoria y Territorio, un Memorial en Red en Cataluña". En *El Estado y la Memoria. Gobiernos y ciudadanos frente a los traumas de la historia*, ed. Ricard Vinyes, 569–604. Barcelona: RBA.
- Halbwachs, Maurice. 1992. *On Collective Memory*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Héstoricas, Asociación. 2019. "¿Dónde Están las Mujeres en la Memoria Democrática?" *Revista PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* 96: 237–238.
- Huysen, Andreas. 2002. *En Busca del Futuro Perdido. Cultura y Memoria en Tiempos de Globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jackson, Angela. 2002. *British Women and the Spanish Civil War*. London-New York: Routledge.
- Museu d'Història de Catalunya. 2018. "Manifest del Grup de Treball 'Museus i Gènere' de la Xarxa de Museus d'Història i Monuments de Catalunya." https://www.mhcat.cat/museu_dins_la_xarxa/manifestos_i_comunicats/manifest_del_grup_de_treball_museus_i_genere_de_la_xarxa_de_museus_d_historia_i_monuments_de_catalunya
- Museu d'Història de Catalunya. 2021. "Museus i Gènere, el Nostre Compromís Intacte." https://www.mhcat.cat/museu_en_xarxa/manifestos_i_comunicats/museus_i_genere_el_nostre_compromis_intacte
- Nash, Mary, ed. 2009b. *Ciudadanas y Protagonistas Históricas: Mujeres Republicanas en la Segunda República y la Guerra Civil*. Madrid: Congreso de los Diputados.
- Nash, Mary. 1999. *Rojas. Las Mujeres Republicanas en la Guerra Civil*. Madrid: Taurus.
- Nash, Mary. 2009. "Pròleg." En *De Súbdives a Ciutadanes. Dones a Tarragona, 1939-1982*. Ed. Monserrat Duch y Meritxell Ferré, 7–10. Tarragona: Publicacions del Centre d'Estudis Històrics i Socials Guillem Oliver del Camp de Tarragona.
- Nora, Pierre, dir. 1984. *Les Lieux de Mémoire. La République*. París: Gallimard.
- Nora, Pierre, dir. 1986. *Les Lieux de Mémoire. La Nation*. París: Gallimard.
- Nora, Pierre, dir. 1992. *Les Lieux de Mémoire. Les Frances*. París: Gallimard.
- Önen, Selin. 2019. "A Feminist Perspective on Women's Museums in Turkey: İzmir Case." *Kültür ve İletişim* 22 (2): 125–145.
- Pubill, Enric. 2016. "L'Associació Catalana d'Expresos Polítics del Franquisme i la lluita pel Memorial Democràtic." *Nous Horitzons* 213: 204–206.

Sandorf, Kathy; Clover, Darlene E.; Taber, Nancy; Williamson, Sarah. 2020. *Feminist Critique and the Museum*. Leiden-Boston: Brill Sense.

Simon, Nina. 2010. *The Participatory Museum*. Santa Cruz: Museum 2.0.

Torregrosa, Marta. 2019. "Museos y Género: Una Asignatura Pendiente." *Educación artística: Revista de Investigación* 10: 184–197.

Valls, Roser, ed. 2008. *Infermeres Catalanes a la Guerra Civil Española*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

NOTAS

1. El 22 de abril de 2002, en el marco del homenaje a las personas represaliadas por el franquismo celebrado en el Gran Teatro del Liceo, Enric Pubill, miembro de la Asociación de Ex-presos políticos del franquismo leyó el *Manifest per un Memorial Democràtic*. A esta reivindicación se sumarían hasta otras 14 asociaciones (Pubill 2016).

RESÚMENES

En las últimas dos décadas han proliferado en Cataluña (España) la documentación, puesta en valor, protección y señalización de lugares de memoria, con una semiótica y discurso que demanda un análisis con perspectiva de género, en la línea de los proyectos llevados a cabo en los espacios museísticos. Con el objetivo de conocer el rol y la imagen de las mujeres que proyectan los espacios memoriales de Cataluña, se ha analizado desde esta perspectiva el proyecto decano de señalización de lugares de memoria, la *Xarxa d'Espais de Memòria*, gestionado por el *Memorial Democràtic* de Catalunya. En su elección han sido determinantes tres factores: 1) la madurez del proyecto, que después de 15 años presenta una sólida trayectoria; 2) el alcance territorial, porque está presente en todo el territorio catalán; y 3) el carácter público del programa. A partir del estudio cuantitativo y cualitativo de los 185 lugares de la *Xarxa d'Espais de Memòria*, analizamos el lugar reservado a la figura de la mujer, así como los roles e imágenes dominantes. Si a priori, el tardío desarrollo y plasmación legislativa de las políticas de memoria podrían hacer esperar una sensibilidad especial respecto a la perspectiva de género, los resultados obtenidos no sustentan esta hipótesis. En la patrimonialización de la memoria, como en todos los sectores culturales y sociales, las vivencias protagonizadas por mujeres han sido sistemáticamente minusvaloradas respecto a las de sus compañeros hombres. Las contadas excepciones a esta tendencia, fruto de iniciativas recientes, son presentadas como un posible cambio de tendencia.

In the last two decades, the identification, documentation, enhancement and protection of places of memory has intensified in Catalonia (Spain), with a semiotics and discourse that demands a gender perspective, in line with the projects carried out in museum spaces. With the aim of analysing the role of women and their representation in memorial spaces in Catalonia, we focus on the *Xarxa d'Espais de Memòria*, a project managed by the *Catalan Memorial Democràtic*. Three factors were decisive in choosing this project as a case study: 1) the project's maturity, which after 15 years presents a solid trajectory; 2) the territorial scope, since the places of memory are

present in the entire Catalan territory; and 3) the programme's public nature. The article is based on a quantitative and qualitative study of 185 places of memory, where we examine how women are represented. Although, *a priori*, the late development and legislative implementation of memory policies might raise expectations of a certain awareness of the gender perspective, the results obtained do not support this hypothesis. In the heritagisation of memory, as in other fields, women have been systematically under-represented. The rare exceptions to this trend – the result of recent initiatives – are presented in this article as a possible change of trend in memory-related activities regarding women representation.

ÍNDICE

Palabras claves: patrimonio cultural – género e identidad, patrimonio cultural – interpretación, patrimonio cultural – cuestiones de representación, Xarxa d'Espais de Memòria – Memorial Democràtic, polítiques de memòria

Keywords: cultural heritage – gender and identity, cultural heritage – interpretation, cultural heritage – representation aspects, Xarxa d'Espais de Memòria – Memorial Democràtic, politics of memory

AUTORES

GEMMA DOMÈNECH I CASADEVALL

Doctora en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Barcelona (2000), ha sido investigadora en el Instituto Catalán de Investigación en Patrimonio Cultural (2009-2018 y 2021-2022), profesora asociada de la Universidad de Girona (2013-2023) y directora general de Memoria Democrática de la Generalidad de Cataluña (2019-2021). Actualmente es directora del Instituto Catalán de Investigación en Patrimonio Cultural (ICRPC) y profesora agregada Serra Húnter del departamento de Historia e Historia del Arte de la Universidad de Girona. Cuenta con una larga trayectoria científica en la que destacan sus trabajos sobre los usos del patrimonio cultural y los procesos de patrimonialización en el siglo XXI, además de los relativos a la gestión y protección del patrimonio artístico durante la Guerra Civil española (1936-1939). Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural (ICRPC), Pujada de la Catedral, 8, 17004 Girona, España, gdomench[at]icrpc.cat, <https://orcid.org/0000-0003-0697-5282>

JOSEP FONT SENTIAS

Grado en Filosofía y master en Gestión Cultural por la Universidad de Barcelona. Master en Gestión Pública por la Escuela Superior de Administración y Dirección de Empresas, ESADE (Ramon Llull University). Actualmente, es responsable de la Red de Espacios de Memoria Democrática de Cataluña. Ha sido director del Museo de Granollers y profesor asociado en la Universidad de Barcelona y la de Girona en asignaturas de Gestión del Patrimonio y Márketing Cultural. Ha participado en la redacción de *Museus 2030. Pla de Museus de Catalunya*. Editor de *Casos de Turismo Cultural* (2004) i coeditor de *Gestión de Proyectos Culturales* (2006), en Editorial Ariel. Autor de artículos sobre museología y gestión de museos em *Menemòsine: revista catalana de museologia*. Red de Espacios de Memoria Democrática, Memorial Democràtic de la Generalitat de Catalunya, Av. Diagonal, 409 7a, Barcelona, España, jfontsentias[at]gmail.com, <https://orcid.org/0009-0005-9764-8325>

O Atelier de pintura e o Museu Oceanográfico do Rei D. Carlos I no Palácio das Necessidades: contributos para a sua caracterização

The painting studio and the Oceanographic Museum of King Carlos I at the Palácio das Necessidades: contributions to its characterization

António Cota Fevereiro

NOTA DO EDITOR

Artigo recebido a 08.11.2023

Aprovado para publicação a 04.03.2024

ERRATA

Esta correção reporta-se ao parágrafo 32, onde referimos que o Rei D. Carlos terá trocado o *Yacht Amelia III* pelo *Amélia IV* no ano de 1902 ou de 1903, fundamentado na informação disponibilizada no *website* “Tesouros do Rei” pertencente à Marinha Portuguesa. Contudo, conseguimos estabelecer recentemente que o monarca adquiriu em 1901 o *Yacht Amelia IV*, tal como foi referido no jornal *Diario Illustrado*, n.º 10302 do dia 9 de Novembro de 1901. As restantes datas referentes às trocas dos iates e às campanhas oceanográficas foram corroboradas pela leitura de vários artigos na imprensa coeva. 29.08.2024

Introdução

- 1 A história do colecionismo continua a suscitar novos olhares e a sistematização do conhecimento, quer em contexto internacional, quer em contexto nacional (Neto e Malta 2020).¹ Este estudo centra-se nas coleções reais, em particular na figura do Rei D. Carlos I (1863-1908), conhecido como colecionador, artista, cientista, em outras facetas. No entanto, este estudo circunscreve-se ao período em que o Rei D. Carlos passa a ocupar o Palácio das Necessidades (Lisboa) após a morte do seu avô, D. Fernando II, em 1885. Nessa sequência, o Rei D. Carlos irá criar dois “novos” espaços no edificado já existente: o seu *Atelier de pintura* e o Museu Oceanográfico, espaços que serão mantidos (aproximadamente) até à morte do monarca, em 1908. É sobre estes dois espaços que recai a análise deste artigo. Ainda que o Museu Oceanográfico tenha sido objeto de estudos anteriores (Saldanha 2006; Faria, Pereira e Chagas 2012, 813-826; Ceríaco 2014, 494-496; Jardim et al. 2014, 883-909; Silva, Groz, Leandro, Assis, Figueira 2018, 137-148; Marinha Portuguesa 2022), considerou-se ainda lacunar o conhecimento acerca do *Atelier de pintura* e do Museu Oceanográfico, nomeadamente a ocupação do espaço e a sua ambiência. Assim, este artigo pretende reconstituir a ocupação em planta destes espaços no palácio descrevendo as suas principais características, e respetiva museografia, no que se refere ao museu. Desta forma, este estudo visa contribuir para o aprofundamento da história destes espaços, e por sua vez para a história do colecionismo oitocentista em Portugal.
- 2 A metodologia adoptada teve por base a análise de documentação arquivística. Entre as fontes mais relevantes destacamos o *Inventário Orfanológico Rei D. Fernando II (1887)* (Arquivo Nacional da Torre do Tombo) e o Arrolamento Judicial do Palácio das Necessidades (1910-1911) (Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda), que nos permitiram identificar objetos. A documentação iconográfica foi outra fonte fundamental para este estudo. O acesso a fotografias de época em arquivos (Arquivo Municipal de Lisboa | Fotográfico), em alguns casos inéditas², assim como fotografias publicadas na imprensa da época, incluindo a planta do Palácio das Necessidades, permitiu estabelecer quais foram os espaços ocupados pelo *Atelier* e Museu. Além disso, contribuiu para identificar que tipo de mobiliário e de objectos foram usados para decorar e equipar estes espaços, reconstituindo a sua ambiência, e no caso do museu, aspectos da sua museografia. Neste contexto foi particularmente útil cotejar a informação proveniente das fontes documentais e iconográficas da época com a informação sobre os objectos que hoje se encontram em museus (ex. Museu Nacional de Arte Antiga) e palácios nacionais (ex. Palácio Nacional da Ajuda, Palácio Nacional da Pena, Palácio Nacional de Sintra), o que ajudou na pesquisa de procedência de objetos, identificando a localização atual dos mesmos. Metodologicamente, foi ainda fundamental uma revisão bibliográfica, que incluiu artigos de imprensa da época, e demais bibliografia que nos permitiu enquadrar o tema do ponto de vista histórico e cultural.
- 3 Iniciamos o artigo com um breve resumo biográfico do Rei D. Carlos I, evidenciando o seu percurso, contexto familiar e interesses, nomeadamente a sua paixão pelo mar e pela oceanografia, e como serão determinantes para as escolhas do monarca, nomeadamente para a constituição de uma coleção, que se reflete na criação do espaço “Museu Oceanográfico” no Palácio das Necessidades. Segue-se a análise do *Atelier de pintura* e do Museu Oceanográfico de D. Carlos no Palácio, incluindo uma descrição do *gabinete de trabalho* e da *biblioteca*.

O Rei D. Carlos I: breve biografia

- 4 D. Carlos nasceu no dia 28 de Setembro de 1863 no Palácio da Ajuda, em Lisboa, e era filho do Rei D. Luís I de Portugal (1838-1889) e da Rainha D. Maria Pia (1847-1911).³ Era neto paterno da Rainha D. Maria II de Portugal (1819-1853) e do Rei D. Fernando II (1816-1885) e neto materno do Rei Vítor Emanuel II de Itália (1820-1878) e da Rainha Adelaide da Áustria (1822-1855).
- 5 A Família Real Portuguesa era aparentada com as principais casas reinantes europeias, como a do Reino Unido, da Prússia, de Itália, da Áustria, da Bélgica e de Espanha, o que determinou uma educação apropriada para o jovem herdeiro do trono: fluente em vários idiomas e com uma cultura vasta.
- 6 O facto do pai, o Rei D. Luís, ter sido oficial de Marinha e ter mantido contacto com o mar (Godinho 1990, 31-71), terá sido determinante para D. Carlos desenvolver uma paixão pelas actividades marítimas na infância. No mesmo período, a Família Real começou a ir a banhos para Cascais e instalou-se na respectiva cidadela, transformando-a no Real Palácio de Cascais.
- 7 Em 1886, D. Carlos casou com a Princesa Amélia de Orléans (1865-1951) e tiveram os seguintes filhos: o Príncipe Real D. Luís Filipe (1887-1908), a Infanta D. Maria Ana (1887-1887) e o Rei D. Manuel II (1889-1932).
- 8 No dia 19 de Outubro de 1889 o Rei D. Luís morreu no Real Palácio de Cascais e D. Carlos ascendeu ao trono como Rei D. Carlos I de Portugal. A morte do pai determinou a mudança para o Palácio das Necessidades (Lisboa), sendo que na época de veraneio a Família Real Portuguesa dividia-se entre o Palácio da Cidadela, em Cascais, e o Palácio da Pena, em Sintra.
- 9 Na mesma época, é de notar a intensificação das campanhas oceanográficas. Disso é exemplo a expedição a bordo da corveta *HMS Challenger* (1858-1878) da Marinha Real Britânica, realizada de 1872 a 1876. Esta expedição pretendia estudar os oceanos e a fauna marítima, tendo sido iniciada pelo naturalista inglês William Benjamin Carpenter (1813-1885) e sob a supervisão do zoólogo escocês Charles Wyville Thomson (1830-1882), contando ainda com o apoio de cinco cientistas e de um fotógrafo (Aitken e Foulc 2019; Ashworth 2022).
- 10 Esta expedição foi pioneira no estudo da oceanografia e várias figuras influentes seguiram o mesmo exemplo, como foi o caso do Príncipe Alberto I do Mónaco (1848-1922) e do Rei D. Luís I de Portugal (Valentim 2021, 292-293).
- 11 Merece destaque neste contexto a realização de várias expedições oceanográficas em águas portuguesas. Esse foi o caso da expedição do Príncipe Alberto I do Mónaco, que em Junho de 1896 a bordo do seu *Yacht Princess Alice* (1891-1897), identificou um monte submarino no arquipélago dos Açores ao qual deu o nome de “Banco Princesa Alice”, uma descoberta relevante para a ciência.
- 12 Na mesma época, o Rei D. Carlos I de Portugal encetou uma profícua amizade com o príncipe monegasco. É neste contexto que se destaca a preparação do *Yacht Amelia* para uma primeira campanha oceanográfica portuguesa, que se realizará em Setembro de 1896, como iremos analisar neste artigo.

- 13 O Rei D. Carlos terá compreendido o enorme potencial das águas portuguesas para o estudo da oceanografia a nível mundial e promoveu a sua exploração. Esta seria também uma forma de posicionar Portugal entre as nações mais avançadas no domínio deste novo ramo científico e divulgar os espécimes zoológicos endémicos relacionados com o mar português (Saldanha 2006; Hidromar 2011, 21-23).
- 14 Entre os múltiplos interesses do Rei D. Carlos também se destaca o gosto pelo desenho, pela pintura, pela aguarela, pela fotografia, pela cerâmica, assim como pela ornitologia. Estes interesses terão determinado a criação de um *atelier*, assim como a instalação do Museu Oceanográfico no final do séc. XIX no Palácio das Necessidades, onde residiu. É de notar que tanto a sua mãe como a sua mulher também se dedicavam às mesmas práticas artísticas. A Rainha D. Maria Pia, por exemplo, tinha *atelier* no Palácio da Ajuda e no Real Chalet do Estoril, enquanto a mulher de D. Carlos, a Rainha D. Amélia, tinha o seu *atelier* num pavilhão no jardim do Palácio das Necessidades (Cota 2019, 102-105; Fevereiro 2020, 69-73).
- 15 No dia 1 de Fevereiro de 1908 o Rei D. Carlos foi morto conjuntamente com o filho, o Príncipe Real D. Luís Filipe, na Praça do Comércio, em Lisboa, em consequência da situação política que o país atravessava.

O Rei D. Carlos no Palácio das Necessidades: o *Atelier de pintura* e o *Museu Oceanográfico*

- 16 Para contextualizar a criação do *Atelier de pintura* e do Museu Oceanográfico no Palácio das Necessidades importa apresentar alguns dados sobre os usos anteriores do Palácio pela Família Real.
- 17 A morte da Rainha D. Maria II (avó do futuro Rei D. Carlos) no Palácio das Necessidades determinou a mudança de seu marido, o Rei D. Fernando II, para o edifício do Convento de São Filipe Nery, adossado ao anterior. Esse edifício seria adaptado para aposentos e para espaços de estar e de trabalho, onde também se reuniu uma substancial colecção de arte (Teixeira 1986, 179-221; Xavier 2022), tornando-se, assim, uma extensão do anterior.
- 18 O Rei D. Fernando II permaneceu viúvo durante uns anos e por volta de 1860 uniu-se maritalmente com a cantora de ópera suíça-alemã, naturalizada norte-americana, Elisa Frederica Hensler (1836-1929). No dia 10 de Junho de 1869 contraíram matrimónio na freguesia de Benfica (Lisboa) e devido a este consórcio, Elisa Hensler foi agraciada com o título de Condessa de Edla. Nesse seguimento, Elisa Hensler mudar-se-ia para o Palácio das Necessidades (Ramalho 2015, 41-55).
- 19 O casal habitou o edifício até à morte do monarca no dia 15 de Dezembro de 1885 e inevitavelmente procedeu-se à partilha dos seus bens, o que levou à elaboração de um inventário orfanológico (1887).⁴ Nesse inventário seriam discriminados os bens imóveis e móveis adquiridos antes e depois do segundo matrimónio do Rei em 1869, mas uma parte destes últimos foi vendida em 1892 num leilão no então Real Palácio das Necessidades (Catalogo 1892).
- 20 O processo de partilha dos bens do Rei Fernando II foi moroso, sendo que no final desse processo o edifício do convento ficou parcialmente esvaziado. Esta situação seria aproveitada pelo Rei D. Carlos para instalar no final do século XIX (Guimarães 1899, 4-5)

o seu *Atelier de pintura* e o Museu Oceanográfico em espaços que tinham sido ocupados previamente pelo seu avô.

O Atelier de pintura – breve caracterização

- 21 O *Atelier de pintura* de D. Carlos I (fig. 1) foi instalado no antigo *Gabinete d'El Rei* situado no cunhal da fachada nascente e sul e inserido na *enfilade* dos espaços que tinham feito parte dos aposentos privados do seu avô, virados a nascente.



Fig. 1 – Fotografia do *Atelier de pintura* do Rei D. Carlos, datada possivelmente do séc. XIX, mas sem data precisa e de autor desconhecido

Arquivo Municipal de Lisboa, cota NEG000330

- 22 O *Atelier de pintura* foi equipado com mobiliário próprio para esta prática artística e também para a escultura. O *Atelier* terá tido também um órgão ao gosto da época da Renascença para rolos de música, duas cadeiras ao gosto da época do Rei D. João V (1689-1750) com assentos de veludo adamascado, três cadeiras italianas douradas com assento de palhinha – cadeiras igualmente ditas de Chiavari –, cinco bufetes, um conjunto de seis mesas ditas *gigogne*⁵ e mobiliário de assento moderno estofado ao gosto oriental, composto por um divã de canto, um divã e duas poltronas.
- 23 No *Atelier*, a disposição assimétrica do mobiliário definia recantos para uma determinada função, de um lado as áreas oficiais próximas aos vãos exteriores e áreas de descanso e de lazer do lado oposto.
- 24 O gosto eclético coadunava-se com a tendência coeva e foi complementado pela disposição de panejamentos de várias proveniências (alguns assimetricamente), por armas de fogo, por molduras com quadros e por peças em cerâmica de épocas e de origens diferentes pelas superfícies parietais. A decoração deste espaço contrastava com a procura de uma certa simetria em voga poucas décadas antes e presente em determinados espaços do Rei D. Fernando II no mesmo edifício.

- 25 Ainda sobre a decoração do *Atelier*, destacava-se a pintura *Tentações de Santo Antão* (hoje no Museu Nacional de Arte Antiga – MNAA, c. 1500, inv.º 1498 Pint) do pintor holandês Jheronymus Bosch (c. 1450-1516), que se encontrava colocada sobre o divã estofado.⁶ O espaço apresentava também cerâmica, sendo que parte dela provinha da coleção de cerâmica do Rei D. Fernando II. Neste contexto, é possível identificar alguns desses objetos:
- uma terrina em forma de carpa em porcelana chinesa de exportação para o mercado europeu (Palácio Nacional de Sintra – PNS), inv.º PNS62 ou PNS64)⁷ da Dinastia Qing, reinado Qien Long de 1736 a 1795, numa peanha de madeira a ladear a pintura de Bosch atrás aludida;
 - um prato com o brasão de armas da família Sampaio⁸ em porcelana chinesa de exportação para o mercado europeu (Palácio Nacional da Pena – PNP, inv.º PNP115/1)⁹, da Dinastia Qing, reinado Kangxi de 1662 a 1722, e pendurado acima da obra de Bosch referida;
 - um par de potes com tampas em porcelana chinesa (Palácio Nacional da Ajuda – PNA, inv.º 3988 e 3989)¹⁰ da Dinastia Qing, reinado Kangxi de 1662 a 1722¹¹. Um dos potes com tampa estava entre o divã e o órgão (este virado para o divã de canto) e o segundo no canto do espaço, entre a porta interior e o vão exterior;¹²
 - um prato em barro, espiralado e com reflexos metálicos no vidrado de Manises, na região de Valência em Espanha, sobre um dos panejamentos no enxalço do vão exterior e acima do pote com tampa no canto¹³ (APNA 1910-1911b, 798v.-818).
- 26 Nas fotografias conhecidas da *Bibliotheca* ao tempo do Rei D. Fernando II (PNP, inv.º PNP3622/3, PNP3623/3¹⁴ e PNP3646/6) podemos observar as terrinas em forma de carpa¹⁵ sobre o armário-livreiro entre a porta do corredor e o vão exterior; um dos pratos com o brasão de armas da família Sampaio sobre o armário-livreiro de canto no lado oposto e próximo ao outro vão e um dos potes com tampa a ladear o armário-livreiro no último vão mencionado¹⁶ (APNA 1910-1911c, fl. 808v.-809).
- 27 O tecto do *Atelier*¹⁷ foi totalmente preenchido com uma pintura de temática marinha de autor desconhecido e personificava a paixão que o Rei D. Carlos tinha pelo mar. A moldura era composta por volutas, grinaldas de flores e concheados ao gosto da época do Rei D. João V, caracterizado por uma certa assimetria e alinhado com a tendência internacional coeva pela época do rococó (c. 1730-c. 1780). Na base era representado o mundo aquático com cardumes de peixes e alguns enleados em redes de pesca, com a superfície do mar e navios no horizonte, reflectindo o interesse do monarca pelo estudo da oceanografia e das pescas.

Museu Oceanográfico – génese e caracterização

- 28 A ocupação dos aposentos de D. Fernando II pelo Rei D. Carlos I no Palácio das Necessidades coincidiu cronologicamente com as expedições oceanográficas que este empreendeu na costa portuguesa, entre 1896 e 1907. Consequentemente, a criação do Museu Oceanográfico no Palácio das Necessidades está, por essa razão, estritamente ligada ao interesse do monarca pela actividade oceanográfica, que passaremos a analisar de seguida.

As expedições oceanográficas (1896-1907) do Rei D. Carlos

- 29 Estão documentadas pelo menos 12 expedições oceanográficas. A primeira expedição oceanográfica do Rei D. Carlos foi realizada em Setembro de 1896 a bordo do *Yacht Amelia* – baptizado em homenagem à sua mulher, a Rainha D. Amélia. A expedição ficou circunscrita à zona entre a baía de Cascais e o Cabo Espichel, onde contou com o apoio da tripulação constituída por elementos da Marinha Portuguesa e do cientista franco-americano, naturalizado português, Albert Arthur Alexandre Girard (1860-1914) (Callapez 2007, 48-51) (fig. 3). Essa tripulação acompanharia o Rei D. Carlos até à última expedição em 1907.
- 30 As reduzidas dimensões do *Yacht Amelia* para as expedições levaram à aquisição do *Yacht Amelia II*¹⁸ e empreendeu-se a segunda em 1897, entre Sesimbra e (de novo) o Cabo Espichel, Sines, Cascais e Trafaria. No mesmo iate realizou-se em 1898 uma expedição entre o Rio Sado e a Arrábida, e uma expedição entre Lagos e Portimão.
- 31 O entusiasmo do Rei em torno da oceanografia levou-o a adquirir um terceiro iate, o *Amelia III*¹⁹, que foi equipado com um laboratório e um canhão-arpoador. Este iate fez as seguintes expedições: a de 1899, ao largo de Sesimbra²⁰, a de 1900, entre Cascais e Sesimbra, a de 1901, ao largo do Cabo Espichel, e a de 1902, de novo ao largo do Cabo Espichel.
- 32 No ano de 1902 (ou de 1903) o Rei D. Carlos trocou o iate anterior pelo *Amelia IV* e nele fez as seguintes expedições: a de 1903 no Cabo Espichel e em Tróia, a de 1904 no Cabo Espichel e a de 1905, a de 1906 e de 1907 no Cabo Espichel e em Sesimbra.

Um lugar para a colecção

- 33 As expedições oceanográficas acima descritas permitiram constituir uma vasta colecção no âmbito da história natural. A colecção era constituída por exemplares de peixes taxidermizados, em solução de álcool e de formol armazenados em recipientes apropriados, de invertebrados marinhos, de aves marinhas e de material relacionado com a oceanografia e com as pescas. É considerada como sendo uma colecção de grande valor e de referência a nível mundial, reflectindo o interesse ocidental nessa época pela história natural (Gates 2007, 539-549; Syperek 2015).
- 34 A considerável colecção reunida pelo Rei acabaria por exigir espaço para ser acondicionada. É neste contexto que seria criado o Museu Oceanográfico no Palácio das Necessidades, com o objetivo de divulgar a colecção, ainda que junto de um público muito restrito (Saldanha 2006; Faria, Pereira e Chagas 2012, 813-826; Ceríaco 2014, 494-496; Jardim et al. 2014, 883-909; Silva et al. 2018, 137-148; Marinha Portuguesa 2022).
- 35 O Museu Oceanográfico seria, assim, criado no mesmo período em que foi instalado o *Atelier de pintura* anteriormente abordado (no mesmo andar do Palácio). À época, também o Real Palácio de Cascais seria ampliado com mais um piso para os novos aposentos do monarca e para a criação de um laboratório para tratamento dos espécimes capturados (Museu da Presidência 2018). Essa ampliação teria por base o projecto do construtor civil Frederico Augusto Ribeiro (1853-?) de Lisboa (Fevereiro 2012, 256-258).

Museu Oceanográfico – uma possível reconstituição e descrição dos espaços

- 36 A partir da análise de fontes iconográficas, nomeadamente fotografias da época provenientes de diferentes acervos (Palácio Nacional da Pena, Fundação da Casa de Bragança – Arquivo Histórico Casa de Bragança, Arquivo Municipal de Lisboa | Fotográfico), assim como de fotografias publicadas na revista *Ilustração Portuguesa*, confrontámos essa informação com uma planta do Palácio das Necessidades datada de 1901 do mesmo piso (Teixeira 1986, 188). Desse confronto aventamos a hipótese de uma possível reconstituição da ocupação do espaço museu no palácio. Nesse contexto, avançamos com a possibilidade de que para a ocupação do museu se terem seleccionado os espaços mais próximos à entrada do Palácio das Necessidades, de modo a receber visitantes e de forma a separar as áreas de exposição dos restantes gabinetes, e os de maior dimensão, anteriormente ocupados por D. Fernando. Assim, considerando uma planta do Palácio das Necessidades de 1901, propomos a seguinte explicação para a ocupação do espaço museu no palácio, demonstrando-o também de forma gráfica, a amarelo na figura 2.

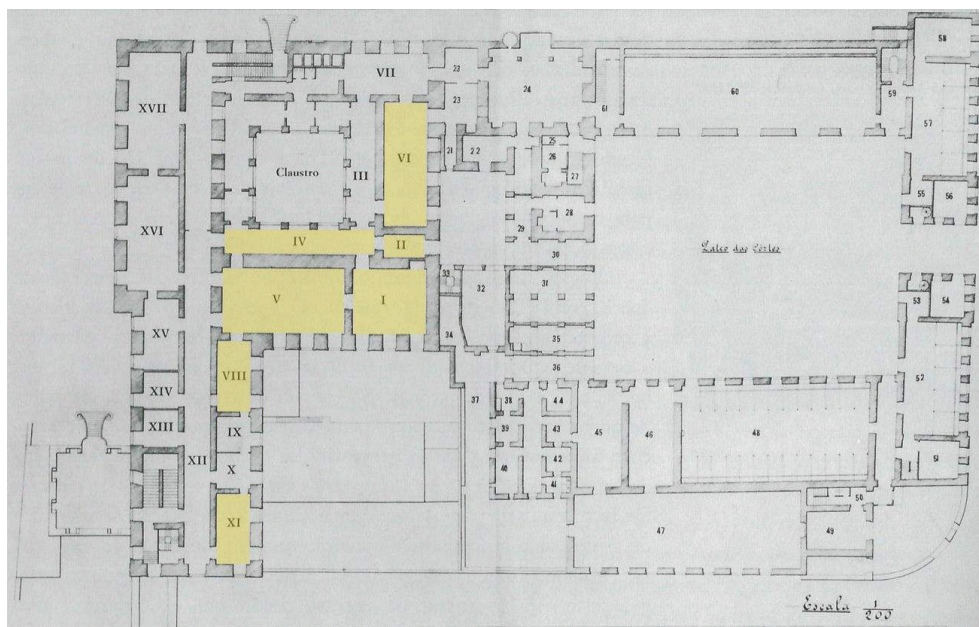


Fig. 2 – Planta (1901) do piso do edifício do Convento de São Filipe Nery ocupado por D. Fernando II e depois por D. Carlos I. Os espaços do Museu Oceanográfico aqui identificados foram: II foi o Vestíbulo; IV foi o Corredor de entrada; I foi a Primeira Sala do museu; V foi a Segunda Sala do museu; VI foi a Biblioteca e VIII foi o Gabinete de trabalho. O XI foi o Atelier (Teixeira 1986, 188). A sinalização dos espaços a amarelo é do autor.

Fonte: Teixeira (1986, 188)

- O Vestíbulo (II) manteve a mesma função;
 - O Corredor da frente deu lugar ao Corredor de entrada do museu (IV);
 - A Salla d'armas deu lugar à Primeira Sala do museu (I);
 - A Salla amarella deu lugar à Segunda Sala do museu (V);
 - A Salla da muzica passou a ser a Biblioteca (VI);
 - O Quarto de cama passou a ser o Gabinete de trabalho (VIII);
 - E, como já referido antes, o antigo Gabinete d'El Rei passou a ser o Atelier de pintura (XI).
- 37 É de sublinhar que nesta proposta adoptámos as mesmas designações dos espaços ao tempo de D. Fernando que foram usadas no inventário orfanológico (1887). Quanto às

designações dos espaços do Museu seguimos sobretudo o artigo da *Ilustração Portuguesa* já antes citado.

- 38 O *Vestibulo* era o espaço onde os visitantes que vinham do pátio exterior eram recebidos antes de acederem ao *Corredor de entrada* (fig. 3). No *Vestibulo* foram dispostos espécimes zoológicos taxidermizados no pavimento, um dos armários-livreiros da *Bibliotheca* de D. Fernando (actualmente no Paço Ducal de Vila Viçosa). Este espaço era iluminado artificialmente por um lustre de vidro para gás²¹. Por sua vez, o corredor comunicava directamente para cada uma das salas do museu.

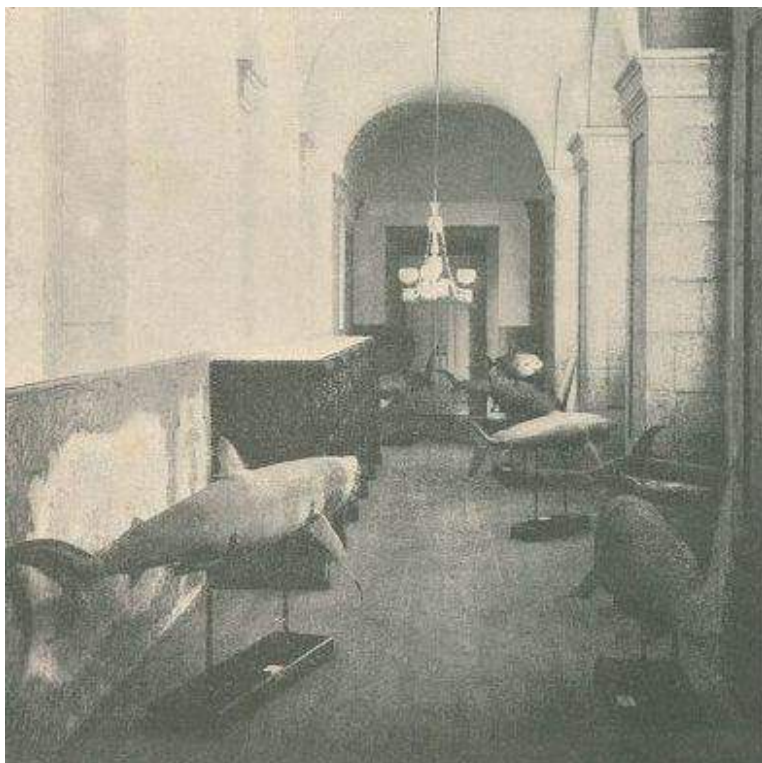


Fig. 3 – Fotografia do *Corredor de entrada* do Museu Oceanográfico, Palácio das Necessidades, publicada em 1904, mas de autor desconhecido (*Ilustração Portuguesa* 1904a, 325)

Proveniência de imagem com créditos à Hemeroteca Municipal de Lisboa

- 39 A *Primeira Sala* (fig. 4 e 5) tinha armários envidraçados com espécimes em solução de álcool e de formol, e *vitruines* para expor parte do acervo ao longo das paredes. No centro encontrava-se uma mesa em forma de “U” para se poderem apreciar os espécimes taxidermizados expostos e no centro tinha espaço para mais uma *vitruine*. Nas paredes estavam penduradas molduras com representações do *Yacht Amelia III*, com mapas, com fotografias das campanhas oceanográficas e com dados científicos. Do tecto pendia um lustre metálico para gás com globos nos queimadores, possivelmente os ditos *papillon*, ou seja, com a chama em forma de borboleta (Deitz 2009, 262-272).



Fig. 4 – Fotografia da *Primeira Sala* do Museu Oceanográfico, Palácio das Necessidades, publicada em 1904, mas de autor desconhecido (*Ilustração Portuguesa* 1904, 324)

Proveniência de imagem com créditos à Hemeroteca Municipal de Lisboa



Fig. 5 – Fotografia da *Primeira Sala* do Museu Oceanográfico, Palácio das Necessidades, 1904 a 1908, autor desconhecido

Arquivo Municipal de Lisboa, cota NEG001000

- 40 A *Segunda Sala* (fig. 6 e 7) apresentava expositores com prateleiras e ao longo das paredes para a exibição de frascos com espécimes em solução de álcool e de formol e

espécimes taxidermizados no pavimento. No centro havia outro expositor, no mesmo género que os anteriores, também com prateleiras, para o mesmo tipo de frascos. Nas paredes figuravam molduras com representações dos iates *Amelia III* e *Amelia IV*, com fotografias das campanhas referidas e com diferentes registos e espécimes taxidermizados. Do tecto pendiam dois lustres metálicos para gás²² com tulipas nos queimadores²³.

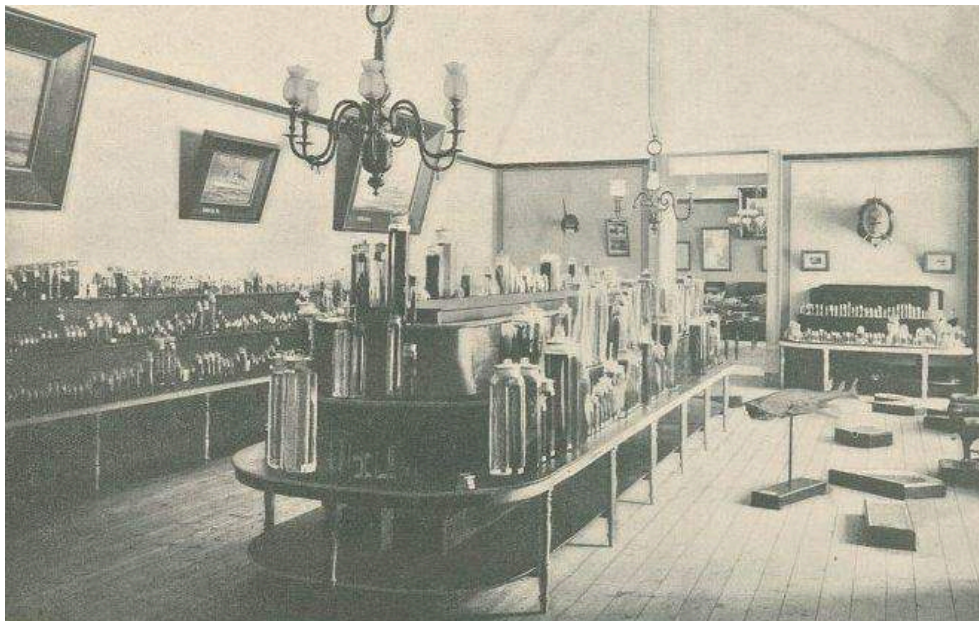


Fig. 6 – Fotografia da *Segunda Sala* do Museu Oceanográfico, Palácio das Necessidades, publicada em 1904, autor desconhecido (*Ilustração Portuguesa* 1904a, 325)

Proveniência de imagem com créditos à Hemeroteca Municipal de Lisboa



Fig. 7 – Fotografia da *Segunda Sala* do Museu Oceanográfico, Palácio das Necessidades, 1904 a 1908, autor desconhecido

Arquivo Municipal de Lisboa, cota NEG000999

- 41 Nestas duas salas observamos a mesma lógica de ocupação: móveis encostados às paredes, entre os vãos e ao centro, otimizando assim o espaço na sua totalidade. Esta configuração permite a existência de zonas de circulação entre o mobiliário e, porventura, uma melhor apreciação dos exemplares expostos, metodologicamente alinhados para serem facilmente retirados para posteriores observações. Esta disposição parece confirmar uma utilização pragmaticamente pensada para os estudiosos da oceanografia e das ciências naturais.
- 42 Em termos de organização, nos frascos e nas bases dos espécimes taxidermizados foram colocadas etiquetas com os dados relevantes de cada exemplar, para fácil identificação e catalogação, como era igualmente seguido nos museus.
- 43 O desenho do mobiliário expositivo estava alinhado com os demais exemplares coevos, como é o caso da Sociedade de Geografia de Lisboa ou de outros exemplos internacionais, nomeadamente do Muséum National d'Histoire Naturelle de Paris, do Natural History Museum de Londres, ou do Museum für Naturkunde de Berlim, entre outros (Lewis 1989, 8-18; Berkowitz e Lightman 2017).
- 44 Os expositores onde foram colocados os frascos com espécimes em solução de álcool e de formol, eram adaptações da tipologia de aparador ou de trinchante – recorrentes nos espaços para refeições – e terão sido especificamente desenhados para esse fim²⁴. Denota-se também o facto de a exposição ter sido pensada para uso pessoal e para um público muito restrito, visto não terem colocado sistemas dissuasores para os visitantes não se aproximarem em demasia dos expositores e dos espécimes taxidermizados.
- 45 A fonte de iluminação artificial no museu era a gás e, entre 1904 a 1908, os queimadores foram substituídos por lâmpadas eléctricas²⁵.

- 46 Importa destacar que os espaços e os métodos expositivos diferem dos museus abertos para o grande público na mesma época, mas efectivamente não foi esse o objectivo do Rei D. Carlos ao criar o Museu Oceanográfico no Palácio das Necessidades, como demonstramos aqui.
- 47 A revista *Ilustração Portuguesa* – do jornal *O Seculo* – pediu permissão para visitar o museu e o Rei D. Carlos acedeu, através de Bernardo Pinheiro Correia de Melo, 1º conde de Arnoso (1855-1911). A visita foi marcada para o início da Primavera do ano de 1904 e os jornalistas foram recebidos pelo cientista Albert Girard no *Gabinete de trabalho* do Rei (1904, 323-325). No âmbito da reportagem realizada pelo jornal, a atmosfera do *Gabinete de trabalho* (fig. 8) seria descrita como sendo cheia de «... paz, de calma, d'um socego beneditino, gabinete simples, sem luxo, proprio para retiros de pensadores...» (*Ilustração Portuguesa* 1904a, 323).
- 48 Incluímos também uma descrição do *Gabinete de trabalho* (fig. 8). O mobiliário comportava secretárias, um sofá de canto, cadeiras, contadores, um armário-livreiro e estantes, entre outras peças para pousar livros e documentos, para o uso do monarca e dos seus colaboradores. O gabinete foi ornamentado com peças de valor artístico, como o medalhão com a representação de São João Evangelista ou a de São Mateus Evangelista da oficina de Andrea Della Robbia (1435-1525) com a colaboração do filho, Giovanni Della Robbia (1469-1529) (MNAA, inv.º 680 Esc ou 684 Esc)²⁶ na cambota do tecto. Entre os objetos decorativos incluíam-se ainda: peças em porcelana de Meissen²⁷, uma terrina em forma de javali (PNS, inv.º PNS60 ou PNS63)²⁸ no armário-livreiro e quadros emoldurados pelas superfícies parietais, entre outros.



Fig. 8 – Fotografia do *Gabinete de trabalho* do Museu Oceanográfico, Palácio das Necessidades, publicada em 1904, autor desconhecido (*Ilustração Portuguesa* 1904a, 324)

Proveniência de imagem com créditos à Hemeroteca Municipal de Lisboa

- 49 O *Gabinete de trabalho* do Museu Oceanográfico seria complementado pela *Biblioteca*, onde o Rei D. Carlos reuniu obras literárias e de carácter científico, assim como manuscritos, entre outros documentos de valor histórico (APNA 1910-1911d, fl. 942v. a

1095v.). Os livros e a documentação estariam acondicionados em armários-livreiros de dois corpos envidraçados e por um dos armários-livreiros da biblioteca de D. Fernando entre os vãos, tal como foi possível identificar através de fotografia da época (fig. 9). É de notar que a fotografia (Arquivo Municipal de Lisboa) não está identificada como sendo a *Biblioteca* do Rei D. Carlos no Palácio das Necessidades, mas sim como “gabinete de trabalho”.



Fig. 9 – Fotografia da *Biblioteca* do Museu Oceanográfico, sem data e autor desconhecido
Arquivo Municipal de Lisboa, cota NEG001075

- 50 A representação da *Biblioteca* do Rei D. Carlos nesta fotografia (fig. 9) foi reveladora de vários aspetos fundamentais para este estudo. No armário-livreiro de dois corpos, entre a porta para o corredor e o vão exterior, foi possível identificar, no topo e a meio, um busto em gesso do Rei D. Luís I, possivelmente da autoria do escultor francês Célestin Anatole Calmels (1822-1906)²⁹. Esse busto é exactamente igual a um outro em gesso (PNA, inv.º 1950) e um outro em mármore (PNA, inv.º 4087) do mesmo autor, que se encontram actualmente no Palácio Nacional da Ajuda. No mesmo sentido axial, na cambota do tecto figura o medalhão com a representação de São Marcos Evangelista da oficina Della Robbia (MNAA, inv.º 683 Esc). No arrolamento judicial republicano (1910-1911) menciona-se a existência de dois medalhões neste espaço, o que pode significar que um segundo medalhão estaria possivelmente colocado no lado oposto ao medalhão que se identifica na fotografia, do mesmo conjunto que os anteriores.
- 51 O centro da *Biblioteca* era ocupado por uma mesa para trabalho, com uma cadeira ao gosto da época do Rei D. João V, sendo resguardado pelos seguintes móveis: uma secretária com alçado e uma estante, com um biombo entre elas. O topo da estante tinha um relógio e era ladeado por um par de estatuetas antropomórficas assentes em pedestais em porcelana chinesa (PNP, inv.º PNP130)³⁰. Este mobiliário criava um corredor entre o armário-livreiro encimado pelo busto de D. Luís e era inferior em

altura, provavelmente para fazer sobressair e enquadrar todos os elementos móveis nesse ponto do espaço.

- 52 A luminária fixa era composta por um lustre e por dez placas para velas em cristal (ANTT 1887b, 341-341v.)³¹, colocada respectivamente ao centro e a ladear os cinco vãos. Nestes havia cortinados e porteiras, com as competentes sanefas, em seda carmesim (fig. 9). Os têxteis e a luminária foram das poucas peças de D. Fernando II que permaneceram no mesmo espaço. Estas peças foram selecionadas para irem a leilão em 1892 – conjuntamente com seis sofás, dez cadeiras de braços e seis cadeiras totalmente estofadas a seda *brocatelle* carmesim, quatro consolas de madeiras de carvalho, uma mesa de nogueira e doze cadeiras douradas (ANTT 1887d, 498v.-500; Catalogo 1892, 75). Levantamos a hipótese de que estas peças não foram licitadas ou foram adquiridas pela Família Real, permanecendo assim no espaço.
- 53 É de notar que o medalhão Della Robbia da *Biblioteca* e o do *Gabinete de trabalho* do Rei D. Carlos fizeram parte de um conjunto de cinco, composto pelo medalhão com a representação do Pelicano Eucarístico (MNAA, inv.º 682 Esc) e pelo medalhão com a de São Lucas Evangelista (MNAA, inv.º 681 Esc), da mesma oficina e dos mesmos autores.³² As peças encontravam-se penduradas na parede para a segunda sala da *Bibliotheca*, conforme podemos observar nas fotografias citadas, e foram adquiridas por D. Fernando antes do seu segundo casamento em 1869 (ANTT 1887a, 305). Efectivamente, outras peças em cerâmica³³, como a terrina em forma de javali e as duas estatuetas assentes em pedestais anteriormente aludidas, também eram do mesmo espaço (APNA 1910-1911f, 972v.-973; ANTT 1887, 298) e foram usadas para decorar os espaços de trabalho do novo museu.

Museu Oceanográfico – exposições e divulgação científica

- 54 O Museu Oceanográfico era composto por espaços de exposição para divulgar a colecção do Rei D. Carlos e por espaços complementares, como o *Gabinete de trabalho* e a *Biblioteca*, necessários para o trabalho em curso e para acondicionar toda a documentação realizada.
- 55 Além do espaço no Palácio das Necessidades dedicado ao Museu Oceanográfico, estão documentadas várias exposições temporárias decorrentes de estudos da coleção do Rei D. Carlos, que terão sido produzidas entre 1897 e 1906, em contexto nacional e internacional. A primeira exposição a destacar é a que decorreu em 1897 na Escola Politécnica em Lisboa (fig. 10). Tendo sido preparada por Albert Girard, a exposição apresentou espécimes zoológicos, redes, desenhos, fotografias tiradas pelo monarca e instrumentos (Branco e Negro 1897, 53-54).³⁴



Fig. 10 – Fotografia da exposição da colecção do Rei D. Carlos na Escola Politécnica, em Lisboa, possivelmente datada de 1897, de autor desconhecido

Arquivo Municipal de Lisboa, cota LSM000508

- 56 Seguiram-se várias outras exposições em eventos nacionais, sendo de referir uma exposição aquando da inauguração do Aquário Vasco da Gama (1898), a participação na *Exposição Internacional do Porto* (Palácio de Cristal, 1902), na *Exposição Agrícola e de Productos Mineraes* no Porto (Palácio de Cristal, 1903) e no *Congresso Marítimo Internacional e Exposição Oceanographica* (Sociedade de Geografia de Lisboa, 1904) (Occidente 1904, 113-115; Martins 1904, 466-474).
- 57 Finalmente, está ainda documentada a participação em 1906, em Itália, na *Esposizione Internazionale del Sempione* e na *Mostra di Pesca e Acquicoltura de Milano*, onde o Rei D. Carlos foi homenageado com uma placa em prata (*Ilustração Portuguesa* 1907, 451).³⁵
- 58 Importa sublinhar também que o trabalho científico do monarca deu origem a várias publicações editadas e impressas pela Imprensa Nacional, entre as quais: *Yacht Amelia. Campanha Oceanográfica de 1896* (Bragança 1897), *Resultados das Investigações Científicas feitas a bordo do yacht «Amelia» e sob a direcção de D. Carlos de Bragança* (Bragança 1899), *Rapport préliminaire sur les Campagnes de 1896 à 1900* (Bragança 1902) e *Ichthyologia* (Bragança 1904)

O património do Rei D. Carlos I – novos contextos e trajetórias

- 59 O *Atelier de pintura* e o Museu Oceanográfico, que descrevemos neste artigo, constituíram efetivamente espaços privados do Rei D. Carlos, com uma existência efémera. A morte trágica do Rei em 1908 e a implementação da República em 1910 determinaram um novo contexto com repercussões para o destino, quer do património

artístico, quer da coleção oceanográfica. Os palácios afectos à Casa Real seriam encerrados e arrolado o seu recheio, sendo que nalguns casos, alguns desses palácios seriam musealizados nas décadas seguintes ou foram-lhes atribuídas outras funções ao serviço do Estado Português. Foi esse o caso do Palácio das Necessidades.

- 60 De um modo geral, com o fim da monarquia, o espólio do Rei D. Carlos seria disperso por várias instituições (Braga 2020), como, aliás, ficou patente ao longo do artigo ao identificarmos o actual paradeiro de alguns dos objetos artísticos identificados no *Atelier de pintura*, no *Gabinete de trabalho* ou na *Biblioteca* (ex. Museu Nacional de Arte Antiga, Palácio da Ajuda, Palácio da Pena, Fundação Casa de Bragança).
- 61 No que concerne à coleção oceanográfica, o Rei D. Carlos, terá doado a coleção, ainda em vida, à Liga Naval Portuguesa para fazer parte do acervo de um museu dedicado ao mar.³⁶ A instituição foi fundada no dia 17 de Fevereiro de 1910 como Museu Nacional de Marinha no edifício sede da referida liga³⁷, então no Palácio Palmela ao Calhariz (Lisboa), com o intuito de construir um edifício próprio para o museu. Neste contexto, a coleção seria agrupada em três salas na *Secção Oceanographica D. Carlos I* (*Diario Illustrado*, 1910, 1; *Ilustração Portuguesa* 1910, 287; *Occidente* 1910, 43-44; *Brasil-Portugal* 1910, 35-36). Em 1935, a coleção do Museu Oceanográfico D. Carlos I foi doada pela Liga Naval Portuguesa à Marinha Portuguesa, encontrando-se actualmente preservada no Aquário Vasco da Gama, espaço museológico da Comissão Cultural de Marinha.

Considerações finais

- 62 Neste artigo contextualizamos e caracterizamos dois espaços criados pelo rei D. Carlos I no Palácio das Necessidades, o seu *Atelier de pintura* e o Museu Oceanográfico. A escolha do Palácio das Necessidades resulta do facto do edifício ter ficado parcialmente esvaziado, após as partilhas dos bens do Rei D. Fernando II, avô do monarca, que morreu em 1885. Assim, no final do séc. XIX, o Rei D. Carlos instalou nos antigos aposentos privados e em determinados espaços do avô, o seu *Atelier de pintura* e o Museu Oceanográfico. Desta forma, terá conseguido um certo distanciamento do edifício principal, onde se encontravam os aposentos privados da Família Real e da corte, os espaços de estar e de receber, assim como os espaços de carácter oficial, como a *Sala do Throno* e a *Sala azul*, entre outros.
- 63 O *Atelier de pintura* e o Museu Oceanográfico foram espaços privados do Rei D. Carlos e tiveram uma existência efémera, tendo sido mantidos até aproximadamente à morte de D. Carlos I, em 1908. A análise das fontes documentais e iconográficas referenciadas neste artigo foram fundamentais para estabelecer a sua localização exacta destes espaços no Palácio das Necessidades e para evidenciar as suas características principais. Este estudo permitiu, assim, maior aprofundamento sobre a história destes espaços, assim como dos objetos e espécimes colecionados por D. Carlos I, contribuindo, por sua vez, para a história do colecionismo oitocentista em Portugal.
- 64 Como podemos concluir, o *Atelier de pintura* era um espaço intimista do rei e onde este se dedicava a várias práticas artísticas. Do ponto de vista decorativo, o *Atelier* era complementado pela disposição assimétrica de objetos artísticos antigos que tinham pertencido ao Rei D. Fernando II. Globalmente, podemos considerar que o *Atelier* era, sobretudo, uma personificação de um certo ideal de civilidade e de urbanidade característico dos finais de oitocentos, entre as elites do mundo ocidental.

- 65 No mesmo piso e próximo ao *Atelier*, o Rei D. Carlos I instalou o Museu Oceanográfico, que era composto por espaços de trabalho e de exposição. Os espaços de trabalho consistiam no *Gabinete de trabalho* e na *Biblioteca*. Estes espaços eram também decorados com objectos de valor artístico que tinham pertencido ao avô, ainda que de forma pontual e sem sobrecarregar os móveis, as superfícies parietais e as cambotas dos tectos. Nesta decoração prevalecia um certo ambiente apropriado para o estudo, mas sem descuidar um certo requinte, revelador da vertente artística de D. Carlos e intrínseco à forma de estar e de viver de um soberano.
- 66 Como evidenciamos no artigo, são dois os principais espaços de exposição do museu: a *Primeira Sala* e a *Segunda Sala*, onde se encontrava grande parte da colecção do monarca. Podemos concluir que a forma de expor se caracterizava por uma certa ordem metodológica exibindo e catalogando os espécimes taxidermizados em expositores, em muito alinhados com o mobiliário congénere e coevo utilizado no âmbito da história natural, sem quaisquer adornos ou outra decoração.
- 67 Tal como foi possível constatar, a criação deste museu é indissociável de um quadro mais vasto, nomeadamente o desenvolvimento do estudo da oceanografia no contexto internacional na segunda metade do séc. XIX. Este desenvolvimento, do qual a expedição britânica *Challenger* (1872-1876) é sintomática, terá influenciado cientistas e outras individualidades, entre os quais não o rei D. Carlos I. Por outro lado, neste quadro também se destaca o papel do desenvolvimento tecnológico. É de notar que no mesmo período se desenvolveram navios à vela com maior rapidez e segurança, o que levou à criação de iates somente para recreio³⁸ e especificamente projectados para a realeza, para a aristocracia e para a grande burguesia. Estes barcos, com todo conforto possível e conveses para apreciar o mar, proporcionaram viagens lúdicas para vários pontos do globo (Herreshoff 2007). Toda esta conjectura terá sido prolificamente aproveitada pelo Rei D. Carlos, que mandou adaptar os seus iates para o estudo da oceanografia, dando assim azo à paixão que nutria pelo oceano e pelas suas actividades. É a partir das expedições oceanográficas realizadas entre 1896 e 1907, tal como documentado neste artigo, que o monarca irá constituir a colecção do Museu Oceanográfico.
- 68 O Museu Oceanográfico do Rei D. Carlos reflete a qualidade inestimável da colecção e, em certa medida a personalidade do monarca. O Museu foi ordenado e disposto para ser estudado por si, pelos seus colaboradores e, eventualmente, pelos visitantes que pediam para o ver. Contudo, convém salientar que o método expositivo era destinado para uso pessoal do rei e da sua equipa, não tendo sido pensado para o grande público, como é o caso dos museus de história natural desse período.
- 69 A exposição dos espécimes foi sendo feita de forma pragmática e à medida que eram capturados e tratados esses espécimes. Ou seja, o Rei D. Carlos foi ocupando provisoriamente os espaços vagos com o intuito de constituir um acervo que pudesse vir a fazer parte de um futuro museu dedicado ao mar. A doação da colecção, ainda em vida, à Liga Naval Portuguesa parece suportar essa hipótese, ou seja a intenção de tornar acessível a sua colecção a um público mais alargado. Por outro lado, é provável que esta intenção pretendesse posicionar Portugal num lugar de destaque a nível mundial e reforçar ainda mais os laços históricos e ancestrais com os oceanos. Por outro lado, o Rei D. Carlos não seria indiferente ao espírito da sua época, aos avanços científicos em torno do mundo subaquático, e ao interesse que se começava a evidenciar na divulgação científica através da criação de edifícios especificamente

desenhados para albergar aquários dedicados à zoologia marítima. É de sublinhar que no mesmo período, o Príncipe Alberto do Mónaco, com quem D. Carlos I mantinha amizade, ordenou a construção do que viria a ser o primeiro museu dedicado à oceanografia no mundo: o Musée Océanographique de Monaco. As obras deste museu começaram em 1899, segundo projecto do arquitecto francês Paul Delefortrie (1843-1910), e o edifício foi oficialmente inaugurado em 1910.

- 70 Podemos considerar que a criação do Museu Oceanográfico no Palácio das Necessidades foi, em certa medida, pioneira no panorama científico e serviu como embrião para os futuros espaços de divulgação dos oceanos em Portugal, como é o caso do Oceanário de Lisboa, espaço fundado em 1998 por ocasião da Exposição Universal de 1998, e complementado em 2011 com o Edifício do Mar.
- 71 Justifica-se uma última nota para destacar a ênfase dada às características da tecnologia de iluminação na descrição dos vários espaços (*atelier*, museu e espaços de trabalho), uma vez que este estudo decorre de um projeto mais alargado em torno do uso da iluminação artificial da Casa Real Portuguesa. Foi nesse âmbito que nos foi possível localizar fontes documentais relativas ao reinado de D. Carlos, o que esperamos que seja possível continuar a fazer no futuro de forma a aprofundar o conhecimento acerca do Museu Oceanográfico.

BIBLIOGRAFIA

Aitken, Frédéric, Foulc, Jean-Numa. 2019. *From Deep Sea to Laboratory 1: The First Explorations of the Deep Sea by H.M.S. Challenger (1872-1876)*. London: Wiley-ISTE.

ANTT. 1887a. Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Tribunal Judicial da Comarca de Lisboa, 1770-1999, B Cível, X 6.ª Vara 4.ª Secção, *Inventário Orfanológico Rei D. Fernando II*, 2.º Vol., 1887, Bens mobiliarios que existiam no Real Paço das Necessidades ao tempo do casamento do Mesmo Augusto Senhor em 10 de Junho de 1869, Bibliotheca, N.º 330, N.º 342, N.º 344, N.º 371 e N.º 403, fl. 287v. a 288, 290v., 290v. a 291, 298 e 305.

ANTT. 1887b. Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Tribunal Judicial da Comarca de Lisboa, 1770-1999, B Cível, X 6.ª Vara 4.ª Secção, *Inventário Orfanológico Rei D. Fernando II*, 2.º Vol., 1887, Bens mobiliarios que existiam no Real Paço das Necessidades ao tempo do casamento do Mesmo Augusto Senhor em 10 de Junho de 1869, Sálta da muzica, N.º 521 a 522, fl. 341 a 341v.

ANTT. 1887c. Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Tribunal Judicial da Comarca de Lisboa, 1770-1999, B Cível, X 6.ª Vara 4.ª Secção, *Inventário Orfanológico Rei D. Fernando II*, 2.º Vol., 1887, Bens mobiliarios adquiridos depois de 9 [sic] de junho de mil oitocentos sessenta e nove, Bibliotheca, N.º 906 e N.º 910, fl. 437v. e 438v.

ANTT. 1887d. Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Tribunal Judicial da Comarca de Lisboa, 1770-1999, B Cível, X 6.ª Vara 4.ª Secção, *Inventário Orfanológico Rei D. Fernando II*, 2.º Vol., 1887, Bens mobiliarios adquiridos depois de 9 [sic] de junho de mil oitocentos sessenta e nove, Sálta de musica, N.º 1142 a 1147, fl. 498v. a 500.

ANTT. 1887e. Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Tribunal Judicial da Comarca de Lisboa, 1770-1999, B Cível, X 6.ª Vara 4.ª Secção, *Inventário Orfanológico Rei D. Fernando II*, 2.º Vol., 1887, Bens mobiliários adquiridos depois de 9 [sic] de junho de mil oitocentos sessenta e nove, Caza de jantar, N.º 2035, fl. 753 a 753v.

ANTT. 1887f. Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Tribunal Judicial da Comarca de Lisboa, 1770-1999, B Cível, X 6.ª Vara 4.ª Secção, *Inventário Orfanológico Rei D. Fernando II*, 3.º Vol., 1887, Relação de Bens de = Terceiro = a Casa Real encontrados no espolio de Sua Magestade ElRey o Senhor Dom Fernando, N.º 7827, fl. 2977.

APNA. [1910-1911a]. Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda (APNA), Arrolamento Judicial do Palácio das Necessidades, descrição de todos os bens imobiliários e mobiliários d'este palácio e suas dependências, com discriminação do que seja pertença do Estado e da casa de Bragança e de quanto importe conservar para o paiz como objecto d'arte, 1910-1911, Vol. 1, Aposentos de D. Manuel, N.º 1245, fl. 183v. a 184.

APNA. [1910-1911b]. Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda (APNA), Arrolamento Judicial do Palácio das Necessidades, descrição de todos os bens imobiliários e mobiliários d'este palácio e suas dependências, com discriminação do que seja pertença do Estado e da casa de Bragança e de quanto importe conservar para o paiz como objecto d'arte, 1910-1911, Vol. 3, "Edifício do convento" - (annexo ao palácio) - Primeiro andar - Atelier de pintura de D. Carlos, N.º 5836 a 5980, fl. 798v. a 818.

APNA. [1910-1911c]. Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda (APNA), Arrolamento Judicial do Palácio das Necessidades, descrição de todos os bens imobiliários e mobiliários d'este palácio e suas dependências, com discriminação do que seja pertença do Estado e da casa de Bragança e de quanto importe conservar para o paiz como objecto d'arte, 1910-1911, Vol. 3, "Edifício do convento" - (annexo ao palácio) - Primeiro andar - Atelier de pintura de D. Carlos, N.º 5920, fl. 808v. a 809.

APNA. [1910-1911d]. Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda (APNA), Arrolamento Judicial do Palácio das Necessidades, descrição de todos os bens imobiliários e mobiliários d'este palácio e suas dependências, com discriminação do que seja pertença do Estado e da casa de Bragança e de quanto importe conservar para o paiz como objecto d'arte, 1910-1911, Vol. 3, Biblioteca, N.º 6794 a 7368, fl. 942v. a 1095v.

APNA. [1910-1911e]. Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda (APNA), Arrolamento Judicial do Palácio das Necessidades, descrição de todos os bens imobiliários e mobiliários d'este palácio e suas dependências, com discriminação do que seja pertença do Estado e da casa de Bragança e de quanto importe conservar para o paiz como objecto d'arte, 1910-1911, Vol. 3, Biblioteca, N.º 6858, fl. 950v. a 951.

APNA. [1910-1911f]. Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda (APNA), Arrolamento Judicial do Palácio das Necessidades, descrição de todos os bens imobiliários e mobiliários d'este palácio e suas dependências, com discriminação do que seja pertença do Estado e da casa de Bragança e de quanto importe conservar para o paiz como objecto d'arte, 1910-1911, Vol. 3, Biblioteca, N.º 6997, fl. 972v. a 973.

APNA. [1910-1911g]. Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda (APNA), Arrolamento Judicial do Palácio das Necessidades, descrição de todos os bens imobiliários e mobiliários d'este palácio e suas dependências, com discriminação do que seja pertença do Estado e da casa de Bragança e de quanto importe conservar para o paiz como objecto d'arte, 1910-1911, Vol. 1, Aposentos de D. Manuel, N.º 1144, fl. 171v. a 172.

- Ashworth, James. 2022. "HMS Challenger: How a 150-Year-Old Expedition Still Influences Scientific Discoveries Today." *Natural History Museum*, 6 September. <https://www.nhm.ac.uk/discover/news/2022/september/hms-challenger-how-150-year-old-expedition-still-influences-scientific-discoveries-today.html>
- Berkowitz, Carin, e Lightman, Bernard. 2017. *Science Museums in Transition: Cultures of Display in Nineteenth-Century Britain and America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, Project Muse.
- Braga, Sofia. 2020. "Objectos de Valor Artístico de D. Carlos I no Palácio Nacional das Necessidades e a sua Dispersão na Primeira Metade do Século XX (1913-15)." In *Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos Séculos XIX e XX: Coleções Reais e Coleções Oficiais*, editado por Maria João Neto e Marize Malta, 161-173. Lisboa: Caleidoscópico.
- Bragança, Carlos de (Carlos I). 1897. *Yacht Amelia. Campanha Oceanographica de 1896*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Bragança, Carlos de (Carlos I). 1899. Resultados das Investigações Scientificas feitas a Bordo do Yacht «Amelia» e sob a Direcção de D. Carlos de Bragança: Pescas Maritimas: I. - A Pesca do Atum no Algarve em 1898 por D. Carlos de Bragança. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Bragança, Carlos de (Carlos I). 1902. Rapport Préliminaire sur les Campagnes de 1896 à 1900: I - Introduction, Campagne de 1896. Bulletin des Campagnes Scientifiques sur le Yacht "Amelia" par D. Carlos de Bragança. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Bragança, Carlos de (Carlos I). 1904. Ichthyologia: II - Esqualos obtidos nas Costas de Portugal durante as Campanhas de 1896 a 1903: Resultados das Investigações Scientificas feitas a Bordo do Yacht "Amelia" e sob a Direcção de D. Carlos de Bragança. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Branco e Negro. 1897 (25 Abril). "Exposição Oceanographica" *Branco e Negro: Semanario Illustrado* 56: 53-54.
- Brasil-Portugal. 1910 (1 Março). "Na Liga Naval Portugueza, - Secção Oceanographica D. Carlos I." *Brasil-Portugal* 267: 35-36.
- Callapez, Pedro M. 2007. "Alberto Girard (1860-1914), Notável Naturalista Português". *Boletim da Associação Portuguesa de Professores de Biologia e Geologia* 28: 48-51.
- Catalogo. 1892. Catalogo dos Bens Mobiliarios Existentes no Real Palacio das Necessidades Pertencentes à Herança de Sua Magestade El-Rei D. Fernando e que Hão de ser Vendidos em Leilão. Lisboa: Typographia Belenense.
- Ceríaco, Luís Miguel Pires. 2014. "A Evolução da Zoologia e dos Museus de História Natural em Portugal." Tese de doutoramento em História e Filosofia da Ciência, Universidade de Évora.
- Côrte-Real, Manuel Henrique. 2001. *O Palácio das Necessidades = Necessidades Palace*. Lisboa: Chaves Ferreira - Publicações.
- Cota, António Francisco. 2019. "A Inovação Arquitetónica nos Ateliers de Lisboa e Oeiras, entre 1867 a 1912." *Herança - Revista de História, Património e Cultura* 2 (2): 83-112.
- Deitz, Philippe. 2009. *Histoire des Luminaires: Histoire des Hommes*. Liège: Editions du Perron.
- Diario Illustrado. 1910. "El-Rei D. Carlos e a Liga Naval (Abertura da Secção Oceanographica)." *Diario Illustrado: Regenerador-Liberal* 40 (18 Fevereiro): 1.
- Faria, Cláudia, Pereira, Gonçalo, e Chagas, Isabel. 2012. "D. Carlos de Bragança, a Pioneer of Experimental Marine Oceanography: Filling the Gap Between Formal and Informal Science Education". *Science & Education* 21 (6): 813-826.

- Fevereiro, António Cota. 2020. "A Iluminação no Chalet do Estoril ao Tempo da Rainha D. Maria Pia." *Herança – Revista de História, Património e Cultura* 3 (1): 37-86.
- Fevereiro, António Francisco Arruda de Melo Cota. 2012. "Genealogia, Dados Biográficos e Obra de Arquitetos, Artistas e Construtores Civis Portugueses do Século XIX e XX." *Raízes e Memórias* 29: 241-292.
- Fevereiro, António Francisco Arruda de Melo Cota. 2022. "A Real Fabrica de Porcelana da Vista Alegre, o Rei D. Fernando II e a Condessa d'Edla, Parte 1." *Herança – Revista de História, Património e Cultura* 5 (2): 27-60.
- Gates, Barbara T. 2007. "Introduction: Why Victorian Natural History?" *Victorian Literature and Culture* 35 (2): 539-549.
- Girard, Albert. 1908. "A obra científica." In S. M. *El-Rei D. Carlos I e a sua Obra Artística e Científica*, 55-94. Lisboa: António Palhares.
- Godinho, Isabel Silveira, ed. 1990. *D. Luís I, Duque do Porto e Rei de Portugal: Palácio Nacional da Ajuda*. Lisboa: Palácio Nacional da Ajuda.
- Guimarães, Alfredo. 1899 (1 Março). "Salões, Ateliers, Interiores: Os Aposentos de S. M. El-Rei." *Brasil-Portugal* 3: 4-5.
- Herreshoff, Lewis Francis. 2007. *The Golden Age of Yachting*. Lanham: Sheridan House.
- Hidromar. 2011. "D. Carlos I – o Rei Oceanógrafo." *Hidromar – Boletim do Instituto Hidrográfico*, 2.^a série, 111: 21-23.
- Ilustração Portuguesa. 1904a (28 Março). "Uma Visita ao Museo Oceanographico" *Ilustração Portuguesa* Ano I, 21: 323-325.
- Ilustração Portuguesa. 1904b (3 Outubro). "Residencias Reaes (Palacio das Necessidades): Aposentos Particulares – Salões – Trechos da cêrca. I." *Ilustração Portuguesa* Ano I, 48: 758-759.
- Ilustração Portuguesa. 1907 (7 Outubro). "A Exposição Oceanographica de El-Rei em Milão." *Ilustração Portuguesa* 85: 451.
- Ilustração Portuguesa. 1910 (28 Fevereiro). "O Museu da Liga Naval Portuguesa: A Secção Oceanographica D. Carlos I." *Ilustração Portuguesa* 210: 287.
- Jardim, Maria Estela, Peres, Isabel Marília, Ré, Pedro Barcia, e Costa, Fernanda Madalena. 2014. "A Prática Oceanográfica e a Coleção Iconográfica do Rei Dom Carlos I." *História, Ciências, Saúde-Manguinhos* 21 (3): 883-909.
- Lewis, Geoffrey. 1989. *For Instruction and Recreation: A Centenary History of the Museums Association*. London: Quiller Press.
- Marinha Portuguesa. 2022. "Tesouros do Rei." Consultado em Outubro 1, 2023. <https://tesourosdorei.com/>
- Martins, Francisco José da Rocha. 1904 (30 Maio). "Chronica: O Congresso Maritimo." *Ilustração Portuguesa* 30: 466-474.
- Matos, Maria Antónia Pinto de. 2023. "Refrescadores para copos." *Museum with no Frontiers*. Consultado em Setembro 20, 2023. https://baroqueart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;BAR;pt;Mus11_A;32;pt
- Museu da Presidência. 2018. "Laboratório do Rei D. Carlos." *Museu da Presidência da República*. Consultado em Abril 22, 2024. <https://www.museu.presidencia.pt/pt/conhecer/mprplus/segundo-numero/>

- Neto, Maria João, e Malta, Marize, eds. 2020. Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos Séculos XIX e XX: Coleções Reais e Coleções Oficiais. Lisboa: Caleidoscópio.
- Occidente. 1904 (30 Maio). “Congresso Marítimo Internacional.” *Occidente: Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro* 915: 113-115.
- Occidente. 1910 (28 Fevereiro). “Inauguração da Secção Oceanográfica no Museu da Liga Naval Portuguesa.” *Occidente: Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro* 1122: 43-44.
- Ramalho, Margarida de Magalhães. 2015. *Os Criadores da Pena: D. Fernando II e a Condessa d'Edla*. Sintra: Parques de Sintra - Monte da Lua.
- Saldanha, Luís. 2006. “D. Carlos de Bragança, Pai da Oceanografia Portuguesa.” *Ciência em Portugal: Personagens e Episódios*. <https://web.archive.org/web/20220218163126/http://cvc.instituto-camoes.pt/ciencia/e78.html>
- Silva, Ana Serra, Groz, Maria Pitta, Leandro, Paula, Assis, Carlos A., e Figueira, Rui. 2018. “Ichthyological Collection of the Museu Oceanográfico D. Carlos I.” *Zookeys* 752: 137-148.
- Syperek, Pandora Kathleen Cruise. 2015. “Jewels of the Natural History Museum: Gendered aesthetics in South Kensington, c. 1850-1900.” Tese de doutoramento, History of Art, University College London.
- Teixeira, José de Monterroso. 1986. *D. Fernando II: Rei-Artista, Artista-Rei*. Lisboa: Fundação da Casa de Bragança.
- Valentim, Carlos Manuel Baptista. 2021. “Rei D. Luís (1838-1888).” In *175 Anos - 175 Personalidades*. Escola Naval, 292-293. Almada: Escola Naval.
- Xavier, Hugo. 2022. “Propriedade Minha”: Ourivesaria, Marfins e Esmaltes da Coleção de D. Fernando II. Sintra: Parques de Sintra - Monte da Lua.

NOTAS

1. O autor escreve de acordo com a antiga ortografia.
2. Neste âmbito refira-se que a identificação recente de uma fotografia da *Biblioteca* (fig. 9) de D. Carlos I do Arquivo Municipal de Lisboa, que estava catalogada como *Gabinete de trabalho* e sem menção ao museu, o que acabou por desencadear este estudo.
3. Do mesmo consórcio nasceu o seu irmão, o Infante D. Afonso (1865-1920).
4. A filha, a Infanta D. Maria Ana (1843-1884), casada com Jorge I, Rei de Saxe (1832-1904), morreu em vida do pai e deixou filhos menores, daí a elaboração do inventário orfanológico.
5. No arrolamento judicial republicano (1910-1911) foram descritas como: «uma mesa “mère-gigogne” com seis peças». Trata-se de um conjunto de mesas que encaixam entre si e com diferentes escalas, mas com o mesmo desenho em comum.
6. Os objectos de valor artístico foram abordados de uma forma geral pela historiadora da arte Sofia Braga (2020, 161-173).
7. No inventário orfanológico do Rei, uma das terrinas foi declarada como tendo sido adquirida antes do casamento em 1869 e a segunda foi adquirida depois desta data (ANTT 1887a, 290v., ANTT 1887c, 438v.). O Rei D. Carlos escolheu uma das terrinas para o seu *Atelier* e as duas foram depois colocadas nos aposentos de seu filho, o Rei D. Manuel II, no mesmo palácio (APNA 1910-1911g, 171v. -172).
8. Na historiografia há dúvidas sobre a quem teria pertencido este prato com o brasão de armas da família Sampaio. As personalidades e família que têm vindo a ser nomeadas são: Manuel Corte Real de Sampaio, do 5.º Conselho Governativo da Índia de 1668 a 1671; Francisco José de Sampaio

de Melo e Castro (c. 1675-1723), 66.º Governador e 40.º Vice-Rei da Índia de 1720 a 1723, e a nobre família Melo Sampaio de Goa. O Museu Nacional de Arte Antiga tem dois refrescadores para copos com o mesmo brasão e a mesma decoração (MNAA, inv.º 913 e 914 Cer) (Matos 2023).

9. Trata-se do prato com o número de inventário PNP115/1 e é visível na fig. 1. O prato PNP115/2 tem decoração idêntica e os motivos decorativos da aba estão descentrados em relação ao brasão de armas, pormenor que não é visível no primeiro.

10. Aparentemente, o par de potes com tampas não foram discriminados na *Bibliotheca* no inventário orfanológico. Contudo, são referidos dois potes com tampas de porcelana japonesa, um com fundo azul e decorações em dourado e outro com fundo branco e decorações em azul e em dourado (ANTT 1887a, 287v.-288).

11. O Palácio Nacional de Sintra tem um pote com tampa semelhante (PNS, inv.º PNS116).

12. Um dos potes com tampa esteve no *Quarto de Sua Magestade El-Rei* e junto ao leito de dossel, como podemos observar no conjunto de fotografias publicadas em 1904 na revista *Ilustração Portuguesa* (1904b, 758-759).

13. O prato foi depois colocado na casa forte do Palácio das Necessidades e no mesmo espaço constava outro da mesma proveniência, respectivamente com 39 cm e 57 cm, mas não sabemos qual o destino que tiveram (APNA 1910-1911b, 805v.-806, 808v.-809). Contudo, foram efectivamente transferidos dois pratos com 44 cm (PNS, inv.º PNS70 e PNS71) para o Palácio Nacional de Sintra (APNA 1910-1911a, 183v.-184; Côte-Real 2001, 168).

14. A Fundação da Casa de Bragança, Arquivo Histórico Casa de Bragança tem à sua guarda duas fotografias exactamente iguais às do Palácio Nacional da Pena e uma terceira tirada de outro ângulo ao mesmo espaço.

15. O historiador José de Monterroso Teixeira já tinha constatado em 1986 que as terrinas estiveram sobre o armário-livreiro (Teixeira 1986, 214).

16. Neste armário-livreiro também esteve outro prato de Manises (Palácio Nacional de Sintra [PNS], inv.º PNS70), um dito hispano-muçulmano (PNP, inv.º PNP3617) e um par de esculturas de um casal chinês em porcelana oitocentista de Meissen (PNP, inv.º PNP335/1/2).

17. Nas fotografias conhecidas deste espaço como *Gabinete d'ElRei* de D. Fernando II, podemos observar um friso de estuque em alto-relevo, composto por um motivo padronizado, ao longo do tecto, mas que terá sido removido para a realização desta pintura.

18. No Arquivo Municipal de Lisboa | Fotográfico foi possível identificar dois negativos (cotas: NEG000919 e NEG000920) do interior do *Yacht Amelia II* e são da camarinha do monarca. Numa das fotografias podemos ver o calendário referente ao ano de 1898, várias fotografias e pratos, entre outros objectos da Família Real.

19. No mesmo arquivo anterior identificámos vários negativos do *Yacht Amelia III*, com as seguintes cotas: NEG000917 (espaço de refeições e a proa é visível de uma das janelas, a qual corresponde ao iate); NEG000918 (a sala de estar do iate e podemos observar uma fotografia da Rainha D. Amélia na mesa do lado esquerdo e a decoração e os candeeiros no tecto são exactamente iguais aos do espaço anterior); NEG000921 (espaço de trabalho no convés superior aos espaços anteriormente referidos); NEG000988 (fotografia tirada na popa do iate); NEG000989 (fotografia tirada no mesmo ângulo da anterior); NEG000990 e NEG000991 (os dois negativos correspondem à proa do iate e visível na primeira fotografia).

20. O cientista Albert Girard foi enviado no mesmo ano para determinar a relação entre as variações e a abundância do atum entre Lagos e Portimão.

21. O lustre em vida de D. Fernando II era metálico.

22. A *Salla amarella* teve um lustre de bronze, com pingentes de cristal, para velas e foi colocado ao centro do espaço ao tempo de D. Fernando.

23. Os queimadores eram do tipo Auer ou do tipo Argand, por causa do formato cilíndrico das chaminés e eram geralmente envoltos por tulipas.

24. Os expositores também tinham semelhanças com os congéneres utilizados nos estabelecimentos comerciais coevos, onde se colocavam os artigos para serem apreciados pelos clientes.
25. Nas fotografias publicadas em 1904 na revista *Ilustração Portuguesa* (1904a, 1904b) constatamos que a iluminação artificial era a gás, mas nas fotografias publicadas em 1908 no artigo da autoria de Girard, podemos observar que os queimadores foram substituídos por lâmpadas eléctricas (Girard 1908, 55-94). De facto, os negativos existentes no Arquivo Municipal de Lisboa | Fotográfico são os das fotografias publicadas em 1908 e foram aqui reproduzidas neste artigo.
26. O Rei D. Fernando tinha cinco medalhões da oficina de Andrea Della Robbia e do filho, Giovanni Della Robbia, adquiridos antes de 1869 (ANTT 1887a, 305) e estiveram pendurados na parede para a segunda sala da *Bibliotheca*, conforme podemos observar nas fotografias citadas (PNP, inv.º PNP3622/3, PNP3623/3 e PNP3646/6).
27. A referência a peças de Meissen consta no artigo da revista *Ilustração Portuguesa* (1904a, 323).
28. As terrinas foram respectivamente mencionadas no inventário orfanológico. A terrina com tons predominantemente escuros foi adquirida antes do ano de 1869 (ANTT 1887a, 290v.-291) (PNS, inv.º PNS60) e a terrina com tons policromos foi adquirida depois dessa data (ANTT 1887c, 437v.) (PNS, inv.º PNS63).
29. O busto foi entregue à Família Real no exílio.
30. Uma estatueta foi transferida para o Palácio Nacional da Pena.
31. As arandelas e os bocais para velas foram substituídos por lâmpadas eléctricas, como podemos constatar na documentação e nas fotografias aqui referidas.
32. O Rei D. Fernando tinha um sexto medalhão da mesma oficina, com a representação de Nossa Senhora com o Menino Jesus ao colo na *Caza de jantar* da Condessa de Edla no Palácio das Necessidades (ANTT 1887e, 753-753v.).
33. Importa mencionar o par de candelabros em porcelana da Königliche Porzellan-Manufaktur de Berlim (Real Manufactura de Porcelana de Berlim) desenhados pelo arquitecto prussiano Carl Friedrich Schinkel (1781-1841) e que foram oferecidos pelo Rei Frederico Guilherme IV da Prússia (1795-1861) ao Rei D. Pedro V de Portugal (1837-1861), tio paterno do Rei D. Carlos (Fevereiro 2022, 33). Os candelabros estiveram no *Corredor da Frente* ao tempo de D. Fernando e foram depois colocados na *Biblioteca* do museu (ANTT 1887f, 2977; APNA 1910-1911e, 950v.-951).
34. O Arquivo Municipal de Lisboa | Fotográfico preserva o negativo de uma fotografia de autor desconhecido (cota LSM000508), adquirida no Leilão Soares Mendonça, desta exposição. A fotografia foi publicada em 1897 no periódico *Branco e Negro* (n.º 56) datado de 25 de Abril (Branco e Negro 1897), mas o referido arquivo na descrição do negativo indica que é posterior a 1898 e o interior é o do Aquário Vasco da Gama, o que não será verosímil. No mesmo arquivo há uma outra fotografia da mesma exposição com a cota: LSM000507.
35. Na coleção denominada “Tesouros do Rei” do Aquário Vasco da Gama há fotografias das exposições referidas.
36. No decorrer do trabalho, não foi possível encontrar documentação referente a esta doação. Curiosamente, no programa televisivo *Bombordo* da Rádio e Televisão de Portugal, n.º 69, do ano de 1998, foi abordado o Aquário Vasco da Gama e exibiram um desenho do Rei D. Carlos I, referente a um espaço expositivo para o museu dedicado ao mar. Trata-se de uma gruta com superfícies de vidro para aquários e claramente imbuída nas ilustrações oitocentistas, como por exemplo as do romance de aventuras *Vingt Mille Lieues sous les mers* (1869-1870) do escritor francês Jules Verne (1828-1905).
37. A Liga Naval Portuguesa esteve anteriormente instalada no Palacete Pinto Basto no Chiado.
38. Como por exemplo o *His Majesty's Yacht Victoria and Albert* (1899-1954) da Família Real Inglesa. Foi usado pelo Rei Eduardo VII de Inglaterra (1841-1910) em Abril de 1903 na sua deslocação a Lisboa. Nessa estadia o Visconde da Ribeira Brava (1852-1918), integrado num grupo de várias

individualidades visitou o iate e tiraram várias fotografias. Os negativos originais apareceram na leiloeira Tagus de Lisboa em Outubro de 2021 e na altura conseguimos identificar as seguintes captações de imagens: d4 (um dos corredores interiores); d5 (espaço de estar); d6 (espaço de refeições e o Visconde da Ribeira Brava encontra-se de pé do lado direito); d8 (uma das camarinhas) e w8 (leme e escadarias exteriores).

RESUMOS

A história do colecionismo continua a suscitar novos olhares e a sistematização do conhecimento. Este estudo centra-se na figura do Rei D. Carlos I (1863-1908), circunscrevendo-se ao período em que o Rei ocupou o Palácio das Necessidades (Lisboa) após a morte do seu avô, D. Fernando II, em 1885. Nessa sequência, o Rei D. Carlos irá criar dois “novos” espaços privados no edificado já existente: o seu *atelier de pintura* e o Museu Oceanográfico, que serão mantidos (aproximadamente) até à morte do monarca, em 1908. É sobre estes dois espaços que recai a análise deste artigo. Apesar de estudos anteriores, não se conhecia suficientemente a ocupação destes espaços e a sua ambiência. Assim, este artigo pretende reconstituir a ocupação em planta destes espaços no palácio, descrevendo as suas principais características. A metodologia adoptada teve por base a análise de fontes documentais e iconográficas, assim como a revisão bibliográfica. Com este estudo foi possível estabelecer a localização exacta do *atelier de pintura* e do Museu Oceanográfico no Palácio das Necessidades e evidenciar as suas características principais. Desta forma, a investigação contribui para um maior aprofundamento sobre a história destes espaços, e por sua vez, para a história do colecionismo oitocentista em Portugal.

The history of collecting continues to raise new questions and the systematization of knowledge. This study focuses on the figure of King Carlos I (1863-1908), concentrating on the period when he occupied the *Palácio das Necessidades* (Lisbon) after the death of his grandfather, Fernando II, in 1885. As a result, King Carlos created two “new” private spaces in the existing building: his painting studio and the Oceanographic Museum, which were maintained (approximately) until the monarch's death in 1908. This article focuses on these two spaces. Despite previous studies, there is insufficient information about the occupation of these spaces and their ambience. Therefore, this article aims to reconstruct the occupation in plan of these spaces in the palace, describing their main characteristics. The methodology adopted was based on the analysis of documentary and iconographic sources, as well as a bibliographical review. This study established the exact location of the painting studio and the Oceanographic Museum in the *Palácio das Necessidades*, highlighting their main characteristics. In this way, the research contributes to a deeper understanding of the history of these spaces, and in turn, to the history of nineteenth-century collecting in Portugal.

ÍNDICE

Financiamento <http://dx.doi.org/10.13039/501100001871>

Palavras-chave: Museu Oceanográfico – Palácio das Necessidades, D. Carlos I, colecionismo, museografia – séc. XIX, pesquisa de procedência de objetos

Keywords: Oceanographic Museum – Palácio das Necessidades, King D. Carlos I, collecting, museography – 19th century, object provenance research

AUTOR

ANTÓNIO COTA FEVEREIRO

Investigador do ARTIS – Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde é doutorando em História da Arte, especialidade em Arte, Património e Restauro com o tema “A Iluminação da Casa Real Portuguesa (1800 a 1910): Integração Arquitectónica e Programa Decorativo”. É bolseiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (2021.06649.BD). Mestre em Arquitectura pela Universidade Lusíada de Lisboa. Tem desenvolvido estudos em torno da arquitectura e das artes decorativas do século XIX e do início do XX.

ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Alameda da Universidade, 1600-214 Lisboa, Portugal, antoniofranciscocotafevereiro@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-2499-3698>

Ensaio

Espaços de transição – um percurso entre edifícios, no Museu Louisiana

Transition Spaces – A Journey between Buildings at the Louisiana Museum

Helena Barranha

NOTA DO EDITOR

Proposta recebida a 13.08.2024

Aprovada para publicação a 2.09.2024

Just as the rooms in a building are connected by corridors or passageways so the blank spaces are interconnecting openings between the texts, having concrete and metaphorical significance: leaving a given house means entering another locational or spatial domain. The outside of one construction could be part of the inside of another spatial unit; [...].

Leaving a building might also mean entering a larger structure or understanding that the interior space is always subsumed by a surrounding space or opens into an exterior space. (Wischmann 2020, 173)

- 1 Ao contrário do que sucede com outras tipologias, a arquitectura de museus encontra-se, desde a sua origem, intrinsecamente associada à configuração de espaços de passagem. A transformação simbólica e funcional dos corredores dos palácios renascentistas, convertidos em galerias de exposição através da instalação de obras de arte, constituiu um momento decisivo para a materialização do conceito de museu. Essa superação do carácter utilitário das áreas de circulação, de modo a criar zonas privilegiadas de passeio e fruição artística (Rico 1999, 45), marcou a génese e a evolução da arquitectura de museus, abrindo caminho para a sua independência tipológica.
- 2 Nos séculos seguintes, designadamente, a partir das experiências oitocentistas de conceptualização arquitectónica do museu como edifício autónomo, é conferida uma acrescida importância a áreas de transição entre interior e exterior ou entre diferentes espaços expositivos. Embora, ao longo do século XX, o radicalismo do “cubo branco” tenha preconizado um isolamento quase total das salas de exposição relativamente à

sua envolvente natural ou construída, a diversidade da arquitectura moderna deixou um legado extremamente rico de edifícios museológicos que valorizam a continuidade entre espaços e a comunicação com a paisagem circundante.

- 3 No caso do Museu Louisiana de Arte Moderna, em Humlebæk, perto de Copenhaga, a ideia de transição torna-se particularmente evidente. Para além de a sua localização, num parque marítimo em pleno estreito de Øresund, convocar, desde logo, um diálogo com a paisagem, o facto de o museu ter sido construído de forma faseada acentuou a relevância dos espaços de transição e do seu desenho.
- 4 O primeiro núcleo corresponde à casa existente no local, desde meados do século XIX: a Villa Louisiana, que deu nome à própria instituição, criada em 1955. O seu fundador, Knud Jensen (1916-2000), definiu várias premissas para o projecto de arquitectura dos novos edifícios, confiado aos arquitectos Jørgen Bo (1919-1999) e Wilhelm Wohlert (1920-2007). Recusando tanto a monumentalidade classicista dos museus-palácio como a abstracção asséptica do cubo branco, Jensen pretendia que o conjunto preservasse a escala humana da casa original, tirando o máximo partido da topografia do terreno e da comunicação com a envolvente natural (Louisiana 2012). O projecto deveria, assim, proporcionar «espaços de pausa [...] e espaços de passagem onde os visitantes pudessem percorrer a paisagem» (Tøjner 2015, 18). A par do programa funcional do museu, a proposta de arquitectura procurou promover uma relação variável e personalizada entre os visitantes e o lugar, mediada pelos edifícios e pelas obras de arte. Para potenciar esse encontro, os espaços de transição foram assumidos como um elemento central do projecto (Tzortzi 2015, 205).
- 5 Nesse sentido, Jørgen Bo e Wilhelm Wohlert conceberam volumes com características e dimensões diversas, dispostos no terreno como pequenos pavilhões de exposição, articulados por percursos exteriores e passagens cobertas. A primeira fase de construção ocupou o topo norte do terreno e foi concluída em 1958, quando o museu abriu ao público. A sala dedicada a Alberto Giacometti, integrada na ala norte, enunciava já, de forma eloquente, um dos princípios essenciais do museu: a transparência entre interior e exterior como dispositivo arquitectónico e curatorial.
- 6 Seguiram-se outras quatro fases (1966-1977, 1982, 1991 e 1994-1998), que ampliaram e diversificaram as áreas expositivas, adicionando ainda novas componentes programáticas, como a loja e o auditório. Nas últimas décadas (2003-2006 e 2018), foram realizadas obras de conservação e requalificação, coordenadas pelo arquitecto Claus Wohlert (Louisiana s/d), que permitiram responder a novos requisitos funcionais e ambientais. Paralelamente, a colecção foi também actualizada e outras obras de arte foram sendo inseridas nos edifícios e no parque, criando assim novos percursos e experiências alternativas de transição. Mais do que elementos de ligação entre diferentes áreas funcionais, os percursos e os frequentes momentos de transparência garantem a continuidade entre o espaço construído e a natureza; uma continuidade que é, simultaneamente, espacial e temporal.
- 7 Ao longo de mais de meio século de construção, foi possível aprofundar, expandir e actualizar o conceito inicial sem comprometer a unidade do conjunto. Esta coerência foi certamente favorecida pelo factor tempo, um tempo alargado que permitiu que o projecto consolidasse progressivamente as suas raízes no lugar. Um tempo que contrasta com o ritmo acelerado que condiciona actualmente a concepção e a construção da maioria dos museus de arte, um pouco por todo o mundo. Como nota Jean Nouvel, no seu *Manifesto Louisiana*, a especificidade e a temporalidade deste museu

contrastam com o carácter genérico e imediatista de uma produção arquitectónica globalizada (Nouvel 2005) e nisso reside, em grande medida, a sua singularidade.

- 8 Ao percorrer os espaços do Museu Louisiana, é evidente uma dupla dimensão temporal, marcada pelo contraponto entre mudança e permanência. Esse tempo cíclico, que sintoniza os visitantes com a natureza, caracteriza não apenas os espaços de passagem mas também as áreas expositivas, dentro e fora dos edifícios. A fluidez dos volumes e a sua abertura relativamente ao exterior assegura a comunicação visual com o parque e, simultaneamente, permite a variabilidade da luz natural, ao longo do dia e das estações. A transparência, tantas vezes recusada por museólogos e curadores, encontra aqui um sentido amplo, que começa nas circunstâncias naturais do lugar e na especificidade da arquitectura, para se prolongar nas intervenções artísticas contemporâneas e na ambivalente liberdade de encontro ou evasão que é generosamente concedida aos visitantes.
- 9 Assumindo essa liberdade, a sequência fotográfica que se segue descreve um percurso não-linear, em que se misturam imagens captadas pela autora, em duas visitas ao museu, em Dezembro de 2015 e em Abril de 2016. Em alternativa ao percurso sugerido pelas exposições, explora-se uma experiência de visita focada nos espaços de transição, através um itinerário simultaneamente real e ficcionado entre os edifícios, as obras de arte, o parque e o mar.

Louisiana Museum #01 (2016)



Louisiana Museum #02 (2015)



Louisiana Museum #03 (2016)



Louisiana Museum #04 (2016)



Louisiana Museum #05 (2016)



Louisiana Museum #06 (2016)



Louisiana Museum #07 (2015)



Louisiana Museum #08 (2015)



Louisiana Museum #09 (2015)



Louisiana Museum #10 (2016)



Todas as fotografias são da autoria de Helena Barranha

BIBLIOGRAFIA

- Louisiana. 2012. "Louisiana as a Place: A Museum and More." Consultado em 8 Julho 2024. <https://www.kunsteder.dk/en/themes/louisiana-as-a-place#title5>
- Louisiana. s/d. "Architecture & History." Consultado em 8 Julho 2024. <https://louisiana.dk/museet/arkitektur-og-historie/>
- Nouvel, Jean. 2008. *Louisiana Manifesto*. Humlebaek: Louisiana Museum of Modern Art (versão original 2005).
- Rico, Juan Carlos. 1999. *Museos, Arquitectura, Arte. Los Espacios Expositivos*. Madrid: Sílex.
- Tøjner, Poul Erik. 2015. *Louisiana Museum of Modern Art. A Guide to the Museum*. Humlebæk: Louisiana Museum of Modern Art.
- Tzortzi, Kali. 2017. *Museum Space. Where Architecture Meets Museology*. Oxon: Routledge.
- Wischmann, Antje. 2020. "The Poetics of Blank Spaces and Intervals in Selected Works of Elisabeth Rynell." In *Contemporary Nordic Literature and Spatiality*, ed. by Kristina Malmio and Kaisa Kurikka, 169-183. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan.
- Nota: A autora não segue o Acordo Ortográfico de 1990.
-

RESUMOS

Tema fundamental na história da arquitectura de museus, os espaços de transição são particularmente relevantes no Museu Louisiana de Arte Moderna, em Humlebæk, Dinamarca. Para além de articularem edifícios construídos em diferentes épocas, as áreas de circulação e a comunicação entre interior e exterior fazem parte da identidade do museu. Projectado pelos arquitectos dinamarqueses Jørgen Bo (1919-1999) e Wilhelm Wohlert (1920-2007), o conjunto foi construído de forma faseada, entre os anos 1950 e o final do século XX. Ao longo desse tempo, e também nas posteriores obras de renovação, a relação com a paisagem envolvente foi sendo expandida, diversificando-se as possibilidades de fruição da arte moderna e contemporânea, dentro e fora das salas de exposição. Conjugando um breve texto e uma sequência visual, este ensaio procura dar visibilidade a percursos de visita alternativos, orientados para os momentos de transparência e transição entre a arquitectura, a arte e a paisagem.

A fundamental theme in the history of museum architecture, transition spaces are particularly relevant in the Louisiana Museum in Humlebæk, Denmark. In addition to articulating buildings constructed in different eras, the circulation areas and the communication between interior and exterior are part of the museum's identity. Designed by Danish architects Jørgen Bo (1919-1999) and Wilhelm Wohlert (1920-2007), the complex was built in phases between the 1950s and the end of the 20th century. Throughout this time, and also in subsequent renovation works, the relationship with the surrounding landscape was expanded, diversifying the possibilities for enjoying modern and contemporary art, both inside and outside the exhibition rooms. Combining a brief text and a visual sequence, this essay seeks to give visibility to alternative visiting routes, oriented towards moments of transparency and transition between architecture, art and landscape.

ÍNDICE

Keywords: Louisiana Museum of Modern Art, museum architecture, museum architecture – transition spaces, art museums, museum architecture – landscape, essay

Palavras-chave: Museu Louisiana de Arte Moderna, arquitetura de museus, arquitetura de museus – espaços de transição, museus de arte, arquitetura de museus – paisagem, ensaio

AUTOR

HELENA BARRANHA

É Professora no Instituto Superior Técnico, Universidade de Lisboa e Investigadora no Instituto de História da Arte da Universidade NOVA de Lisboa (IHA-NOVA FCSH / IN2PAST), onde integra o Grupo de Museum Studies e coordena o Cluster de Arte, Museus e Culturas Digitais. Tem Mestrado em Gestão do Património Cultural (Universidade do Algarve - UAlg, 2001) e Doutoramento em Arquitectura (Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto - FAUP, 2008), com tese sobre arquitectura de museus de arte moderna e contemporânea em Portugal. As suas actividades de investigação centram-se no património cultural, na arquitectura de museus de arte contemporânea e nas culturas digitais, temas sobre os quais tem realizado várias conferências e publicações, tanto em Portugal como noutros países.

Instituto Superior Técnico – DECivil, Av. Rovisco Pais, 1049-001 Lisboa, Portugal,
helenabarranha[at]tecnico.ulisboa.pt, <https://orcid.org/0000-0003-0250-1020>

Entrevista

Repensar o museu e a museologia a partir da prática colaborativa com os povos indígenas. Entrevista com Marília Xavier Cury

Rethinking the museum and museology based on collaborative practice with indigenous peoples. Interview with Marília Xavier Cury

Marília Xavier Cury, Elisa Noronha e Patrícia Roque Martins

Elisa Noronha e Patrícia Roque Martins (EN e PRM) – Marília, gostávamos que nos contasse um pouco sobre o início do seu trabalho colaborativo com as comunidades indígenas do Brasil, e quais foram os principais desafios que encontrou no desenvolvimento deste trabalho.¹

- 1 **Marília Xavier Cury (MXC)** – Eu comecei a trabalhar no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP) em 1992. Como museóloga do MAE-USP, eu procurei sempre interagir especialmente com a antropóloga Sonia Ferraro Dorta. O MAE-USP tem uma enorme coleção arqueológica e etnográfica indígena brasileira muitíssimo importante. Hoje é a maior coleção arqueológica e etnográfica indígena no Brasil, com um conjunto muito importante de objetos, histórico, em termos de coleta. Então, eu fui aproximando-me da Sonia, que já tinha uma carreira, com muita experiência, que conhecia muito as coleções etnográficas indígenas brasileiras e, juntas, fizemos diversos trabalhos, e principalmente diversas exposições, também catálogos e livros a respeito das coleções etnográficas. Neste processo eu fui percebendo como era o trabalho dela tanto na relação com os objetos indígenas – ao fazer a etnografia dos objetos –, como na etnografia que ela realizava em campo, com os grupos indígenas. A Sonia sempre fez trabalho de campo, especialmente com os Bororo, inclusive a sua dissertação é em cima de um objeto Bororo.² Então, eu comecei a perceber que quando organizávamos nossos livros e exposições, a Sonia trazia a voz indígena para aquele processo de trabalho. A voz, a presença, o que os indígenas levavam ou solicitavam a ela, ou as dúvidas que ela tinha com relação à utilização/posição de um objeto, seja para

expor, seja para fotografar. A Sonia consultava os grupos indígenas e trazia esta voz. E eu fiquei com isso na minha formação, muito acompanhada por ela até determinado momento – sou muito grata à Sonia.

- 2 Mas, com o passar do tempo, mesmo entendendo a importância dos objetos indígenas dentro do Museu – a Sonia ensinou-me muito a como olhar e respeitar, expor estes objetos, sempre valorizando os grupos indígenas pelos objetos – eu resolvi aventurar-me a fazer trabalhos diretamente com os grupos indígenas. Ou seja, numa abordagem museológica, porque eu sou museóloga – por mais que eu leia e me interesse por antropologia e etnografia, a minha formação é museologia – e porque eu achei que assim eu podia também levar a museologia para o trabalho de campo, com os povos indígenas, tendo o Museu como centro do trabalho, entendendo que os museus têm uma relação muito antiga com os povos indígenas, desde que os europeus começaram a levar objetos brasileiros para os seus museus, e lógico, com a criação dos museus, no Brasil, no início do século XIX.
- 3 Como sabemos, no final do século XX, décadas de 1970, 1980 e 1990, um grande processo global aconteceu, de direitos sociais, na mais ampla possibilidade de segmentações e fragmentações. Então surgiu os direitos às memórias, às falas e os direitos à musealização. Ou seja, o olhar se voltou também para os museus no sentido de perceber o que foi reunido pelas instituições e o que dizia respeito aos povos indígenas. E este processo levou-me a seguinte questão: nós temos coleções indígenas no MAE, mas será que os povos indígenas sabem disso? Será que eles sabem que têm objetos dos seus antepassados guardados no Museu? Será que eles sabem o que é o Museu, como guarda, como trabalha? Será que eles não têm vontade e curiosidade de se aproximar destes objetos? Será que estes objetos fazem parte ainda da vida deles, e de que forma?
- 4 Então, fui muito motivada por questionamentos que cruzam o que o MAE tem sob a sua responsabilidade e a vida dos indígenas hoje, como vivem, quais são as suas histórias, os seus trabalhos, as suas lutas por direitos constitucionais. Assim, no início de 2010, pela primeira vez eu me desloquei para uma terra indígena (TI) que se chama Vanuíre, no município de Arco-Íris, no estado de São Paulo, para conversar com os grupos indígenas – o MAE possui na sua coleção objetos coletados naquele território. E nesta primeira aproximação eu fiz uma coisa intuitiva, mas muito acertada. Ao chegar na TI, e os indígenas estavam me esperando, os caciques³, os professores indígenas... Nós nos reunimos numa sala da Escola Estadual Indígena Índia Vanuíre, e eu fiz um convite: «olha, eu não conheço vocês, mas o Museu onde eu trabalho tem objeto de vocês, dos seus antepassados, estão lá, estão guardados... e eu faço o convite para nós organizarmos uma exposição conjuntamente». E é importante dizer que neste lugar, que é bem distante da cidade de São Paulo, mais de 500 km. Eu tinha um vínculo com o Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre (MIV)⁴ próximo à TI Vanuíre. E foi através deste vínculo que eu cheguei na TI. Precisamos chegar com uma apresentação, com uma outra instituição ou profissional que nos introduza naquele outro lugar cultural e social. Então foi com o MIV e com a proposta de uma exposição, que eu cheguei com o convite: trabalharmos a partir de um museu e organizarmos uma exposição.
- 5 E aí puxamos o fio da meada. Esses indígenas nunca tinham participado de uma exposição... Mesmo o MIV, que é ali perto, a 20 e poucos km, nunca tinha organizado uma exposição com eles. Então, começamos a conversar: «Mas como é essa exposição?» Eu falei: «eu não sei, a gente não discutiu, a gente não pensou, eu só vim fazer um

convite de uma exposição sobre a cultura de vocês com vocês. Eu não vou vir aqui escutar vocês e eu sozinha montar a exposição. Eu quero fazer com vocês».

- 6 Nesta época já havia a noção de que uma exposição, na maioria das possibilidades, é a representação sobre o “outro”. Então, eu já tinha noção que eu queria uma exposição que integrasse as vozes indígenas, no seu discurso, na sua estrutura. Mas eles me perguntavam: «como é que é?» Eu falei: «eu não sei, nós vamos fazer juntos. Eu vou falar para vocês o que é uma exposição, como é que o museu expõe os objetos, como é que se organiza. Mas uma exposição conta uma coisa. Então, o que vai ser contado na exposição é o que vocês vão dizer, eu não posso contar por vocês». E assim foi.
- 7 Nós montamos, de facto, uma exposição em 2010 no MIV.⁵ Começamos a trabalhar, em janeiro, e em outubro a exposição estava pronta. E foi um processo mesmo, porque eles foram descobrindo o que queriam da exposição. E eu fui descobrindo como se organiza exposição com a participação dos grupos indígenas implicados na musealização. Foi bastante positivo, porque os próprios indígenas foram os curadores da exposição, mas eles eram também os visitantes e levavam a família a visitar a exposição, um “mostrar-se” com orgulho. Então, a minha experiência com a museologia colaborativa começou em 2010 e não parou, só expandiu.
- 8 A partir do trabalho na TI Vanuíre, com os Kaingang e os Krenak, eu fui apresentada para outra terra indígena, a TI Icatu. Como essa exposição teve uma repercussão para os Kaingang e os Krenak, começaram a falar em outras TIs sobre esse trabalho.
- 9 Então, um dia, chega o interesse dos grupos que vivem na TI Icatu, no município de Braúna, para uma exposição. Quem me trouxe este recado e me levou para Icatu, no interior do Estado de São Paulo, como a TI Vanuíre, foi a arqueóloga Marcia Hattori e a antropóloga e arqueóloga Louise Prado. Na TI Icatu fui apresentada para as lideranças, para os professores, para o diretor da Escola Estadual Indígena Índia Maria Rosa e para os dois grupos, Kaingang e Terena.
- 10 E o que aconteceu? A mesma coisa. Nós montamos uma exposição com eles, porque é o que eles queriam, eles precisam e querem visibilidade, é muito importante a visibilidade para que eles sejam reconhecidos, respeitados e valorizados. Então, a ideia de exposição agrada muito.
- 11 Então, fizemos uma outra exposição, com base no MIV, instituição do Estado de São Paulo próxima as duas TIs, e com o apoio do MAE-USP. No entanto, nós organizamos a exposição itinerante *Dois Povos, Uma Luta*, que ficou com a comunidade, com a Escola. Uma exposição fácil de ser montada e reproduzida. E essa exposição circulou por outros museus na proximidade.
- 12 Mas não parou aí. Depois de chegar à Vanuíre e Icatu, eu me senti mais à vontade de me aproximar da terceira TI da região centro-oeste paulista, a TI Araribá, no município de Avaí.
- 13 Eu cheguei na TI Araribá, pela Aldeia Nimuendaju. Na Aldeia Nimuendaju e fui me apresentar para os Guarani Nhandewa. E depois eu fui nas outras aldeias, são quatro ao todo [Ekeruá, Kopenoti, Nimuendaju e Tereguá], com a Kaingang Lucilene de Melo. Duas das aldeias manifestaram interesse em trabalharmos juntos – a Aldeia Guarani Nhandewa Nimuendaju, e a Terena, Aldeia Ekeruá. E o que aconteceu a partir disso? Nós nunca mais parámos de trabalhar juntos. Então, hoje, eu trabalho com essas três terras indígenas e com os grupos Guarani Nhandewa, Terena e Kaingang, estamos ligados pelo Museu e pelas coleções museológicas.

- 14 Nós sempre estamos fazendo alguma coisa juntos. E todos os trabalhos sempre são conjuntos, sempre sentamos à mesa, sempre decidimos tudo juntos. Quando é uma exposição, eles selecionam os objetos, eles definem a narrativa a partir da articulação dos objetos, eles escolhem se vai ter texto ou não na exposição, o título, o conteúdo das etiquetas. Se vai ter texto, eles preparam o texto ou a gente grava e transcreve e coloca a fala deles na exposição.
- 15 Hoje eu falo, é um trabalho conjunto que não tem fim. A relação entre os indígenas e os museus e vice-versa, a relação que os museus têm com os povos indígenas é marcada historicamente. E não é uma relação fácil nem simples, e às vezes é uma relação dolorida, porque a história da colonização do Brasil afetou profundamente as culturas indígenas e foi violenta, muito violenta. Então, essa relação, também é marcada por esses objetos dentro dos museus que foram obtidos muitas vezes de uma forma brutal e violenta, envolvendo chacinas, contaminações e tantas outras violências. Então, é uma relação histórica que estamos refazendo no presente, com outras bases, com outras formas de trabalhar. Ou seja, desenvolver ações museais que sejam boas para os indígenas, que eles se envolvam por vontade própria, fazer algo que traga um resultado concreto, demonstrou ser uma coisa muito estratégica, importante para eles, e sendo importante para eles é importante para o Museu também, onde a gente incorpora esse discurso como discurso institucional.
- 16 Então, nunca para, a relação está sempre se transformando e outras questões vão entrando na conversa. É um trabalho que não tem fim e é muitíssimo importante para os museus e para a museologia por aquilo que ele não só realiza em termos de exposições, mas pelo quanto nós profissionais e os museus se modificam, a partir dessa relação contínua.

EN e PRM – Em 2010, quando a Marília começou esse trabalho, qual eram as narrativas e/ou discursos adotados pelos museus brasileiros, nas exposições de objetos ou representação dos povos indígenas? O que mudou, desde então?

- 17 **MXC** – O Brasil é um território indígena. [Quando os Portugueses aqui chegaram], o Brasil era todo ocupado por grupos indígenas. Tem algumas estimativas de que a população indígena no Brasil ultrapassava milhões. Eu já ouvi cinco milhões, mas o território brasileiro era todo ocupado por muitos povos indígenas. Se hoje nós temos mais de 310 povos indígenas⁶, na época deveria ter muito mais. Então, partindo desse princípio, deveria haver mais museus que falassem disso no Brasil inteiro.
- 18 Contudo, a colonização do Brasil começou no litoral em direção ao interior e isso foi forçando os indígenas a se deslocarem mais para o interior. Não que eles não estejam no litoral hoje, mas muitos foram fugindo desse processo “civilizatório”. Ao mesmo tempo, a distribuição de museus no Brasil é muito desigual, por conta da colonização – há mais museus no litoral –, mas também por uma série de outras questões, de recursos, inclusive financeiros, porque a grande concentração de museus no Brasil é nas grandes metrópoles, nas grandes capitais, e nas regiões sudeste e sul, principalmente no sudeste.
- 19 Então, a visão de que os indígenas deveriam estar em todos ou em muitos museus distribuídos no Brasil de uma forma equilibrada, ela não é possível, porque há uma ocupação territorial ainda hoje desequilibrada e uma distribuição de recursos e rendas, e economia muito desequilibrada. Mas, acho que os povos indígenas merecem espaço em qualquer museu, porque eles são cidadãos desta terra, do Brasil. Se a arqueologia e a

antropologia são fundamentais para se entender a história indígena neste território, a longo prazo devemos prever uma participação museal maior.

- 20 Contudo, em 2010 e até muito recentemente, a grande concentração da abordagem sobre as culturas, aos povos indígenas, ainda estava muito circunscrita aos museus de arqueologia e antropologia/etnologia no Brasil. Depois, o mundo da arte começou a se abrir para a arte indígena – e alguns antropólogos também trabalham nessa perspectiva. A 34.^a Bienal de São Paulo abriu em alguns momentos para exposições indígenas e na edição de 2021, abriu-se plenamente. Muitos artistas indígenas estavam presentes naquela Bienal – “Faz escuro mas eu canto”. Também a 60.^a Bienal de Arte de Veneza deste ano, *Foreigners Everywhere*, com um grande destaque aos povos indígenas, com obras de Joseca Yanomami e, na fachada do Pavilhão central, um mural do Movimento MAHKU (Movimento de Artistas Huni Kuin, Amazônia), grande, maravilhoso.
- 21 E essa abertura do mundo das artes foi muitíssimo importante, porque insere-se a participação dos povos indígenas em outras tipologias de museus, mesmo que nesses outros lugares continuem a ter uma organização etnográfica. Por exemplo, a *Brasil + 500 Mostra do Redescobrimento*, São Paulo, 2000, com uma chamada à arte contemporânea, contou com o módulo Artes Indígenas, com o apoio da antropologia. Ou seja, até o fim do século XX era muito recorrente os modelos de exposição com objetos etnográficos e com uma lógica etnográfica. E por isso também foi muito importante para mim trabalhar com a Sonia, porque eu a acompanhava, e eu queria entender como é que ela trabalhava. Então, acompanhando as exposições que ela organizava, comigo no apoio com conhecimentos museológicos, eu comecei a entender o que é a lógica etnográfica numa exposição, os módulos, as separações e os agrupamentos, o que fica perto do quê, porquê, o que se reúne com o quê, como ela organizava os objetos. Então, eu consegui, organizando com ela algumas exposições, entender que aquele tipo de exposição era etnografia. É uma etnografia sofisticada, elaborada. As etiquetas elaboradas pela Sonia Dorta é etnografia sendo compartilhada com o grande público. E eu reconheço e valorizo muito, mas hoje entendo que é um tipo de abordagem de exposição.
- 22 A arqueologia também leva todo o seu conhecimento, o seu pensamento, a sua lógica para a organização das exposições. Eu vi isso muito de perto, trabalhando no MAE, e continuo vendo. Mas a arqueologia constantemente cai na estetização das exposições. Eu sei que tem arqueologia por trás, eu sei que tem a lógica na seleção daquele acervo, na articulação, na sequência das peças, na distribuição, eu sei, mas eu não enxergo. Porquê? Porque o que prevalece é a estetização. E muitas vezes, em outras exposições organizadas por antropólogos – e eu não quero generalizar – tem uma lógica antropológica que não é tão clara quanto a lógica etnográfica da Sonia quando se vê partes claramente separadas/classificadas/catalogadas. E, às vezes, em algumas exposições antropológicas, isso não é tão claro, porque também cai na estetização. Então, quando cai na estetização, cai no fetiche, no objeto fetiche. E, ao mesmo tempo, se cria um distanciamento com o visitante, pois o visitante não tem elementos para apreender esse pensamento antropológico ou arqueológico. Reconheço que tem um grande valor, mas se o visitante não consegue apreender, ocorre um distanciamento.
- 23 Mas, com o tempo, na viragem do século XX, a gente começou a ver exposições com objetos indígenas mais contextualizadas. Não raro, essa contextualização começou a contar com elementos cenográficos, reconstituições de ambientes, com cabanas. Então, aos poucos, a gente vai começando a ver outros elementos – não que a etnografia se retirou, ela está lá – como os recursos expográficos e a presença do indígena presente

no processo expográfico. Não que não tivesse antes. A Sonia Dorta falava com o Xavante: «como é que eu posso colocar isso, o que eu posso, o que eu não posso». Então, ela conversava. Mas o Xavante ou o Bororo não vieram aqui [no MAE]. Porque era um outro momento também, não era fácil chamar e trazer dessa forma. Mas, com o tempo, essa presença indígena dentro dos trabalhos, nos museus, nas exposições começou a ampliar-se. Eu diria que nós redescobrimos os grupos indígenas dentro dos museus, porque antes eles eram visitantes. Com a Sonia Dorta testemunhamos registros de visitantes⁷ indígenas na exposição *Beleza e Saber – Plumária Indígena*⁸ [2 de outubro a 29 de novembro de 2009], que faziam questão de colocar o seu nome, o nome do seu povo agregado a este registro. Aos poucos, esse indígena visitante passa a ser o indígena sujeito ativo dos processos de musealização. Ele entra dentro do museu atuando com o seu saber, com o seu conhecimento, com a sua perspectiva, com a sua visão. E, com isso também, esses processos todos, expográficos e museológicos, foram tornando-se menos estáticos e mais dinâmicos: a inserção de elementos cenográficos, reconstituições, materiais fotográficos, às vezes objetos para serem tocados, mexidos, vídeos e tantas outras coisas. As exposições começaram a ser mais mediáticas, multimídias, mais sensoriais, fugindo do modelo objeto-vitrina. Fugindo também do modelo objeto-etiqueta, ampliando para outros elementos que possam trazer chaves interpretativas para os visitantes. E hoje podemos, entre outras formas de atuação, fazer museologia colaborativa com grupos indígenas ou outros.

- 24 Há alguns anos eu usava a expressão pesquisa-ação, que desloca o pesquisador da observação, levando-o a uma ação de pesquisa com um grupo ou coletivo. Na pesquisa-ação todos são pesquisadores e todos estão em uma ação conjunta, uma equipe só. Não há um pesquisador e um pesquisado. A pesquisa-ação, ela rompe com essa relação. Mas hoje há um pensamento que se traduz num outro termo que é colaboração. Somos pesquisadores de museus, eu sou uma pesquisadora neste Museu, mas eu sou tanto pesquisadora quanto é o indígena, o Kaingang, o Terena, o Guarani Nhandewa. Eu sei uma coisa, mas eu não sei o que eles sabem, e vice-versa, e para uma exposição nós temos que trabalhar juntos, de uma forma colaborativa.
- 25 Isso significa que nós temos objetivos comuns, fora outros objetivos que possam existir, e nós trabalhamos em torno desses objetivos comuns. Isto é um outro formato de exposição. Isso é muito atual e não é tão fácil de encontrar, mas a gente está trabalhando com esse desafio, o de trabalhar junto.
- 26 Isto diz respeito também com a ocupação pelos indígenas do espaço museal e da musealização. No Brasil, os museus, na maioria, são públicos. Sendo públicos, são dos indígenas também, eles são cidadãos brasileiros. E, por outro lado, nós estamos lidando com aquilo que é deles, que é a cultura deles, a vida deles, o patrimônio deles, são as memórias, as identidades deles. Acho que cabem muitos modelos de exposição no mesmo museu, isso eu reconheço, mas, dentre tantos modelos, não podemos deixar de lado a autorrepresentação (exposições na primeira pessoa), porque eles querem falar por eles. Então, as exposições que se colocam na terceira pessoa continuarão existindo, contudo como uma outra base teórica, conceitual e ética. Ela vai se ajustando aos novos pensamentos, com novas posturas com relação aos museus. Mas os museus não podem deixar de, cada vez mais, ter exposições onde a autorrepresentação seja o tom do processo.
- 27 A gente pode montar exposições falando de povos indígenas, mas não podemos montar exposições pelos povos indígenas, porque esse o lugar de fala é deles. Não somos nós

profissionais de museus que damos este lugar, a fala é deles. É só os museus reconhecerem que, na verdade, são uma estrutura pública, que tem que expandir muito além das perspectivas anteriores e, sobretudo, das perspectivas hegemônicas e elitistas. Esse museu não cabe mais, ele está aí, mas ele tem que se abrir, seguramente, para essas participações e muitas outras.

- 28 Acho que este processo está acontecendo e mudando o pensamento, a prática, as relações e, conseqüentemente, mudando a cara da exposição, a maneira de expor. Nos museus eu tanto posso encontrar o modelo vitrina/objeto/etiqueta, não tem problema nenhum, mas não posso abrir mão também de outras exposições, de outras formas, de outros modelos.
- 29 A exposição colaborativa que temos atualmente no MAE, *Resistência Já! Fortalecimento e União das Culturas Indígenas - Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena*, por exemplo, os objetos estão em vitrina, são objetos museológicos de mais de 100 anos, não teria como não ser. Mas é uma exposição que não têm texto, por que eles não quiseram pôr texto. É cheia de vida, de material fotográfico. Não tem texto na parede, mas tem as etiquetas e na hora que você lê as etiquetas, não é um padrão de etiqueta, não é uma classificação, uma catalogação. É uma fala indígena a respeito daquele objeto, uma fala com vida, porque eles viram a avó fazer um objeto como aqueles ou eles mesmos cozinham numa panela como aquela e lembram da infância.
- 30 São exposições que, na verdade, têm um outro formato, tem uma outra narrativa, têm uma empatia maior com os públicos, porque está falando de pessoas e vidas e cotidiano. E as pessoas gostam disso, gostam de ver o cotidiano dentro dos museus e elas se acham no cotidiano, mesmo que seja do cotidiano do outro cultural. Então, está mudando e acho isso muito bom, espero que mude ainda muito mais.

EN e PRM – De toda essa experiência colaborativa, de muita troca, o que fica como uma aprendizagem positiva para os indígenas, para a criação e/ou construção dos seus próprios museus?

- 31 **MXC** – Existe um movimento aqui no Brasil em torno da ideia de museus indígenas. É um movimento que vem da década de 1990. O primeiro museu indígena criado, em 1991, no Brasil é o Museu Magüta⁹, em Benjamin Constant, Amazonas. Depois veio o Museu Indígena Kanindé¹⁰, no Ceará. O Ceará é um estado brasileiro que tem um movimento político indígena muito forte, de décadas, o que gerou uma proliferação de museus indígenas. Em Pernambuco também. E o interessante é que esses museus indígenas ganham muita força e muita vida, a partir da pauta política dos povos indígenas. É aquilo que eu estava falando: a visibilidade de uma exposição mas, sobretudo a visibilidade que o museu é capaz de ter e é capaz de assumir foi entendida pelos indígenas que, então, começaram a criar os seus museus. E estes museus são peças estratégicas do processo interno, fundamental para a questão da transmissão cultural entre várias gerações. Mas estes museus têm também um papel muitíssimo importante no esforço constante dos povos indígenas de estabelecer comunicação com a sociedade, a sociedade da qual eles fazem parte, mas, ao mesmo tempo, os segrega, os discrimina, os persegue.
- 32 Hoje, no Brasil, há a Rede Indígena de Memória e Museologia Social que agrega uma grande concentração de museus indígenas do Ceará e de Pernambuco. Mas em São Paulo, nesse fluxo que eu tenho o privilégio de participar, também foram criados museus indígenas. Tem o Museu Worikg, por exemplo, um Museu Kaingang, o Museu

Akãm Orãm Krenak do povo Krenak, o Museu Guarani Nhandewa, na aldeia Nimuendaju, os Terena de Ekeruá estão pensando como fazer o museu deles, os Kaingang e os Terenas de Icatu possuem a exposição itinerante *Dois Povos, Uma Luta* e a Trilha-Museu¹¹. E essa ideia de museu não como um prédio, mas um museu como um território.¹²

33 Na verdade, hoje há um trânsito entre museus. A equipe do Museu Worikg tanto cuida do seu museu na TI Vanuíre, quanto daqui do MAE, visitando a exposição na qual eles são curadores e também tendo ciência de como o Museu está cuidando dos objetos que eles herdaram dos seus antepassados. Então, esse é um fluxo, e é muito bom isso, pois entendemos que existem formas diferentes de se fazer museus, responsabilidades diferentes, alcances diferentes, porque o que o MAE faz, eles não conseguem fazer, mas o que eles fazem, o MAE também não consegue fazer. E para nós que somos da museologia, pesquisadores, professores de museologia, é uma eterna aprendizagem. Tudo o que eu pensava de museus se garante até um certo ponto, porque eu estou começando a ver que dá para fazer museus diferentes, e são museus muito bons, ótimos. Os indígenas conseguem o que a gente não consegue, pois são estruturas diferentes, pessoas diferentes.

34 E esse fluxo é muitíssimo importante. Com o MIV, já organizamos várias edições do *Encontro Paulista Questões Indígenas e Museus/Seminário Museus, Identidades e Patrimônios Culturais* [2012-2018]¹³, para reunir indígenas, pesquisadores e profissionais de museus, no mesmo espaço, no mesmo auditório. Todos são palestrantes e todos devem escutar o outro, porque não é uma questão de dar uma palestra, é falar com o outro e discutir e tentar entender o ponto de vista do outro, ao mesmo tempo que você mostra o seu. Não como uma disputa. Porque a museologia é um lugar de muita disputa, os museus são lugares de muita disputa, tudo bem, a gente disputa mesmo, e não é necessariamente uma coisa ruim, mas em algum momento temos que deixar as disputas para um outro plano se queremos aprender a trabalhar juntos, trabalhando juntos mesmo que em modelos de museus diferentes. Isto é um enorme desafio para o qual devemos investir esforços.

EN e PRM – O tema da decolonização dos museus tem suscitado muitas perspectivas críticas, que vão para além da problemática da restituição das coleções aos seus povos de origem, rompendo com muitos valores que sustentam a cultura museológica ocidental. Se, por um lado, muitas destas coleções museológicas foram constituídas de forma violenta e os princípios que integram o discurso museológico ocidental foram desenvolvidos em pleno período colonial europeu, por outro lado, é também à luz da cultura ocidental que apontamos a responsabilidade social dos museus para atuarem junto das comunidades. Será este um desejo por reformular ou decolonizar a própria museologia? E, esta reformulação ou decolonização, limitar-se-á a aprofundar o conhecimento sobre o “outro” ou poderá implicar a construção de outros paradigmas sobre nós próprios e sobre a sociedade na qual vivemos?

35 **MXC** – Eu acho que estamos num processo que não tem retorno. Quando falamos de decolonização estamos a falar de outras estruturas e de outras abordagens. Não se trata de substituir um modelo por outro, mas de ampliar as possibilidades, dialogando mais. Quando juntamos à volta de uma mesa de trabalho o museólogo, o educador, o arqueólogo, o antropólogo, e o indígena Pajé, cacique, discutimos algo que vamos fazer juntos ou diferentes formas de entender algo. Os indígenas usam um termo que eu

gosto muito: “parceiros”. Isso significa que nós estamos juntos agora, mas não pensamos igual. Às vezes há um sentido de uma autoridade única, que é a do museu e do pesquisador do museu. E de repente, um Pajé, entra na nossa frente e é uma autoridade! O cacique é uma autoridade! Mas quando os museus se fecham, escondem as suas coleções e são inflexíveis, virando as costas aos indígenas, mantêm uma estrutura autoritária, elitista e antidemocrática. E isso não favorece a museologia, nem o museu, nem quem trabalha dentro dos museus, e nem os povos indígenas.

- 36 Então, hoje, os museus devem ser um lugar de respeito. Um museu não pode ser mais encarado como um lugar fechado, um prédio dentro do muro. Até a expressão “extramuros”, reforça a ideia que existe um mundo dentro e outro fora. Os museus não podem ser proprietários das coleções e decidir quem vê e como se vê, porque são estruturas democráticas. Os modelos do museu integral e museu social dos anos 1970 ainda estão muito na pauta e, atualmente, estamos a expandir as formas de participação e a descentralização dos museus, que no Brasil continuam centralizados nas grandes metrópoles. E a função social dos museus continua na pauta, então, juntando isso à participação com outros processos democráticos, há vários ajustes que se têm de fazer, indo no contínuo de uma formação permanente.
- 37 Eu tive uma formação bastante aberta e flexível na década de 1980 e, atualmente, já estamos na terceira década do século XXI. E, então, essa formação tem de ser sempre atualizada, renovada, reajustada.
- 38 Eu acho que é um processo que passa por abrir as coleções, pois, muitas delas estão fechadas ou não foram estudadas. Abrigar as coleções, significa abrir a documentação museológica, para torná-las digitalmente acessível. Os grupos indígenas têm o direito de saber o que é deles e em que museu está. Aliás, é uma obrigação. Então, isso mexe muito com a estrutura. E não é desprezar todas as técnicas museográficas, é só recolocá-las dentro de uma outra dimensão, tornando o museu, de facto, uma instituição democrática, realizando democracia. E todo o exercício da democracia exige mexer com a estrutura para fazer diferente. Reposicionando, deixando uma estrutura mais flexível e com isso vamos conseguir estar mais próximo das dinâmicas sociais, dos movimentos sociais. Então, entendo que as estruturas precisam se flexibilizar para novas vozes, novas visões. Novamente, não estamos colocando nada de lado. As disciplinas continuam tendo seu papel fundamental dentro das instituições, a arqueologia, a antropologia, a museologia e tantas outras.
- 39 Só estamos ampliando o trabalho dos museus e fazer também com que muitas vezes esses agentes envolvidos se comuniquem, pois as trocas são muito frutíferas. Temos que aprender a caminhar, seguindo nesse processo. E são passos duros de serem dados, e são lentos também, porque trabalhamos muito para dar um passo, mas que seja um passo firme, que seja um passo sólido. E isso tem que envolver as equipas, e as gestões têm que estar abertas a isso. Tantas vezes que as equipas querem trabalhar para um lado e as gestões para outro! É um novo museu com novos procedimentos, novas perspetivas, novas formas de trabalhar e, sobretudo, garantindo a participação principalmente de grupos culturais implicados nas questões conceituais dos museus, com as coleções que estão ali armazenadas. Não tem retorno! Não dá para pensar em museus fechados, concentrados numa perspetiva hegemónica. É uma questão de tempo e processo.
- 40 Eu trabalho há décadas na museologia e consigo ver que estamos a avançar, talvez pudéssemos ter avançado mais, mas não nego que não tenha havido uma proliferação

de pensamentos e de práticas que estão sendo já incorporadas e que não estão sendo tão questionadas. Então, acho que é um processo mesmo e só vejo possibilidades positivas nas relações dialógicas nos museus. Quantos museus fecham as suas coleções e não dão acesso? Então isso é uma barreira imensa. E quando eu vejo que os meus parceiros Kaingang, que sabem que o objeto do seu antepassado está no museu, a exemplo da panela Kaingang no Museu Nacional de Arqueologia, em Lisboa, e que está a ser bem cuidado, eles agradecem! Eles agradecem ao profissional pelo cuidado. Eles agradecem e ficam emocionados e só falam bem daquele museu: «aquele museu guarda objetos dos meus antigos!». E sabem também que está guardado para o seu neto que um dia vai lá ver o objeto, senão ele mesmo.

- 41 As pessoas têm que se despreocupar de algumas amarras, de algumas visões, de sentimento de posse. Acho que temos que ter medo da falta de diálogo porque isso só causa distanciamento, ruturas, clivagens. Fora isso, temos que ter uma relação dialógica muito aberta, muito equilibrada, muito respeitosa e, sobretudo, sustentada em relações confiáveis. Quando se faz um acordo, estamos confiando que aquele acordo vai ser cumprido pelo outro. Mas se ele não conseguir cumprir, por algum motivo, ele vai voltar e vai dizer porque não conseguiu e vai querer refazer o acordo. E aí tudo bem. O que não pode haver é pautas diferentes e, sobretudo, quem não respeite as relações.

EN e PRM – Aproveitando essa questão do diálogo, do acordo, e trazendo aqui, então, a sua relação com Portugal, gostaríamos de saber que colaborações tem desenvolvido e que considera positivas no que diz respeito à representação da questão indígena. Em Portugal, ou em outras geografias dentro da Europa, ou mesmo na América do Sul, ou seja, que outras leituras e interpretações, a Marília tem proposto, a partir da sua experiência com as comunidades indígenas para os museus fora do Brasil?

- 42 **MXC** – Neste momento estou desenvolvendo um projeto em Portugal “Diálogos Museológicos e Trânsitos Portugal-Brasil/Brasil – Portugal: Uma Prospecção nas Coleções Arqueológicas e Etnográficas Brasileiras em Museus Portugueses” que é dessa linha de pensamento. Estou levantando as coleções com o objetivo de saber o que é, onde está, como chegou? Quais foram essas questões de trânsito de algo que estava no Brasil, e como é que foi coletado aqui e foi para outro lugar? Quem são as instituições, quem são as pessoas relacionadas, quem são os agentes até chegar a determinado museu?
- 43 É um trabalho enorme. É tentar, na medida do possível, ter um inventário, um catálogo, uma lista. E com isso localizar a procedência desses objetos com a maior informação possível.
- 44 O objetivo principal é ter dados e informações, estabelecer possíveis intercâmbios entre os museus portugueses e brasileiros, dar acesso também a pesquisadores, a antropólogos, a arqueólogos interessados nesse fluxo, nessas coleções ou nesses objetos. Mas o objetivo principal é dar conta aos povos indígenas daquilo que é deles e aonde está! Para que eles saibam! Eu não sei se eles vão querer a repatriação, eu não sei o que eles vão querer no futuro! Mas eu sei que eles têm direitos legítimos.
- 45 Visitando os museus em Portugal, vejo que essa perspectiva decolonial não é tão frequente. Ainda vejo modelos de museus bastante tradicionais. Mas eu também acho janelas, coisas novas, bastante interessantes. No Porto, o caso do “Museu do Porto – Reservatório” é muitíssimo interessante. Tem uma pauta arqueológica bastante aberta

e flexível porque ao mesmo tempo que tem alguns elementos tradicionais, a abordagem já é nova. Apresenta uma exposição que nos faz entrar na cidade do Porto de uma outra perspectiva, partindo da arqueologia e da pesquisa arqueológica. São muitas as camadas daquele lugar, no centro do Porto, e as camadas mais antigas colocam o cidadão num outro lugar, numa outra perspectiva.

- 46 Em Lisboa, no Museu Nacional de História Natural e da Ciência da Universidade de Lisboa, onde está a sede do projeto que estou realizando agora, é uma instituição que acolhe os arquivos do Instituto de Investigação Científica Tropical. Então, abrir esses arquivos não é nada simples, eu reconheço. Mas ao mesmo tempo, é muito necessário! Vai doer, vai! Mas são feridas que precisam de ser tratadas. E neste momento tem uma exposição temporária muitíssimo interessante que é *O Impulso Fotográfico: (Des)Arrumar o Arquivo Colonial* [2022-2024], porque é essencialmente um arquivo que foi aberto, foi estudado, foi olhado, visitado, revisitado, analisado, já com uma ótica democrática atual a partir de um corpo transdisciplinar de pesquisadores. E traz uma visão crítica a partir do presente. Mas é uma exposição também muito inteligente, muito bem elaborada, porque ela revela e aflige qualquer pessoa, porque revela muitas coisas dolorosas do passado. Mas ao mesmo tempo que ela revela, é uma exposição que tem camadas que busca dar identidade para o sujeito anónimo. Como é que ele foi colocado anonimamente num registo fotográfico? Ou ela busca a partir do anonimato, um jogo estético, um jogo artístico e um jogo de linguagem, revelando que numa mesa de jantar onde só estavam homens brancos sentados, o único negro era quem estava servindo. E o rosto dele foi apagado, enxerga-se um homem negro trabalhando como se não tivesse identidade, rosto, nem fisionomia, só um corpo trabalhando. Então é uma exposição que busca identidade e o protagonismo dessas pessoas. E, além disso, tem uma outra camada que é a artística. Através da arte, do sensível, das cores, do diagonal, uma camada artística crítica. Ela é contundente. Ela é forte, mas ao mesmo tempo ela é poética ao ponto de conseguir falar de coisas muito profundas de uma outra forma. Então essa exposição é uma janela de esperança museológica, porque é forte e necessária. É importante também porque é uma exposição colaborativa em que os artistas entraram com os pesquisadores nessa configuração de dupla narrativa de camadas.
- 47 A Fundação Calouste Gulbenkian também teve experiências recentes bastante interessantes como a exposição *Europa Oxalá* [2022]. No caso da exposição *O Tesouro dos Reis: Obras-primas da Terra Sancta Museum* [2023-2024], numa montagem tradicional, há pontos que antes não se consideravam. Por exemplo, ao contrário do que o título possa sugerir, na exposição a relação com o poder está explícita.
- 48 Então, vejo tudo isso de uma forma ao mesmo tempo que crítica – porque tem muita coisa que fazer por Portugal e Brasil –, mas também vejo isso de forma muito positiva. Aí entra a museologia e a formação de pesquisadores que devem estar muito atentos nessas novas formas, maneiras de pensar, de fazer e de encontrar as nuances. Ainda tem que se trabalhar muito a museologia na prática dos museus, mas é necessário trabalhar muito com um olhar analítico e crítico para se entender o que está sendo feito.
- 49 Então, agora temos que formar um profissional e um pesquisador que consiga observar, analisar e fazer uma crítica no sentido construtivista. A coisa mais difícil é entender o lugar da posição de um museu. Porquê? Temos que dar um passo atrás para chegar ao todo, ao mesmo tempo que olho as particularidades para entender o lugar social desse

corpo social que é o museu. Não é nada trivial, é um exercício enorme de entendimento. Não tem nada a ver com o julgamento porque isso tem a ver com os meus gostos. E não é o meu gosto que está em pauta, o que eu gosto ou não gosto. Então, para se entender o que é a sua dimensão é preciso um profissional novo e uma formação também bastante cuidadora nesse sentido.

EN e PRM – Então, no que diz respeito à formação do museólogo e centrando no seu papel enquanto professora de museologia, como é que tem trabalhado o tema das comunidades dentro dessa lógica da curadoria colaborativa? Como é que leva isso para a sala de aula, que tipo de experiências proporciona, por exemplo, no desenvolvimento desse pensamento, dessa formação, desse olhar através da museologia, dessa *outra* museologia?

- 50 **MXC** – A sala de aula é um lugar privilegiado porque é quando o diálogo é possível com pessoas que estão em formação, querem aprender, e têm uma abertura porque estão buscando algo que não têm. A sala de aula estabelece-se dentro dessa relação entre professor e alunos, entendendo-se o professor como alguém que tem uma visão, uma experiência, algo a compartilhar e muito a aprender também!
- 51 Eu valorizo muito a sala de aula para traçar um caminho curatorial. E qual é a sua principal linha condutora? Não adianta só falar do presente e não falar do passado. É preciso mostrar as bases da museologia. São várias bases, vários processos e pensamentos. Há várias particularidades, mas a perspectiva tem que ser sempre do hoje, olhando para diferentes contextos e entrando em outras geopolíticas que levem ao entendimento que a museologia parte de um lugar social e cultural.
- 52 O ponto de vista é sempre atual e a pauta da decolonização é inevitável, não tem como uma formação profissional de um mestrado, de um doutorado, de uma graduação não reconhecer que existe uma pauta atual, que existem políticas culturais. Inclusive que a sociedade civil está cada vez mais avançando nos museus e que isso é muito bom. Aliás, é isso que vai mudar os museus e a museologia! É o avanço da sociedade civil. Então, a sala de aula é um lugar muito privilegiado de troca e de discussão, sobretudo, um meio para levar um pensamento que fique na formação das pessoas. E dali para a frente cada um vai escolher o seu rumo, as suas possibilidades. E vai entender que tem um enorme desafio trabalhar na museologia porque o museu é um microcosmo social, político, cultural, económico.
- 53 Essa formação não é fácil, mas temos que enfrentá-la sempre com o pé no presente, sobretudo, mas com o horizonte nesse museu que projetamos, mas que não existe. Um museu que está nos nossos sonhos, nos nossos anseios, nas nossas expectativas. O que se consegue fazer hoje são algumas experimentações para ultrapassar aquilo que se nega, porque está ultrapassado, e é algo do passado e que tem de ficar no passado, embora exista hoje. No fundo, o que se faz hoje é uma tentativa de negação e, ao mesmo tempo, de projeção e experimentação porque esse museu que queremos não existe e o museu que existe não queremos.
- 54 Então, estamos exatamente nesse meio caminho, nesse trânsito, nessa transição. É o que chamo de “metodologia de transição” onde temos todas as possibilidades ou, se não, temos que buscar as possibilidades de fazer experimentações. São experimentações sociais envolvendo a sociedade civil. Fazemos experimentações sociais em museus, em comunidades que a *nova museologia* fazia, mas agora são novas experimentações dentro de estruturas tradicionais sempre buscando processos

colaborativos participativos e compartilhados. É essa experimentação que temos que privilegiar na formação.

- 55 Quando visito um museu indígena, eu tenho oportunidade de receber uma aula diferente, melhor e com poucos recursos porque os indígenas trabalham com pouquíssimos recursos. E daí fica a minha pergunta, se eles conseguem fazer bem melhor, porque nós não conseguimos? Como é que se pode levar esse espírito para os nossos museus, tão cheio de amarras, em que nada pode e não há dinheiro para nada? Visitar museus indígenas é uma outra formação porque dá para fazer o que ainda não se sabe fazer: dá para investir mais nas pessoas, no ser humano, na oralidade, nas emoções, nos sentimentos sem abandonar a razão, porque parece que para ter ciência não pode ter *emoção* e *sentimentos*. E dá para fazer tudo isso muito bem feito, sem abandonar nada na verdade e por baixo custo.
- 56 Para mim, isso é uma enorme aprendizagem para que eu comece a olhar as coisas ao meu redor de um jeito diferente, vendo outras possibilidades que eu não tinha pensado antes. Mas, também, precisamos aprender a formar outros profissionais com outras equipes porque falamos em processos colaborativos entre profissionais de museus e grupos sociais. Temos que aprender a fazer colaboração dentro da nossa própria instituição com o colega de trabalho, usando uma estratégia política de organização de equipe. É preciso entender que a equipe parte de estratégias de organização política, porque senão não se faz política e o museu é um espaço político.

EM e PRM – Marília, muito obrigada por compartilhar conosco a sua generosidade, a sua experiência e o seu pensamento.

BIBLIOGRAFIA

- “O Protagonismo Indígena e Museu: Abordagens e Metodologias.” 2021. *Museologia & Interdisciplinaridade* 10 (19). <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/issue/view/2034>
- Cury, Marília Xavier, e Carla Gibertoni Carneiro. 2007 (2011). “All Things Indian. Reception of the Exhibition Beauty and Knowledge: Indigenous Featherwork.” *ICOM Education* (21): 66-73.
- Cury, Marília Xavier, Sônia Ferraro Dorta, e Carla Gibertoni Carneiro. *Beleza e Saber - Plumária Indígena* [catálogo de exposição]. São Paulo: MAE-USP e Caixa Cultural, 2009.
- Dorta, Sonia Terezinha Ferraro. 1981. *Paríko, Etnografia de um Artefato Plumário*. São Paulo: Fundo de Pesquisas do Museu Paulista, Universidade de São Paulo.
- Santos, Suzenilson da Silva. 2021. “Um Museu Indígena como Estratégia Interdisciplinar de Formação entre os Kanindé no Ceará.” Dissertação de Mestrado Interdisciplinar em Humanidades (MIH), Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (Unilab).

NOTAS

1. Entrevista realizada a 24 de abril de 2024, em formato virtual.

2. Veja-se Dorta (1981).
3. Chefes e líderes políticos de um grupo, aldeia ou terra indígena.
4. Instituição vinculada à Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo, com gestão público-privada com a ACAM Portinari.
5. Essa exposição de longa duração está patente no Museu Índia Vanuúre e denomina-se *Tupã Plural*, com um dos módulos dedicado à Aldeia Vanuúre.
6. Para mais informações sobre os povos indígenas no Brasil: https://pib.socioambiental.org/pt/P%C3%A1gina_principal (consultado em maio 24, 2024).
7. Foi possível nessa exposição um estudo de recepção com os visitantes. Veja-se em Cury e Carneiro (2007).
8. Sobre a exposição, veja-se Cury, Dorta e Carneiro (2009).
9. Sobre o Museu Magüta, ver <https://museumaguta.com.br> (consultado em maio 30, 2024).
10. Sobre o Museu Indígena Kanindé, ver Santos (2021).
11. É uma trilha numa mata, por onde, ao caminhar, se torna possível conhecer, como em um museu, muitas plantas (árvores e ervas) e outros recursos naturais e culturais, e, principalmente, as narrativas indígenas dos antepassados e mais velhos.
12. O dossiê *O Protagonismo Indígena e Museu: Abordagens e Metodologias* (2021) inclui artigos de autoria indígena sobre os seus museus.
13. Sobre as várias edições dos eventos, ver em <https://museuindiavanuire.org.br/epqim/> (consultado em junho 12, 2024).

RESUMOS

A museóloga brasileira Marília Xavier Cury tem um percurso amplamente reconhecido, seja no âmbito acadêmico, seja no contexto das práticas dos museus, integrando o Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo como professora e investigadora. Desenvolve atualmente um projeto de investigação que cruza o estudo de coleções de museus portugueses e brasileiros, razão que tornou ainda mais oportuna esta entrevista. A partir de uma conversa virtual conduzida por Elisa Noronha e Patrícia Roque Martins, foram vários os temas focados. Cury partilhou um balanço da sua experiência colaborativa com os povos indígenas no Brasil. Abordou, nomeadamente, o seu entendimento sobre o lugar dos povos indígenas nos discursos e nas práticas museológicas, apontando encontros e tensões que caracterizam o panorama museológico da atualidade. Fez ainda uma leitura sobre o processo de decolonização dos museus e da museologia, e da necessidade de ampliar as possibilidades de diálogo e de trabalho, para além dos modelos mais tradicionais. Identificou experiências colaborativas e narrativas expositivas que relatam algumas das relações que tem estabelecido entre Portugal e Brasil no domínio das coleções arqueológicas e etnográficas. Na última parte da entrevista, Cury propõe que a museologia seja mais aberta ao “outro”, uma museologia necessariamente mais colaborativa, mais experimental, e sublinha a importância de se desenvolverem abordagens mais analíticas e críticas, sublinhando também o papel da formação pós-graduada em museologia neste contexto.

Brazilian museologist Marília Xavier Cury has a well-known career in both academia and museum practice, working as a professor and researcher at the *Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo* (Museum of Archaeology and Ethnology/University of São Paulo). She is

currently working on a research project that combines the study of Portuguese and Brazilian museum collections, which is why this interview was so timely. In a virtual conversation conducted by Elisa Noronha and Patrícia Roque Martins, several topics were discussed. Cury shared an overview of her collaborative experience with indigenous peoples in Brazil. In particular, she talked about her understanding of the place of indigenous peoples in museological discourses and practices, pointing out the encounters and tensions that characterise today's museological landscape. She also looked at the role of decolonising museums and museology, and the need to expand the possibilities for dialogue and work beyond the more traditional models. She identified collaborative experiences and exhibition narratives that relate some of the relationships she has established between Portugal and Brazil in the field of archaeological and ethnographic collections. In the last part of the interview, Cury proposes that museology should be more open to the “other”, a museology that is necessarily more collaborative, more experimental, and on the importance of developing more analytical and critical approaches, also emphasising the role of postgraduate training in museology in this context.

ÍNDICE

Keywords: decolonization, Marília Xavier Cury, collaborative museology, indigenous museums, object provenance research

Palavras-chave: decolonização, Marília Xavier Cury, museologia colaborativa, museus indígenas, pesquisa de procedência de objetos

AUTORES

MARÍLIA XAVIER CURY

Docente investigadora em Museologia no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (desde 1992). Professora Associada II, lidera o InterMuseologias – Laboratório Interfaces entre Museologias – Comunicação, Mediação, Públicos e Recepção (Diretório de Grupos de Pesquisa CNPq). Entre as investigações que coordena, destacam-se: “Diálogos Museológicos e trânsitos Portugal-Brasil/Brasil-Portugal – Uma Prospecção nas Coleções Arqueológicas e Etnográficas Brasileiras em Museus Portugueses” (2023-2024, Universidade de Lisboa), “A Arqueologia e a Comunicação Expográfica – Os Museus de Arqueologia, a Arqueologia no Museu e a Musealização in Situ” (2022-2023, Universidade do Porto) e “Acervos Etnográficos e Colaboração com Grupos Indígenas – Passado, Presente e Futuro: Produção de Conhecimento e Inovações na Política de Gestão Museológica” (Fapesp 2023-2025).

Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, Av. Prof. Almeida Prado, 1466, Cidade Universitária – São Paulo/SP 05508-070, Brasil, maxavier@usp.br, <https://orcid.org/0000-0002-4661-9525>

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

Expedient 2619. Art en Dipòsit (Mataró 1936-2023) [exposició]

Eduard Caballé i Colom

REFERENCIA

Expedient 2619. Art en Dipòsit (Mataró 1936-2023). 2023. Exposición patente en el Museo de Mataró, España, entre el 18 de mayo y el 22 de octubre de 2023. Curaduría de Francesc Miralpeix Vilamala.

- 1 En 2023, el Museo de Mataró (España) presentó la exposición *Expedient 2619. Art en Dipòsit (Mataró 1936-2023)* sobre los bienes patrimoniales que, finalizada la Guerra Civil española (1936-1939), expandieron los fondos del museo de la ciudad.
- 2 Esta exposición, comisariada por Francesc Miralpeix i Matamala (Universitat de Girona – Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural), pone sobre la mesa una cuestión relevante donde intervienen reflexiones políticas, cívicas, de conceptualización del patrimonio y de reflexión al respecto de la memoria democrática. ¿A quiénes pertenecían esos bienes? ¿Cómo acabaron en el Museo de Mataró? ¿Se puede trazar su origen? Sin duda, esta es una de las primeras exposiciones en el Estado Español en la que se muestran al completo los bienes que, de un modo u otro, llegaron al museo.
- 3 La destrucción y salvaguarda del patrimonio en el Estado Español durante la Guerra Civil ha suscitado, en las últimas décadas, una revisión completa del estado de la cuestión y son varias las investigaciones que se han fijado como objetivo esclarecer estos hechos (Gracia y Munilla 2011). De forma resumida, el anticlericalismo iconoclasta de la revolución social de 1936 puso en su punto de mira el patrimonio relacionado con la Iglesia, público y privado. A ese peligro se le sumó la guerra y los bombardeos fascistas. Las instituciones republicanas iniciaron un proceso de salvaguarda del patrimonio que finalizó, en el caso catalán, en la concentración en depósitos locales, comarcales y generales, de una gran cantidad de bienes patrimoniales que fueron incautados por decreto gubernamental de la Generalitat de Catalunya. Finalizada la guerra, el servicio franquista encargado de la gestión del patrimonio, el Servicio de

Defensa del Patrimonio Artístico Nacional (SDPAN), se encargó de las devoluciones de los bienes reclamados por sus propietarios. Quedarían pendientes de devolución los bienes de los cuales el régimen no conocía la procedencia, así como los bienes que de forma imperante no podían ser reclamados por ser propiedad de exiliados, presos políticos o fallecidos durante la contienda militar. Durante la posguerra, los bienes no reclamados fueron cedidos en calidad de depósito a museos y otras entidades. Hoy en día un número elevado de fondos públicos de los museos catalanes se encuentran bajo esa misma casuística.

- 4 El Museo de Mataró es el primero que, después de una larga tarea de investigación, da a conocer a fondo las colecciones que custodia, y en la medida de lo posible, sus orígenes. La exposición, que agrupa centenares de piezas, muestra esa casuística iniciando su relato con la explicación de los acontecimientos del verano de 1936. Recorre el proceso de salvaguarda y custodia de los bienes durante la guerra y termina su hilo argumental con la vinculación de múltiples inventarios e informes sobre el recorrido de los bienes.



Fig. 1 – Primera parte de la exposición, recorrido por la salvaguarda del patrimonio durante la Guerra Civil

Fotografía de Teresa Llordés, Museo de Mataró

- 5 Mediante una interesante intervención museográfica se dibuja por las paredes y el suelo un itinerario en diferentes colores que permite, de forma visual, seguir la trazabilidad de las obras expuestas desde los inventarios hasta las cartelas de las mismas piezas. Entre los objetos de arte incautado y no restituído, destacan las series de grabados de Francisco de Goya, *Caprichos*, *Desastres de la Guerra*, *Tauromaquia* y *Proverbios*, editados en 1937, dos dibujos de Salvador Dalí, pinturas de Isidre Nonell, Joaquín Vayreda y demás reconocidos artistas, algunas pinturas francesas e italianas de entre los siglos XVII y XVIII, así como monedas, medallas, joyas y elementos decorativos que, con toda probabilidad, en algunos casos corroborada, eran de particulares.



Fig. 2 – Bienes conservados en el Museo de Mataró con el recorrido por suelos y paredes del itinerario de las obras, sus inventarios y cartelas

Fotografía de Teresa Llordés, Museo de Mataró

- 6 Se trata de un conjunto heterogéneo relevante por el número de piezas y su tipología. Estas piezas formaron parte de las intervenciones museográficas para el museo, convirtiéndose en la década de 1940 en uno de los motivos para la rehabilitación del Edificio Can Serra del Museo de Mataró.



Fig. 3 – Muestra de la cantidad y diversidad de los bienes procedentes del depósito franquista durante la posguerra

Fotografía de Teresa Llordés, Museo de Mataró

- 7 La directora del centro e impulsora del proyecto, Anna Capella i Molas, se ha mostrado decidida en los últimos años a dar a conocer las colecciones que habían llegado a su museo, a manos de las instituciones franquistas hace casi 80 años. Durante este tiempo, el museo ha dedicado recursos a la conservación de este patrimonio que fue parcialmente exhibido ya en 2010 en bajo la exposición *Art i Guerra. Destrucció, Espoli i Salvaguarda del Patrimoni durant la Guerra Civil; l'Exemple de Mataró*, abierta al público desde diciembre de 2010 hasta septiembre de 2011.
- 8 Varias exposiciones han situado al ámbito del conocimiento público los hechos ocurridos referentes al patrimonio cultural en Cataluña durante la Guerra Civil (Domènech 2023), aunque el precedente directo de la nueva propuesta es la exposición

que en 2021 el Museu de Granollers (España) presento con medio centenar de piezas de la misma procedencia en la exposición *Arqueologia d'un Inventari. Vida Política dels Objectes de la Salvaguarda a Granollers 1936-1921*.

- 9 La investigación sobre los fondos del Museo de Mataró que ahora nos ofrece Francesc Miralpeix ha consistido, por un lado, en el examen de las obras y objetos en busca de detalles, números, etiquetas y marcas que permitieran trazar su origen. Y, por otro lado, en la reconstrucción de la línea temporal que une las piezas con el museo mediante fichas, catálogos e inventarios de la Guerra Civil y los primeros años de la posguerra.



Fig. 4 – Reverso de la obra *El Príncipe y el Prelado* de Virgilio Mattoni, con etiquetas y marcas de procedencia

Fotografía del Museo de Mataró

- 10 Cuando más retrocedemos en el pasado, más se difumina la propiedad de los bienes, pero en el caso de estos museos, esos bienes han permanecido inmutables desde su depósito en la década de 1940. En este marco, el Museo de Mataró ha presentado una museografía renovadora que enlaza con los actos de transparencia por parte de las instituciones que se vinculan a un movimiento global de aperturas de los museos a la ciudadanía promovidas por los grandes museos europeos (Dean 2011).
- 11 Algunos de los grandes museos, como el Musée d'Orsay de París o el Ethnologisches Museum de Berlín, van un paso más allá e inician la tarea de restitución del patrimonio, pero eso requiere de un debate público que necesita, como ejercicio de transparencia, exposiciones como la que aquí se reseña, para conceptualizar dicho procedimiento. Además, este proceso forma parte del debate sobre el mismo significado de la restitución pública, que no tiene por qué suponer la devolución material de los bienes.
- 12 En esta línea, el caso del Museo de Mataró forma parte del proyecto I+D IGUEMUS “El impacto de la Guerra Civil en la configuración de los museos de Cataluña. Trazabilidad, localización y destino de los bienes culturales salvados”, que lleva a cabo el Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural (ICRPC-CERCA) y que se suma a la tendencia

que en España encabeza Arturo Colorado Castellary con el caso del Museo del Prado (Colorado 2023).

- 13 Así pues, la propuesta museográfica de Miralpeix proporciona medidas de reflexión sobre cómo los museos pueden contribuir al cambio de paradigma respecto de las restituciones, la memoria de los hechos y la relectura de los pasados de violencia. Además, la investigación de los fondos ingresados después de la guerra, ha permitido realizar la presentación de motivos por los cuales sus piezas acabaron formando parte de la colección del museo.



Fig. 5 – Yuxtaposición de las pinturas conservadas en el museo con una fotografía de una de las salas de Can Serra (edificio del Museo de Mataró) tomada durante los años 60 del siglo XX

Fotografía de Teresa Llordés, Museo de Mataró

- 14 Esperemos que a esta se les sumen próximas exposiciones que, a modo de diálogo con la sociedad, muestren el papel de los museos en la preservación de la memoria en un período crítico en la historia de España. Ya que no se trata de almacenar y exhibir objetos y arte incautados durante la Guerra Civil, sino de convertir el museo en un espacio de reflexión y comprensión de los eventos que rodearon la guerra y su impacto en el patrimonio cultural.
- 15 La exposición de los objetos y la trazabilidad de su procedencia no solo resalta el valor histórico y cultural de los bienes incautados, sino que también aboga por la transparencia en la gestión museológica. Esto ayuda a la revisión y reconceptualización del patrimonio cultural. Los bienes culturales incautados y no restituidos representan un desafío en la forma en que se comprende y se maneja el patrimonio en la sociedad actual. Esto abre un diálogo importante sobre la justicia, la propiedad y la responsabilidad en relación con estos activos.
- 16 En conclusión, esta exposición muestra la creciente importancia de los museos en el debate sobre la restitución del patrimonio cultural. El museo no solo se presenta como un lugar de custodia del patrimonio, sino también como un agente activo en la promoción de la justicia y la resolución de disputas históricas. Esta cuestión plantea dilemas éticos y legales, y ha dado lugar a debates significativos en el campo de la

museología y el derecho internacional sobre la cuestión de si deben ser devueltos los bienes, o si se pueden exponer de manera contextualizada para informar sobre su historia y origen. En este sentido, la exposición reseñada es un punto de partida, ya que una supuesta restitución no solamente trataría la devolución de bienes materiales, sino que se trataría de un ejercicio de justicia, memoria y legalidad. Es una oportunidad para acrecentar la función de los museos en la investigación de sus fondos y la socialización de dichas investigaciones con fines educativos y pedagógicos.

BIBLIOGRAFÍA

Colorado, Aturo. 2023. *Arte y Caja de Reparaciones: La Incautación Republicana, La Evacuación A México y Ginebra y La Gestión Franquista*. Madrid: Cátedra.

Dean, Martin. 2011. *Robbing the Jews: The Confiscation of Jewish Property in the Holocaust, 1933-1945*. Cambridge: Cambridge University Press.

Domènech, Gemma. 2023. “El Impacto de la Guerra Civil Española en la Configuración de los Museos. El Caso del Museu d’Art de Girona.” *MIDAS – Museus e Estudos Interdisciplinares*, 16.

Gracia, Francisco, y Gloria Munilla. 2011. *Salvem l’art! La Protecció del Patrimoni Cultural Català durant la Guerra Civil (1936-1939)*. Barcelona: La Magrana.

AUTORES

EDUARD CABALLÉ I COLOM

Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural (ICRPC-CERCA), España, ecaballe@icrpc.cat,
<https://orcid.org/0000-0002-0996-1225>

Entangled Pasts 1768-now. Art, Colonialism and Change [exposição]

Raquel Henriques da Silva

REFERÊNCIA

Entangled pasts 1768-now. Art, Colonialism and Change. Exposição patente na Royal Academy of Arts, Burlington House, Londres, entre 7 de fevereiro e 28 de abril de 2024. Curadoria de Dorothy Price, Cora Gilroy-Ware, Esther Chadwick, Sarah Lea e Rose Thompson.

We need to ask the questions and give the answers: creative people are the best people to give the answers, we *can* imagine untold layers of history, we are able to do it, we can summon it up, and we can tell these trues.

Lubaine Himid (Zanzibar, 1954), pintora

- 1 A epígrafe de Lubaine Himid, a autora da última peça da exposição, *Naming the Money* (2004), esclarece muito bem a questão central desta mostra: só os artistas, ou melhor e como ela diz, “creative people” podem abrir os passados tenebrosos e confrontar-nos a nós, europeus, com eles.¹ Para melhor se compreender a dimensão do que há para fazer, acrescenta: «Acknowledgement of what’s been hidden, what’s been erased is *more* important than destroying something that’s already there» (citada em *Entangled Pasts*, p. 16).² Trata-se, portanto, de trabalho de parto e não de trabalho de morte, resposta do campo “criativo” aos actos gratuitos de “destruição das estátuas” que Dorothy Price e Sarah Lea, comissárias da exposição, afirmam ter sido um dos pontos de partida desta mostra (*Entangled Pasts*, p. 11).³
- 2 Organizada numa série de secções fluidas entre si, a exposição *Entangled Pasts 1768-now. Art, Colonialism and Change* iniciava-se no exterior, no pátio de acesso ao prestigiado edifício com a gigantesca escultura de Tavares Strachan (n. 1979), *The First Supper* (*Galaxy Black*), de 2023. Esta obra mimetiza a *Última Ceia* da iconografia cristã, com as

mesmas treze figuras dispostas à volta de uma mesa posta: são homens e mulheres negras, o mais antigo dos quais Zumbi dos Palmares (1655-1940), «pioneiro da resistência à escravidão portuguesa no Brasil» (*idem*, p. 47) no centro da composição, e o mais jovem, o próprio artista, no limite à esquerda, assumindo o papel de Judas. Entre um e outro estão, todos identificados, resistentes e militantes pelas causas da libertação, ou afrodescendentes que se afirmaram nos campos da ciência, da literatura, da música ou da política, como o imperador da Etiópia, Haile Selassie (1892-1975). São corpos expressivos e teatrais em tamanho natural (em bronze, pintados de negro ou com esfolante patina dourada), recriando aspectos do hiper-realismo dos anos de 1970. No entanto, não se trata de mera confrontação com a “branquitude” da *Ceia cristã*. O artista refere «o poder da mesa de jantar para juntar as pessoas» (*idem*, p. 47). O que está disposto sobre ela, são manjares oriundos de toda a América e de África evocando outros conteúdos, mais profícuos, dos barcos negreiros.⁴

- 3 Ao longo da exposição (apoiada por excelentes textos de sala e legendas desenvolvidas) a positividade dos curadores e dos artistas estimulam atitude idêntica nos visitantes, perante a evidência do “poder da arte” em dar a ver as contradições de sucessivas épocas históricas em que os potentados políticos, económicos e sociais exibem constantes brechas plenas de contradições.
- 4 A entrada de negros na pintura e na escultura inglesa desde meados do século XVIII é maravilhosamente apresentada: muitas vezes criados, ainda que de qualidade superior, alguns começam a ser retratados pela importância cultural das suas obras. Um dos casos mais interessantes será o retrato de Ignatius Sancho (c. 1729-1780), escritor e compositor pintado por Thomas Gainsborough, destacado retratista inglês do século XVIII (fig. 1).



Fig. 1 – Thomas Gainsborough, *Portrait of Ignatius Sancho*, 1768. Óleo sobre tela, 73,7 x 62,2 cm. Col. National Gallery of Canada

[Wikipedia Commons](#)

- 5 Mas estes retratos, que se inscrevem na ascensão social de uma reduzida elite, dialogam com a história do pintor S. M. (talvez Scipio Moorhead) que só é conhecido por ser citado no livro de poesia de Phillis Wheatley, o primeiro publicado por uma afro-americana que ainda era escrava quando o escreveu, em 1773. Na ausência de obra atribuída ao pintor S. M., o artista contemporâneo Kerry James Marschall (n. 1955) pintou-o, inventando-o, em pose frontal, perante o cavalete.
- 6 As extraordinárias histórias que nos vão sendo apresentadas possuem uma poderosa articulação com três temas entrecruzados: a progressiva conquista dos direitos de cidadania e afirmação artística de afrodescendentes até ao esplendor da diversidade e qualidade de obras contemporâneas que arrasam, com criatividade e determinação, visões estereotipadas que ainda não desapareceram; a história da Royal Academy of Arts, fundada em 1778 e que, apesar da resistência de muitos, foi sendo capaz, desde o século XVIII, de acolher um mundo cada vez mais plural e desejavelmente anti-europocêntrico; a clara afirmação que a exploração capitalista de milhares de escravos, transportados através de um “oceano de sangue”, como o Atlântico tem vindo a ser designado, foi também o início da destruição dos recursos naturais, especialmente dos marítimos. Na verdade, este é o aspecto mais surpreendente da exposição, desenvolvido na secção intitulada «Crossing Waters», mas introduzido numa das primeiras secções, quase sem darmos por ele, com a pintura de história do norte-americano John Singleton Copley (1738-1815), *Watson and the Shark*, de 1778, que regista o ataque de um tubarão a um jovem caído ao mar do navio em que viajava com um grupo de homens, próximo de Havana (fig. 2).



Fig 2 – John Singleton Copley, *Watson and the Shark*, 1778. Óleo sobre tela, 182,1 x 229,7 cm. Col. National Gallery of Art, Washington DC, EUA

© National Gallery of Art

- 7 Não sendo possível deter-me na multiplicidade de questões que envolvem esta obra (relacionadas com o decurso da independência dos Estados Unidos e do estatuto do pintor que possuía, em sua casa, pelo menos três criados escravos), ela simboliza a relação violenta entre homens e animais e a progressiva destruição destes, à medida que a capacidade tecnológica é incrementada. Uma espécie de vingança do mar, perante a brutalidade do tráfico, ressurgiu num conjunto de belíssimas gravuras de Kara Walker (n. 1969), datado de 2010, especialmente numa em que o “oceano” ergue com mãos sobre-humanas (que a nós, portugueses, não pode deixar de recordar o Adamastor) uma embarcação da época do tráfico negreiro, enquanto nas águas se percebe um corpo negro feminino que origina o marmoto.⁵ No final da exposição, um espectacular vídeo de John Akomfrah (n. 1957), de 2015 (48 minutos de duração, três ecrãs em simultâneo) traça a história dos mares, desde as épocas pré-humanas, à destruição avassaladora de que actualmente são objecto, bem como a circulação através deles de povos sem direito a história, das populações escravizadas aos emigrantes de hoje.
- 8 A mensagem é complexa e claríssima: a civilização ocidental, que instituiu durante três séculos o tráfico negreiro e sobre ele construiu a prosperidade capitalista, é a mesma que hoje ameaça tudo à volta e, simbolicamente, os reis dos mares profundos, os tubarões, são a metáfora de significados múltiplos e contraditórios da nossa história e do nosso futuro. Ou, dando voz à co-curadora Rose Thompson: «Within art, the ocean remains a central motif for critical discourse around migration, extraction economies and environmental issues, and a metaphorical expanse pertinent to collective memory» (*idem*, p. 165). A par de obras carregadas de narrativas traumáticas, havia, à entrada da respectiva secção, destaque para duas belíssimas pinturas de William Turner (1775-1851), nomeadamente *Whalers*, de 1845, abrindo a dimensão sublime da natureza onde a história humana é reduzida à sua gigantesca pequenez.
- 9 No final da mostra, atravessava-se uma animadíssima instalação de Lubaina Himid (n. 1954), *Naming the Money*, de 2004, constituída por 100 manequins de cartão.⁶ Através da música e de vozes, de J. Coltrane a canções da África do Sul, cada um daqueles afro-descendentes, renomeados como os escravos eram, narra-se usando os seus sonhos, a capacidade de resistência e uma conivente auto-ironia. É o caso de um topógrafo e de um ceramista:
- My name is Akin
They call me Jack
I used to measure mountains
Now I measure the estate
But I have the sky
*
- My name is Azisa
They call me Sally
I loved to work the clay
Now I sweep the yard
But I love the mud.
- 10 A exposição *Entangled Pasts* dá fala ao passado, através de obras académicas e românticas dos séculos XVIII e XIX, mas é o futuro que promove através de obras imaginosas e fraternas de dezenas de artistas contemporâneos, num poderoso movimento que contraria os jogos perversos das cenas artísticas e dos mercados de arte. Como afirmam duas das curadoras da exposição, Dorothy Price e Sarah Lea: «One

of the most powerful ways in which we might activate a decolonial mode of looking and thinking is by bringing historical and contemporary artworks together in a new visual conversation that illuminates both» (*idem*, p. 16).

- 11 A circulação fazia-se entre pintura, escultura, fotografia, documentação vária, instalações, vídeos. Os públicos, com um número inusitado de afrodescendentes, nomeadamente americanos, apropriavam-se de cada uma das peças que, de formas diversas, proclamam a vitalidade de comunidades díspares oriundas da grande infâmia que foram o tráfico negreiros e a escravatura como base de desenvolvimento económico. Mas também eram motivados a tomarem posição contra os riscos reais da infâmia da destruição da natureza de que somos cúmplices, como alguns artistas ingleses do século XVIII foram da escravatura.
- 12 Termino, regressando a uma das linhas da exposição que antes enunciei: o confronto com a História é também um esplendoroso confronto de uma instituição com três séculos e meio consigo própria. Alguns dos artistas contemporâneos presentes não conseguiram antes ingressar na Royal Academy, aspecto que a instituição assume e se dispõe a corrigir. Com uma autonomia e meios de actuação sem os quais os museus e instituições afins não podem trabalhar. Infelizmente é o que continua a acontecer na maioria dos museus portugueses.

BIBLIOGRAFIA

AAVV. 2024. *Entangled Pasts, 1768-now. Art. Colonialism and Change* [catálogo de exposição]. Londres: Royal Academy of Arts.

NOTAS

1. Dedico este texto a Jorge Calado, que no artigo “Arte e Colonialismo”, publicado no *Expresso - Revista* em 29-02-2024, considerou esta “a melhor exposição de 2024” e me motivou a visitá-la.
2. A autora escreve de acordo com a antiga ortografia.
3. Devido a direitos de autor, não foi possível incluir imagens da mostra que estão, contudo, disponíveis online através dum vídeo criado pela Royal Academy of Arts: <https://www.youtube.com/watch?v=XJCii4y5JCw> (consultado julho 13, 2024).
4. Acerca desta obra, na voz do próprio artista, ver: <https://www.youtube.com/watch?v=HLWIs2PoWPg> (consultado julho 13, 2024).
5. Esta obra notável, intitulada *no world* (from the series *An Unpeopled Land in Uncharted Waters*), foi cartaz da exposição e pode ser vista em https://www.moma.org/collection/works/142454?association=series&page=1&parent_id=142211&sov_referrer=association (consultado julho 12, 2024).
6. As imagens da obra em exposição e o relato da artista podem ser consultados em <https://www.youtube.com/watch?v=pdO5tMT7JdI> (consultado julho 12, 2024).

AUTORES

RAQUEL HENRIQUES DA SILVA

Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa/IN2PAST – Laboratório Associado para a Investigação e Inovação em Património, Artes, Sustentabilidade e Território, rhs@fcsh.unl.pt, <https://orcid.org/0000-0002-8217-4586>

Gaëlle Rouard: Escuridão Flamejante [exposição]

Ana Isabel Moreira Martins

REFERÊNCIA

Gaëlle Rouard: Escuridão Flamejante. 2023. Exposição patente no Centro de Arte Oliva, São João da Madeira, Portugal, entre 7 de julho e 23 de novembro de 2023. Curadoria de Andreia Magalhães.

- 1 Gaëlle Rouard (1971, França) é uma das mais reconhecidas autoras do cinema experimental europeu. O seu percurso criativo, iniciado em 1991, distingue-se pela exploração de métodos de processamento químico de película, produção de bandas sonoras e performances ao vivo de projeção, experimentando com as possibilidades do material fílmico, da multiprojeção e do som, na criação de filmes de uma grande plasticidade, hipnotismo e misticismo. As suas criações têm sido apresentadas internacionalmente em festivais de cinema e em espaços artísticos como o Centro Georges Pompidou em Paris, o Festival Internacional de Cinema de Siros, ou o Instituto de Arte Moderna de Brisbane. O seu mais recente filme *Darkness, Darkness, Burning Bright* (2022), estreado no Festival Internacional de Cinema de Roterdão, foi galardoado em vários festivais, com destaque para o prémio do Festival Internacional de Cinema de Istambul e o prémio da Competição Experimental do Curtas de Vila do Conde no ano de 2022, e Melhor Banda Sonora do Festival de Cinema Ann Arbor em 2023, um dos mais importantes festivais norte-americanos de cinema experimental.
- 2 Em *Gaëlle Rouard: Escuridão Flamejante*, patente no Centro de Arte Oliva, de 7 de julho a 19 de novembro de 2023, com curadoria de Andreia Magalhães, a cineasta transpõe o seu mais recente filme *Darkness, Darkness, Burning Bright* (2022), dividido em duas partes, para o espaço expositivo, num díptico-instalação, exibindo pela primeira vez uma obra sua lado a lado à exibição inédita de uma dezena de fotogramas criados entre 2020 e 2023, revelando novamente uma diferente perspetiva acerca do seu trabalho.



Fig. 1 – Vista da exposição Gaëlle Rouard: *Escuridão Flamejante* no Centro de Arte Oliva, 2023
Fotografia de Dinis Santos © Centro de Arte Oliva

- 3 Na passagem do cinema para a galeria, fenómeno visível e significativo, que se foi intensificando ao longo dos últimos 30 anos, devido ao aumento de exposições de cineastas em galerias, museus e bienais de arte, os realizadores têm pensado e criado outras formas de exibir os seus filmes. Reformulando as regras convencionadas da sala de cinema, as produções são muitas vezes apresentadas em formato instalação, com multiprojeção, experimentação da variação na duração e edição das imagens, ou na exploração da banda sonora para lá do imagético, alterando radicalmente a experiência do espectador. Estas manifestações, tão frequentes na arte contemporânea, permitem a análise e a reflexão sobre as implicações da descontextualização de um filme, como o de Gaëlle Rouard, para o espaço expositivo.
- 4 *Darkness, Darkness, Burning Bright* (2022), formado por *Prelude* e *Oraison* (Prelúdio e Oração), é uma mediação entre paisagem e morte, numa série de planos hipnotizantes, em que vegetação e animais estão envoltos em tons noturnos, rúbeos e crepusculares, por entre chuva, arco-íris e luzes estelares, numa plasticidade onírica, aurática e misteriosa, enfatizada por sons de sinos, vento, relógios e música obscura, reverberando uma certa melancolia, inquietude e misticismo.



Fig. 2 – Vista da exposição Gaëlle Rouard: *Escuridão Flamejante* no Centro de Arte Oliva, 2023
Fotografia de Dinis Santos © Centro de Arte Oliva

- 5 Filmado em 16mm, foi realizado, editado e processado ao longo de três anos, seguindo-se nove meses de criação da banda sonora, em que cada plano é meticulosamente pensado, numa sobreposição de imagens fixas e em movimento, com uma montagem em diversos ritmos, desde a câmara lenta ao *fast-forward*, num crescendo de elementos pictóricos. Segundo a cineasta, em entrevista (2023) realizada no âmbito deste texto, uma das suas maiores inspirações são as pinturas dos grandes mestres holandeses do século XVII.
- 6 A forma como trabalha plasticamente os seus filmes recorda, não só as cenas pictóricas invernais de Hendrick Avercamp (1585-1634), em que a linha entre céu e terra é suavemente esbatida numa fina névoa, ou o contraste claro/escuro das pinturas de Rembrandt (1606-1669) e a luminância quente da luz incidente, mas também a magnificência, dinamismo e simbolismo dos céus de Jacob van Ruisdael (1629-1682), que se destacam na paisagem, preenchendo quase a totalidade da tela, repletos de nuvens carregadas, flamejantes e soturnas, onde também encontramos o arco-íris. A autora já havia dito que se considera uma pintora (Proctor 2022). Todavia, as suas influências também partem do cinema experimental, como por exemplo: o modo como o cineasta francês Patrick Bokanowski (n. 1943), conhecido por *L'ange* (1982), desenvolve diferentes truques óticos e de processamento de película em filmes com animações e imagens reais, explorando o mundo dos sonhos e da subjetividade; os filmes de Yuri Norstein (n. 1941), entre os quais *Hedgehog in the Fog* (1975), em que o realizador russo, através da criação de uma nova técnica de dar a desenhos a ilusão de movimento, juntamente com planos da realidade, envolvendo várias camadas de vidro, adapta um conto infantil em que cada momento da jornada do herói é envolto numa espessa camada de nevoeiro, por entre mochos, criaturas marinhas e cavalos brancos; ou ainda as películas de Sergei Parajanov (1924-1990), como a obra de culto *A Cor da Romã* (1969), em que nos é contada a biografia do poeta arménio Sayat Nova através dos

seus poemas e pensamentos, numa série de *tableux vivants* (pinturas vivas) riquíssimos em cor, simbolismo e mitologia.

7 No texto que acompanha a exposição de Gaëlle Rouard, lemos:

Cada plano de *Darkness, Darkness, Burning Bright* é cuidadosamente composto e resulta da combinação de imagens fixas com imagens em movimento, tendo sido já descrito como uma sucessão de *tableux vivants* (quadros vivos), onde os efeitos visuais “conferem uma luminosidade alienígena ao mundo natural”.

8 O modo como a cineasta explora as imagens em movimento, como se fossem pinturas, numa montagem poética, sem narrativa, com uma banda sonora eclética, criada especialmente para o efeito, resultou da espontaneidade do convite da curadora, Andreia Magalhães, à cineasta, para fazer uma exposição num contexto das artes visuais.

9 No Centro de Arte Oliva, a montagem do projeto expositivo foi trabalhada em constante diálogo entre a curadora e a artista. *Darkness, Darkness, Burning Bright* foi exposto numa instalação em dois ecrãs lado a lado, num díptico recordando os retábulos religiosos, com a projeção simultânea de *Prelude* e *Oraison*. O filme foi convertido para digital, de modo a poder ser visto em *loop*, a sala foi transformada numa *blackbox*, para se conseguir ver melhor as cores, tonalidades e contrastes das imagens em movimento, e a montagem teve de ser ligeiramente alterada. De acordo com Rouard, em entrevista (2023) concedida no contexto desta recensão:

Inicialmente queria dividir o filme em duas telas de projeção, instalando-as em duas paredes diferentes, para que o público não pudesse ver as duas partes ao mesmo tempo, mas a Andreia convenceu-me a expor as projeções uma ao lado da outra, e de facto funciona muito bem assim. Tive que adaptar um pouco a montagem, porque a segunda parte é dez minutos mais curta que a primeira, e como queria que a banda sonora de ambas fosse ouvida uma após a outra, tive também que mudar a edição do som na segunda parte.



Fig. 3 – Vista da exposição Gaëlle Rouard: *Escuridão Flamejante* no Centro de Arte Oliva, 2023
Fotografia de Dinis Santos © Centro de Arte Oliva

- 10 Com a disseminação de imagens em movimento em espaços artísticos contemporâneos, os cineastas têm exibido os seus filmes em diversos formatos: desde a apresentação de projeções em *blackbox*, a monitores, instalações e projeções monocal e multicanal. Os filmes podem ainda ser apresentados com outros processos e suportes artísticos, como a fotografia, o texto ou o som, não desvirtuando o sentido da obra no seu todo, mas acrescentando outros valores e significados – e apresentando, por vezes, outras práticas artísticas que os cineastas desenvolvem paralelamente à sua atividade principal. No caso de Gaëlle Rouard, foi exposta sobre três mesas uma série de fotogramas criada recentemente, em que colocando objetos sobre papel fotográfico, recorrendo apenas à luz, a emulsões químicas, a desenhos, ou a colagens, são reveladas imagens únicas sem a utilização de câmara fotográfica. A cineasta esclarece, na mesma entrevista anteriormente citada, que: «A Andreia propôs que eu os apresentasse. Costumo viajar com os fotogramas para os vender depois das projeções. Não há relação com *Darkness*, *Darkness*, *Burning Bright*, é algo diferente. Também gosto de fazer imagens que sejam objetos».
- 11 Deste modo, Gaëlle Rouard explora o processamento químico em composições abstratas, mas também em desenhos e narrações de pequenas histórias. Tal como nos filmes, a coloração é em tons soturnos e dourados, com paisagens oníricas e simbólicas, com a presença de animais e elementos naturais tornados místicos, como o cão, o cavalo, ou a lua, numa coerência temática, estética e estilística.



Fig. 4 – Vista da exposição Gaëlle Rouard: *Escuridão Flamejante* no Centro de Arte Oliva, 2023
Fotografia de Dinis Santos © Centro de Arte Oliva



Fig. 5 – Vista da exposição *Gaëlle Rouard: Escuridão Flamejante* no Centro de Arte Oliva, 2023
Fotografia de Dinis Santos © Centro de Arte Oliva

- 12 *Gaëlle Rouard: Escuridão Flamejante* distingue-se por demonstrar uma perspetiva diferente do trabalho da realizadora, enfatizando a sua prática enquanto artista plástica e revelando outras interpretações face à sua produção. Ao mesmo tempo, a exposição convoca questionamentos sobre o pensamento e práticas curatoriais, sobretudo relacionados com a alteração da experiência do espetador perante a obra: ele pode mover-se pelo espaço, interromper o visionamento, assistir apenas a uma parte, ou ao todo, apanhar a projeção a meio, ou no fim, vendo apenas a primeira parte ou a segunda, fazendo a sua própria montagem das imagens em movimento, mudando a sua perceção da duração do filme.

BIBLIOGRAFIA

Proctor, Maximilien Luc. 2022. “A Classical Taste: A Conversation with Gaëlle Rouard.” MUBI. Julho 22. <https://mubi.com/en/notebook/posts/classical-taste-a-conversation-with-gaelle-rouard>

ÍNDICE

Financiamento <http://dx.doi.org/10.13039/501100001871>

AUTORES

ANA ISABEL MOREIRA MARTINS

Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, i2ADS – Instituto de Investigação em Arte,
Design e Sociedade, Portugal, ana.moreira.martins@gmail.com, [https://orcid.org/
0009-0004-0651-5846](https://orcid.org/0009-0004-0651-5846)

Adriana Turpin e Susan Bracken, eds. – *Art Markets, Agents and Collectors: Collecting Strategies in Europe and the United States, 1550-1950*

Francisco J. M. Cambim

REFERÊNCIA

Adriana Turpin, e Susan Bracken, eds. 2021. *Art Markets, Agents and Collectors: Collecting Strategies in Europe and the United States, 1550-1950*. London: Bloomsbury. 400 páginas, ISBN: 978-1-5013-4887-7.

- 1 Este livro, publicado pela primeira vez no Estados Unidos em 2021, faz parte da coleção *Contextualizing Art Markets*, publicada pela editora Bloomsbury, e tem como coordenadoras editoriais Adriana Turpin, diretora e responsável pela área de investigação no Institut d'Etudes Supérieures des Arts, em Paris, e Susan Bracken, professora associada do Departamento de História da Arte no Colégio Birkbeck da Universidade de Londres. Trata-se de uma compilação de comunicações apresentadas em Londres e em Paris, respetivamente, em julho e outubro de 2016, no âmbito da oitava conferência do programa *Seminar on Collecting and Display*, sediado no Institute of Historical Research da Universidade de Londres.
- 2 Em termos gerais, os vários textos deste volume demonstram como os agentes de mercado (negociantes), e as suas redes de contactos e influências, muitas vezes contribuíram para desenvolver o gosto e o conhecimento dos colecionadores para quem trabalhavam.
- 3 O livro está estruturado em quatro capítulos, representativos de diferentes cronologias e geografias, sendo que cada capítulo é introduzido por um ensaio que contextualiza o mercado de arte no período em causa e as relações entre os vários intervenientes

envolvidos (negociantes de arte, colecionadores, instituições, os próprios artistas). Nos seus quatro capítulos, o livro apresenta um total de 22 casos de estudo. Para efeito meramente ilustrativo, optei por escolher um caso de estudo, para cada um desses capítulos.

- 4 O primeiro capítulo cobre o período que decorreu entre 1550 e 1720 e que, segundo Sandra van Ginhoven (Getty Research Institute), autora do texto introdutório, se diferenciou de períodos anteriores pela criação de um verdadeiro mercado aberto de obras de arte, potenciado pelo aparecimento de uma classe média urbana capaz de gastar dinheiro em pintura e outras formas de arte, e pelo florescimento do papel do negociante de arte enquanto categoria profissional. Foi então que alguns artistas, como Ticiano (1488-1576) e Peter Paul Rubens (1577-1640), beneficiando de grande estima entre reis e príncipes poderosos, promoveram ativamente os seus trabalhos junto dessas elites e dos círculos da moda.
- 5 No primeiro capítulo é apresentado o caso de James Thornhill (1675-1734), pintor inglês que ficou conhecido pela produção de murais de larga escala. Na segunda década do século XVIII viajou para Paris com o intuito de adquirir pintura, artes decorativas e objetos do dia-a-dia, enquanto representante de colecionadores ingleses. Através do seu diário, que foi preservado até aos dias de hoje, foi possível descobrir a forma como um artista inglês ainda relativamente jovem se transformou num emergente negociante de arte em cujo julgamento os colecionadores confiavam, quer quanto à qualidade, quer quanto ao valor monetário das obras de arte.
- 6 O segundo capítulo, dedicado ao século XVIII, inicia-se com o ensaio de contextualização, desta vez da responsabilidade de Bénédicte Miyamoto (Institut du Monde Anglophone da Universidade Sorbonne-Nouvelle). Segundo esta autora, foi durante este período que o mercado primário sofreu uma transformação resultante da relação entre artistas, curadores e galeristas, que, ao recolherem informação para uso nas suas redes, acabaram por influenciar quer a produção quer a valorização da obra de arte. A figura do negociante de arte, trabalhando ou por conta própria ou por conta de outrem, passou a ser reconhecida pelo seu papel na comercialização de arte, sendo procurada para desempenhar funções que contemplam o aconselhamento antes da venda ou da compra, a avaliação de uma coleção, entre outras. Por outro lado, é neste período que se assiste ao aparecimento de um público de artes mais diverso, para o que contribuiu a proliferação de novos espaços onde se podia desfrutar da arte – do estúdio do artista ao local dos leilões de arte, da galeria privada aos locais de exibição pública, como os *salons* e os primeiros museus públicos.
- 7 Do vasto e diversificado conjunto de casos apresentados no segundo capítulo, destaco o de Francis Seymour Conway (1777-1842), também conhecido como Lord Yarmouth, que desempenhou um papel relevante enquanto conselheiro de arte do futuro rei George IV (1762-1830) no período entre 1811 e 1820, em que este ainda era príncipe regente, devido à doença do seu pai, o rei George III (1738-1820). A participação de Lord Yarmouth nos leilões de arte, em representação do seu amigo e cliente, sem grande avaliação prévia do valor estético e qualitativo das obras de arte, assemelhava-se, segundo a autora, às apostas de jogo nas corridas de cavalos ou na mesa de um casino, na medida em que a licitação permitia experimentar a emoção da perseguição, competir com outros licitantes de apostas altas e, por vezes, obter a satisfação de fazer a oferta vencedora.

- 8 O terceiro capítulo é dedicado ao período que decorreu entre 1820 e 1950, tendo a introdução ficado a cargo de Anne Helmreich (Getty Foundation – J. Paul Getty Trust), que sugere que o mercado de arte moderna nos maiores centros da Europa Ocidental e da América do Norte começou, pela primeira vez, a ser identificado como um sistema e discutido como tal. O museu afirma-se como um novo interveniente, sendo simultaneamente participante do mercado de arte, mas também momento final do processo de compra e venda dos objetos artísticos pois, no entender da autora, quando uma obra de arte é adquirida pelo museu, ela deixa de circular no mercado.
- 9 Um dos casos de estudo do terceiro capítulo foca o bispo anglicano da província chinesa de Henan, William Charles White (1873-1960). Na sequência do colapso da dinastia Qing, em 1912, as famílias ricas ligadas a esta dinastia e também o último imperador tiveram que liquidar ativos, o que incluiu peças das suas coleções de arte. Nesse período assistiu-se também a um florescimento das vendas de bens arqueológicos chineses, especialmente peças da idade do bronze e objetos funerários, devido à construção do caminho de ferro ao longo do território chinês. Perante esta abertura do mercado de arte na China, White destacou-se, em particular, pelo seu papel na exportação para a Europa e Canadá de bens retirados de locais funerários.
- 10 O capítulo final do livro é dedicado ao papel dos negociantes de arte junto dos colecionadores no mercado norte-americano. Inge Reist (Center for the History of Collecting), autora da nota introdutória, identifica dois períodos que, no seu entender, estiveram na génese do mercado de arte nos Estados Unidos: o período que se seguiu ao fim da Guerra Civil (1865), em que se assistiu ao incremento do colecionismo de arte e, posteriormente, o momento inicial da industrialização, que situa no final dos anos 80 do século XIX. O subsequente período de prosperidade, permitiu o embelezamento com obras de arte de casas privadas e instituições públicas. No seu texto, Reist referencia vários negociantes de arte que tiveram papel de relevo na formação de um verdadeiro mercado de arte nos Estados Unidos como, por exemplo, Roland Knoedler (1856-1932), que nas primeiras décadas do século XX intermediou a importação de obras de arte adquiridas em Londres e Paris, e também Roger Fry (1866-1934), que atuou como negociante de arte para colecionadores como J. Pierpont Morgan (1837-1913) e Henry Clay Frick (1849-1919), bem como para as crescentes coleções de alguns museus americanos.
- 11 Neste capítulo final dou especial enfoque ao caso de Samuel P. Avery (1822-1904), originalmente um artista gravador em madeira e em cobre que, após o casamento com a também artista e colecionadora de arte Mary Ann Ogden (1825-1911), em 1844, tornou-se ele próprio um negociante de arte, especializado na avaliação da autenticidade dos objetos artísticos. Enquanto membro do Union League Club de Nova Iorque, Avery participou na fundação do Metropolitan Museum of Art, sendo posteriormente conselheiro, não oficial, para as aquisições dessa instituição durante mais de 30 anos. Devido ao seu estatuto de líder e filantropo na alta sociedade de Nova Iorque, e ao respeito de que gozava entre os maiores colecionadores dessa cidade, conseguiu ao longo do tempo que parte de coleções importantes fossem doadas ao museu.
- 12 Neste livro destacam-se os textos introdutórios de cada capítulo, que no conjunto oferecem uma atualização bastante abrangente das questões relacionadas com a história do mercado de arte, ao mesmo tempo sugerindo a importância do alargamento deste campo de estudo através do cruzamento da historiografia e da história da arte

com outras áreas, como a economia, a antropologia e a sociologia. Simultaneamente, verifica-se a importância de novas ferramentas neste campo de investigação como, por exemplo, a digitalização, que permite atualmente aceder a um grande conjunto de dados, exponenciando o estudo da atividade de agentes e grandes colecionadores numa realidade histórica mais ampla.

- 13 Os diversos autores contribuem com ensaios originais que procuram redesenhar o alcance e a função dos mercados de arte ao longo da história, examinando-os no contexto das mais variadas práticas institucionais, redes de conhecimento, estruturas sociais, atividades de recolha e estratégias criativas. Ao introduzir um cruzamento de diálogos em diferentes momentos no tempo e contextos diversificados, este livro apresenta conteúdos que estabelecem um bom instrumento de trabalho para quem procura compreender os mecanismos de funcionamento dos mercados de arte.

AUTORES

FRANCISCO J. M. CAMBIM

Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa/IN2PAST – Laboratório Associado para a Investigação e Inovação em Património, Artes, Sustentabilidade e Território, Portugal, fcambim@fcsh.unl.pt, <https://orcid.org/0000-0001-5982-3974>

Cíntia Rodrigues dos Santos Mariano – *Museus de Arte e a Deficiência Visual*

Ingrid Souza de Freitas

REFERÊNCIA

Mariano, Cíntia Rodrigues dos Santos. 2022. *Museus de Arte e a Deficiência Visual – Um Encontro Possível Através da Tecnologia: Definição de Requisitos para Aplicativos Destinados a Prover Acesso de Pessoas com Deficiência Visual a Museus de Arte*. São Paulo: Editora Dialética. 88 páginas, ISBN: 9786525253992.

- 1 A Declaração Internacional de Direitos Humanos (DUDH), adotada a 10 de dezembro de 1948 pela Assembleia Geral da Organização das Nações Unidas (resolução 217 A III), reforça a participação ativa da comunidade em diferentes contextos, sejam eles social, cultural, político ou educacional. No entanto, a promoção do acesso a estes contextos foi vedada por muito tempo a pessoas com deficiência. Esta “minoría” – entre aspas, pois os dados mais recentes apontam para mais de 1 bilhão de pessoas com deficiência no mundo, o que representa cerca de 16% da população mundial, segundo a Organização Mundial da Saúde (OMS)¹ – de uma certa forma tem sido negligenciada e, nos espaços culturais como museus, teatros e galerias de arte, por exemplo, continuam a ser necessários esforços para que as diretrizes e reflexões propostas pela DUDH sejam materializadas.
- 2 Neste sentido, o livro de Cíntia Mariano, intitulado *Um Encontro Possível Através da Tecnologia: Definição de Requisitos para Aplicativos Destinados a Prover Acesso de Pessoas com Deficiência Visual a Museus de Arte*, publicado em 2022 pela Dialética Editora, no Brasil, reitera a discussão da acessibilidade em espaços museológicos, sobretudo no acesso às obras de arte pelo público com deficiência visual, através da tecnologia. Cíntia Mariano, professora e investigadora brasileira na área de acessibilidade em museus, produziu esta obra como resultado de um extenso trabalho acadêmico. Transpondo os preceitos

básicos de acessibilidade, como por exemplo, a mobilidade e outros requisitos mínimos para consolidar a participação deste público, a autora traz reflexões acerca da mediação entre a comunidade, o espaço e os objetos artísticos, incluindo a experiência estética.

- 3 Esta obra fundamenta-se nos princípios estabelecidos através da *Convenção das Pessoas com Deficiência - CPCD* (2009) e do *Relatório Mundial sobre a Deficiência - RMSD* (2011), documentos que solidificam os direitos humanos da pessoa com deficiência visual, indo ao encontro do que tinha sido estabelecido previamente pela DUDH de 1948. Num panorama mais genérico, a autora reitera que estes documentos incentivam as políticas públicas para a consolidação de práticas mais acessíveis.
- 4 Cíntia Mariano começa por contextualizar a situação das pessoas com deficiência visual no Brasil, abordando questões de mobilidade e acessibilidade cultural. Os objetivos da pesquisa são claramente definidos, bem como a metodologia utilizada para alcançá-los, que se centra na análise de estudos de caso em museus – em São Paulo, e em Paris, considerados exemplificativos de práticas e metodologias que demandam atenção à acessibilidade.
- 5 A discussão sobre a mediação tecnológica e cultural aborda como a tecnologia pode ser um recurso importante para melhorar a experiência dos visitantes com deficiência visual, facilitando o acesso às obras de arte e enriquecendo a sua compreensão estética. Além disso, a autora apresenta uma metodologia detalhada para a conceção e implementação de soluções tecnológicas acessíveis e a sua materialização num espaço museológico.
- 6 Mariano destaca neste estudo um ponto que considero frequentemente negligenciado: a arte não é exclusiva daqueles com plena capacidade visual. Assim, é ressaltada a urgência de se repensar como a arte é apresentada e interpretada, buscando adaptá-la para atender a um público diversificado, que inclui pessoas com deficiência visual. A autora enfatiza o potencial dos museus como catalisadores da inclusão, sugerindo estratégias para um caminho mais sensorial. Essas estratégias devem desafiar conceitos pré-estabelecidos (preconceitos), uma vez que a inclusão de pessoas com deficiência visual não se deve resumir apenas à adaptação do espaço, mas também à sua reestruturação, de modo a enriquecer a experiência artística de todos os visitantes.
- 7 Ao longo da obra são exploradas abordagens práticas e teóricas para aprimorar a acessibilidade nos museus, destacando-se o recurso a soluções tecnológicas como guias de áudio, descrições detalhadas e impressões em 3D, e a relevância da organização do espaço para facilitar a navegação tátil. No entanto, a autora defende que é vital garantir que tais tecnologias sejam não apenas implementadas, mas também mantidas e atualizadas para permanecerem eficazes e úteis a longo prazo.
- 8 Também a organização espacial e a comunicação eficaz desempenham um papel fundamental na criação de um ambiente museológico inclusivo. O design arquitetónico, a disposição das exposições e a clareza na sinalização são elementos que influenciam diretamente a acessibilidade para pessoas com deficiência visual, exigindo atenção cuidadosa por parte da instituição, dos seus programadores e parceiros, para garantir uma experiência cultural verdadeiramente inclusiva.
- 9 Para ilustrar a relevância prática das teorias de inclusão e o estabelecimento de metodologias eficazes, são considerados, como já foi referido, exemplos específicos de museus que implementaram com sucesso estratégias de acessibilidade. A pesquisa de Cíntia Mariano fundamenta-se, assim, em estudos de caso, dando enfoque ao contexto

brasileiro (Museu de Arte Moderna de São Paulo e Pinacoteca de São Paulo), e estabelecendo um contraponto com experiências internacionais, em particular no Museu do Louvre. Essas escolhas foram orientadas por documentos como *Acessibilidade a Museus* (2012), do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), que investiga as condições de acessibilidade a nível nacional e internacional², e a reportagem *5 Museus Acessíveis e Incríveis para Visitar em São Paulo*, de Marina Yonashiro (2017), publicada no *website* da Fundação Dorina Nowill para Cegos. Essa base documental também inclui entrevistas a funcionários das instituições e revisões de literatura sobre acessibilidade, que abordam os recursos utilizados para tornar museus mais inclusivos, subsidiando a compreensão das principais necessidades nessa área.

- 10 Nos casos dos museus brasileiros estudados, a autora conclui que há um esforço significativo para melhorar a acessibilidade e a inclusão, apesar das limitações de recursos e de infraestrutura. O Museu de Arte Moderna de São Paulo e a Pinacoteca de São Paulo têm implementado várias iniciativas, como visitas guiadas específicas, materiais tácteis e audiovisuais adaptados, além de programas educativos voltados para estes públicos. Porém, embora os esforços sejam evidentes, a autora conclui que ainda há um longo caminho a percorrer para atingir um nível de acessibilidade e inclusão, comparáveis aos padrões internacionais e que respondam às diretrizes da DUDH.
- 11 Além disso, analisa-se a implementação por parte do Museu do Louvre de uma política destinada a facilitar o acesso de pessoas com deficiência. Este museu oferece diversas atividades específicas para visitantes com deficiência, como visitas individuais com acesso a galerias tácteis, visitas em grupo, cursos de formação e materiais sensoriais tácteis e interativos, incluindo uma maquete táctil do prédio do museu. Apesar de receber muitos visitantes, a abordagem educativa do museu acabou por ser considerada pela autora um tanto limitada, sobretudo tendo em consideração a diversidade e a complexidade do seu acervo.
- 12 É evidente que o compromisso com a acessibilidade nos museus é uma jornada contínua, como aliás tem ficado patente no panorama dos museus portugueses, onde também se têm dado passos nesse sentido, como evidenciam algumas publicações (Mineiro 2004 e 2017; Martins 2017; Vlachou 2020). Com efeito, o livro de Cíntia Mariano chama a atenção para a necessidade de um diálogo e colaboração permanentes entre especialistas em acessibilidade, artistas, instituições museológicas e a comunidade em geral. Essa colaboração é essencial para desenvolver e aprimorar estratégias que evoluam com as necessidades e as expectativas das pessoas com deficiência visual. Direcionada aos profissionais de museus, educadores, pesquisadores em acessibilidade, desenvolvedores de tecnologias assistidas e todos aqueles comprometidos com a promoção da inclusão e acessibilidade em espaços culturais, esta obra convida os leitores a repensar como os espaços culturais podem ser transformados para acolher a diversidade, promovendo um diálogo cultural mais inclusivo e enriquecedor.
- 13 Em conclusão, a publicação *Museus de Arte e a Deficiência Visual* é um estudo que transcende a mera discussão sobre a inclusão nos museus. Ele representa uma transformação cultural, social e artística, convidando os leitores a repensar não apenas o espaço físico dos museus, mas também a abordagem da sociedade relativamente à diversidade. A inclusão de pessoas com deficiência visual nos espaços culturais não é apenas um ato de justiça, mas uma oportunidade de enriquecer a experiência artística para todos. É um convite para criar um mundo mais inclusivo, onde a arte seja acessível

e significativa para cada indivíduo, independentemente das suas capacidades sensoriais. Esta expansão oferece uma visão mais aprofundada sobre a importância da inclusão nos museus, discutindo desafios práticos, soluções e a importância de uma abordagem colaborativa para promover a acessibilidade.

BIBLIOGRAFIA

Cohen, Regina, Duarte, Cristiane, e Alice Brasileiro. 2012. *Acessibilidade a Museus*. Coleção Cadernos Museológicos. Volume 2. Brasília: Ministério da Cultura, Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM).

IGBE. 2023. *Pessoas com Deficiência 2022. Divulgação dos Dados Gerais*. [s.l.]: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/media/com_mediaibge/arquivos/0a9afaed04d79830f73a16136dba23b9.pdf

Martins, Patrícia Roque. 2017. *Museus (In)capacitantes: Deficiência, Acessibilidades e Inclusão em Museus de Arte*. Vol. VII. Coleção Estudos de Museus. Casal de Cambra: Caleidoscópio.

Mineiro, Clara, coord. 2004. *Museus e Acessibilidade*. Temas de Museologia. Lisboa: Instituto Português de Museus.

Mineiro, Clara, ed. 2017. *Guia de Boas Práticas de Acessibilidade: Comunicação Inclusiva em Monumentos, Palácios e Museus*. Lisboa: Turismo de Portugal e Direção-geral do Património Cultural.

Vlachou, Maria, ed. 2020. *A Participação Cultural de Pessoas com Deficiência ou Incapacidade: Como Criar um Plano de Acessibilidade*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa. https://acessoculturapt.files.wordpress.com/2020/10/manual_plano-de-acessibilidade.pdf

Yonashiro, Marina. 2017. *5 Museus Acessíveis - e Incríveis - Para Visitar em São Paulo*. Fundação Dorina Nowill para Cegos. <https://fundacaodorina.org.br/blog/5-museus-acessiveis-e-incriveis-para-visitar-em-sao-paulo/>

NOTAS

1. Cf. “Disability. Key facts”, no website da Organização Mundial de Saúde: <https://www.who.int/news-room/fact-sheets/detail/disability-and-health> (consultado julho 13, 2024). Atualmente, no Brasil estima-se cerca de 18,6 milhões de pessoas (com dois anos ou mais de idade) com deficiência, representando 8,9% da população (IGBE, 2023); em Portugal, contabilizam-se mais de 630 mil pessoas com deficiência e incapacidade, numa população com mais de 10 milhões de habitantes (Censo de 2001), cuja informação é disponibilizada pela Pordata em: [https://www.pordata.pt/portugal/populacao+residente+com+deficiencia+segundo+os+censos+total+e+por+tipo+de+deficiencia+e+sexo+\(2001\)-1243](https://www.pordata.pt/portugal/populacao+residente+com+deficiencia+segundo+os+censos+total+e+por+tipo+de+deficiencia+e+sexo+(2001)-1243) (consultado julho 13, 2024).
2. N. do Ed. A publicação *Acessibilidade a Museus* (2012) foi objeto de recensão crítica na revista MIDAS: <https://doi.org/10.4000/midas.450>.

AUTORES

INGRID SOUZA DE FREITAS

Laboratório de Artes na Montanha – Graça Morais, Instituto Politécnico de Bragança, Portugal,
ingridfreitas@ipb.pt, <https://orcid.org/0000-0002-8426-119X>