

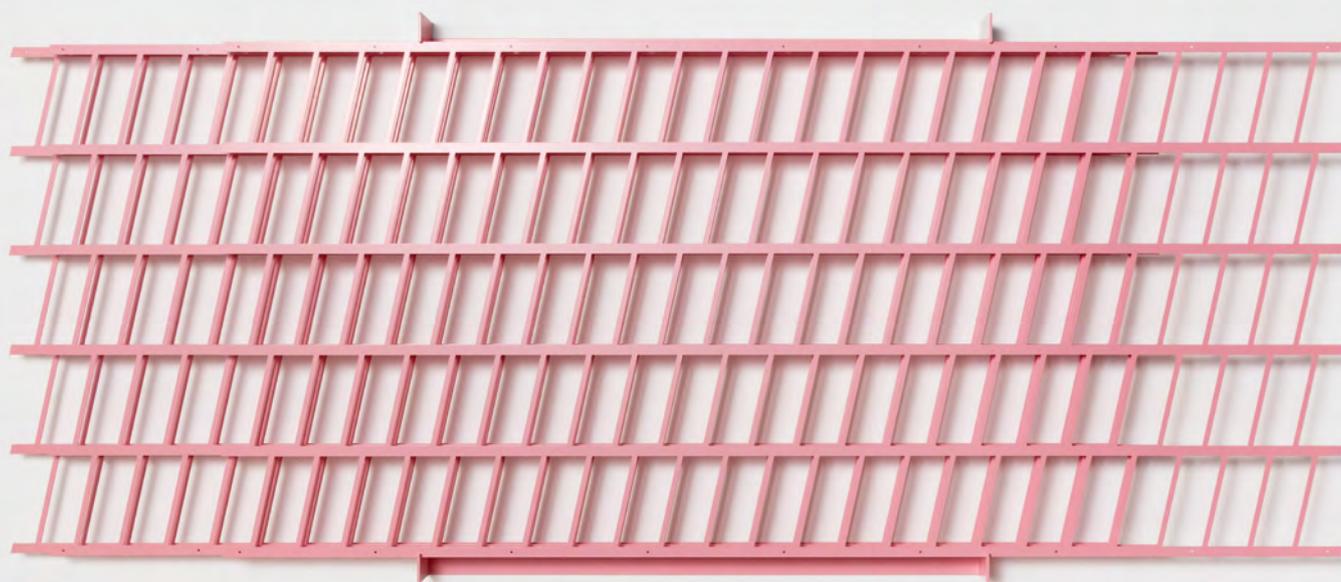
BOLETIM ICOM PORTUGAL

O Poder dos Museus

Série III Julho 2022 N.º18

Disappearance (pink), 2021 | Fernanda Fragateiro
Aço inoxidável lacado | Lacquered stainless steel
Cortesia Galeria Filomena Soares
© António Jorge Silva

ICOM international
council
of museums
Portugal



Disappearance (pink), 2021 | Fernanda Fragateiro
Aço inoxidável lacado | Lacquered stainless steel
Cortesia Galeria Filomena Soares
© António Jorge Silva



Editorial

O Poder dos Museus na era da impermanência *The power of museums in the era of impermanence*

Sofia Marçal



A temática deste boletim incide sobre *O Poder dos Museus*, como se repercute esse poder? Nas suas coleções? Na transmissão de conhecimento? Em proporcionar bem-estar e deleite aos seus visitantes? Na preservação da nossa memória coletiva? Sim, entre outras funções, se for pensado e estruturado numa perspectiva universal. “Os verdadeiros poderes que moldam as condições sob as quais todos nós agimos hoje em dia, fluem num espaço global, enquanto as nossas instituições de ação política permanecem, no seu conjunto, presas ao chão; elas são, tal como antes, locais.”¹ É importante que se implante uma estratégia global e estruturante para que os museus continuem, a preservar a memória e o património de todos e a transmiti-lo às futuras gerações, como exemplo de guardiões da nossa herança histórica, científica e cultural.

A heterogeneidade dos textos aqui publicados discorre do posicionamento dos seus autores quanto ao tema proposto. Por isso, agradecemos a todos os que colaboraram neste boletim com essa diversidade de pensamento e com perspetivas distintas, que certamente muito contribuirá para a compreensão e reflexão sobre este assunto.

Na sequência da prática editorial dos boletins anteriores, publicamos na língua original os textos dos seguintes autores: Alba Campos Rosillo, Fernando Perez Oyarzun, John Falk, Mark O’Neill e de Rosanna Pavoni.

The thematic of this bulletin is The Power of Museums, how does such power reverberate? In its collections? In the transmission of knowledge? In providing well-being and delight to its visitors? In the preservation of our collective memory? Yes, amidst other functions, if thought and structured in a universal perspective. “The real powers that shape the conditions under which we all act nowadays, flow in a global space, whilst our institutions of political action remain, in its ensemble, stuck to the floor; being, just as before, local”.¹ It is of the essence for a global and structural strategy to be implemented so that museums go on persevering the memory and patrimony of everyone; transmitting both to future generations, like guardians of our historical, scientific and cultural heritage.

The heterogeneity of the texts published in this bulletin derives from the positioning of the authors towards the proposed topic. Thus, we thank everyone who has collaborated in this bulletin with diversity of thought and different perspectives, which will, most certainly, contribute to the understanding and meditation of this matter.

As in previous bulletins, we have published in its original language the texts of the following authors: Alba Campos Rosillo, Fernando Oyarzun, John Falk, Mark O’Neill, and Rosanna Pavoni.

Desafiámos a artista plástica Fernanda Fragateiro para colaborar no boletim com uma seleção de trabalhos artísticos num repto crítico sobre *O Poder dos Museus*. Os dez trabalhos aqui publicados, distribuídos ao longo do boletim, incluindo a capa, são o reflexo do posicionamento e da identidade do seu percurso artístico, trabalhos escultóricos de objetos utópicos. “Não, verdadeiramente não há necessidade da mágica nem do feérico, não há necessidade de uma alma nem de uma morte para que eu seja ao mesmo tempo opaco e transparente, visível e invisível, vida e coisa: para que eu seja utopia, basta que eu seja um *corpo*.”² O vasto e notável caminho artístico percorrido pela Fernanda Fragateiro é o resultado de um trabalho coerente, que se impõe pela sua autenticidade, força, pujança e singularidade. É um legado indiscutível do nosso património artístico.

O arqueólogo Luís Raposo foi a nossa escolha para ser o entrevistado neste boletim. O seu rico testemunho, transmite-nos a sua vivência como arqueólogo, como diretor do Museu Nacional de Arqueologia e como Presidente do ICOM Portugal e do ICOM Europa. Não podemos também deixar de mencionar o seu papel crítico ativo, sempre com uma vigorosa preocupação social, como se pode depreender pelas suas variadas publicações. “Um discurso teórico é sempre uma forma estética, uma reconfiguração sensível dos dados sobre os quais ele argumenta. Reivindicar o carácter poético de qualquer enunciado teórico é contestar as fronteiras e as hierarquias entre os níveis de discurso.”³ Luís Raposo procurou e procura lutar pelos seus ideais com objetividade num posicionamento direcionado em prol de uma consciência de dedicação e empenho em todas as áreas em que está envolvido.

Também publicamos os textos dos intervenientes nos Encontros da Primavera ICOM Portugal 2022: de John Falk, de Nuno Crato, e de Patrícia Remelgado. Estes encontros tiveram lugar no Palácio Nacional da Ajuda no dia 14 de março, com o tema *O Poder dos Museus*.

We have challenged the plastic artist Fernanda Fragateiro to collaborate in the bulletin with a selection of artistic works that critically engage with the topic The Power of Museums. The ten works here published, scattered throughout the bulletin, including the cover, reflect the positioning and artistical path of the artist, sculptural works of utopian objects. “No, frankly, there is no need for the magic and the fairylike, there is no need for a soul and death for me to be simultaneously opaque and see through, visible and invisible, life and thing: for me to be a utopia, it is enough for me to be a body”² The vast and remarkable path that Fernanda Frigateiro has gone through is the result of a coherent work, that imposes itself through its authenticity, strength, impetus, and singularity. It is an indisputable legacy of our artistical patrimony.

The archaeologist Luis Raposo was our choice for the interview in this bulletin. His rich testimony transmits us his experience as an archaeologist; as the director of the National Museum of Archaeology and as the president of ICOM Portugal and ICOM Europe. We also have to mention his role as an active critic, always with a vigorous social concern, as evinced by his multiple publications. “A theoretical speech is always an aesthetic form, a sensitive reconsideration of the information argued. To revendicate the poetical character of any theoretical enunciation is to question the borders and hierarchy between the levels of speech”³ Luis Raposo fought and still fights for his ideals objectively, being aware of his dedication and commitment in all the areas which he is involved in.

We have also published the texts of the participants of ICOM’s Spring Encounters 2022: Jonh Falk, Nuno Crato and Patrícia Remelgado. These encounters took place in the National Palace of Ajuda, the 14th March, with the topic The Power of Museums.

Toda a grandeza, virtude e poder que os museus têm na sociedade vem acrescido da sua responsabilidade e dever. Esse poder terá que ser direcionado para o bem social e patrimonial e não se deixar condicionar por ideias oportunistas atrativas. “O museu exerce uma atração constante sobre tudo o que os homens fazem. O homem que cria, o homem que morre alimentam-no. Tudo acaba na parede ou dentro da vitrina (...). Mas o poder de se servir desses recursos cada vez mais abundantes está longe de crescer com eles.”⁴ Ao pensarmos no poder como capacidade, como oportunidade, facilidade e dom, num Museu onde tudo se cruza, onde tudo se metamorfoseia, é compreendermos a época em que vivemos, e assim contribuirmos para a sua consolidação e permanência. ◆

All the greatness, virtue, and power that museums have in society are further enhanced by the duties and responsibilities that museums have. This power will have to be oriented towards a social and patrimonial good and it cannot be influenced by tempting opportunist ideas. “The museum exerts a constant attraction over everything man does. The man who creates, the man who dies is fed. Everything ends up in a wall or behind a vitrine (...) However, the real and growingly abundant power of these resources is far away from growing with them.”⁴ To consider power as capacity, as opportunity, as facility, and skill, in a museum where everything intersects, where everything metamorphoses, it is to understand the epoch which we live in, and thus contribute for its consolidation and permanence. ◆

*Translated from Portuguese to English
by Martim de Abreu Rocha*

NOTAS

- ¹ Zygmunt Bauman, in: *Amor Líquido, Sobre a fragilidade dos laços humanos*, p. 87.
- ² Michel Foucault, in: *O Corpo Utópico, As heterotopias*, p.11.
- ³ Jacques Rancière, in: *Estética e Política, A partilha do sensível*, p.81.
- ⁴ Paul Valéry, in: *O problema dos museus*, p.33.

6 de Maio, 2018 | Fernanda Fragateiro

Estrutura metálica galvanizada, fragmentos de demolição do Bairro 6 de Maio, Amadora (2018), documentação do bairro e livros: *Espèces d'espaces* (Georges Perec, Galilée, 2000) e *Dictionnaire de la Peinture Abstraite* (Michel Seuphor, Fernand Hazan (ed), Paris, 1957)

Galvanized metal structure, demolition fragments from the neighborhood 6 de Maio, Amadora (2018), documentation on the neighborhood and books: *Espèces d'espaces* (Georges Perec, Galilee, 2000) and *Dictionnaire de la Peinture Abstraite* (Michel Seuphor, Fernand Hazan (ed.), Paris, 1957)

© António Jorge Silva



Colaboram neste número

Agostinho Ribeiro | Técnico superior da Direção de Serviços dos Bens Culturais (DRCN) e coordenador do Mosteiro de Arouca.

Alba Campo Rosillo | Terra Foundation Fellow for American Art. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza.

Alexander W. A. Kellner | Departamento de Geologia e Paleontologia, Museu Nacional/UFRJ

Fernanda Fragateiro | Artista Plástica.

Fernando Perez Oyarzun | Director del Museo Nacional de Bellas Artes Santiago Chile.

Gonçalo de Carvalho Amaro | Técnico superior no Museu de São Roque, Vogal do Conselho Fiscal do ICOM Portugal.

Isabel Raposo de Magalhães | Museu Nacional dos Coches

John Falk | Diretor do Instituto de Inovação em Aprendizagem e professor do Sea Grant de Aprendizagem de Escolha Livre da Oregon State University.

Leonor Nazaré | Assessora e curadora no Museu Calouste Gulbenkian.

Luís Raposo | Presidente do ICOM Europe. Arqueólogo

Mark O'Neill | Associate Professor, College of Arts, University of Glasgow. Non-Executive Director of Event Communications Ltd. Judge for the European Museum of the Year Awards.

Mariah Martins | Museu Nacional/UFRJ

Mário Nuno Antas | Diretor do Museu Nacional dos Coches, Lisboa.

Nathália Pamio Luiz | Técnica do Centro de Memórias do Museu Sporting, Investigadora MINOM-ICOM Portugal e LUME – Associação de Cultura e Património.

Margarida Loran Gili | Museóloga e consultora independente. Professora da Fundació Universitat de Girona.

Nuno Crato | Professor Catedrático de Matemática e Estatística, ISEG, Universidade de Lisboa.

Nuno Faria | Diretor do Museu da Cidade, Departamento de Museus e Coleções, Porto.

Patrícia Remelgado | Museóloga.

Pedro Faro | Atelier-Museu Júlio Pomar.

Raquel Barata | Museu Nacional de História natural e da ciência – Universidade de Lisboa.

Rosanna Pavoni | Museóloga e curadora

Salvador Patrício Gouveia | Museu do Caramulo.

Sara Antónia Matos | Atelier-Museu Júlio Pomar.

Ficha Técnica

Boletim ICOM Portugal, Série III, N.º 18, Julho 2022 | ISSN 2183-3613

Este boletim é uma edição da Comissão Nacional Portuguesa do Conselho Internacional de Museus (ICOM Portugal). As opiniões expressas nos textos assinados são da inteira responsabilidade dos seus autores, não reflectindo necessariamente os pontos de vista do ICOM Portugal. O boletim adopta a antiga ortografia.

Editora: Sofia Marçal

Projecto gráfico: Mariana Gaudich

Desenho da capa e dos separadores: Fernanda Fragateiro

Agradecimentos: Martim Abreu Rocha, David Felismino

ICOM Portugal | Palácio Nacional da Ajuda – Museu, Ala sul – 2.º Andar, Largo da Ajuda, 1349-021 Lisboa

tel. 213637095 | info@icom-portugal.org | boletim.icom.pt@gmail.com | <http://www.icom-portugal.org>

<https://www.facebook.com/icomportugal>

Índice

Editorial 3

Mensagem da Presidente 11

Breves 14

- *Audiência com Sua Excelência o Presidente da República*
- *ICOM Portugal recebido em audiência pela Secretária de Estado da Cultura*
- *Jornadas de Primavera ICOM 2022*
- *Assembleia Geral do ICOM Portugal*
- *Bolsas ICOM Portugal 2022*
- *Conferência Geral Praga 2022*
- *Encontros de Outono do ICOM Portugal*
- *Prémio Museu Europeu do Ano - EMYA 2022*
- *Projeto de Mapeamento Global de Museus de Cidade - CAMOC*

Em Foco • O PODER DOS MUSEUS 19

- *Ensaçando um novo modelo de administração para o Mosteiro de Arouca* 20
Agostinho Ribeiro. Técnico superior da Direção de Serviços dos Bens Culturais (DRCN) e coordenador do Mosteiro de Arouca.
- *New visions to connect the past, the present and the future* 34
Alba Campo Rosillo. Terra Foundation Fellow for American Art. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza.
- *Entre o velho e o novo mundo: as relações Portugal-Brasil* 41
para a recuperação do Museu Nacional
Alexander W. A. Kellner. Departamento de Geologia e Paleontologia, Museu Nacional/UFRJ e Mariah Martins, Museu Nacional/UFRJ.
- *El Poder de los Museos* 51
Fernando Pérez Oyarzun. Director do Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago, Chile.
- *Preservar e dialogar: o poder dos museus no futuro* 56
Gonçalo de Carvalho Amaro. Técnico superior no Museu de São Roque, Vogal do Conselho Fiscal do ICOM Portugal.
- *Poder fazer ou ter o poder* 60
Leonor Nazaré. Assessora e curadora no Museu Calouste Gulbenkian.
- *The Power of Museums* 63
Mark O'Neill. Associate Professor, College of Arts, University of Glasgow. Non-Executive Director of Event Communications Ltd. Judge for the European Museum of the Year Awards.
- *O Poder dos Museus: de tronos sobre rodas ao museu em movimento* 73
Mário Nuno Antas. Diretor do Museu Nacional dos Coches, Lisboa
- *O que permanece imortal, no canto, tem que perecer, na vida* 82
Nuno Faria. Diretor do Museu da Cidade, Departamento de Museus e Coleções, Porto.

• O poder dos museus na promoção do bem-estar – Prescrição cultura **91**
Raquel Barata. Museu Nacional de História natural e da ciência – Universidade de Lisboa.

• Dall'intimità domestica alla familiarità museale. **95**
Il contributo delle case museo alla città di 15 minuti
Rosanna Pavoni. Museóloga e curadora

• Os Museus como fonte de transformação **100**
Salvador Patrício Gouveia. Museu do Caramulo.

• Museus: poderes e contrapoderes. **103**
Um ponto de vista a partir do Atelier-Museu Júlio Pomar
Sara Antónia Matos e Pedro Faro. Atelier-Museu Júlio Pomar.

À Conversa com Luís Raposo - Entrevista realizada por Sofia Marçal **112**

Encontros da Primavera ICOM 2022 **125**

• The Power of Museums: Making the Case for the Value of Museum Experiences **126**
John Falk. Diretor do Instituto de Inovação em Aprendizagem e professor do Sea Grant de Aprendizagem de Escolha Livre da Oregon State University.

• O Preditor de Kelvin **137**
Nuno Crato, Professor Catedrático de Matemática e Estatística, ISEG, Universidade de Lisboa.

• O Poder dos Museus: contributos para a transição digital **142**
Patrícia Remelgado. Museóloga.

Dia Internacional dos Museus **150**

• Comunicado da direção **151**

• Sessão na Câmara Municipal de Lisboa **152**

• Exposição de obras de Isabel Garrett e Vasco Araújo no Paço dos Duques de Bragança, Guimarães **153**

• Conferência com os ICOM Ucrânia, Polónia e Europa – Museu Nacional dos Coches **155**

Bolsas **156**

• Património imaterial, diálogo e ramificações: reflexões iniciais sobre um planeamento estratégico participativo.

Nathália Pamio Luiz Técnica do Centro de Memórias do Museu Sporting, Investigadora MINOM-ICOM Portugal e LUME – Associação de Cultura e Património.

Margarida Loran Gili. Museóloga e consultora independente.

Professora da Fundació Universitat de Girona.

Webinars **161**

• Gestão de Risco em Museus

• Museus e Património: novos e velhos riscos
Isabel Raposo de Magalhães

Publicações **168**



Mensagem da Presidente

A word from the President

Maria de Jesus Monge



Exercer o poder, tradicionalmente implica confronto e afirmação.

Instituições feitas ‘com pessoas e para pessoas’, os museus são assim, necessariamente, espaços onde encontramos estas dimensões tão humanas. A diferença, contudo, terá de ser não de conteúdo, porque o universo do Humano é o seu objecto, mas de prática, uma vez que os museus não podem nem devem assumir-se como campos de batalha, donos de uma verdade unívoca, universal e sem apelo. A sua missão inclui a promoção do contraditório, dar voz a todos sem excepção, tentando não ceder a conjunturas que favorecem uns em detrimento de outros.

Os Museus têm o poder de transformar o mundo em seu redor. Espaços de descoberta incomparáveis, trabalham narrativas e despertam-nos para novas ideias – passos essenciais para fomentar o bem estar e a construção de um futuro melhor. Os eixos definidos pelo ICOM para o Dia Internacional dos Museus 2022 através deste tema são:

- O poder de atingir a sustentabilidade;
- O poder de inovar através da digitalização e acesso mais inclusivo;
- O poder de reforçar o tecido social nas comunidades em que os Museus estão inseridos.

Exercising power traditionally implies confrontation and affirmation.

Museums are institutions made ‘with people and for people’, thus necessarily spaces where we find these very human dimensions. The difference, however, will have to be not of content, because the universe of the Human is its object, but of practice, since museums cannot and should not assume themselves as battlefields, owners of an univocal, universal truth and one without appeal. Its mission includes the promotion of the contradictory, giving voice to everyone without exception, trying not to give in to conjunctures that favor one over others.

Museums have the power to transform the world around them. Spaces of unparalleled discovery, they work with narratives and awaken us to new ideas – essential steps to foster well-being and build a better future. The axes defined by ICOM for the International Museum Day 2022 for this theme are:

- The power to achieve sustainability;*
- The power to innovate through digitisation and more inclusive access;*
- The power to strengthen the social fabric in the communities in which museums are inserted.*

Rosanna Pavoni no artigo que assina neste Boletim considera o tema 'omnívoro'. Tanto esta autora como outros, falam-nos de projectos museológicos que procuram responder aos desafios do presente, em busca de respostas construídas pelos 'habitantes do Museu'.

O Boletim reflecte as actividades desenvolvidas pela Comissão Nacional Portuguesa do ICOM, tornando evidente que só com a colaboração de muitos indivíduos e instituições conseguimos trabalhar para e com os museus e os seus profissionais.

As Câmaras Municipais de Lisboa e de Guimarães, a Direção Regional de Cultura do Norte apoiaram generosamente iniciativas do ICOM.

Agradeço aos autores o conjunto de generosos contributos que compõem este Boletim e reflectem perspectivas muito diversas.

Luís Raposo partilha o seu percurso, denso de histórias e de um trabalho continuado em prol do património cultural em geral, da Arqueologia e dos Museus, em particular. Companheiro de todos os combates pelos Museus, continua o seu intenso percurso.

Fernanda Fragateiro contribui decisivamente para tornar este Boletim especial, emprestando o seu olhar enriquecedor a um tema inspirador. ♦

Rosanna Pavoni in the article she signs in this Bulletin considers the theme 'omnivorous'. Both this author and others, tell us about museum projects that seek to respond to the challenges of the present, in search of answers built by the 'inhabitants of the Museum'.

The Bulletin reflects the activities carried out by ICOM Portugal, making it clear that we can only work for and with museums and their professionals because we count on the support of many individuals and institutions.

The City Councils of Lisbon and Guimarães, the Regional Directorate of Culture of the North generously supported ICOM initiatives.

I thank the authors for all the generous contributions that make up this Bulletin and reflect very different perspectives.

Luís Raposo shares his memoirs, rich of stories and continued work for the benefit of cultural heritage in general, archaeology and museums in particular. Companion of all the fights for Museums, he continues his intense journey.

Fernanda Fragateiro contributes decisively to make this Bulletin special, lending her enriching look to an inspiring theme. ♦



Laboratório de Materiais (impermeável), 2021 | Fernanda Fragateiro
Casaco impermeável | Waterproof coat | © António Jorge Silva

Breves

Audiência com Sua Excelência o Presidente da República

No passado dia 4 de fevereiro, Sua Excelência o Presidente da República recebeu membros dos corpos sociais da Comissão Nacional Portuguesa do ICOM. Durante a audiência foi traçado o quadro actual dos museus e seus profissionais.

O momento foi particularmente oportuno já que estava em formação um novo Governo, que terá condições únicas para aplicar efectivamente a legislação em vigor, implementar as reformas urgentes e promover a dotação dos museus com as condições necessárias para que cumpram a sua missão e função na sociedade.

Sua Excelência o Presidente da República conhece muito do que foi apresentado e garantiu prestar uma atenção renovada aos profissionais e aos museus, cujas necessidades excedem e são bem mais diversas que o previsto no PRR. ♦



Gonçalo Amaro, vogal do Conselho Fiscal do ICOM Portugal | Maria de Jesus Monge, Presidente do ICOM Portugal
Marcelo Rebelo de Sousa, Presidente da República | Sofia Marçal, secretária do ICOM Portugal
Luís Soares, tesoureiro do ICOM Portugal | © Presidência da República

ICOM Portugal recebido em audiência pela Secretária de Estado da Cultura

A Comissão Nacional Portuguesa do ICOM foi, no dia 20 de abril, recebida pela Secretária de Estado da Cultura, Dra Isabel Cordeiro. Abordámos os temas que mais preocupam museus e profissionais de museu, nomeadamente o não cumprimento da legislação em vigor na área do património cultural, e mais especificamente dos museus.

O ponto de situação relativamente às dificuldades operacionais da Direção-geral do Património Cultural foi aprofundado no respeitante à não implementação do decreto-lei da autonomia, à paralisa da Rede Portuguesa de Museus, à falta de capacidade de resposta a vários níveis. Reforçámos a necessidade de uma reformulação profunda, que responda aos desafios atuais da sociedade em geral e deste setor que tem grandes insuficiências diagnosticadas.

Como não podia deixar de ser, manifestámos a preocupação com a não renovação das equipas dos museus, a todos os níveis: técnicos operacionais, técnicos profissionais e técnicos superiores. O fim das carreiras específicas, as aposentações, a falta de atratividade e a progressiva desadequação face às exigências contemporâneas, têm fragilizado os recursos humanos em extremo. O modelo atual não resolve os problemas que têm vindo a avolumar-se, urge assim encontrar soluções.

A Dra Isabel Cordeiro conhece profundamente a área e assegurou a vontade de diálogo e colaboração para tentar resolver os muitos desafios que os museus enfrentam. ♦

Jornadas da Primavera ICOM 2022

O Poder dos Museus, em consonância com o tema do Dia Internacional dos Museus 2022, foi o mote das Jornadas da Primavera do ICOM Portugal, que decorreu no Palácio Nacional da Ajuda, no dia 14 de março 2022. Contaram com os seguintes oradores: John Falk, *The Power of Museums is the Enhanced Well-Being they Create*, Nuno Crato, *O Poder dos Museus: Um cientista visita um museu* e Patrícia Remelgado, *O Poder dos Museus: contributos para a transição digital*. ♦



Assembleia Geral do ICOM Portugal

A Assembleia Geral do ICOM Portugal, realizou-se no dia 14 de março às 15h, no Palácio Nacional da Ajuda, com a seguinte ordem de trabalhos: Apreciação, Discussão e Votação do Relatório e Contas referentes ao exercício de 2017, acompanhados do referido Parecer do Conselho Fiscal; Balanço do ano de 2017; Plano para 2018; Informações e outros assuntos de interesse associativo. ♦





Bolsas ICOM Portugal 2022

O Fundo de Bolsas ICOM Portugal destina-se a estimular a participação dos seus associados em conferências, cursos, estágios ou intercâmbios, relacionados com as diversas funções museológicas.

Em 2022, o Fundo de Bolsas ICOM Portugal destina-se exclusivamente à participação dos seus membros na 26ª Conferência Geral do ICOM que terá lugar em Praga, entre os dias 20 e 28 de agosto 2022, com apresentação obrigatória de uma comunicação num painel dos Comitês Internacionais.

Serão atribuídas 5 bolsas. O valor da bolsa, destinado a cobrir parte das despesas associadas, será de 900,00€. ♦

Conferência Geral Praga 2022

A Conferência Geral do ICOM Praga 2022, terá o tema *O Poder dos Museus* e realiza-se de 20 a 28 de agosto em Praga. ♦



Encontros de Outono do ICOM Portugal

Os próximos Encontros de Outono realizar-se-ão nos dias 18 e 19 de novembro, em Mértola, subordinados ao tema “Profissionais de museus: formação, carreira e perspetivas futuras”, dando continuidade à reflexão iniciada este ano em torno deste tema e registada em Plano de Atividades para 2022. ♦

Prémio Museu Europeu do Ano - EMYA 2022



Na cerimónia de entrega dos Prémios “Museu Europeu do Ano-EMYA 2022”, que este ano teve lugar entre 4 e 7 de maio, no Museu Nacional da Estónia, em Tartu, o Prémio Museu Europeu 2022, foi atribuído ao “MUSEU DA MENTE - MUSEUM OF THE MIND”: <https://museumvandageest.nl/english-information/>

Localizado na cidade holandesa de Haarlem é um projeto museológico inovador que se destaca como um centro de excelência pelo seu trabalho, na exploração e descoberta sobre a natureza da mente.



Uma instituição verdadeiramente inspiradora, centrada no ser humano, que enfatiza a experiência de pessoas consideradas “diferentes” e ajuda os cidadãos a conhecer e encontrar novas respostas sobre a condição humana e a cultivar novas sementes de esperança, para uma humanidade mais interligada e solidária.

Ver mais em:

<https://www.europeanforum.museum/en/news/emyatwentytwo-winners/>

O próximo EMYA 2023 será realizado em Barcelona, seguindo-se Portimão em 2024, que patrocina o “Portimao Museum Prize”, destinado ao mais acolhedor e inclusivo Museu Europeu e, atribuído neste EMYA 2022, ao Museu Universitário de Bergen-História Natural, da Noruega.

<https://www.universitetsmuseet.no/nb/node/386> ◆

Projeto de Mapeamento Global de Museus de Cidade - CAMOC

O Comité Internacional de Museus de Cidade do ICOM, com o acrónimo CAMOC, lançou, no início de 2022, um projeto à escala global destinado ao mapeamento paulatino dos museus de cidade da atualidade, seus objetivos e principais características. O CAMOC está a desenvolver esta linha de trabalho em conjunto com a Universidade Nacional de Educação de Taipei, a Aliança Regional do ICOM para a Ásia-Pacífico (ASPAC) e o Comité Internacional do ICOM para as Coleções (COMCOL), sendo a coordenação científica da Prof.^a Francesca Lanz (Politécnico de Milão e Universidade de Manchester).



Este projeto foi antecedido de alguns anos de trabalho dedicado ao estudo da evolução conceptual e programática dos museus de cidade ao longo do tempo, por meio de conferências, workshops e publicações, os quais resultaram na conceção de um questionário e na proposta de uma definição de trabalho (não formal nem fixa) da tipologia de museu de cidade (recursos em <https://camoc.mini.icom.museum/>). Tratando-se do primeiro estudo internacional sobre esta matéria, pretendemos conhecer melhor a diversidade dos museus de cidade de hoje: que tipos de museus de cidade existem? Quantos são e onde estão localizados? Quais as suas principais abordagens e ferramentas? As respostas a estas e a outras perguntas só poderão ser obtidas através do preenchimento online deste simples questionário, traduzido em 10 línguas incluindo o português, disponível: <https://citymuseums-mapping.com/news>

Agradecemos a participação de todos os profissionais de museus de cidade! ♦

Em Foco O Poder dos Museus



Ensaçando um novo modelo de administração para o Mosteiro de Arouca

(Gestão partilhada de um Monumento Nacional e respetivo Museu de Arte Sacra) *

Agostinho Ribeiro
Técnico Superior da Direção de Serviços
dos Bens Culturais (DRCN) e
Coordenador do Mosteiro de Arouca



In the year in which ICOM chose the theme of the “Power of Museums” to celebrate International Museum Day, the Regional Directorate of Culture of the North established a tripartite protocol for the management of the Monastery of Arouca, a National Monument that is its custody institutional. “Thinking globally and acting locally” is the guiding principle of this project, something innovative in the Portuguese museological panorama, as it equally shares the rights and duties of the three entities, [two public (Regional Directorate of Culture of the North and Municipality of Arouca) and one private (Real Irmandade da Rainha Santa Mafalda), the latter linked to the Church], who are now joining forces to obtain better results in the management of a heritage entity of enormous relevance to Portuguese History and Culture.

No ano em que o ICOM decidiu trazer à discussão pública a questão, pertinente, do poder que os museus têm [na, sobre], para (?) a sociedade, no generoso sentido de poderem transformar o mundo num “lugar” melhor para vivermos (!?), trabalhamos nós (Direção Regional de Cultura do Norte) nos microcosmos sociais e culturais de diversas comunidades do norte do País, na busca incessante de novos modelos gestionários que consigam demonstrar que esse tal “poder” não é uma presunção descabida de quem pretende usar o património cultural como ferramenta de desenvolvimento dos territórios... Pelo contrário, assumimos que é mesmo este o desígnio maior dos que teimam em fazer do património um instrumento de conhecimento e de saber, logo, de desenvolvimento das comunidades que servem, logo (talvez, presumivelmente), de Poder, na senda do postulado de Francis Bacon¹...!

Tudo junto a sugerir um desafio paradigmático para uma realidade que não cessa de nos surpreender (e nem sempre pelas melhores razões), atendendo ao que hoje se passa no mundo e, muito particularmente agora, nesta nossa Europa incrédula, “espantada” e atemorizada, ao assistir quase impotente à derrocada pungente de todos os valores e princípios em que supostamente acredita e que são os fundamentos basilares da sua própria organização política, económica e social. E cultural, claro! É a triste sina da Humanidade, porque continuamos a não aprender nada com os dramáticos erros cometidos no passado...

Microcosmos, sim, mas de dimensões e alcance incomensuravelmente maiores dos que a redutora delimitação espacial pode fazer crer ou sugerir, já que não há melhor exemplo (fora das questões ambientais, sociológicas e políticas) do que o do património cultural para dar ainda maior consistência ao célebre conceito de que devemos “pensar globalmente e agir localmente”².

Chegados aqui, e aportando então a um destes nossos microcosmos (de valor patrimonial intemporal, incomensurável e ilimitado), diríamos que assim se passa no Mosteiro de Arouca³, onde a pertinência e a necessidade de se tomarem medidas concretas e eficazes para a sua salvaguarda e valorização potenciaram a confluência de interesses das três entidades indissolúvelmente ligadas àquele Monumento, resultando na construção de um modelo gestor inédito, porque inovador no panorama museológico português, e que está traduzido num acordo contratual de responsabilidade partilhada para pôr em prática tal desiderato salvífico e valorativo, conforme mais adiante detalharemos.



Figura 1 - Mosteiro de Arouca. Fachada Principal. (Foto DRCN)

1 – Do Mosteiro de Arouca:

Do Mosteiro de Santa Maria de Arouca adiantamos, muito sumariamente, que foi uma importante instituição monástica portuguesa e um dos primeiros mosteiros femininos em Portugal, da Ordem de Cister, que se destacou no panorama nacional sobretudo a partir do século XIII, após nele ter ingressado D. Mafalda, filha de D. Sancho I, rei de Portugal.

Esta comunidade monacal encontra, porém, as suas raízes fundacionais em período bem mais recuado, já que no primeiro quartel do século X dela temos referência histórica, “num diploma de 1091, que consta de uma questão sobre a posse da igreja de Moldes⁴, por onde se pode “concluir que este mosteiro existia em 925, e até já tinha recebido bens em testamento...⁵”. Sabemos também da identidade dos seus fundadores, obra de Loderigo e Vandilo que, por dirimção desta querela com o bispo de Lamego, fundaram o então Mosteiro de São Pedro de Arouca⁶.

De singelo cenóbio de género dual, segundo a opinião maioritária dos historiadores que têm investigado o Mosteiro de Arouca, passando pela ação dos sucessivos protetores privados que se evidenciaram no engrandecimento e enriquecimento patrimonial do mesmo, podemos fixar alguns casos paradigmáticos que foram decisivos para o engrandecimento desta casa.

Em termos cronológicos, e para além dos já referidos fundadores Loderigo e Vandilo, destacam-se as figuras de D. Ansur e D. Eileuva, que “vão de tal modo aumentar e engrandecer a pequena ermida de Arouca, que, muitas vezes, aparecem como os seus verdadeiros fundadores⁷; o controverso interesse de D. Godinha Eiriz em oposição à extraordinária liberalidade de sua filha, D. Toda Viegas, sendo esta a “mais benemérita doadora da sua época, cumulando a congregação com numerosos e avultados bens do seu património...”⁸; e, em lugar de merecido destaque, da Rainha D. Mafalda, que marcará de forma profunda e irreversível a vida deste mosteiro; passando ainda pela sua transformação para a condição de cenóbio exclusivamente feminino a partir de 1154; até ao processo histórico da sua extinção e passagem de todo o seu património artístico para a posse do Estado, colmatando a sua multiseccular vivência com a sua classificação como Monumento Nacional, em 1910, e fundação do respetivo museu, cuja guarda e gestão foi entregue à Real Irmandade da Rainha Santa Mafalda⁹.



Figura 2 - Mosteiro de Arouca, ala sul (Foto DRCN)

2 – Do Museu de Arte Sacra de Arouca:



Figura 3 - Museu de Arte Sacra de Arouca.

Quanto ao Museu de Arte Sacra de Arouca, assinalamos que é uma instituição tutelada pela Real Irmandade da Rainha Santa Mafalda (RIRSM), que guarda e administra todos os seus bens por disposição legal de 1889, responsabilidade que é bem anterior à própria data da fundação do museu, uma vez que esta apenas ocorreu em 1933. O Estado Português, através da Direção Regional de Cultura do Norte (DRCN), é a entidade proprietária de todo o seu acervo, em consequência da Lei da Separação do Estado das Igrejas.

Este museu é dotado de coleções de grande relevância artística, provenientes das incorporações sucessivas que ao longo dos séculos de história do mosteiro se foram realizando. Serve a comunidade arouquense e um vasto público generalizado, não definido programaticamente, usando alguns mecanismos de ação próximos aos de um museu clássico. No entanto, e em boa verdade, esta entidade de natureza vincadamente museológica necessita ainda de incorporar algumas valias para se poder afirmar atualmente como um museu em plenitude de funções, atento o estabelecido na Lei-Quadro dos Museus, Lei nº 47/2004, de 19 de agosto, (LQM).

Possuidor de um notável conjunto de bens artísticos, de matriz genérica religiosa e não apenas de arte sacra, onde avultam obras de enorme valia identitária nas diversas categorias em que é qualitativamente pródiga (pintura, escultura, ourivesaria, livro, têxteis e mobiliário), esta entidade museológica destaca-se pela variada riqueza patrimonial que a coloca no patamar de uma das mais importantes estruturas detentoras de arte portuguesa dos séculos XIII a XVIII, e onde pontificam “artistas como João de Ruão, Diogo Teixeira, Josefa d’Óbidos, Bento Coelho da Silveira, André Gonçalves, Jacinto Vieira, José Francisco de Paiva, entre muitos outros”¹⁰.



Figura 4 - Museu de Arte Sacra de Arouca.

3 – De um novo modelo gestor:

Ora, foi precisamente a partir de tais constatações patrimoniais, históricas e artísticas, para além das responsabilidades políticas e administrativas que recaem sobre as entidades a seguir designadas, que se começou a pensar e a desenhar um plano gestor que conseguisse envolver estas mais diretas responsáveis pelo Mosteiro, a saber:

- a) a Direção Regional de Cultura do Norte, enquanto entidade do Estado que tutela o monumento;
- b) a Câmara Municipal de Arouca, pelas razões mais que óbvias de primeira entidade político-administrativa do território arouquense;
- c) e a Real Irmandade da Rainha Santa Mafalda, detentora da responsabilidade de administrar e gerir o património artístico ínsito ao Mosteiro.

O formato encontrado para materializar esta intenção foi o da celebração de um protocolo tripartido, onde se estabeleceram as regras fundamentais e as principais responsabilidades que a cada uma das entidades caberia assumir.

O modelo orgânico e funcional concebido, para viabilizar a operacionalidade da gestão do Mosteiro (e do museu que é sua parte integrante e indissociável), teve de ser construído de raiz¹¹, já que não conhecemos nenhuma estrutura semelhante na história da museologia portuguesa. O modelo pode sintetizar-se, em termos muito genéricos, da seguinte forma:

i) – Constituição de uma Administração do Mosteiro, integrando os mais altos responsáveis de cada entidade envolvida (Diretora Regional de Cultura do Norte; Presidente da Câmara Municipal de Arouca e Juiz da Real Irmandade da Rainha Santa Mafalda)¹², com as competências fundamentais de análise e aprovação dos instrumentos basilares para a gestão do mosteiro (planos e orçamentos; relatórios e contas), bem como de todos os documentos legais a que se refere a Lei-Quadro dos Museus Portugueses.

A administração tem ainda o dever de prover a estrutura dos meios financeiros, materiais e humanos necessários ao seu bom desempenho;

ii) – Criação de uma Direção do Mosteiro, integrando um representante de cada entidade administrante¹³, que tem por função a gestão operacional do mesmo. A direção, composta por três elementos, define a programação anual e respetivo orçamento; elabora o relatório e contas; redige e faz cumprir todos os documentos a que se refere a Lei-Quadro dos Museus, para além de gerir as atividades de rotina museológica. De notar que todos os documentos estratégicos e programáticos serão submetidos à apreciação da Administração, que analisará e decidirá sobre a sua viabilidade e concretização efetivas;

iii) – Um coordenador, que é o representante da Direção Regional de Cultura do Norte na Direção do Mosteiro, e que tem por funções e responsabilidades fundamentais as de operacionalizar todas as decisões tomadas pela direção, e aprovadas pela administração, para além das rotinas inerentes às atividades normais relacionadas com o Monumento;

iv) – Um corpo técnico especificamente destinado à gestão corrente do Museu e Mosteiro, onde se incluem os serviços de receção, visitas guiadas, vigilância, segurança e limpeza, complementado com outros recursos humanos afetos a cada uma das entidades envolvidas, a quem se passa a recorrer em caso de necessidades específicas. Estão neste caso, e a título de exemplo, as tarefas correntes de conservação preventiva das espécies artísticas, que passam a ser monitorizadas e tratadas pelos serviços de Conservação e Restauro da Direção Regional de Cultura do Norte, ou as necessidades de acréscimo de recursos humanos tecnicamente habilitados a realizar visitas guiadas ao museu e mosteiro, oriundos quer do Município de Arouca, quer da Real Irmandade da Rainha Santa Mafalda.



Figura 5 - Sessão de inauguração da nova entrada do Mosteiro e apresentação do Programa Museológico (26 de fevereiro de 2022).

Este protocolo tripartido foi assinado pelas partes envolvidas no processo, no passado dia 26 de fevereiro, em ato solene que decorreu na Sala do Capítulo do Mosteiro, com duração experimental de mandato pelo período de dois anos, renovável por períodos idênticos se não existir denúncia do mesmo por qualquer uma das entidades participantes.

Na ocasião, e na presença da Senhora Secretária de Estado Adjunta e do Património Cultural¹⁴, os responsáveis máximos de cada instituição participante aludiram ao facto de estarmos, precisamente, perante uma experiência piloto que poderia ser replicada em tantos outros projetos de natureza similar, caso se obtivesse sucesso na implementação do modelo que a partir de agora irá ser ensaiado para este mosteiro¹⁵.

4 – Da integração do Mosteiro de Arouca no Programa Revive:

Convém referir ainda que o Mosteiro de Arouca está incluído no Programa REVIVE, cujos Objetivos e Pressupostos se transcrevem em parte, sem procedermos aqui a qualquer juízo valorativo deste Programa, cujos prós e contras da sua natureza e bondade salvíficas do nosso património cultural exigiriam um outro, extenso, artigo de opinião:

“O património imobiliário público constitui uma componente muito relevante da identidade histórica, cultural e social do país, e um elemento rico e diferenciador para a atratividade das regiões e para o desenvolvimento do turismo.

Reconhecendo tratar-se de um ativo estratégico, presente em todo o território nacional, e a importância de assegurar a sua preservação, a sua valorização e divulgação, bem como um acesso alargado à sua fruição, o Governo, lançou o Programa REVIVE, que abre o património ao investimento privado para o desenvolvimento de projetos turísticos, através da concessão da sua exploração por concurso público.

Pretende-se, com esta iniciativa conjunta dos Ministérios da Economia, da Cultura e das Finanças, promover e agilizar os processos de reabilitação e valorização de património público que se encontra devoluto, tornando-o apto para afetação a uma atividade económica com finalidade turística, promover o reforço de atratividade dos destinos regionais, a desconcentração da procura e o desenvolvimento do turismo nas várias regiões do país, gerar riqueza e postos de trabalho, concorrendo, assim, para a coesão económica e social do território. [...]

A recuperação do património com respeito pelos valores arquitetónicos, culturais, sociais e ambientais relevantes constitui, também, um pilar base do Programa REVIVE.

O modelo REVIVE passa, assim, pela recuperação de imóveis públicos de elevado valor patrimonial que não estão a ser usufruídos pelas comunidades e seus visitantes, através da realização de investimentos privados que os tornem aptos para afetação a uma atividade económica lucrativa, com vocação turística, nomeadamente, nas áreas da hotelaria, da restauração, das atividades culturais, ou outras formas de animação e comércio, preservando-se os valores e pressupostos que determinaram a dominialidade desses bens e a propriedade pública dos mesmos, mas encontrando mecanismos que permitam prosseguir os objetivos de reabilitação e valorização de património visados.”¹⁶

Ora, decorre desta circunstância de estar o Mosteiro de Arouca integrado neste Programa, com um projeto ambicioso de instalação de um Hotel de cinco estrelas, pelo Grupo Mesquita de Sousa Hotels & Resorts, num investimento global de 5,9 milhões de euros, adaptando toda a ala sul do Mosteiro a esta infraestrutura hoteleira (adaptação esta que está a decorrer neste momento), que as entidades responsáveis reconheceram com maior premência a necessidade de se renovar toda a estrutura museológica existente no edificado, já que esta demonstra estar numa situação algo precária, do ponto de vista museográfico, e muito desatualizada em termos conceptuais e museológicos.



Figura 6 - Apresentação do novo Programa Museológico (26 de fevereiro de 2022).

Esta constatação levou a que a Direção Regional de Cultura do Norte designasse o subscritor deste texto para elaborar um programa de renovação do museu que, de alguma forma, apontasse as linhas mestras para a atualização de todo o espaço museológico, baseada em nova conceção dos espaços expositivos e na contextualização histórica e artística das obras expostas.

De facto, não fazia qualquer sentido apostar numa infraestrutura de altíssima qualidade hoteleira, a que se somou uma renovada entrada e receção, tanto para o Mosteiro, como para o Museu¹⁷, para depois se desaguar num percurso de visita museológica desajustado da atualidade, excessivamente datado e em condições muito precárias e inadequadas de salvaguarda, conservação e exposição do respetivo acervo.



Figura 7 - Apresentação da nova entrada do Mosteiro, pelo Arquiteto João Carlos Santos, autor do projeto (26 de fevereiro de 2022).



Figura 8 - Aspeto geral da nova entrada do Mosteiro de Arouca (foto de Inês D'Orey).

5 - Da necessidade de se elaborar um novo Programa Museológico para o Mosteiro de Arouca:



Figura 9 - Órgão e Coro do Mosteiro de Arouca.

1 – Diagnóstico:

Foi a partir da conjugação de todos os pressupostos atrás enunciados que se começou a refletir sobre o potencial e as reais possibilidades de iniciarmos um processo que conduzisse, por um lado, ao estabelecimento de uma parceria durável e sustentável para a gestão do Mosteiro, que é Monumento Nacional e possui um Museu invejável do ponto de vista do seu acervo; e, por outro, à elaboração de um Programa Museológico que se não reduzisse a um mero discurso expositivo de obras de arte, mas que conseguisse, antes, alcançar os mais importantes fundamentos da sua história, procurando ilustrar e explicitar as próprias razões da existência deste magnífico acervo.

Contextualizar as coleções, integrá-las na história do próprio Mosteiro e estabelecer as narrativas necessárias e imprescindíveis à boa compreensão da vida monacal que lhes está na origem, foi o desiderato primeiro que presidiu à elaboração deste programa.

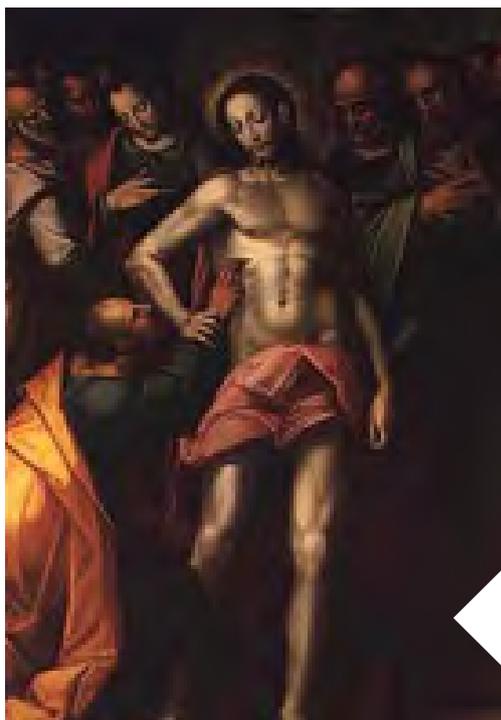


Figura 10 - Incredulidade de S. Tomé, de Diogo Teixeira, século XVI, Museu de Arte Sacra de Arouca.

O diagnóstico então elaborado evidenciou as lacunas e dificuldades existentes na gestão do quotidiano museal, que penalizam seriamente a boa performance da instituição, nas diversas áreas de atuação museológica. Na verdade, e logo em 2017, foram detetadas as insuficiências fundamentais deste espaço que é, ao mesmo tempo, um monumento visitável e um museu de arte que se confundem, e bem, no todo que é o Mosteiro, na sua melhor conceção ideal. Estas limitações e condicionantes estruturais foram identificadas, como segue de forma muito sucinta:

- a) – Insuficiência de um quadro de pessoal qualificado em número capaz de fazer face às suas obrigações legais;
- b) – Insuficiência de recursos financeiros especialmente consignados para a prossecução dos seus objetivos institucionais;
- c) - Estudo e investigação das espécies (bem como da realidade histórica, orgânica e funcional da instituição monacal), desenvolvidos através de recursos exógenos, e avulsos, não se podendo garantir uma adequada e contínua utilização dos bons resultados até agora alcançados;
- d) – Ausência de uma política estruturada de incorporação de bens, devidamente assumida em função da realidade e vocação do museu, sem programa de atuação coerente a este respeito, nos termos do artigo 12º da Lei-Quadro dos Museus Portugueses¹⁸;
- e) – Dificuldade em assegurar o dever de conservar, constatando-se a inexistência de condições adequadas de conservação preventiva, capazes de garantir a integridade das espécies em exposição, sendo também muito frágeis as condições mínimas essenciais à sua salvaguarda ambiental, tanto nos espaços de exposição permanente, como em algumas das áreas destinadas a armazenamento/reservas;
- f) – Existência de um património bibliográfico de exceção, que se encontra devidamente acondicionado, em contraponto com as coleções de pintura e têxteis em reserva, que necessitam de um recondicionamento adequado aos padrões para salvaguarda destes tipos de acervo;
- g) - Segurança dos bens em exposição garantida de forma relativamente insuficiente, sobretudo em relação a visitas de grupos de maior dimensão, devido à escassez de recursos humanos;
- h) – Zonas dedicadas às reservas em condições sofríveis de segurança, tanto ambiental como material.



Figura 11 – “Anunciação”, Díptico-Relicário da Rainha Santa Mafalda, século XIII, prata dourada, Museu de Arte Sacra de Arouca.

É de notar que, com a vigência do protocolo a que já fizemos referência, e cujos efeitos práticos se iniciaram imediatamente a seguir à sua assinatura (26 de fevereiro de 2022), os recursos ao serviço do museu cresceram significativamente, desde logo porque cada entidade aportou mais recursos humanos aos inicialmente existentes, garantindo ainda um serviço de vigilância e segurança, bem como um serviço de limpeza diários¹⁹.

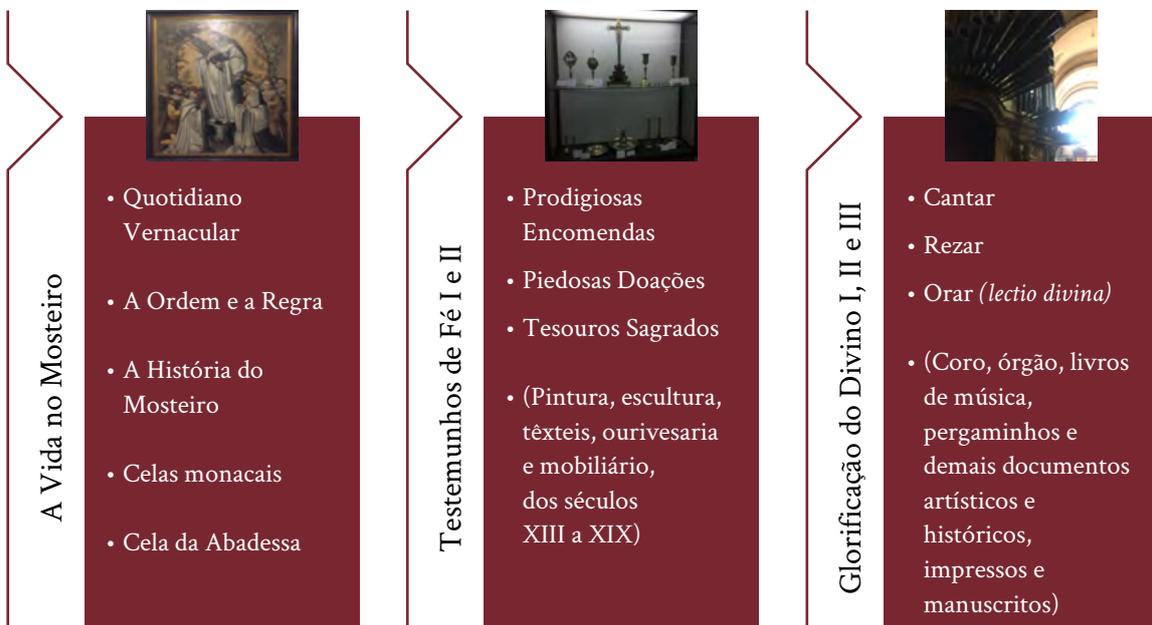
2 – Proposta:

Neste sentido, o conceito subjacente ao novo discurso museológico assenta na relação simbólica que se pode estabelecer entre a vida monacal e os bens materiais que a suportam, nas suas componentes de fé e da glorificação divina, sem descurar a vida quotidiana que a sustenta. Temos assim, três grandes unidades temáticas a configurar conceptualmente todo o discurso museológico, a saber:

I - A Vida no Mosteiro;

II - Os Testemunhos de Fé;

III - Glorificação do Divino.



I – A Vida no Mosteiro

A vida no mosteiro procurará representar os aspetos mais relevantes que caracterizam e identificam o modo de vida monástico, nomeadamente na informação qualificada (mas simplificada), da vida do próprio mosteiro, nas suas vicissitudes históricas, sociais e económicas; da sua submissão à ordem e à regra de Cister; finalizando com quadros temáticos dedicados à vida quotidiana. Estes quadros poderão ser subdivididos em temas que abrangem diferentes áreas expositivas, como poderão ser os casos, e a título de exemplo, do “Quotidiano Vernacular” na cozinha e refeitório; da “A Ordem e a Regra” na sala do Capítulo; da “A História do Mosteiro” em dependências várias; bem como de “As celas monacais e da Abadessa” em duas ou três celas devidamente cenografadas, especialmente dedicadas a espaços mais íntimos e reservados da vida das monjas e da Abadessa, dando neste especial caso da cela da Abadessa relevo a símbolos do poder que lhe estão associados.

II – Testemunhos de Fé:

Os testemunhos de Fé, que mais não são do que a maioria das obras de arte existentes e integrantes do magnífico acervo do mosteiro, agora apresentadas enquanto instrumentos de incalculável valor na construção da identidade monacal, e que materializaram o poder da instituição tanto no território de proximidade como à escala nacional. Esta unidade deverá explicitar de forma integradora a força simbólica que o acervo do mosteiro possui nessa construção, tudo exposto de maneira a que se possa interpretar e compreender a razão primordial que explica e fundamenta a existência destas excelentes obras de arte no mosteiro.

Compreensão esta que deve privilegiar a dupla vertente da fruição estética e da espiritualidade que lhes são intrínsecas!

Para esta unidade temática são sugeridas subdivisões que permitam contextualizar cronologicamente (para melhor fruição individual e maior apreensão pedagógica dos respetivos conteúdos) em forma modelar de fios condutores, em termos expositivos, como segue:

- a) “Prodigiosas Encomendas” e “Piedosas Doações” I e II (pintura, escultura, mobiliário e têxteis/paramentaria) dos séculos XV e XVI (I) e dos séculos XVII a XIX/XX (II);
- c) “Tesouros Sagrados” I e II, (ourivesaria) dos séculos XIII a XVI (I) e dos séculos XVII a XIX/XX (II).

III – Glorificação do Divino:

A glorificação do divino deverá procurar interagir com o sentido de vida que o mosteiro concedia às suas monjas e a razão de ser dos rituais que marcavam os tempos do dia a dia das freiras do mosteiro, na relação direta que estabeleciam com o Divino. Esta relação, ou interação que sobretudo se produzia a um nível profundamente íntimo, era, contudo, marcada por momentos de vida coletiva, devidamente calendarizados ao longo do dia, como se percebe pela Liturgia das Horas que ainda hoje marca o ritmo de vida de um mosteiro²⁰.

Eram os tempos marcados das orações e dos cânticos salvíficos que deverão ter expressão discursiva no percurso do museu.

Para ilustrar e explicitar esta unidade temática iremos basear todo o discurso museal na documentação existente, como sejam livros de música, pergaminhos e demais documentos artísticos e históricos, impressos e manuscritos, com realce para os importantes Antifonários

existentes em Arouca, em especial os do século XIII (Temporal e Santoral), Cerimoniais, Evangeliários (onde releva um fragmento visigótico do século XI/XII), Breviários, Missais, etc. Em tudo articulando com o espaço arquitetónico do coro das monjas e respetivos altares laterais, onde pontifica o imponente órgão de tubos do século XVIII, construído por Manuel Benito Gómez, organeiro de Valladolid, e considerado como um dos mais importantes instrumentos da organaria ibérica em todo o mundo.²¹

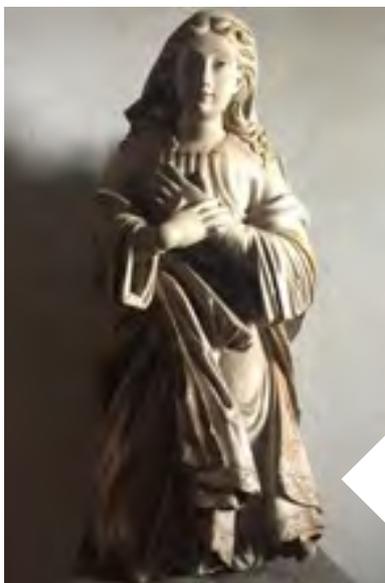


Figura 12 - Anunciação, de Jacinto Vieira, pedra de Ançã, século XVIII, Museu de Arte Sacra de Arouca.

6 - Conclusão

Ficam assim apontados os elementos mais relevantes que estão na origem de um projeto de natureza museológica e patrimonial que parece não ter paralelo na história da museologia nacional. Não por qualquer genialidade na procura e encontro de soluções museográficas, nem tão pouco porque se conseguiu uma excelência programática com recurso a suportes técnicos e financeiros de exceção - ele é inovador apenas porque se conseguiu implementar no terreno uma verdadeira parceria operacional, neste caso tripartida, onde as competências e responsabilidades de gestão e administração são efetivamente assumidas e partilhadas por todas as partes, sem cláusulas de exclusão de direitos e deveres especiais.²²

Devemos sublinhar que não se trata aqui de delegar ou transferir competências de uma entidade para outra (ou outras), como tem acontecido em alguns casos em que o Estado transfere para o poder local a quase totalidade das responsabilidades gestionárias²³, de certo modo alijando o dever constitucional que tem sobre o património cultural nacional. Trata-se, isso sim, de partilhar solidariamente essas mesmas responsabilidades, sem quaisquer intuitos de se desviar das suas obrigações tutelares fundamentais, ao mesmo tempo que consegue captar reforços institucionais e materiais, reforçando o papel de outros protagonistas e intervenientes ao nível dos direitos e deveres que todos temos na salvaguarda e valorização do nosso património. De facto, a ideia chave na aplicação operativa deste modelo é a de permitir que as decisões sejam tomadas na pluralidade das entidades protagonistas, de forma partilhada e solidária, em situação de paridade de circunstâncias, traduzida no caso vertente numa verdadeira igualdade de competências decisórias.

Finalmente, deve ser sublinhado que tudo isto só é possível graças ao envolvimento e empenhamento de uma equipa de trabalho multidisciplinar de exceção, como é o caso de muitos colegas da Direção de Serviços dos Bens Culturais (DSBC) da Direção Regional de

Cultura do Norte. Sem os contributos esclarecidos de todos, jamais conseguiríamos colocar em marcha um projeto tão ambicioso como este que agora se nos apresenta, o que reforça a nossa profunda convicção de estarmos a trilhar caminhos seguros na busca de novos modelos de gestão do nosso património cultural.²⁴

Acreditamos que o bom sucesso na sua implementação poderá permitir que este modelo possa ser replicado noutros monumentos e quadrantes territoriais, com diversos protagonistas em função das realidades locais, designando já este formato gestor como sendo o “modelo de Arouca”. ◆



Figura 13 - Coro do Mosteiro de Santa Maria de Arouca (Foto DRCN).

NOTAS

- * Agostinho Ribeiro, Técnico Superior da Direção de Serviços dos Bens Culturais da Direção Regional de Cultura do Norte, coordenador do Mosteiro de Arouca e responsável pelo seu programa museológico
- ¹ A quem se atribui a máxima “Saber é Poder” (Nota do Autor).
- ² Frase atribuída ao sociólogo alemão Ulrich Beck. A este propósito sugere-se a leitura da interessante comunicação de Paulo Márcio Cruz, Zenildo Bodnar e Grazielle Xavier: “Pensar Globalmente e Agir Localmente. O Estado Transnacional Ambiental de Ulrich Beck” http://www.publicadireito.com.br/conpedi/manaus/arquivos/anais/bh/grazielle_p_xavier.pdf.
- ³ O Mosteiro de Arouca está situado em pleno centro da Vila de Arouca, município da Área Metropolitana do Porto, distrito de Aveiro. Mais informações em [Câmara Municipal de Arouca \(cm-arouca.pt\)](http://cm-arouca.pt) e [Arouca – Wikipédia, a enciclopédia livre \(wikipedia.org\)](http://wikipedia.org).
- ⁴ Coelho, Maria Helena da Cruz – *O Mosteiro de Arouca, do século X ao século XIII*, Edição da Câmara municipal de Arouca e Real irmandade da Rainha Santa Mafalda, 1988, p. 22.
- ⁵ Ibidem.
- ⁶ Ibidem.
- ⁷ Idem, p. 23-24.
- ⁸ Idem, p. 38.
- ⁹ Lei de 26 de Janeiro de 1889, publicada no Diário do Governo nº 158, de 18 de Julho, e da Portaria nº 6 618, publicada no Diário do Governo, 1ª Série, nº 18, de 22 de Janeiro de 1930.
- ¹⁰ Rocha, Manuel Joaquim Moreira da, in <<https://museudeartesarouca.weebly.com>>
- ¹¹ Ainda que remotamente inspirado no modelo inicial do Museu da Região do Douro, do qual o signatário foi Presidente da Comissão Instaladora, por Despacho do Ministro da Cultura, nº 13945/98 (2ª. Série), publicado no D. R. nº 184, de 11-8-1998 (Nota do Autor).
- ¹² A saber, atualmente: Doutora Laura Castro, Drª Margarida Belém e Cónego Doutor Arnaldo de Pinho, respetivamente.
- ¹³ A saber, atualmente: Agostinho Ribeiro, Drª Isabel Bessa e Eng. José Morais, respetivamente.

- ¹⁴ Ao tempo, Arqt.^a Ângela Ferreira, do XXII Governo de Portugal.
- ¹⁵ A este propósito, ver <<https://www.cm-arouca.pt/mosteiro-de-arouca-inaugura-nova-estrutura-de-acolhimento-ao-visitante/>>
- ¹⁶ <https://revive.turismodeportugal.pt/pt-pt/guiao-tecnico>.
- ¹⁷ Esta nova entrada do Mosteiro e do Museu surge na sequência da obra de melhoria das condições de receção e acolhimento ao público, no âmbito da Operação Mosteiros a Norte, com um financiamento comunitário de 708.000,00 €. O projeto esteve a cargo do Arqº João Carlos Santos. Para mais informação, consultar <https://www.mosteirosanorte.gov.pt/#osmosteiros>.
- ¹⁸ Artigo 12.º da Lei nº 4/2004, de 19 de agosto:
Política de incorporações
1 - *O museu deve formular e aprovar, ou propor para aprovação da entidade de que dependa, uma política de incorporações, definida de acordo com a sua vocação e consubstanciada num programa de actuação que permita imprimir coerência e dar continuidade ao enriquecimento do respectivo acervo de bens culturais.*
2 - *A política de incorporações deve ser revista e actualizada pelo menos de cinco em cinco anos.*
- ¹⁹ Processo que se encontra atualmente em fase de implementação, ainda não totalmente concluído, pelo que nos escusamos aqui de o pormenorizar.
- ²⁰ A este propósito sugere-se a leitura do “Ritual Cisterciense”, que pode ser obtido acedendo a <[Microsoft Word - POR-Ritual Cist. 1998 approbato.doc \(ocist.org\)](#)>
- ²¹ A este propósito sugere-se a leitura de [Arouca e os seus órgãos de tubos – Musorbis](#).
- ²² Exceção apenas ao sistema de bilhética, que passou a ser gerido pela Direção Regional de Cultura do Norte, por razões exclusivas de natureza legal e gestão do sistema informático.
- ²³ Como tem acontecido com alguns museus do Estado, e cujos resultados práticos a favor dos mesmos não parecem estar a ser muito famosos. (Nota do Autor).
- ²⁴ Os profissionais da DRCN que têm vindo a contribuir para o bom desenvolvimento deste projeto, são: David Ferreira (diretor da DSBC); Adriana Amaral, Anabela Lebre, Ângela Melo, Augusta Lima, Carla Cruz, Carlos Matos, Elvira Rebelo, Helena Cardoso, Isabel Costa, Isabel Sereno, Manuel Rodrigues, Patrícia Brás, Sónia Cerdeiras, Vítor Gonçalves e Walter Santos. A todos o nosso agradecimento. (Nota do Autor).

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV – O Mosteiro de S. Pedro e S. Paulo de Arouca. História e Arte. Lisboa: Medilivros, 2003.
- BRITO, Carlos – Mosteiro de Santa Maria de Arouca: Leitura Iconográfica das Telas do Cadeiral. Texto gentilmente cedido pelo autor.
- CARVALHO, Ana Sá – O Códice polifónico de Arouca. Revista Portuguesa de Musicologia, 2.
- COELHO, Maria Helena da Cruz – O Mosteiro de Arouca, Do século X ao século XIII, Arouca, 1988.
- COELHO, Maria Helena da Cruz – Arouca, Uma Terra, Um Mosteiro, Uma Santa. Arouca: Câmara Municipal de Arouca, 1989.
- DIAS, Pedro – Mosteiro de Arouca. RIRSM, 2000.
- PINHO, Arnaldo et al. – O Mosteiro de S. Pedro e S. Paulo de Arouca. História e Arte, o brilho de Cister.
- PINHO, Arnaldo – Espaço Sagrado e Transcendência, uma leitura da Igreja de Santa Maria (de Arouca). Texto gentilmente cedido pelo autor. 2016.
- RIBEIRO, Maria Queiroz – Inventário Provisório, Museu de Arte Sacra de Arouca, Lisboa, Junho, 1997.
- RIBEIRO, Maria Queiroz – Programa Museológico, Museu de Arte Sacra de Arouca, Lisboa, Junho, 1997.
- ROCHA, Manuel Moreira da – Santa Rainha Mafalda: um modelo de perfeição. A construção da memória das monjas de Arouca no século XVII, 1998. MJMROCHA – 1998 – repositório aberto. Up.pt.
- ROCHA, Manuel Moreira da – O Mosteiro cidade na génese e desenvolvimento urbano: uma interpretação do espaço. Porto, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto; Ciências e Técnicas do Património. Séries 5 e 6, 2006 – 2007.
- SÃO BOAVENTURA, Frei Fortunato de – Memórias para a Vida da Beata Mafalda. Reedição RIRSM, 1986.
- SILVA, Cátia Paula Oliveira da - Projecto «Acervo Histórico do Mosteiro de Arouca - Recuperação e catalogação», Relatório e Estudo de Caso, Trabalho de Projecto de Mestrado em Ciências Musicais, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Nova de Lisboa, Novembro de 2017.
- SOUSA, Maria João; CRUZ, António João; CALVO, Ana – Estudo técnico e material do suporte das pinturas de Diogo Teixeira realizadas para o Mosteiro de Arouca. Estudos de Conservação e Restauro. 2014.
- TEIXEIRA, Vítor Gomes – Iluminura, seis imagens, in O Mosteiro de S. Pedro e S. Paulo de Arouca, História e Arte, RIRSM, 2003.
- VEIGA, Afonso Costa Santos – A Igreja e o Coro de Arouca, Edição RIRSM, 2010.
- VEIGA, Afonso Costa Santos – Filhas da Nobreza Setecentista no Mosteiro de Arouca, Edição RIRSM, 2012.

New visions to connect the past, the present and the future

*Alba Campo Rosillo
Terra Foundation Fellow for American Art,
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza*



La exposición “Arte americano en la colección Thyssen” muestra la colección de arte histórico estadounidense más importante de fuera de sus fronteras. Las obras se han organizado siguiendo un innovador hilo temático, que busca compensar el sesgo eurocéntrico del coleccionista. Desde la interpretación en salas, a los ensayos del catálogo hasta las actividades educativas reescriben un pasado histórico complejo desde una perspectiva crítica para entender el arte y la historia de los Estados Unidos y ofrecen oportunidades para la reflexión.

Museums have the power to spread ideas and provoke reflection among large audiences. In the previous number of this journal, several articles alluded to the social responsibility of these cultural institutions in fostering intercultural dialogue.¹ Indeed, one of the main points that András Szántó’s seminal book, *The Future of the Museum*, advances is the role of art museums as meeting places for dialogue.²

It was precisely to promote this exchange of ideas across cultures that the exhibition American Art from the Thyssen Collection came to be.³ The show organized by Madrid’s Museo Nacional Thyssen-Bornemisza was designed to celebrate the centenary in 2021 of Baron Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza’s birth. Over the course of his life, the baron became an extraordinary art collector due not only to the quality and volume of his purchases,⁴ but also to the visionary scope of his collecting, which embraced historical American art at a time when very few others were considering it, let alone buying it.

To be sure, Baron Thyssen-Bornemisza expressed an unprecedented interest in American art. In the 1960s he became one of the first persons to buy artworks from American artists at a time when no other European collector was purchasing such works. More importantly, he acquired paintings from all periods, showing his appreciation for historic American art in addition to the avant-garde pieces that he initially collected. His first American purchase in 1963, when he came by Jackson Pollock’s *Brown and Silver I* (1951), was followed from 1977 onwards by the acquisition of nineteenth-century American paintings. Eventually, the contents of his collection covered the complete range between 1763 and the time of his contemporary purchases, offering a representative view of the history of US American art in keeping with collecting ideas of that moment.

That said, the vision behind the collection adhered to the period biases of the collector’s positionality. Only two female artists were represented in his American art holdings: Georgia O’Keeffe [fig. 2] and Lee Krasner. Moreover, the racial traits of the artists in his collection mirrored those of the collector himself, a white male of European descent. Thus, the indigenous

cultural expressions among these works were depictions made by white artists, instead of original works executed by natives, who are an essential component of US history. Clearly, the Thyssen American art collection was in need of a new interpretation. The exhibition and its accompanying catalogue, put together by the museum's Modern Painting department, introduced new approaches to the collection in order to engage diverse publics and address urgent matters in the public sphere [fig. 1].



Fig. 1. Double-page spread of the exhibition catalogue featuring contemporary artworks that critically comment on socioeconomic inequalities

New narratives

The exhibition followed the novel paradigm of focusing on people rather than on objects.⁵ In January 2021, I joined the Modern Painting department at the museum as the Terra Foundation Fellow for American Art with a view to helping the institution reinterpret the American art collection. The idea was to enhance the objects' relevance through meaningful narratives. Chief Curator of Modern Painting Paloma Alarcó chose the broad categories of nature, people and things to organize the artworks around the sections of "Nature," "Culture Crossings," "Urban Space" and "Material Culture." Mixing artistic periods and styles, we grouped the works in original ways designed to attract visitors conceptually and visually. This approach was fully in keeping with the museum's goal of enabling its visitors to develop critical and creative skills to help improve their quality of life.⁶

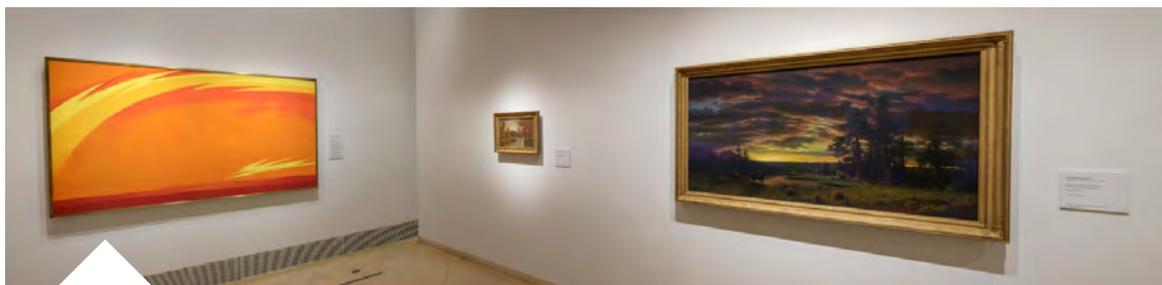


Fig. 2. View of Section 1 of the exhibition, "Nature," featuring Georgia O'Keeffe's *From the Plains II* (1954) at left, Worthington Whittredge's *Rainbow* (1880–90) at center, and Albert Bierstadt's *Evening on the Prairie* (c. 1870) at right

In order to provide a new perspective of the collection in particular and American art in general, the revised arrangement of works highlighted history and geopolitics as opposed to traditional aesthetics. For this reason, we placed a historical map at the entrance to the exhibition. The map showed the original thirteen British colonies founded in the seventeenth and eighteenth centuries, together with the rest of the US states showing their date of admission to the Union. Besides this, it charted the border of the viceroyalty of New Spain to illustrate the vast expanse of current US territory that was historically connected with imperial Spain, as well as the border between the Union and Confederate states during the Civil War. All major cities and natural accidents depicted in the collections were featured in the map. Moreover, two smaller maps located the ancestral lands of the indigenous nations represented in the collection, and the US territories with their year of annexation. This visual resource helped visitors to understand the stakes of the narratives depicted, with real political consequences.

In keeping with this approach, the section titled “Nature” revisited the genre of landscape painting, exploring natural sceneries through different perspectives: the spiritual, the scientific, the visionary, the conservationist and the abstract. “Culture Crossings,” in turn, contemplated instances of contact between different communities, from conquest scenarios to landscapes of commercial exploitation outside the US borders, and human interactions taking place among different groups, either coming into conflict or establishing alliances. The third section, “Urban Space,” explored the phenomenon of the modern subject, with its identities and anxieties, particularly through existentialist abstract paintings. In addition, this part of the show looked into the technological developments that shaped modern cities and gave rise to open spaces for leisure and the new musical rhythms of jazz that accompanied this growth. The fourth and last section, “Material Culture,” reflected on the finitude of life, mainly portrayed through images of used objects. At the same time, the paintings in these rooms immersed viewers in a world of sensual pleasures and in modern fantasies that connected indigenous and colonizing cultures.



Fig. 3. View of Section 2 of the exhibition, “Culture Crossings,” featuring the paintings *Fishermen in the Adirondacks* (1860–70) by William Louis Sonntag at far left and *The Stewart Children* (c. 1773–74) by Charles Willson Peale at far right

The *Stewart Children* from about 1773–74 is a case in point. The painting embodies the idea of “firsting,” a term coined by scholar Jean O’Brien to refer to the belief that non-indigenous people built the foundational social structures upon which the country grew.⁷ In Charles Willson Peale’s portrait, the children are depicted as colonial British subjects echoing the attitude of the original biblical couple, Adam and Eve [fig. 3]. Indeed, Isabella and John Stewart are portrayed as a massive presence in a pastoral landscape of bliss, where fruit is always at hand for their enjoyment. The references to peach trees and tobacco plants, which enslaved labor grew in the family estate plantations in Maryland, are minor details in a painting that presents the children as the rightful owners of the land. One cannot help but ask, where are the original indigenous inhabitants of the Piscataway, Nentego, Nacochtank, Doeg and Susquehannock nations?⁸ Where are the hundreds of enslaved hands working the lands? These are some of the questions the exhibition raised and the narratives it brought out in the open.

Another aspect the museum wished to address was the presence of women in the American holdings of the Thyssen Collection. Georgia O’Keeffe, an artist who captivated the baron, as attested by the eight works by her which have been in the collection at different times, figures prominently [fig. 2]. One of the two paintings by her hand in the show, *From the Plains II* (1954), hung majestically in the first room of the exhibition. Moreover, pictures that feature progressive women – such as the artist and cultural promoter Helena de Kay, the philanthropist writer Duchess Millicent, and the writer and art collector Gertrude Stein – were at the center of a wide range of public programming activities, such as talks and Instagram discussions.⁹ In addition to this, I delivered a lecture on the two women who helped shape the collection of American art from its conception, advising baron Thyssen on his purchases: Edith Gregor Halpert, the dealer whose art canon informed the modernist section of the baron’s collection, which pursued the same artists and similar works to those in her personal collection; and Barbara Novak, the scholar who guided him on his historic art purchases and wrote about them.¹⁰



Fig. 4. Romare Bearden, *Sunday after the Sermon*, 1969. Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza

Further, the exhibition addressed the key issue of African American culture through vibrant paintings such as *Sunday after the Sermon* (1969). The artist, Romare Bearden, was a Leonardo Da Vinci of his time: he excelled in the fields of graphic design, painting and collage, organized exhibitions, published poems and essays, composed music and engaged in political activism. Bearden grew up in the milieu of the Harlem Renaissance, a flourishing of the creative arts in Black New York thanks to the arrival of migrants fleeing white supremacist policies in the southern states. In New York, he combined the Cubist and Dada technique of collage and the colors of Malevitch’s Suprematism with the language of seventeenth-century Dutch genre painting to create poignant works about his community. In *Sunday after the Sermon*,

the large-scale rendering of the hands calls attention to the interaction of the group and speaks of care and connection [fig. 4]. In addition to this, the man with the beret standing by the door and the woman sporting a natural Afro hairstyle refer to the Black Panther movement and talk of pride and militancy.

Connecting past and present to create a better future

A museum's relevance stems from its capacity to tickle visitors' curiosity and its ability to motivate them to learn more, to shift views and accept other perspectives as valid as their own. This transfer of ideas, far from being a mere pastime, has a powerful political component: it enables the critical revision of the past to reconsider the present. This is especially visible in the realm of US Native American culture. Historic white Euro-American representations of indigenous subjects often adhere to the idea of the inevitability of Indian extinction, the narrative of "lasting."¹¹ Think of James Fenimore Cooper's novel *The Last of the Mohicans* (1826) or Charles Wimar's painting *The Lost Trail* (1856), both of which express white settlers' fantasies of the native people as a "vanishing race" [fig. 5]. To counteract these perverse and pervasive narratives, the Education department of the Museo Thyssen-Bornemisza is organizing, together with Dr. Beatriz Robledo, Curator of Ethnology at the Museo de América in Madrid, a series of online and in-person conversations. In these discussions we are presenting the historic works in the holdings of the two museums and connecting them to current indigenous communities and their cultural expressions. By locating them on the US map and visualizing their thriving culture we seek to emphasize their continuity and power in our present day.

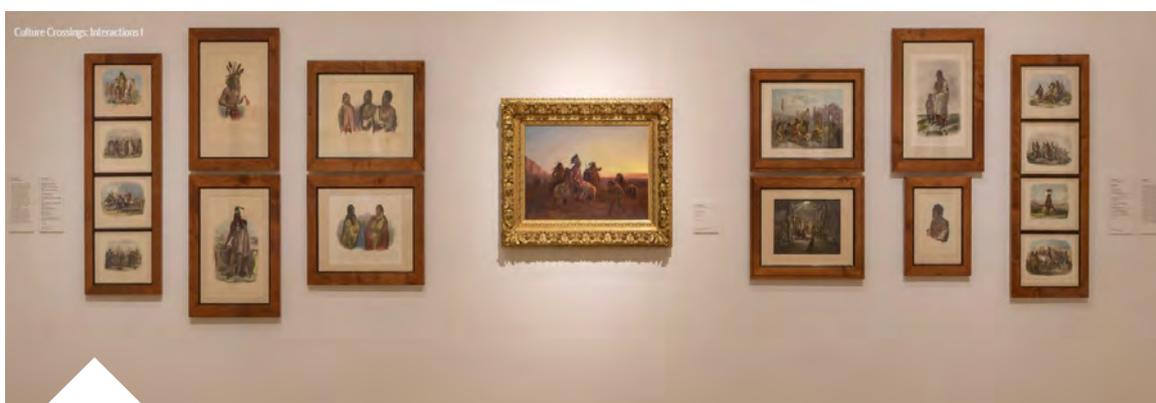


Fig. 5. View of Section 2 of the exhibition, "Culture Crossings," featuring a collection of prints designed by Karl Bodmer at left and right and Charles Wimar's painting *The Lost Trail* (1856) at center

Gender equality and the rights of the LGBTQ+ community were two other key issues the museum wanted to look into; accordingly, we put the spotlight on a series of pieces produced by artists with homoerotic inclinations. This is how we interpreted Robert Rauschenberg's *Express* (1963), a work in which the historical is embedded in the contemporary and the global in the personal [fig. 6].¹² The historical event depicted in this montage is the signing of the peace after the US Civil War, which the artist connected with the contemporary swearing in of John F. Kennedy as US President, validating the fight for Civil Rights. This hopeful twist likely moved the artist to paint the bright red rectangle at the top of the composition.¹³ Side by side, he delved into the personal: his romantic relation with the US dancer Steve Paxton, portrayed in a still where he is dancing with several ballerinas in the center. Images of motion abound in the piece – bodies dancing, climbing, descending or riding on horseback – perhaps commenting on the fluctuating character of identity, gendered, sexual or otherwise.¹⁴ Such interpretations generate a diversity of views and create room to accept a wide range of perspectives.



Fig. 6.
Robert Rauschenberg,
Express, 1963. Madrid,
 Museo Nacional
 Thyssen-Bornemisza

Together with all this, we found a way to connect past and present by pairing works from the collection with contemporary pieces that functioned as correctives in the exhibition's catalogue.¹⁵ For instance, with a view to counteracting the negative ways in which indigenous subjects and their cultures have traditionally been portrayed by white Euro-American artists the catalogue features the work *Welcoming the Newcomers* (2019) by two-spirit artist Kent Monkman of Cree ancestry. The hyperrealist painting depicts sinewy indigenous individuals rescuing European and African sailors from a wreck and welcoming them to their paradisiacal land. Also in this line, Maria Magdalena Campos-Pons talks about diasporic communities in *When I'm not here / Estoy allá* (1996), where she emphasizes the "tragedy of identity" and the idea of the "fatherland as a trap." In turn, Margarita Cabrera's *Pink Blender* (2002) exposes North American dependence on borderland Mexican labor for the manufacture of US kitchen appliances that constitute the core of the American consumer lifestyle [fig. 1]. With the *Portrait of Ross in L.A.* (1991), Félix González Torres brings to the fore the AIDS epidemic within the LGBTQ+ community, beckoning the viewer to take and eat one of the candies that recreated the sitter's weight. At the time Ross was ill with AIDS, and the gradual reduction in the volume and weight of the candy pile became a metaphor for the progressive consumption of his body. These are some of the artworks that put pressure on the historic collection of US American art by indexing sociopolitical issues that are still unresolved.



Fig. 7.
 View of the "Slow-
 Looking Room" in the
 exhibition. Photo courtesy of
 Laura Martínez Lombardía

The exhibition also included a special opportunity for reflection and mindfulness in the “Slow-Looking Room” [fig. 7].¹⁶ This small gallery was hung with three paintings – two of them monumental works, the third a small oil – and fitted with a bench. While this was the second room in the tour of the exhibition, making it unnecessary for visitors to sit down to rest, the bench functioned as a marker of something important, exceptional, that demanded pause. The main painting in the room was a large canvas by Mark Rothko, an artist who expressed emotional states and sought an intimate connection with the viewer. Taking this cue, the bench activated the desire for deceleration and immersive attention. Here, the observer could indulge in slow looking and start apprehending the mysteries of such mood-conveying paintings – “see” the works. In this way, the museum presented the public with an opportunity for contemplation and silence, observing and learning, all through the mindset of patience. By promoting diversity and inclusion, fostering critical thinking and offering the conditions for a mindful attitude, it has been our hope to contribute to a more just tomorrow. ♦

NOTES

- ¹ Joana Belard da Fonseca, “Coleções extra-europeias em Portugal: o exemplo do Museu do Oriente,” *Boletim ICOM Portugal* III, 17 (December 2021), 69 (68–72); and Mário Moutinho and Judite Primo, “Acervos coloniais: para uma leitura crítica das heranças,” *ibid.*, 95 (91–97).
- ² András Szántó, “Ambition & Anxiety: Reimagining the Art Museum,” in *The Future of the Museum: 28 Dialogues*, 6–17. Ostfildern: Hatje Cantz, 2020.
- ³ Consult the project’s website at <https://www.museothyssen.org/en/exhibitions/american-art-thyssen-collection>, last accessed May 9, 2022, and the exhibition catalogue by Paloma Alarcó and Alba Campo Rosillo, *American Art from the Thyssen Collection*, with texts by Clara Marcellán and Marta Ruiz del Árbol. Madrid: Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 2021.
- ⁴ The Thyssen-Bornemisza collection originated in the hands of the baron’s father, an industrialist who assembled fine art created between the Middle Ages and 1800. The taste guiding the acquisition of artworks emulated that of American industrial tycoons – such as William Corcoran – in building “aristocratic” collections to assert their cultural prowess. See Georgina Walker, *The Private Collector’s Museum: Public Good versus Private Gain*, 39–55. Milton: Routledge, 2019. When the baron inherited part of the collection of Old Master paintings in 1947, he continued purchasing Old Masters but also started acquiring modern art, including German, Russian and American pieces.
- ⁵ See Elizabeth E. Wood, Rainey Tisdale and Trevor Jones, *Active Collections*. London: Routledge, 2018.
- ⁶ Consult the museum’s vision and mission on its website: <https://www.museothyssen.org/transparencia/mision-valores-normativa/vision>, last accessed May 9, 2022.
- ⁷ Jean M. O’Brien, *Firsting and Lasting: Writing Indians out of Existence in New England* (Indigenous Americas). Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.
- ⁸ See the interactive map created by Native Land Digital in <https://native-land.ca/>, last accessed May 9, 2022.
- ⁹ See the lecture that Clara Marcellán gave on Homer’s early work and on his portrait of De Kay in February 2022, on the museum’s Youtube channel: <https://www.youtube.com/user/thyssenmuseum> I am waiting for the lecture to be posted and paste the right link. Disregard this please.
- ¹⁰ For more information watch the lecture by Alba Campo Rosillo, “Halpert y Novak: dos mujeres clave en la colección de arte americano,” delivered on July 8, 2021, on the museum’s Youtube channel: <https://www.youtube.com/watch?v=hzzBkhB3-8c>, last accessed May 10, 2022.
- ¹¹ O’Brien, *Firsting and Lasting*.
- ¹² Barbara Rose, “Express: Rauschenberg in the Fast Lane,” in *Rauschenberg: Express*, 17. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2006.
- ¹³ *Ibid.*, p. 15.
- ¹⁴ Catherine Craft, “Express,” in *American Art from the Thyssen Collection*, 194. Madrid: Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 2021.
- ¹⁵ See note 3.
- ¹⁶ To learn more about “Slow Looking,” see Jennifer L. Roberts, “The Power of Patience: Teaching students the value of deceleration and immersive attention,” *Harvard Magazine* (November–December 2013), <https://www.harvardmagazine.com/2013/11/the-power-of-patience>, last accessed May 10, 2022.

Entre o velho e o novo mundo: as relações Portugal-Brasil para a recuperação do Museu Nacional

Alexander W. A. Kellner
Departamento de Geologia e Paleontologia,
Museu Nacional/UFRJ



Mariah Martins
Museu Nacional/UFRJ



The fire that devastated the Museu Nacional/UFRJ will go down in history as one of the greatest tragedies in the scientific and cultural world, which has transcended the country's borders. Here we present a brief history of the institution that is strongly linked to Portugal, and a summary of the reconstruction efforts (Projeto Museu Nacional Vive), including the governance structure, the campaign to recompose the collections, and the actions carried out by Portuguese institutions. This project is an excellent opportunity to promote the integration of museums around the globe and can become an inspiration for similar projects.

*“Vigas de aço pairando no ar, retorcidas com o calor intenso;
Vidros estilhaçados pelo chão, derretidos por conta das chamas;
Ferros entrelaçados em todas as direções, expostos por desmoronamentos;
Paredes enegrecidas pela fuligem, decorrente da queima da memória de um país...”*
(Kellner 2019a)

Introdução

O dia 2 de setembro de 2018 é uma das datas mais tristes envolvendo a ciência e cultura não apenas para o Brasil. No início da noite de um domingo, o primeiro museu do país, que também é a sua instituição científica mais antiga, teve a sua sede, o palácio no parque da Quinta da Boa Vista, devastada por um incêndio de grandes proporções.

Em recuperação dessa tragédia, diversos são os esforços e ações visando a reconstrução da principal instituição museal brasileira, que se acentua com a aproximação das comemorações do bicentenário da independência do país. Marcando essa efeméride, houve um considerável aumento do interesse envolvendo a historiográfica brasileira acerca do século XIX, acentuando-se um natural interesse dessa importante ligação do Brasil com Portugal.

No presente texto, será apresentada, de forma resumida, a evolução dos trabalhos de reconstrução agrupados no Projeto Museu Nacional Vive, com ênfase em algumas das principais contribuições do governo e de instituições de Portugal. Nunca é demais enfatizar que o Museu Nacional/UFRJ é o principal museu de história natural e antropologia do Brasil, que possui uma forte vertente histórica envolvendo diversos países, sobretudo Portugal, o que deve ser expresso nas futuras exposições, inclusive com peças representativas dessa rica ligação.

Breve Histórico e Especificidade do Museu Nacional/UFRJ

O Museu Nacional/UFRJ difere da maioria dos museus, mesmo aos vinculados à história natural e a antropologia, resultado de uma origem e evolução própria bastante particular. Fundado em 6 de junho de 1818 por decreto do Rei de Portugal, D. João VI (1767-1826), o Museu Real tinha como parte de sua missão “*propagar os conhecimentos e estudos das ciências naturais no Reino do Brasil, que encerra em si milhares de objetos dignos de observação e exame, e que podem ser empregados em benefício do comércio, da indústria e das artes*”. A sua sede original foi no Campo de Santana, em edificação que hoje abriga o Centro Cultural Casa da Moeda do Brasil, na Praça da República, Centro do Rio de Janeiro. Com a decretação da independência do Brasil, o nome mudou para Museu Imperial e, depois com a Proclamação da República, a sua designação atual. Em 1892, após o término da Primeira Assembleia Constituinte Republicana realizada na antiga moradia do último imperador brasileiro entre 1889 e 1891, o Museu Nacional foi transferido para a sua localização atual. Essa ação foi coordenada pelo diretor da instituição da época, o botânico Ladislau de Souza Mello Netto (1838-1894), que juntamente com outras pessoas preocupadas com a destruição do palácio na tentativa de apagamento do que pudesse ser remetido ao império, conseguiu convencer os republicanos da importância da mudança do Museu para aquela edificação.

Importante destacar que o palácio, mesmo antes de se tornar a sede do Museu Nacional, foi sempre considerado um templo das ciências devido à ação da família imperial, que mantinha ali um rico acervo de história natural e antropologia. Destaque cabe para a biblioteca da Imperatriz Maria Leopoldina Caroline Josepha von Habsburg-Lothringen (1797-1826), das peças arqueológicas obtidas pela Imperatriz Teresa Cristina de Bourbon-Duas Sicílias (1822-1889) e dos inúmeros artefatos de história natural adquiridas pelo Imperador D. Pedro II (1825-1891), considerado patrono das artes e das ciências. Desta forma, havia no palácio o que se convencionou a chamar de Museu do Imperador (Dantas 2008), cuja maior parte do acervo D. Pedro II fez questão de doar para o Museu Nacional após o seu exílio (p. ex. Schwarcz & Dantas 2008).

Devido a sua importância histórica, o palácio foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico (IPHAN) em 1938. Em 1946, o Museu foi incorporado a Universidade do Brasil, atualmente denominada Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). A UFRJ foi a primeira instituição de ensino superior federal estabelecida no Brasil, e a incorporação do Museu fez com que a instituição se tornasse referência no ensino, pesquisa e extensão das ciências naturais e antropológicas do país. Atualmente, o Museu Nacional/UFRJ é dividido em seis departamentos

(Geologia e Paleontologia, Botânica, Entomologia, Invertebrados, Vertebrados e Antropologia) e abriga seis cursos de pós-graduação (Antropologia Social, Linguística e Línguas Indígenas, Arqueologia, Botânica, Zoologia e Patrimônio Geopaleontológico). Apesar dessa estrutura parcialmente análoga às unidades acadêmicas da universidade, por meio de departamentos e programas de pós-graduação, a instituição possui considerável especificidade decorrente das demandas de gestão de coleções, exposições e atividades vinculadas. Os setores administrativos refletem essa ampliação de escopos caracterizada principalmente pelas vertentes colecionista e expositiva. Desta forma, mesmo sendo tecnicamente considerado um museu universitário, o Museu Nacional/UFRJ, que possui o dobro da idade da UFRJ, deve ter a sua especificidade e singularidade reconhecida, necessitando, portanto, de mecanismos próprios para a sua sustentabilidade, sobretudo no que tange a questão das coleções e das suas exposições. Tais características próprias estão sendo levadas em consideração pelo diferentes comitês e grupos de trabalho que fazem a gestão do projeto de reconstrução.

Ainda na parte histórica, é interessante destacar que o Museu foi fundado pelo Rei de Portugal, D. João VI, cujo filho D. Pedro I (1798-1834), estabeleceu a independência do Brasil. Em seguida, com a morte de D. João VI, D. Pedro I foi o sucessor do pai como D. Pedro IV, tendo abdicado da coroa portuguesa em favor de sua filha mais velha, D. Maria da Glória (1819-1853), brasileira que acabou por reinar em Portugal. Ou seja, o filho (D. Pedro I) do representante do país colonizador (D. João VI) decreta a independência da antiga colônia, volta a reger o país colonizador (por curto tempo) e uma de suas filhas, nascida na antiga colônia, se torna rainha de Portugal. Essa história, absolutamente fantástica e talvez única da relação entre colonizador e colônia, é mais um dos pontos que demonstra a forte união entre Brasil e Portugal, com ligação estreita com o Museu Nacional/UFRJ (Neves & Machado 1999).

Fase emergencial

Logo após o incêndio, houve uma grande mobilização iniciada pelos servidores da casa e apoiada pela sociedade, procurando enfatizar a necessidade da reconstrução. Como muitos defenderam na época, não se tratava de algo a ser discutido: o reestabelecimento pleno do Museu Nacional/UFRJ era (e é) imperativo e deveria ser visto como uma prioridade do país (p.ex., Globo News 2018).

Dias após o incêndio, foi criado o slogan *Museu Nacional Vive* como forma de deixar claro o compromisso do corpo social da casa com a reconstrução. O logo foi estampado em bottons e camisetas, visando a divulgação dessa determinação e procurando ampliar o já expressivo suporte do público. Entre as primeiras ações e resultados, destaca-se a campanha de doação SOS Museu Nacional, realizada via Associação Amigos do Museu Nacional (SAMN), que viabilizou recursos extremamente importantes na fase inicial do pós-incêndio. Ao longo do tempo, essa campanha de arrecadação mudou para *#museu nacional DOE* (<https://www.samn.org.br/principais-acoas>) e ainda hoje, a direção solicita auxílio através de doações nacionais e internacionais.

Como ações emergenciais de maior vulto, o Ministério da Educação (MEC) liberou em 2018, ainda no governo do Presidente Michel Temer, verbas que possibilitaram obras tais como a construção de tapumes em volta do palácio, uma cobertura provisória de toda edificação e a estabilização de paredes para que pudessem ser realizados trabalhos de resgate do acervo que se encontrava entre os escombros. Também cabe destaque ao auxílio da UNESCO, que através do UNESCO's Heritage Emergency Fund, possibilitou a vinda de uma equipe, incluindo dois pesquisadores da cidade de Colônia, Alemanha. Vale o registro, que dias após a tragédia, o governo alemão se comprometeu com a doação de um milhão de euros para auxiliar na reconstrução. Outros aportes de recursos foram realizados pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), British Council, Smithsonian Institution e Governo da França, entre

outros.

A maior contribuição financeira até o momento foi dada pela bancada de Deputados Federais do Rio de Janeiro, que atuaram ainda em 2018 e destinaram através de uma emenda de bancada impositiva, liberada no segundo semestre de 2019, a soma de R\$ 55 milhões (na época, aproximadamente US\$ 13 milhões). Esse volume de recursos também era visto como uma forma de auxílio emergencial à reconstrução da instituição. Outros aportes expressivos vieram com a instalação do projeto *Museu Nacional Vive*.

Projeto de reconstrução

Conforme mencionado, as ações de reconstrução do Museu estão englobadas no Projeto *Museu Nacional Vive*, que utilizou o excelente slogan desenvolvido pela instituição em 2018, logo após o incêndio. Essa iniciativa fundamental se originou em 2019, logo após a confirmação por parte do recém-empossado Governo Bolsonaro, da nomeação da nova Reitoria da UFRJ, formada pela médica Denise Pires de Carvalho como Reitora e o economista Carlos Frederico Leão Rocha como Vice-Reitor. Paralelamente, houve uma iniciativa por parte da UNESCO junto ao Instituto Cultural Vale que resultou na vinda de seus representantes para uma reunião com a nova Reitoria da UFRJ ainda em 2019. Neste encontro foi expressado pelo instituto a vontade em auxiliar na reconstrução do Museu e houve o delineamento de possibilidades de cooperação. O primeiro gesto oficial desta parceria que vinha sendo discutida pelo Instituto Cultural Vale, a UNESCO e a UFRJ, com participação do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES), se realizou em 31 de agosto de 2019, em um evento dentro do palácio, dias antes da passagem do primeiro ano do incêndio. Diversas autoridades de instituições governamentais como também representantes de embaixadas, incluindo deputados de amplo espectro político brasileiro, estavam presentes na assinatura de um protocolo de intenções entre os parceiros acima citados. Este termo já previa a estruturação de um modelo de governança do que já era chamado *Projeto Museu Nacional Vive*.

Alguns meses depois, no dia 3 de março de 2020, houve a formalização do termo de cooperação técnica, que tem como entes principais a UFRJ, o Instituto Cultural Vale e a UNESCO. Esta formalização ocorreu no início de março de 2020 (Figura 1), e estabeleceu uma governança para o Projeto *Museu Nacional Vive*, dividido em três instancias principais.

A responsabilidade pela definição e implementação das ações de reconstrução, inclusive questões relativas a recursos, fica a cargo do Comitê Executivo (CE-PMNV). Presidido pela Reitora da UFRJ, o CE-PMNV conta com sete membros: Denise Pires de Carvalho (Reitora UFRJ), Carlos Frederico Leão Rocha (Vice-reitor UFRJ), Alexander W. A. Kellner (Diretor Museu Nacional), Marlova Jovchelovitch Noletto (UNESCO), Luiz Eduardo Osorio (Vale), Hugo Barreto (Instituto Cultura Vale) e Marcelo Mattos Araújo, ex-presidente do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), como representante da sociedade civil. Apesar de não ser parte do CE-PMNV, profissionais do BNDES sempre participam das reuniões na categoria de observadores.

Uma segunda instância é o Comitê Institucional (CI-PMNV), que tem por atribuição assessorar o CE-PMNV, apresentando propostas e analisando ações que possam contribuir para a reconstrução do Museu Nacional/UFRJ. É uma das instancias mais importantes, garantindo uma ampla transparência de toda a atividade e ações, algo muito imperativo para todo o processo. Atualmente o CI-PMNV é composto de representantes de 19 instituições, que incluem desde a Câmara Comunitária de São Cristóvão, o Ministério da Educação (MEC), a Academia Brasileira de Ciências (ABC), a Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), a Prefeitura do Estado do Rio de Janeiro e o International Council of Museums (ICOM) Brasil, até instituições internacionais como os governos da Alemanha, Portugal e Áustria, o Instituto Goethe, o Instituto Camões e o Centro Internacional de Estudos para a Conservação e Restauro de Bens Culturais (ICCROM). Importante destacar que não existe limite para representantes nesse comitê, o que faz com que outros organismos, nacionais e internacionais, possam vir a participar, expandindo



o leque de apoio ao projeto.

Figura 1. Assinatura do termo de cooperação técnica entre UFRJ, UNESCO e Instituto Cultural Vale no Palácio Universitário da UFRJ, em 3 de março de 2020, tendo uma estátua de D. Pedro II ao fundo.

Da esquerda para a direita: Julio Costa Leite - Superintendente de Gestão Pública e Socioambiental do BNDES; Carlos Frederico Leão Rocha - Vice-Reitor da UFRJ, Denise Pires de Carvalho - Reitora da UFRJ, Marlova Jovchelovitch Noleto - Diretora e Representante da UNESCO no Brasil, Luiz Eduardo Osorio - Vice-Presidente Executivo de Relações Institucionais e Comunicação da Vale, Alexander Wilhelm Armin Kellner - Diretor do Museu Nacional/UFRJ e Hugo Barreto - Diretor-presidente do Instituto Cultural Vale.

Por último, muito importante destacar que foi criado um Grupo de Trabalho de Segurança e Sustentabilidade (GTSS-PMNV), que é presidido pelo BNDES. O GTSS-PMNV tem uma responsabilidade enorme que, no entanto, oferece grande segurança a todo o projeto e às instituições e pessoas que porventura queiram participar na reconstrução do Museu Nacional/UFRJ: a de pensar em ações que visam a sustentabilidade da instituição após a inauguração para evitar a repetição de uma tragédia como a de 2 de setembro de 2018.

Também é importante salientar que todas essas três instâncias são assessoradas por profissionais experientes em gerenciamento de projetos culturais, patrimônio, arquitetura e museologia, que proporcionam o suporte necessário por meio de esclarecimentos técnicos. Todas essas informações e outros dados podem ser obtidos no site do projeto (museunacionalvive.org.br), uma demonstração do grande esforço realizado para dar transparência a todas as fases e ações da reconstrução do Museu Nacional/UFRJ. Finalmente, como já foi levantado diversas vezes, a reconstrução dessa instituição será muito importante para o país (Kellner 2019b).

Apesar da COVID-19, que tanto tem prejudicado museus ao redor do mundo, como também as atividades do Museu Nacional/UFRJ (p.ex., Guedes & Kellner 2021), devido a um enorme esforço do Projeto *Museu Nacional Vive*, as obras pesadas de reconstrução do palácio iniciaram em novembro de 2021. Sempre é importante destacar que, ainda em 2018, graças à ação da UFRJ, do MEC, da UNESCO, do Governo da Alemanha, do Instituto Goethe e do British Council – para nomear algumas, houve um intenso trabalho no planejamento, que tem sido expandido desde a entrada em vigor do CE-PMNV e dos apoiadores. Existe uma perspectiva de finalizar a fachada central do bloco histórico ainda a tempo das comemorações do dia 7 de setembro de 2022, quando o Brasil comemora 200 anos de independência. A finalização de toda reconstrução, com inauguração das exposições está estimada para o primeiro semestre

de 2027.

Campanha de doação de acervos

Logo após o incêndio, estava claro para todos que, entre os desafios, o maior seria a recomposição das coleções do Museu. Como é de conhecimento geral, museus de história natural e antropologia possuem milhões de objetos que, apesar de catalogados, nunca se sabe o número exato de itens constantes da coleção. Tal fato está ligado, entre outros, a própria coleta de material biológico, sendo muito comum a formação de lotes (os *back logs*), cujo número total de indivíduos é somente conhecido quando esse material é estudado. Esse ponto é uma das maiores diferenças das coleções de história natural comparadas aos acervos envolvendo museus de arte, onde cada obra ou objeto possui um valor de mercado considerável e, por isso, necessitando de um controle bastante rígido.

No caso do Museu Nacional/UFRJ, o tamanho do acervo era estimado ao redor de 20 milhões de exemplares divididos em 36 coleções distintas (Museu Nacional 2020), dos quais aproximadamente 12 milhões eram ligados ao Departamento de Entomologia. Deste número, estima-se que 85% foram perdidos ou bastante afetados pelo incêndio. As coleções não danificadas estavam fora do palácio, como biblioteca, vertebrados, botânica e outras isoladas de arqueologia, invertebrados e entomologia. Importante salientar o grande esforço para recuperar o material sob os escombros (Rodrigues-Carvalho 2021), que se encontra em fase de ser inventariado.

As novas exposições planejadas para o Museu Nacional/UFRJ são divididas em quatro circuitos principais: Histórico, Universo e Vida, Diversidade Cultural e Ambientes do Brasil (Cavalcante et al. 2022). As antigas exposições ocupavam uma área de aproximadamente 3278 m², contendo 5.774 itens. Após a reconstrução do palácio, está sendo planejada uma área expositiva permanente de 5.500 m², exibindo cerca de 10 mil exemplares. Para obter esse material expositivo, foi lançada em 2 de setembro de 2021, a campanha RECOMPOE (<https://recompoe.mn.ufrj.br/>). Até a presente data, recebemos a doação de milhares de itens, dos quais pouco mais de mil farão parte das novas exposições. As doações têm vindo de diversas instituições e particulares, nacionais e internacionais. Entre os diversos destaques estão peças históricas, desde livros até doações de objetos recebidos pela família imperial (Figura 2). Também recebemos exemplares taxidermizados (Figura 3), material arqueológico brasileiro e do exterior (incluindo material grego-romano), peças etnográficas de populações originárias do Brasil e da cultura africana, material biológico como moluscos até mesmo de artistas, assim como mamíferos de grande porte de outros continentes. Cabe destaque para a primeira doação internacional ao acervo do Museu, realizada em março de 2020 pelo Universalmuseum Joanneum da cidade de Graz, na Áustria, constituída por 196 peças etnográficas da coleção Lukesch (Kellner 2020).



Figura 2. Refresqueira que Napoleão II deu a D. Pedro I, doado ao Museu Nacional/UFRJ por Marcos Amaro em 2019.



Figura 3. Gavião-real (*Harpia harpyja*) cuja carcaça foi doada pelo Zoológico de São Paulo, juntamente com 26 animais em 2021.

Desta forma, procuramos receber doação por parte de particulares e instituições para compor esse novo acervo expositivo. Entre os principais promessas de apoio se destaca a carta aberta assinada por 26 instituições da Alemanha, que se comprometeram com a reconstrução do Museu Nacional/UFRJ (Embaixada da República Federal da Alemanha 2019). Em termos históricos, procuramos itens que remetam a evolução da ciência no Brasil e a sua ligação com instituições europeias, tais como instrumentos, mobiliário e peças referentes aos primeiros naturalistas que visitaram o país, como também da família real de Portugal e imperial do Brasil. Para o circuito de diversidade cultural, precisamos de exemplares que demonstrem a diversidade cultural existente no Brasil e em outras partes do mundo, incluindo peças etnográficas de povos indígenas, grupo da cultura afro-brasileira, e materiais característicos da cultura de outros países. Para apresentar a evolução do universo e da vida, precisamos de minerais, rochas, meteoritos, fósseis e exemplares retratando a biodiversidade, não apenas limitada ao Brasil. Por último, o circuito de ambientes do Brasil, que será uma viagem pelo território nacional a partir do palácio da Quinta da Boa Vista, serão necessários objetos nacionais e do exterior envolvendo todas as disciplinas que possam expressar como os ambientes brasileiros se formaram, a relação da população local com esse ambiente e os paralelos com outros ambientes pelo mundo.

Auxílio de Portugal

Neste ano no qual se comemora o bicentenário da independência brasileira, Portugal, a nação irmã do Brasil a que tanto devemos, não deixou de auxiliar na reconstrução do Museu Nacional/UFRJ. O primeiro apoio foi recebido pelo Instituto Camões, que desde 2020 tem auxiliado com recursos para várias ações. Entre estas, cabe destaque para o trabalho conjunto dos técnicos do Museu Nacional/UFRJ, envolvidos na concepção das novas exposições e os profissionais do Museu de História Natural e da Ciência da Universidade do Porto, realizado no início de 2022. Essa troca de experiências, realizada de forma presencial, foi muito rica para ambas as instituições, que concordaram em colaborar, particularmente na parte de biodiversidade. Nessa mesma ocasião houve contatos com outras instituições portuguesas, em especial com o Museu de História Natural e da Ciência de Lisboa, que está estudando a possibilidade de doação de acervo original para as novas exposições do Museu Nacional/UFRJ.

Além disso, o Instituto Camões também está financiando a confecção de um livro que procura resgatar a história do Museu Nacional/UFRJ, mostrar o presente com as obras em andamento, e apontar para o futuro da instituição. O lançamento dessa obra está previsto para o primeiro semestre de 2023.

Falando em doações de acervo, realçamos o importante gesto do Museu da Ciência da Universidade de Coimbra, que em outubro de 2021, em cerimônia oficial, repassou para o Museu Nacional/UFRJ mil exemplares de moluscos recentes, incorporados a reserva técnica da instituição brasileira. Estas peças são importantes para a pesquisa, servindo como material de comparação.

Também é importante registrar a doação de dois exemplares procedentes do Geopark Arouca, do distrito de Aveiro. O primeiro é a famosa “Pedra Parideira”, nome popular de uma rocha granítica de coloração clara, rica em nódulos formados pelos minerais quartzo e feldspato, que são envolvidos no mineral biotita, de coloração negra. A medida em que a rocha é erodida, são expostos os nódulos, que por sua coloração se destacam bastante, como se estes estivessem sendo “paridos” pela rocha original. A peça foi doada pela Associação Geoparque Arouca e possui cerca de 17 kg.

A segunda doação foi de um fóssil bastante interessante pelo seu tamanho. Trata-se de um trilobita, artrópodes muito importantes da Era Paleozoica que, no Brasil, raramente ultrapassam os 5 cm. A peça em questão foi encontrada em rochas formadas há ca. 465 milhões de anos, possui perto de 20 cm e foi cedida pelo Museu das Trilobites (Figura 4). Ambas as peças serão

expostas antes mesmo da inauguração das novas exposições do Museu Nacional/UFRJ, em um centro de visitação que deverá ser aberto ainda no final de 2022, na esteira das comemorações do bicentenário. Estamos conversando com colegas e cientistas de Portugal para expandir essas doações de acervo original que são fundamentais para as novas exposições da instituição brasileira.

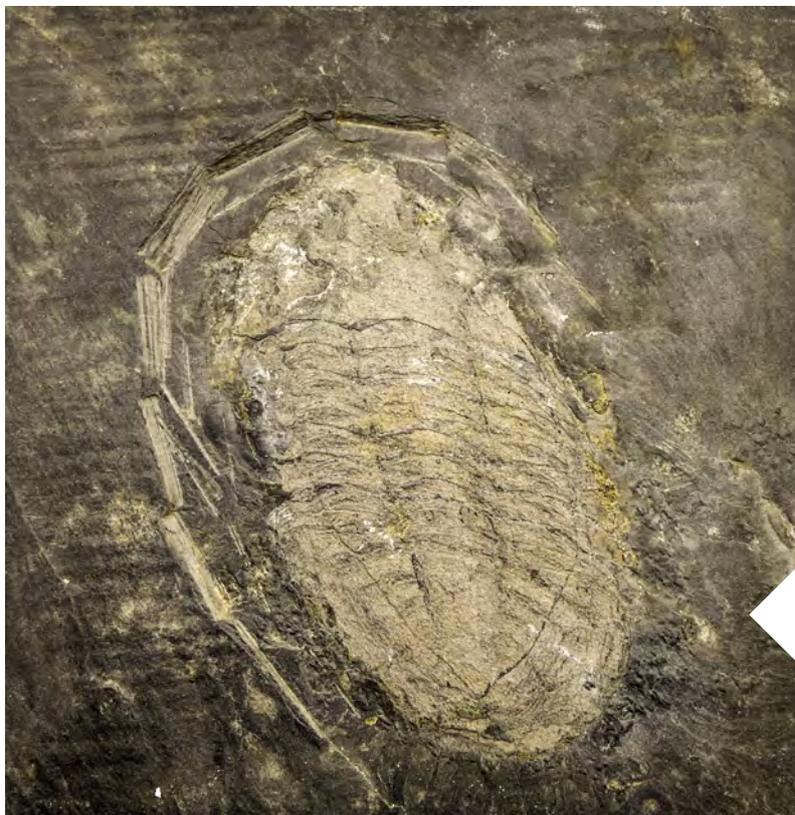


Figura 4.
Trilobita gigante encontrado no Geopark Arouca (Portugal), doado por Maria do Céu Almeida e Manuel Figueiredo em 2022.

A mais recente e volumosa ação foi noticiada durante as comemorações de 204 anos do Museu Nacional/UFRJ, ocorrida em 6 de junho de 2022. Foi apresentada pelo Vice-Reitor da Universidade do Porto, Dr. Pedro Nuno Simões Rodrigues, e o Dr. Nuno Miguel dos Santos Ferrand de Almeida, Diretor-Geral da Associação BIOPOLIS, também professor da Universidade do Porto. Trata-se do aporte de 10 bolsas de doutorado para os próximos cinco anos, totalizando 50 bolsas de doutorado, oferecida pelo Governo de Portugal através de sua Fundação Para a Ciência e a Tecnologia, cujo valor total é estimado em torno de cinco milhões de Euros. A proposta é conceder bolsas para alunos interessados em diferentes áreas com ênfase na biodiversidade, que desempenhem estudos nos programas de pós-graduação das universidades portuguesas de Coimbra, Lisboa e Porto, e os programas de pós-graduação do Museu Nacional/UFRJ. Importante salientar que a orientação envolverá sempre um pesquisador de uma das universidades portuguesas e um do Museu Nacional/UFRJ. Além de ser uma bela iniciativa que incentivará a colaboração entre instituições científicas dos dois países e se estenderá por pelo menos uma década, essa é uma maneira de tentar trazer novos exemplares tanto para o Brasil como para Portugal, sempre em respeito as leis vigentes.

Importante salientar que a doação de acervo original não está restrita a instituições portuguesas situadas em Portugal. Em 2021, fomos agraciados com a doação de livros muito importantes relatando as atividades de cientistas e naturalistas portugueses no Brasil, ofertado pelo Real Gabinete Português de Leitura, uma instituição com 135 anos situada na cidade do Rio de Janeiro. Ademais, estamos conversando com particulares ligados a Portugal para efetivar outras doações.

Considerações finais

O incêndio do Museu Nacional/UFRJ não é um assunto que consegue ser digerido facilmente. Simplesmente, foi um evento que nunca deveria ter acontecido. Muito antes do incêndio, a instituição tinha a consciência de sua fragilidade e estava atuando para uma revitalização (p. ex., Martins et al. 2018) que se encontrava em curso até aquele fatídico domingo. A data de 2 de setembro deveria entrar para o calendário como um momento de reflexão em todo mundo sobre as fraquezas do setor museal e chamar atenção se as condições dos patrimônios científicos e culturais possuem o nível de proteção necessário para evitar perdas irremediáveis.

A reconstrução do Museu Nacional/UFRJ se dá em um contexto mundial complexo, quando ainda estamos procurando entender as necessidades impostas aos museus pela pandemia da COVID-19 (Ibermuseum 2020), que certamente mudou o mundo. A isso acrescenta-se a absurda guerra causada pela invasão da Rússia na Ucrânia, ainda longe do fim, e cujas consequências globais não podem ser corretamente avaliadas. De qualquer forma, já foram anunciados por diversos países um aumento no investimento em defesa que certamente drenará recursos que poderiam ser investidos em projetos mais nobres na ciência, na cultura e nos museus.

Mesmo assim, a reconstrução do Museu Nacional/UFRJ já foi iniciada e conta com dezenas de apoiadores, e é visto como um projeto vencedor. Já no seu primeiro ano de inauguração, estima-se que o palácio receberá cerca de um milhão de visitantes e que esse número subirá gradativamente. Ademais, a reconstrução do primeiro Museu brasileiro, tão fortemente ligado a Europa e, em especial a Portugal, se tornou uma grande oportunidade para mostrar ao mundo o que a união de instituições museais pode produzir. Como síntese, queremos construir um museu de história natural e antropologia que possa servir de inspiração para outras instituições similares no continente sul-americano. Será o apoio e a participação nacional e internacional que facilitará o alcance desse objetivo, e demonstrará a força da união de distintas instituições museais.

Agradecimentos

Gostaríamos de iniciar agradecendo o convite feito por Sofia Marçal (ICOM Portugal) para contribuir para o presente volume, e pela paciência de inúmeros “deadlines” perdidos para a entrega do original. Somos gratos a diversas instituições portuguesas e seus profissionais que ao longo desses difíceis anos tem recebido e interagido com os técnicos e pesquisadores do Museu Nacional/UFRJ, com destaque para a Universidade de Coimbra através do diretor do Museu da Ciência, Dr. Paulo Trincão; a Universidade de Lisboa através da diretora do Museu Nacional de História Natural e da Ciência (e coordenadora do Prisc - Portuguese Research Infrastructure of Scientific Collections), Dra. Marta C. Lourenço; e a Universidade do Porto através do diretor do Museu de História Natural e da Ciência, Dr. Nuno Miguel dos Santos Ferrand de Almeida. Agradecemos ao geólogo Dr. Artur de Agostinho de Abreu e Sá pela boa acolhida no Geopark Arouca e seu empenho em obter doações de exemplares de geoparques, particularmente de Portugal; a Sra. Maria do Céu Almeida e Sr. Manuel Figueiredo por intermediarem a doação do Trilobita, a Associação Geoparque Arouca representada pela Sra. Margarida Belém pela intermediação na doação da “pedra parideira”; e ao presidente do Real Gabinete Português de Leitura no Rio de Janeiro, Sr. Francisco Gomes da Costa pela doação de livros. Somos gratos ao Instituto Camões através de Luiz Faro Ramos, João Ribeiro de Almeida e Alexandra Pinho pelo apoio, estreitando os laços entre as instituições portuguesas e o Museu Nacional/UFRJ.

Também agradecemos aos colaboradores e patrocinadores da reconstrução do Museu Nacional/UFRJ e ao Corpo Social da instituição (por demais numeroso para citar nominalmente no presente texto), por toda dedicação aos distintos projetos de reconstrução dessa instituição. E finalizamos em um agradecimento geral a todos que tem auxiliado na reconstrução do primeiro museu do Brasil, que ao se tornar operativo de forma plena fortalecerá não apenas o campo museal brasileiro, mas será o resultado de uma construção conjunta de atores de diversos países em prol da cultura e ciência. ♦

BIBLIOGRAFIA

Cavalcante, A. T., Pinheiro, T. M., Machado, G. A., Kellner, A. W. A. & Biene, M. P. V. 2022. Um Mundo a descobrir - nova exposição de longa duração do Museu Nacional/UFRJ. Revista Museu: 1-3; Disponível em: <https://www.revistamuseu.com.br/site/br/artigos/18-de-maio/18-maio-2022/14186-um-mundo-a-descobrir-nova-exposicao-de-longa-duracao-do-museu-nacional-ufjr.html>. Acesso em: 01 de julho de 2022.

Dantas, R. 2008. Um museu dentro de casa: coleção particular de d. Pedro II reunia preciosidades obtidas nos quatro cantos do mundo. Revista de História da Biblioteca Nacional 33: 74-77.

Embaixada da República Federal da Alemanha. 2019. Open Letter in Support of the Reconstruction of the National Museum of Rio de Janeiro. Disponível em: <https://brasil.diplo.de/br-pt/noticias/museunacional/2003148?openAccordionId=item-2308356-1-panel>. Acesso em: 3 de julho de 2022.

Globo News. 2018. Diretor do Museu Nacional e reitor da UFRJ lamentam incêndio que destruiu patrimônio (3/9/2018). Disponível em: <https://g1.globo.com/globonews/jornal-globonews/video/diretor-do-museu-nacional-e-reitor-da-ufjr-lamentam-incendio-que-destruiu-patrimonio-6992064.ghtml>. Acesso em: 06 de julho de 2022.

Guedes, F. C. C. & Kellner, A. W. A. 2021. Desafios Pós-Covid-19 - Reflexões a Partir das Experiências do Museu Nacional/UFRJ. Revista Museu 2021:1-6. Disponível em: <https://www.revistamuseu.com.br/site/br/artigos/18-de-maio/18-maio-2021/11319-desafios-pos-covid-19-reflexoes-a-partir-das-experiencias-do-museu-nacional-ufjr.html>.

Ibermuseus. 2020. O que os museus necessitam em tempos de distanciamento físico. 31p. Disponível em: <http://www.iber museos.org/wp-content/uploads/2020/07/informecovid-vf.pdf>. Acesso em: 3 de julho de 2022.

Kellner, A. W. A. 2019a. Um convite para reflexão. Jornal da Ciência, 26/02/2019. Disponível em: <http://www.jornaldaciencia.org.br/um-convite-para-reflexao/>. Acesso em: 20 de junho de 2022.

Kellner, A. W. A. 2019b. A reconstrução do Museu Nacional: bom para o Rio, bom para o Brasil. Ciência e Cultura 71(3): 4-5. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.21800/2317-66602019000300001>. Acesso em: 06 de julho de 2022.

Kellner, A. W. A. 2020. The reconstruction of the Museu Nacional in Rio de Janeiro is going forward! Exoptime, 02/03 2020, 22-25.

Martins, M. S. Nara JR, J. C. Biene, M. P. A. 2018. A caminho de nossa história: revitalização do patrimônio cultural no bicentenário do Museu Nacional. Anais do IX Seminário Internacional de Políticas Culturais. 15 a 18 de maio de 2018. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.

Museu Nacional 2020. Annual Report 2020. Disponível em: https://www.museunacional.ufjr.br/destaques/docs/relatorio_anual_2020/relatorio_2020_us.pdf. Acesso em: 03 de julho de 2022.

Neves, L. M. B.P., Machado, H. F. 1999. O Império do Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Rodrigues-Carvalho, C. (ed.). 2021. Série Livros Digital: 22, 500 days of Rescue - Memory, courage and image. Rio de Janeiro: Museu Nacional.

Schwarcz, L. M. & Dantas, R. 2008. O Museu do Imperador: quando colecionar é representar a nação. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros 46: 123-164. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v0i46p123-164. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/34602>. Acesso em: 10 de julho de 2022.

El Poder de los Museos

Fernando Pérez Oyarzun
Director Museo Nacional de Bellas Artes
Santiago Chile



The text seeks to explore the issue of power and museums, against the background of the nature and social role of contemporary museums. Focusing on art museums, it tries to examine, in a kind of phenomenological approach, the connections of power with some of the main museal tasks, such as collecting, exhibiting, promoting individual or tendencies and contributing to build cultural identities. Trying to highlight the need of a critical approach and the secret connections of museums with some of the main social and cultural contemporary concerns, it underlines the openness of museums' offer and the peculiar kind of its eventual power.

Plantearse la cuestión del poder de los museos lleva a asuntos bien fundamentales, relacionadas con la propia naturaleza de dichas instituciones, al menos en la forma en que hoy las conocemos. En primer lugar, cabría preguntarse si realmente tienen poder los museos. A continuación -y aceptando la posibilidad de que lo tuviesen- surge la cuestión del tipo de poder que ellos pudiesen tener. Finalmente, está la pregunta por la relación que ese poder museal pueda tener con los desafíos que estas instituciones enfrentan en el siglo XXI.

Para enfrentar estas cuestiones, parece conveniente no naturalizar la noción de museo. Teniendo presentes que las raíces de la institución se remontan, al menos, al viejo Museion de Alejandría, mucha agua ha corrido desde entonces bajo los puentes. Este suele ser descrito más como un cenáculo, como un lugar de reunión e intercambio, que como la sede de una colección, aunque en el caso de su biblioteca, ésta existía y su tamaño y calidad alcanzaron un prestigio mítico en la antigüedad. Hoy tenemos una variedad enorme de museos cuyas características proviene de su localización, de su especialidad o incluso de sus formas de organización: impresionante es, sin duda también, la variedad de escalas, que van desde los enormes museos de alcance mundial hasta aquellos que son poco más de una sala en una pequeña localidad. En todo caso la polaridad que, de manera casi universal caracteriza a los museos, es la de público/comunidad frente a colecciones, por más variadas que sean las formas que estos polos puedan asumir. Teniendo como trasfondo ese universo, imposible para mí de abarcar adecuadamente, me referiré principalmente a los museos de arte, que son los que mejor he conocido a lo largo de los años y en uno de los cuales tengo responsabilidades directivas actualmente.

Para no ir tan lejos, hay que tener en cuenta que gran parte de ese universo complejo que son los museos contemporáneos proviene de ese proceso de modernización cultural que tiene lugar en el siglo XVIII. Se diría que en ese complejo y denso siglo en el que se suceden el absolutismo ilustrado y los movimientos independentistas y revolucionarios, cristaliza esa convicción de que el conocimiento y la cultura pueden adquirir un nuevo estatuto público. Ello es bien evidente en aquellas instituciones como el Louvre, el Hermitage, o el Prado, provienen de colecciones reales. Dar acceso público a tales colecciones, constituyó un fenómeno de radical importancia para nuestro tiempo y fijó, acaso hasta hoy mismo, un aspecto fundamental del rol social de los museos.

El poder de guardar

Herederos de los gabinetes de curiosidades y de diversas formas de colecciones, podría pensarse que uno de los poderes de los museos se vincula precisamente a la función a que, más obviamente suelen asociarse. La capacidad de acopiar; de mantener e incrementar conjuntos de piezas, haciéndolas perdurar en el tiempo. Uno de los aspectos más notables de *El Arca Rusa*, filme de Sokúrov de 2002, es la asociación del museo del Hermitage con la nave de Noé, figura bíblica que salva la variedad de la creación del diluvio universal. Ciertamente, los museos son considerados hoy mucho más que una colección bien guardada. Sin embargo, hay en esa operación aparentemente sencilla de guardar y conservar, una clave indispensable de su misión. Ella puede asumir diversas formas, pero es sin duda central. Los museos son en una proporción importante sus respectivas colecciones, las que se han ido construyendo, frecuentemente a la manera de sedimentos geológicos, a lo largo del tiempo.

Esta condición y esta capacidad de ser arcas culturales, ha rodeado los depósitos de un aura especial, que alcanza en ocasiones ribetes míticos. Ellos guardarían tesoros accesibles sólo a unos pocos, básicamente como curadores o administradores. Acaso constituya un signo de transformación más que significativa el hecho de que algunos museos, como el Boijmans en Rotterdam o el Broad en Los Ángeles, hayan ideado formas de hacer visibles los depósitos a un público más amplio. Tal tendencia puede leerse como una forma de democratización de los fondos museales y una encarnación de una idea de transparencia que se yergue universalmente como un valor social.

Esa condición de custodios de los museos ha ido aparejada de un desarrollo notabilísimo de la conservación y restauración como disciplinas científicas y oficios altamente sofisticados. De hecho, tales profesionales han adquirido una importancia creciente en los museos. Adicionalmente, estas disciplinas han puesto en contacto al arte y a los museos con la ciencia. Los recintos dedicados a la restauración se parecen cada vez más a un laboratorio y menos a un taller de artista, convirtiendo a la conservación de las colecciones en una preocupación central de los museos y rodeando a las obras de cuidadosos protocolos y estrictas medidas de seguridad.

El poder de mostrar

Qué mostrar y cómo mostrar constituye, sin duda, una de las capacidades de los museos. Algo que podríamos denominar su poder de exhibición. Las muestras de los museos son frecuentemente la punta del iceberg de la realidad de sus colecciones. Decidir que se muestra de lo que se posee, cuando y a través de que asociaciones temporales temáticas o geográficas, constituye una de las vías por las cuales los museos contribuyen a construir un imaginario, frecuentemente más intencionado de lo que se pensaría. Es precisamente esa disponibilidad del mostrar la que ha fortalecido la conexión de los museos con la educación.

Hay así en la línea editorial de los museos una indudable capacidad interpretativa que acaso pueda verse como otra forma de poder. Ella se refiere tanto a las colecciones propias como a las exhibiciones externas u organizadas en conjunto con otras instituciones museales. Las colecciones no están nunca del todo quietas ellas viven se reordenan y muestran flancos nuevos precisamente a través del modo y orientación con que se muestren. Otro tanto puede decirse de la circulación de exhibiciones que sin duda constituyen formas de interpretar la realidad y la producción artística.

El poder de promover

Exponer en un museo, muy especialmente en un museo de arte, o lograr que una pieza forme parte de su colección, constituyen formas de validación, o aún de consagración, equivalente a lo que es la publicación en determinadas editoriales para los escritores. La pertenencia a ciertas colecciones es señalada por los artistas, en sus respectivos currículos como elementos significativos de ellos. La formación de las colecciones de los museos es normalmente consciente de esa dimensión de prestigio que ingresar a ellas significa y debe moverse en fronteras difíciles de sortear entre autores consagrados y nuevos valores. Ello es, sin duda una consecuencia de la capacidad de los museos de poner determinadas piezas y determinados autores en exhibición, pero tiene que ver también con la dimensión simbólica representada por la pertenencia a un museo, muy especialmente a un museo de prestigio.

Los procesos de exhibición y de incorporación a la colección, asociados a ese poder de mostrar, tienen así dimensiones que son de naturaleza política y que incluyen eventualmente aspectos éticos. Ello se manifiesta contemporáneamente de manera evidente en las brechas étnicas, de género o de otro tipo, de las colecciones que casi todos los museos están empeñados en subsanar. Estos han sido, y en buena parte siguen siendo, reflejos de los valores sociales que han rodeado a los museos, pero aunque sea en una medida acotada, éstos tienen una cierta capacidad de introducir valores en el ámbito cultural y constituirse así en agentes de cambio respecto de un estado de cosas no necesariamente deseado.

El poder de sanar

En una de sus más radicales apreciaciones, Ludwig Wittgenstein afirmó que, más que un rol teórico, la filosofía tenía un rol terapéutico, a partir de la posibilidad de deshacer nudos y aclarar malos entendidos. Los meses durante los cuales la pandemia afectó de manera intensa al mundo entero, se percibió, tal vez con más claridad, una tensión presente desde hace mucho y bajo diversas formas. Esta enfrentó la inevitable y probablemente razonable primacía de la salud y las instituciones asociadas a ella, con las instituciones y las necesidades culturales. Éstas, aunque valoradas, tendían a ser vistas como más adecuadas para tiempos de normalidad que de emergencia. No puede negarse que la emergencia exige, eventualmente, un sistema excepcional de prioridades. Pero dicho lo anterior, puede haber tras ello una concepción equívoca y demasiado primaria de lo que es la cultura. Una cierta dimensión cultural acompaña todas nuestras acciones y los momentos históricos que enfrentamos. Muchas veces el arte, y otras dimensiones culturales adquieren una dimensión sanadora que ayuda a elaborar las dificultades de diverso tipo que nuestras sociedades deben enfrentar.

En este contexto, aunque se trate de una realidad de facto, no siempre pensamos en la capacidad de los museos de constituirse en lugares que pueden contribuir decididamente a la calidad urbana. No siempre los visualizamos como refugios en los que es posible un momento de detención, de reflexión o de esparcimiento. Las transformaciones recientes de algunos museos

que privilegian los espacios de recepción y los recintos complementarios, incluidos cafeterías o incluso tiendas, son una prueba de ello. Las últimas adiciones al Neues Museum de Berlín constituyen una prueba evidente de esta tendencia y ciertamente no se trata del único caso. La percepción de los museos como halles que enriquecen la fábrica urbana, con espacios públicos cualificados, constituye una prueba de esa su capacidad sanadora, entendida la salud como algo más que la ausencia de enfermedad.

El poder de identificar

Patrimonio e identidad son dos términos que frecuentemente se vinculan. Ello ocurre a un punto tal, que puede llegar a restringir la riqueza de significados que podemos asociar al ámbito patrimonial. Ciertamente, los museos pueden ser vistos como piezas culturales identitarias o promotoras de identificación. Es clarísimo que los museos nacionales, o incluso imperiales, han buscado representar las entidades sociales geográficas y políticas a las que se asocian, actuando a su manera como espejos y soportes de tales realidades. Este es un fenómeno que se replica a diversas escalas y cualquier visitante de un museo de una pequeña localidad, cualquiera sea su especialidad, espera nos enseñe algo de su realidad. Tenemos, frecuentemente eso sí, una visión demasiado optimista de las identidades, sin percatarnos que es también propio de ellas entrar en conflicto. Las identidades no son necesariamente inocentes o pacíficas. No son tampoco productos naturales e instituciones culturales de diverso tipo, incluyendo los museos, colaboran en su construcción.

En este contexto, los museos tienen la capacidad de ser instrumentos críticos de las identidades que representan y muchos de ello aspiran a serlo. Ello es posible sólo en la medida que sus administradores tengan una conciencia crítica asociada a la dimensión identitaria. Ponerla continuamente en cuestión, desde los contenidos de sus colecciones hasta la línea editorial de sus exhibiciones, es una interesante y valiosa posibilidad para el museo contemporáneo.

El poder de ofrecer

El poder de los museos constituye, hoy en día, una consecuencia de la evolución de unas instituciones públicas que se desarrollan paralelamente con las democracias y que, a su manera e independientemente de los regímenes que los soporten, tienen una profunda vocación pública. Ellas hacen disponibles a todos, o al menos a muchos, colecciones de valor que, previamente, solían ser privilegios privados. Eso nos llevaría a pensar que, en cierto sentido, el poder de los museos es un anti-poder, en el sentido de hacer accesible la cultura y el patrimonio. Podemos pensarlo más como ofrecimientos que como imposición. Es precisamente la radicalización de esa dimensión pública y universal de los museos la que ha dado a la accesibilidad un rol tan importante en el museo contemporáneo. Qué sea un museo auténticamente accesible, es algo que aún estamos lejos de haber comprendido y menos aún alcanzado. Ello tiene que ver, por una parte, con la visibilización de minorías, pero también con una comprensión más cabal de las condiciones que se requieren para que un museo pueda cumplir cabalmente con su misión.

Otra dimensión, tal vez sorprendente, de los museos contemporáneos, tiene que ver con aspectos ecológicos y ambientales. Muchos museos buscan inscribirse en este tipo de preocupaciones públicas. Detrás de tales preocupaciones podemos detectar las complejas y ricas relaciones que se han ido revelando entre patrimonio natural y cultural, así como entre sus dimensiones materiales e inmateriales. En este contexto podemos decir que el museo posee una ecología propia y, a la vez participa de un ambiente en un sentido más amplio. El museo es un actor social más, pero dadas las fuertes componentes simbólicas de su quehacer tiene posibilidades y obligaciones en este ámbito. Estas van desde los contenidos de sus colecciones a su estilo de funcionamiento.

Podemos volver a preguntarnos entonces, como hacíamos al comienzo, acerca de sí los museos ejercen o no alguna forma de poder y ciertamente la respuesta sería afirmativa. Más aún puede ocurrir que los museos constituyan una exhibición de poder ya sea de naturaleza política, económica o cultural. Sin embargo, atendida la realidad propia de los museos y una noción de poder más asociada a poner en acto posibilidades latentes de nuestra condición humana, el auténtico poder de los museos es el de la puesta a disposición, que ha de ser crítica abierta e inspiradora. No por acaso la palabra museo está asociada a la de musas, depositarias de diversas formas de inspiración: algo que nos viene desde fuera, no pocas veces de manera inesperada, despertando en nosotros capacidades dormidas, haciéndonos reflexionar y producir, avivando nuestra conciencia y nuestra creatividad. Un rol de esa naturaleza sería sin duda deseable para los museos de este siglo que hemos iniciado hace un par de décadas. ◆

Preservar e dialogar: o poder dos museus no futuro

Gonçalo de Carvalho Amaro
Técnico superior no Museu de São Roque, Vogal
do Conselho Fiscal do ICOM Portugal



Museums have always been institutions of power. They appeared, in the French Revolution, to preserve the main artistic and historical heritage of a nation, and to ensure its access to all citizens. Around a century later, museums present another kind of power representing imperial hegemonies and the cultural triumph of richer nations over poorer ones. They have also inexorably become spaces of elite, scientific and cultural superiority. Nowadays, in a globalized society and in a West ruled by democratic regimes, we have witnessed great transformations in museums. Although they are increasingly inclusive and open to all, they continue to be questioned, so in order to remain relevant institutions they must go back to basics, maintain the coherence of their existence, ensure that collections are properly preserved for future generations and adapt to the demands of contemporary societies.

**“En un mundo de plástico y ruido.
Quiero ser de barro y de silencio.”**

Eduardo Galeano

Os museus sempre foram instituições de poder. Surgem, na Revolução Francesa, com o intuito de preservar o principal património artístico e histórico de uma nação, e para garantir o seu acesso a todos os cidadãos. Cerca de um século depois, os museus viriam a apresentar outro tipo de poder, representando as hegemonias imperiais e o triunfo cultural das nações mais ricas sobre as mais pobres. Tornaram-se também, inexoravelmente, espaços de elite, de superioridade, científica e cultural. Na atualidade, numa sociedade globalizada, e num Ocidente regido por regimes democráticos, temos assistido a grandes transformações nos museus, esbatendo-se esse paradigma elitista e de superioridade.

O turismo cultural e o entretenimento deixaram de ser, na maioria dos países desenvolvidos, um exclusivo das classes mais altas, tornaram-se espaços massificados. Esse aspeto deslumbrou alguns museus, que passaram a aspirar obter lucros (de destacar que até aos anos 70 do século XX esta questão nunca se colocou). Se bem que, por um lado, esta evolução acabou por trazer aspetos positivos: maior investimento nos serviços educativos, merchandising, melhoramento das acessibilidades físicas e de linguagem, narrativas mais equitativas e, de

certa forma, uma tentativa de não ter apenas um discurso eurocêntrico. Por outro lado, deixou-se de parte um dos grandes pilares da instituição Museu, e provavelmente a razão da sua conceção em finais do século XVIII (Choay 2007, 89): a proteção do património de um país, num espaço que garantisse que esse mesmo património seria preservado e chegaria às gerações vindouras, um legado das existências presentes, que visava chegar ao futuro. Este legado, esta passagem de testemunho, é por si só um enorme poder que tem a instituição Museu.

Para os ideólogos culturais da Revolução Francesa o património era de todos os cidadãos franceses, o património era, acima de tudo, nacional. Hoje em dia, e após as experiências negativas da primeira metade do século XX, o património não serve para separar nações ou afirmar superioridade de uma nação sobre as outras, o património tende agora a ser considerado universal, ou mundial (usando uma expressão mais generalizada pela UNESCO); mas essa globalização do património também trouxe alguns problemas, nomeadamente, o afastamento do seu importante sentido de comunidade ou pertença, aproximando-se do chamado “Discurso Autorizado do Património”, tão bem definido por Laurajane Smith (2006) e que pretendia, durante os autoritarismos ocidentais, impor o património que mais interessava aos regimes, tanto nas metrópoles como nos espaços colonizados.

O debate atual sobre o património cultural tem-nos transmitido que, na atualidade, já não nos importa tanto o património enquanto definição de um regime jurídico que permitiu aos Estados-nação modernos construir símbolos de identidade (materializados, por exemplo em brasões, bandeiras e monumentos), mas antes numa perspetiva funcional, na qual uma determinada prática social ou algum objeto, gerado por essa mesma prática, funciona como património. A sociedade contemporânea, em particular a do Ocidente, questiona-se, procura respostas, não se contenta com a imposição de um discurso nos museus. Torna-se, deste modo, fundamental que os museus (para manterem o seu poder enquanto instituições de ensino, ciência e, fundamentalmente, de manutenção do equilíbrio no estabelecimento de uma relação entre os tempos), sejam capazes de articular dois momentos essenciais para que continuem a fazer sentido na contemporaneidade: garantir a preservação do património que têm à sua guarda e manter as pessoas interessadas por esse património.

As relações entre museu e património podem parecer-nos essencialmente óbvias, especialmente agora que vivemos numa época em que os “abusos da memória” (Todorov 2013) são comuns nas transações e trocas simbólicas que animam as relações entre Estados-nação, pessoas e capitais transnacionais. Na contemporaneidade a identidade nacional não é apenas invocada pelo Estado ou sentida pelo cidadão, é também comercializada no mercado global do turismo. Sabemos que estas condições, acima descritas, resultam de um longo processo histórico que começou no século XIX, quando os Estados-nação modernos precisavam da concentração de contributos simbólicos para exercerem o seu controlo sobre o conhecimento: museus, academias, universidades e outras instituições foram reforçados por um discurso de produção do património que, muitas vezes, se baseou numa perspetiva de criação ou invenção de tradições, usando a célebre expressão do historiador Eric Hobsbawm (2009).

Assistimos hoje a uma espécie de crise nos museus, questionados por se apresentarem como ambientes de produção simbólica (Mirzoeff 2017), que alimentam as vaidades representacionais do poder político. Além disso, há um descrédito crescente sobre a sua possível condição heterotópica (Belting 2001). Atualmente, preservar a memória através dos seus vestígios é cada vez mais uma operação de interpretação (Carrier 1993,13), assumida criticamente a partir dos discursos instalados pelas operações de um conhecimento que interroga o poder, o que implica sempre um risco, como o anti-monumentalismo tem demonstrado. Andreas Huysen (2002, 176) comentava, em inícios do século XXI, que o anti-monumentalismo prevalecente na Europa no final do século XX apenas fechou um

ciclo que reproduziu, especulativamente, a sedução monumental que começa a surgir em finais do século XIX, como se percebe através de uma leitura da obra de Alois Riegl (1903). Constatamos, tendo em conta os acontecimentos recentes após a terrível morte de George Floyd e até mesmo a convulsão social que se viveu no Chile, que este ciclo não está ainda fechado, repercutindo essas manifestações na destruição de estátuas e monumentos relacionados com temas do passado, como a escravatura ou o colonialismo.

É nesta zona de risco do anti-monumentalismo que hoje se instala uma grande parte das práticas da arte crítica experimental que, através do seu ativismo, questionam a condição do Museu e certamente a sua ligação outrora óbvia com o património. Não podemos dissociar este processo de uma crítica social que tem ligado o património e a sua apropriação política enquanto recurso económico (tal como advogava o chefe de gabinete de Jacques Duhamel, ministro da Cultura francês, em finais dos anos 70 (Choay 2011, 34)) em detrimento de um legado de uma comunidade, de uma nação ou da humanidade.

Ainda que num contexto muito diferente de finais do século XVIII, os museus continuam a fazer sentido enquanto lugares de diálogo com o saber e com o passado, e também como espaços de preservação e conservação de legados. Mas devem ser capazes de adequar essas suas qualidades ao tempo presente de modo a que possam ser coerentes com as motivações das sociedades contemporâneas. Uma instituição que não é capaz de garantir a conservação adequada das coleções que tem à sua guarda, não é um museu, assim como também não se mantém um museu se este não for capaz de conseguir que as pessoas se interessem por ele.

Durante as décadas de 60 e 70 do século XX, quando as funções de conservação eram cumpridas nos museus, debateu-se muito, sobretudo através de nomes como Georges Henri Rivièr e Hugues de Varine, sobre o afastamento do Museu em relação à sociedade (Fernandez 1999). Este tema viria a ser central na Mesa de Santiago do Chile de 1972, no âmbito do encontro da UNESCO realizado no país latino-americano. Essa evolução teve os seus resultados. É um facto que hoje em dia, preocupamo-nos mais com a sociedade, mas temos vindo a descorar a conservação (sendo esta tendência muito evidente no caso português). Fazemo-lo ao não renovarmos as equipas técnicas e ao não garantir a passagem de testemunhos entre os conhecimentos dos conservadores sobre as coleções aos técnicos mais novos, cheios de vontade e criatividade para alterar as narrativas, mas com pouco conhecimento prático das coleções. Para que os museus possam continuar a exercer o seu poder deve existir um equilíbrio, não só entre gerações e saberes técnicos, mas também entre deveres. Garantir que as coleções chegam aos nossos netos, ao mesmo tempo que as tornamos atrativas para as gerações do presente. Só com interesse por parte da população o Museu subsiste, só assim, através de um sentimento de valorização coletiva (Fabre 2013), se consegue que os decisores políticos apoiem estas instituições, assim como só com a efetiva preservação das coleções, poderemos ter objetos para contemplar, estudar e aprender.

Numa época em que todo o conhecimento é instantâneo, imediato e hiperindividualizado seguindo a linha de Lipovetsky (2018), onde cada vez há menos tempo para meditar, contemplar e simplesmente estar, o Museu tem a capacidade de apresentar o contrário. Ser um espaço de reflexão, de aprendizagem com tempo, com calma, sozinhos, ou em diálogo; que permite explorar os nossos sentidos, lendo, ouvindo e sentido os objetos. Aplicando-se aqui a frase de Eduardo Galeano que antecede este texto, na qual o ensaísta uruguaio defende que, num mundo de plástico e de ruído, quer ser de barro e de silêncio. Assim, para que os museus possam manter o seu poder, é necessário voltar às bases: ao conhecimento e conservação das coleções, tornando-as atrativas para os vários públicos. ♦

BIBLIOGRAFIA

BELTING, H. "Place of reflection or place of sensation?" In: *The discursive museum*, MAK & Hatje Cantz Publishers, Vienna y Otsfildern-Ruit, 2001.

CARRIER, D. *Principles of Art History Writing*, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 1993.

CHOAY, F. – *Alegoria del Patrimonio*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007 [1992]. Trad. cast.

CHOAY, F. – *As questões do património. Antologia para um combate*. Lisboa: Edições 70, 2011 [2009]. Trad. port.

FABRE, D. (dir.) – *Emotions Patrimoniales*. Paris: Maison des sciences de l'homme, 2013.

FERNANDEZ, L. A. – *Introducción a la Nueva Museología*. Madrid: Alianza, 1999.

HUYSEN, A. – *En busca del futuro perdido*. Mexico DF: Fondo de Cultura Económica, 2002.

HOBSBAWM, E. – Introduction: Inventing traditions. In HOBSBAWM, Eric and RANGER, Terrence (eds.) – *The invention of tradition*. 17th ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, pp. 1-14.

LIPOVETSKY, G. – *A era do vazio. Ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Lisboa: Edições 70, 2018 [2013] Trad. port.

MIRZOEFF, N. – "Empty the museum, decolonize the curriculum, open theory". *The Nordic Journal of Aesthetics*, N.º. 53, 2017 pp. 6-22.

SMITH, L. – *Uses of heritage*. London & New York: Routledge, 2006.

RIEGL, A – *O culto moderno dos monumentos*. Lisboa: Edições 70, 2013 [1903] Trad. port.

TODOROV, T. – *Los Usos de la Memoria*. Santiago: Museo de la Memoria, 2013. (*Signos de la Memoria*.)

Poder Fazer ou Ter o Poder

Leonor Nazaré
Assessora e curadora
no Museu Calouste Gulbenkian



Power is not a means; it is an end" (George Orwell). The museum can do many things and has several powers. But the use of the verb or the noun refers to different nuances of the idea. The spectator's place and the management of interpretation are central to the evaluation of these powers. Democracy is a demanding, rare and threatened practice. The museum legitimizes and inscribes in History, but it is in each person in its teams that the dignity of creative and critical sharing and the most significant power of influence are based. In art "social issues are also ontological and cosmic" (Béla Taar).

No romance *1984*, de George Orwell, O'Brien afirma: "Sabemos que ninguém toma o poder com o intuito de o deixar. O poder não é um meio, é um fim. Não se instaura uma ditadura para salvaguardar uma revolução; faz-se a revolução para se instaurar a ditadura" (Orwell, 1949, versão portuguesa pela Antígona, 2016, p. 265).

Sabemos que o sentimento do poder é inebriante e normalmente galopante. Raramente se torna sinónimo de exercício generoso em contexto comunitário. E este último propósito é quase sempre uma cortina de fumo sobre outros fins. A perversidade potencial de ter poder é grande e a tendência simétrica para a "servidão voluntária" (cf. La Boétie, 1576) abundante.

Os museus têm poder ou um poder? Todos os seres vivos e todas as instituições construídas por seres vivos o têm: em potencial e/ou em exercício efectivo, assumido ou não. O poder de propor, seduzir, atrair, incluir, instruir, influenciar, fazer pensar, distrair, dirigir, sinalizar, valorizar, tematizar, investigar, comprar, reunir, coleccionar, debater, programar, subsidiar, publicar, etc.

Utilizar o verbo poder ou a palavra poder como substantivo coloca-nos em ressonâncias semânticas diferentes. Dizer que o museu pode influenciar ou que ele tem o poder de influenciar faz subir o tom de uma simples indicação de possibilidade para uma espécie de constatação política. A primeira utilização conduz-nos ao mundo amigável das benesses e privilégios da cultura para as comunidades. A segunda talvez nos coloque de sobreaviso e em desconfiança.

O museu templo passou hoje, e na melhor hipótese, a ser também museu fórum, pelo que a ampliação do palco e dos holofotes sobre a legitimação de determinados artistas e momentos da História se tornou explícita, assumida e indutora de laboriosas construções de eventos.

Como escreve Marie José Mondzain, fazer uma imagem é dar origem ao homem como espectador. As mãos e o olhar são actos fundadores do humano (Mondzain, 2007, ps.37 e 32).

Por outro lado, a distância certa ou o lugar do espectador são questões políticas. A violência reside na violação sistemática da distância (Mondzain, 2009). Gerir esta questão é uma das funções mais delicadas dos museus e centros de arte.

Segundo a socióloga Nathalie Heinich, é impossível medir e conhecer o efeito duma imagem numa pessoa. Mediação e dominação situam-se em territórios que podem sobrepor-se quando se pretende resolver a questão da significação. A interpretação exerce uma forma de poder: limita e circunscreve a leitura da obra. (Heinich, 1998, p. 254, 283 e 322). Os curadores, os serviços educativos e os mediadores culturais protagonizam estas funções, sobretudo quando a sua relação com o público não acolhe a conversa, a escuta, a integração do outro. Na verdade, a leitura não deveria ser proposta quando não existe o intuito de a expandir.



Fig 1. Escultura não identificada e em acesso livre on line

O museu é democrático? Muitos tentam. Por vezes desajeitadamente. Por vezes com prepotência. Por vezes com vontade genuína, com contradições. Por vezes sem pensar nisso. Por vezes em excesso de zelo. Frequentemente, o melhor possível. Tantas vezes em confluência compulsiva com a norma mais globalizada e, por isso, em perda de identidade. Nem o museu nem nenhuma outra instituição cultural deveria adaptar-se a, ou seguir acriticamente as agendas biopolíticas da globalização. Nenhuma deveria assumir a agenda 20-30¹ como se essa conformidade fosse uma forma gloriosa de adesão ao progresso. Sem escrutínio, sem interrogação, sem vontade própria. A pseudodemocracia domina hoje os sistemas sem fronteiras em deriva totalitária, propostos aos países ao mesmo tempo que a perda da soberania, em troca de segurança, controlo, definição milimétrica da existência e criação de automatismos alienantes e anestésiantes. Porque devem os museus, as escolas, os jornais, os universitários, os críticos de arte, os artistas, os curadores, os filósofos, os sociólogos pensar todos nos mesmos três ou quatro temas que os meios de maior difusão mediática propõem, (questões de género, de pós-colonialismo, de migrações e de alterações climáticas), quando se constata que há problemas que são criados para trazer ao seu contexto uma solução pretendida e que a hipocrisia dos Estados é proporcional à sua disponibilidade para serem manipulados? A liberdade de pensamento não é exactamente isso.

Numa entrevista dada a Alexandra Carita (“Ainda Acredito na Dignidade”, Expresso, 10-03-2018) Béla Tarr afirma que os documentários não existem porque basta haver uma câmara para haver interferência. “Só acredito nos filmes e no cinema”, diz. Aos alunos diz sempre que não têm de aprender a filmar, o que têm é de aprender a ver a vida, a compreendê-la. Ao fazê-lo saberão imediatamente como fazer. O aluno tem de procurar quem é e que verdade é a sua. “O que faço não é educação, é libertação. (...) Só tenho de lhes dar coragem, auto-estima e confiança”. Estas são as premissas e tocam no cerne da questão.

O museu legitima, valoriza, elege e inscreve na História. São formas essenciais do seu poder. Mas as equipas de pessoas que nele trabalham são investidas naturalmente de vários tipos de poder que declinam aqueles poderes maiores. São agentes de encontros, procuras, cruzamentos e dinâmicas, das políticas de acolhimento público e de comunicação. Cada pessoa, nas equipas de direcção, curadoria, conservação, design, edição e educação é, por inerência dos seus cargos, responsável por largas dezenas de decisões significativas ao longo dos seus anos de actividade. Percebemos então que, em matéria de poder, não existe algo como o Museu em abstracto. Apesar da evolução histórica dos modelos e sistemas (de exposição, de aquisições, de mediação, de crítica, de marketing, de relação com a comunidade, de idealização cultural, de missão e de investimento orçamental), cada museu é ou terá sido o que as pessoas das equipas que lhes deram vida fizeram da sua própria capacidade de serem cidadãos do mundo com a coerência individual que lhes for, ou tiver sido própria. O único verdadeiro poder nobre do museu, aquele que deixará marcas nas pessoas que dele usufruírem, é esse.

As directivas são importantes, a definição da missão e dos objectivos também, os meios existentes para concretizá-los são requisito óbvio. Mas poder fazer é uma enorme responsabilidade, tão grande como ou maior do que a liberdade respectiva. Entender a entrega de um poder como assunção duma responsabilidade requer integridade humana, no museu ou noutro lugar: clareza de espírito face a toda as formas de normatividade temática ou outra; respeito pela independência artística; aceitação da diferença; entendimento da natureza do acto criativo; conhecimento do meio; abertura à novidade; separação de poderes (financeiro, estético, relacional, académico); consciência sociológica, histórica e antropológica; honestidade intelectual; gosto pela partilha; doses equilibradas de prazer individual e serviço colectivo.

Se o museu puder ser esse corpo maleável em que, no contexto duma missão comum, cada agente cultural assume uma individualidade plena, o museu pode ser uma escola da democracia, esse sistema que ainda nunca conhecemos verdadeiramente e que, neste momento, é posto em causa pelas tragédias várias que se instalam no planeta de forma galopante, assim como pela aceitação fácil da perda de liberdades, direitos e garantias julgados inquestionáveis. Porque afinal o poder não é um meio, é um fim, e todas as ditaduras conduzem à autodestruição civilizacional.

Béla Tarr ajuda-nos a concluir: “Comecei por filmar os problemas sociais, depois percebi que os problemas não são apenas sociais, mas também ontológicos. E mais tarde entendi que eram cósmicos. É tudo” (Expresso, *Ibidem*, 2018). ♦

NOTAS

- ¹ Plano de ação global que reúne 17 objetivos de desenvolvimento sustentável e 169 metas e que nasceu de um acordo assinado em 2015 pelos 193 Estado-membros da ONU. Às suas intenções, aparentemente louváveis, subjaz um programa centrado no transhumanismo e na Nova Ordem Mundial, cujo móbil é profundamente desumano.

BIBLIOGRAFIA

Étienne de La Boétie, *Discours de la servitude volontaire*, 1574-1576

George Orwell, *1984*, de 1949, Lisboa: Antígona, 2016, p. 265.

Heinich, *Le Triple Jeu de l'Art Contemporain*, Paris: Les Editions de Minuit, 1998, p. 254, 283 e 322.

Marie José Mondzain, *Homo Spectator*, Paris: Bayard Éditions, 2007, ps.37 e 32.

Marie José Mondzain, *A Imagem Pode Matar?*, Lisboa: Nova Vega, 2009.

ARTIGO EM PERIÓDICO

“Ainda Acredito na Dignidade”, Béla Tarr em entrevista dada a Alexandra Carita, Expresso, 10-03-2018.

The Power of Museums

Mark O'Neill FMA PhD¹
Associate Professor, College of Arts,
University of Glasgow
Non-Executive Director
of Event Communications Ltd
Judge for the European Museum
of the Year Awards



This article aims to summarise, very briefly, the main claims made for the power of public museums ever since they became the institutions we recognise about 150 years ago, and then make some additional claims. It will then, even more briefly, assess the extent any of these claims is supported empirically, by analysing data on the demographics of museum visitors and non-visitors.

When I was asked by ICOM Portugal to write about ‘the Power of Museums’, the topic conjured up something like a manifesto or policy statement, perhaps with examples, setting out what I believe museums contribute to society. I was sure the museum world didn’t need another statement of worthy goals so I thought, perhaps something exploratory might be more interesting. What could we learn from a list of main powers claimed by and attributed to museums over the past 150 years? Are the claims credible? Is there anything missing from the list? Why do people continue to set up new museums – the number of museums world-wide has more than doubled in the past 40 years?

The power to ‘grasp the world’ and define people’s relationships in modernity

While the prehistory of museums is usually traced back to the treasuries of ancient temples and churches, their more proximate origins are in the development of cabinets of curiosity by aristocrats and by the scholars of the Republic of Letters during the Enlightenment. The urgency behind these arose from the ‘crisis of knowledge’ generated by Europeans’ discovery that there were worlds beyond the oceans (Burke 2000:106-109) which undermined authorities that had held sway for thousands of years – there were no kangaroos in the Bible, and Aristotle had never envisaged the existence of black swans. New taxonomies had to be devised and new analyses of relationships developed, in a process that led, after many divergences, to the Theory of Evolution.

Looking back over this history, art historians Preziosi and Farago make the most extravagant claim that I know of for the power of museums in their book *Grasping the World*.

They argue that:

‘The beliefs that have constituted the core of ‘modernity’ rest upon certain assumptions about the nature of meaningful relationships between subjects and objects, between individuals and communities and the worlds they weave about themselves. It is our contention that the institution of the museum has for some time been essential to the fabrication and sustenance of this system of beliefs’ (2004:1).

The Oxford English Dictionary defines modernity as ‘the intellectual tendency or social perspective characterized by a departure from or repudiation of traditional ideas, doctrines, and cultural values in favour of contemporary or radical values and beliefs (chiefly those of scientific rationalism and liberalism)’. These qualities are the result of profound changes in parts of European societies from the Renaissance and Reformation, through the Wars of Religion (and the emergence of the notion of Tolerance), the Scientific Revolution, the Enlightenment, the Market Economy, the Industrial Revolution and the emergence of a more individualistic society, mass democracy, mass education and mass media, the spread of these forces across the world through military and economic empires and through imitation. All of these terms are complex and contested, but in many histories, they represent Progress, with enhanced rights and freedoms for individuals, and increased capacities to exercise those rights and freedoms through the development of prosperity, culminating, according to Fukuyama in *The End of History?*, in the liberal, democratic capitalist, welfare state (1989).

In this narrative, museums actively contribute to Progress – their power is to preserve, categorise and organise for the public, the world of nature and humanity’s histories, especially its greatest artistic and cultural achievements, all supported by rational knowledge based on rigorous research. While museums’ contribution may be significant, Preziosi and Farago, over 779 pages, offer no empirical evidence that it is ‘essential’.

The power of disembedding

A key process in the creation of the modern individual - and the modern world - is what the Canadian philosopher Charles Taylor, calls ‘disembedding’ – the removal of individuals from the immersive societies of ‘pre-modern’ times and their liberation from traditional constraints of inherited roles, and family and clan ties. The term can also be applied to modern views of nature and religion, to intellectual, scientific and social problems, and to objects of all kinds all of which were increasingly removed from their contexts, cleansed of associations so they might be studied, and, in the case of objects, sold, or collected by museums. One of the first writers on the nature of museums, Quatremère de Quincy (1755 – 1849) identified, and objected to, their role in disembedding objects. He led the creation of a petition objecting to French plans to remove art from Rome, and later wrote vehemently against the removal of religious art from its context, a process he argued, reduced its quality as art and its capacity to move and inspire (Quatremère de Quincy 1815/2021). Much later, Theodor Adorno made very similar arguments, but these were minority voices (1982). Before universities were modernised and became the key centres for the production of knowledge, museums played leading roles in categorising ‘everything’. Animals, plants, rocks, races, cultures past and present, hand-made and industrial products were all allocated places in hierarchical taxonomies, and thus presented to the public to represent the European world view.

The power to define heritage

Perhaps the single greatest example in relation to museums of the power of disembedding is the very idea of heritage – the identification of more and more survivals from the past as important

elements of society which need to be preserved and managed. These include important historical collections of objects, documents and books as well as buildings, landscapes and, more recently, cultural practices such as music, dance, theatre, cuisine, etc. So all-pervasive is this power to objectify elements of the past – which is one of the key characteristics of modern society – that it often goes unnoticed, or else is seen as nostalgic or anti-modern.

The power to anchor society in the past

The power to define heritage leads writers such as Owen Hopkins to make bold claims for the power of museums. He argues that ‘it is impossible to imagine a world without museums. They are the bedrock on which every understanding we have of civilization ultimately rests. Without museums we would drift untethered in a perpetual present, unable to imagine any kind of future, because we have lost our connection to the past.’ Like Preziosi and Farago, ‘every’ feels like a claim too far, especially as who ‘we’ are is not specified. The world’s population may struggle to retain a connection with the past due to rapid economic, technological, environmental and social change, but most do not use museums to do so’ (2021:14).

The power to define nations

In 1983, Benedict Anderson’s influential work, *Imagined Communities*, analysed how modern national (and imperial) identities developed. Beginning in the American colonies and reinforced in revolutionary France by way of modern technologies, especially cheap newspapers, and for those who read them, the novel, the modern sense of national identity emerged as something which could be shared with large numbers of strangers. He maintained that other technologies reinforced these identities, including, censuses, maps – and museums.

To give a recent example, the Montergarden Museum in Odense, Denmark, asserts that ‘The oldest recorded Dane is from Funen. As you enter the exhibition, you come across the oldest cranium ever found in Denmark. This is the skull of a man who drowned in a marsh on Funen 10,000 years ago². The projection of the non-rational modern concept of ‘the Dane’ back into the remote past as ‘history’ is characteristic of this process of definition and legitimisation – of what Laurajane Smith has called the ‘Authorised Heritage Discourse’ (2006).

The power to civilise the masses

In the first ever book-length study of museums in English, published in 1888, Thomas Greenwood set out his answers to the question ‘Why should every town have a museum?’ These included very ambitious claims for the power of museums: they are ‘as necessary for the mental and moral health of the citizens as good sanitary arrangements, water supply and street lighting are for their physical health and comfort’; where they have been opened they are ‘thoroughly appreciated’; they ‘not only give widespread pleasure, but are, with Free Libraries, the Universities of the working classes’; because ‘they are open to all classes, rich and poor, and where they exist and are free to all, they are actually used by all classes, from the professional man to the humblest artisan’; ‘they are educational institutions for young and old, and on education depends the sense of the duties and privileges of citizenship’; ‘they cultivate habits of thought and conversation, which stimulate reading and brighten life, and make the home more cheerful and attractive’ (1888:389-90).

Less paternalistic, more democratic versions of this power are widely maintained today – the power to reduce educational inequalities, to promote social justice, to improve public health, to create community cohesion (see for example Black 2021).

The power to enhance the economy and economic competitiveness

While the Guggenheim in Bilbao is considered the paradigmatic museum designed to regenerate economies, Greenwood argued that museums increase the property value of nearby buildings and because 'it is said that the workmen of some other countries are better educated than ours, and Englishmen are determined that this shall not be so in time to come, but that our children after us shall be able to hold their own in the van of peaceful progress' (1988:390).

To power to express national and civic pride

Once museums began to be founded, their possession became the object of competition between nations and cities. The growth of nationalism became a key driver for the founding of museums – and of belief in their power. One of the key motives for moving the National Gallery in London from a cramped town house to a new building in Trafalgar Square, was competition with the Louvre in Paris. As Greenwood put it, 'we do not want Old England to be behind other countries, and America, France, Germany, and the Australian colonies are setting us an example worthy of imitation' (1988:390).

The power to define things as Art – and the power of art to refine individuals

A striking example of disembedding is the uniquely European concept of Art as a separate category of objects. In early museums the majority of collections were drawn from royal or aristocratic courts or from religious contexts, a process greatly accelerated by the continent-wide looting by the Napoleonic armies, and the desire provoked in many countries to retrieve their newly defined 'national treasures'. Art was assimilated to Enlightenment rationalism by the aesthetic theories of Kant, who argued it had universal aesthetic qualities, ascertainable by reason. Despite the inherent contradiction, the valorisation of art was enhanced during the Romantic reaction against Enlightenment positivism, with God-like or shamanic powers being attributed to the heroic individual artist. The belief that art museums had the power to refine individuals' (and indeed, nations') taste and to elevate them morally were also considered rational reasons for the investment of public funds.

The power to define contemporary art and the power of contemporary art museums to define places as modern.

The dematerialising of art and the expansion of what the term covers (conceptual, performance, digital) has continued the process of disembedding, detaching Art from the traditions which had created the concept. This new kind of art relied even more on museums than traditional art for its definition. Royal and aristocratic collectors amassed the core of many national collections, and the core impressionist and modernist collections were created by the wealthy bourgeoisie before finding their way into museums. From Duchamp's 'Fountain' of 1917 onwards, however, the most *avant-garde* art has depended on museums for its validation, not only because it took a long time to appeal to collectors, but because it took even longer to devise methods of selling and buying dematerialised works. In the museum building boom of the past 30 years, museums of contemporary art are the most popular, both with national and civic state institutions, and with trusts, foundations and wealthy individuals, all asserting that 'we' are modern. (Rocco 2013).

The power to legitimise and celebrate established power

A year after the publication of *Imagined Communities*, the Australian scholar Donald Horne,

visited all the capitals of Europe except Tirana, and analysed the cultural significance of their public monuments and museums. With the Cold War still ongoing, he found very different narratives on either side of the Iron Curtain. In Eastern Europe, it was the triumph of communism; in Western Europe, it was the triumph of the bourgeois revolution. But both were narratives of Progress, and both celebrated the world views of the established regimes.

This critical, semiotic, analysis of the power of museums has since been extended to argue that they were complicit in the patriarchal, imperialist, racist, sexist, elitist regimes at the time of their founding. And, in opposition to the narrative of Progress, some argue that the hierarchical assumptions and structures of knowledge from this period are still evident in contemporary museums, which continue to exert their power to legitimise persistent inequalities (See for example, Sandell & Nightingale 2012, Hicks 2020, Black 2021).

The power to define the irrational, the primitive and the foreign

Those critical of museums argue that the corollary of the power to define a national community, the modern and the rational, is the power to define their opposites. Museums have done this throughout their history, defining rural and poor Europeans and most non-Europeans as pre-modern or primitive, labelling unauthorised religious and spiritual beliefs as superstition, and, as in the Danish example, defining citizens who are not of ancient local descent, as outsiders.

The power to enable spiritual experiences

Many writers use religious metaphors (temple, worship, pilgrimage) to describe museums and their use, and attribute quasi-religious powers to them. Hopkins writes of ‘the power and almost quasi-spiritual hold that museums have over us as individuals and societies’. In 1918, Benjamin Ives Gilman, who was secretary of the Boston Museum of Fine Art argued that art museums had a holy purpose: “A museum of art”, he wrote, “is in essence a temple.” (Quoted in Rocco 2013).

The power of redemption and immortality

As the culture of collecting became common amongst wealthy individuals, and the objects they gathered came to represent their biography, the opportunity arose to project them into the public sphere as a form of secular immortality. And non-collectors could also, as one museum director said in an interview with *The Economist*, use donations to museums as “a way for the rich to launder their souls” (Rocco 2013). Thus the Guggenheim, Tate, Pitti, Borghese, Sainsbury and Thyssen-Bornemisza family names have all found enduring legacies.

The power to rescue what modernisation destroys

Amongst the major consequences of modernisation was the rapid destruction of traditional ways of life. This happened first in rural Europe, then in overseas colonies, then in industrialising towns and now globally. Within a few generations new traditional ways of life grew up, notably in large working class, geographical, communities. In time, with changes in technology from steam to diesel and electricity, digitisation and automatization, offshoring and globalisation, these ways of life too were destroyed, with geographical communities dispersed into new towns, public housing or through gentrification. Folklife, open air and industrial museums are the result in terms of European cultures. Anthropology museums have collected objects from non-European peoples whose cultures were marginalised or extinguished. Assumptions about ‘authentic’ ‘pre-modern’ forms led to displays which represented non-Europeans as static and without history.

The power to represent collective identities as rational

One of the recurring philosophical moves in European thought is the assimilation of non-rational aspects of its world view to rationalist philosophies. Thus, Aquinas sought to reconcile Christianity to Aristotelian logic. Descartes created a dualism of mind and body which has profoundly shaped European culture, disembedding the mind from the body. But his purpose was to find 'the road to the true god' that was compatible with the rationality of science. Both European Catholic and Protestant imperialist nations assumed that belief in their version of Christianity was rational, while the very idea of nationhood implies that belonging and loyalty are natural and rational. From their inception, public museums have enacted this process of assimilating the non-rational to the rational. Collections of art and antiquities represented national and civic pride and identity. Natural history museums constituted their exhibits as way to display 'the book of life' to complement the Bible. Open air museums not only rescued evidence of disappearing ways of life, but rationalised a romantic nostalgia for hard ways of life which people often felt was the true soul of the nation, but had no intention of going back to.

This partly supports the 'hermeneutic of suspicion' which sees museums as complicit in reproducing established inequalities, but it is separated out here to emphasise an important more general power of museums: to represent collective identities and world views as rational or at the very least, to demonstrate their coherence and singularity. This is why hitherto stigmatised or neglected groups seek to represent themselves or be represented in museums, and is one reason why museums continue to be founded world-wide.

Part II: Discussion

Contemplating these accounts leads me to reflect that there may be other powers of museums which are less frequently claimed, or which are unrecognised.

Between progress and critique - the power to heal the psychic wounds of modernism

Perhaps a power that is missing from these narratives is what Freud called griefwork, or healing. This emotional labour has been required, not because of the obvious evils of oppression, but because even the most clearly positive progress involves loss.

The first generation of sociologists identified the negative consequences of individualism and of modern, city living. In *The Metropolis and Mental Life* (1903) Georg Simmel described the difficulty people faced in retaining their individuality under the pressures to conform in mass urban societies. Durkheim wrote of *anomie*, a loss of a sense of purpose experienced by individuals caused by liberation from traditional norms. Marx described the *alienation* of workers from their work and what they produced as a result of the factory system of production. Weber wrote of the process of *disenchantment*, caused first by monotheism and the destruction of many deities who were closer and more intimate than the singular God, and secondly by instrumental science and means-ends rationality.

These social scientific authors wrote at the same time when truly public museums began to be founded in significant numbers. Seen in their terms, and as a response to their critiques, museums may be seen as attempts to re-enchant the world, to create immersive environments where visitors could experience, in the company of others, world views re-saturated in meaning and wonder. This applies to all museums, including those devoted to art and natural history, not just social history, ethnology or anthropology. Those museums which saw themselves as completely rational presented objects in taxonomical sequences, and were therefore less successful in meeting these needs. Since the mounting of the first diorama, the history of museums has been one of disputes about the degree to which the disembedded object should retain its splendid isolation and how much an immersive reconstruction of should be provided.

The absence of context from most art museums, and especially contemporary art museums, reinforces the analysis of their power as ritual spaces for people who see themselves as modern. For other museums, the shift from taxonomy to immersion and narrative, represents this healing function. The acme of the culture of disembedding in museums are taxonomic displays represented by the Pitt Rivers Museum, though its pervasive influence can still be seen in, for example the British Museum's Enlightenment Galleries.

Seen in, museums may be seen as attempts to recover something of what had been lost. This is perhaps most clearly illustrated by the first open air museum, Skansen, which opened in 1891. While most subsequent open-air museums were built in the countryside, Skansen was in the heart of Stockholm. Dozens of buildings deemed typical of rural life were brought into the city and an idyllic version of the countryside constructed. While millions of people voted with their feet and migrated to the city, Skansen tried to capture something of what had been lost.

The power of splitting and of integrating

More recently, debates about the power of museums have been as polarised as other societal disputes. Critical voices within and outside museums emphasise the costs of Progress – in the industrialised and racialised slave trade and slave economies, in the grim, life-shortening conditions of industrial work and slums, in the military conquests and humiliation of peoples who were classed as not modern, in massacres and genocides, and in the despoliation of the natural world – and museums' complicity in the epistemologies on which they were based. Museums which see themselves as 'traditional' argue that they continue to contribute to the achievement of Enlightenment ideals of rational Progress through the pursuit of objective truth and beauty (Cuno 2004). While they may acknowledge the costs, they do not see them as compromising Progress, insisting that nations and humanity as a whole can continue to be proud of 'their' achievements. This might be seen as a different kind of disembedding – in the terms of psychoanalyst Melanie Klein, splitting off and disowning human destructiveness, to protect a fragile, positive self-perception of human communities. The alternative view is that true Progress is only possible through honest confrontation with reality, by creating a holistic view of human creativity and destructiveness, which has the maturity to live with knowledge of complicity and rejects the self-deceit of defensive positions.

Are any claims about the existence of museum power credible?

Few if any of the above claims for the power of museums - including my additional suggestions - are supported by significant empirical evidence. Museum archives, architecture, displays and publications are analysed semiotically as expressive texts, and the assumption is made that what they express (overtly or covertly) has an impact. While it might be hard for 'us', museum people and critics, to imagine a world without museums, the majority of the world's population have lived and continue to live museum-free lives. And unless we are to judge them as deficient in some way, we may assume these lives are reasonably fulfilled without ever entering a museum. The high profile of a small number of paradigmatic early museums may give a false impression of how prominent museums have been in society. The claims of Preziosi and Farago would require significant empirical support, given how very few museums actually existed before 1800 (both in absolute terms and in relation to population numbers). Even by 1888, Greenwood states that there were fewer than 200 museums in the whole of the British Isles.

The most recent area where there have been significant efforts to gather evidence for the power of museums is that of health and wellbeing (Chatterjee 2013), which, as we saw above, has been asserted from the earliest days of public museums. Literature reviews, including one commissioned the World Health Organisation (Europe) have found that there is significant evidence supporting these claims, and leading American museologist John Falk has argued that

improving health and wellbeing are museums' defining contribution (2021). These conclusions have been challenged by Clift et al. (2021) and Oman (2021), so that practitioners may right feel aggrieved that the academy has not resolved these contradictions (O'Neill, forthcoming).

The power to attract visitors

The empirical evidence we have about the power of museums comes from the people who visit them. MHM, a leading arts marketing company, analysed thousands of comments by museum visitors, and the results are summarised in Figure 1 (MHM 2005). These offer broad support to the claims that museums and art galleries have spiritual, emotional, intellectual and social roles. What is not clear is whether museums simply reflect people's capacity to express this side of themselves, or whether they actually have more agency – i.e., the power to have an autonomous impact on society in these domains. It may be reasonable to assume that a cycle of interaction and reinforcement occurs that is broadly educational in outcome, but there is little empirical analysis of the societal impacts of these processes.

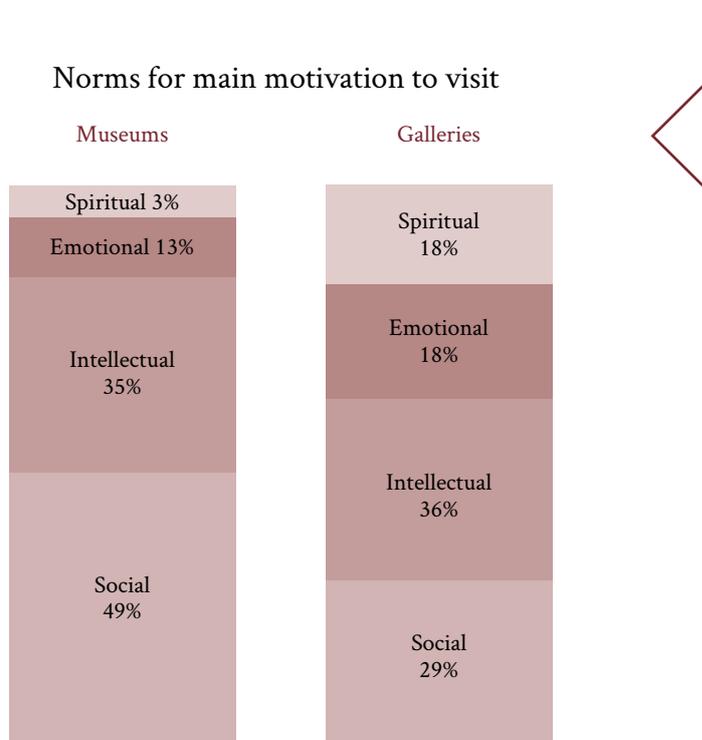


Figure 1: Norms for main motivations to visit (Copyright Morris Hargreaves McIntyre 2005)

Looking at the demographic characteristics of museum visitors, throughout Europe and North America these are predominantly well-off, well-educated, white older people (Farrell et al. 2010, Szlendak et al. 2010, European Commission, 2017). Despite the good intentions of Victorians like Greenwood, and the last 50 years of museums' widely-stated commitment to improving access, the demographic of museum visitors has not changed since the seminal 1969 study by Bourdieu and Darbel of museum visiting: it still closely tracks wider socioeconomic inequalities (Wilkinson & Pickett 2018:198-202). It is noteworthy that, of all the characteristics, the most important predictor of museum visiting is the level of individual educational attainment (O'Hagan 2014). If museums represent an attempt to resolve the issue of belonging in a modern individualistic society, their power is to identify the valued imagined community as civilised, modern and above all educated (Duncan 1995). Although museums may have the power to educate through their spiritual, emotional, intellectual or social appeal, this is largely restricted to people who are already educated. Museums as a body of institutions either do not have, or have not cared to develop, the power to appeal to the poorly educated (O'Neill, forthcoming). In a world where a new and dangerous polarisation is taking place between the educated and the uneducated, this is a significant issue.

The power of museums to do harm

If museums are most deeply about creating a ‘we’, it follows that they are also inherently about creating a ‘them’. If museums’ power is not simply expressive of a ‘we’ but to influence society, the corollary is that the power to define those who do *not* belong is far from neutral; in fact, it involves harm. One of the reasons most frequently given by poorly-educated and poor people for not visiting museums is that they ‘are not for the likes of us’. I know of no studies of how this perception impacts on ‘non visitors’ – but there are numerous social-psychological studies of the harmful effects of stigmatisation, and especially of self-stigmatisation through absorbing negative social valuations (see for example Corrigan et al. 2018, and Stearns 2018). The real issue with ‘traditional’ museums, which assert their role in terms of Enlightenment ideals of rational progress, isn’t simply that they discount the past costs of this progress. Rather, it’s that they completely deny the harm caused by their exclusionary power in the present.

The paradoxes of museum power

No matter which elements of Progress one celebrates, questions or rejects, the growth of individualism created a need to invent new kinds of belonging. The disembedding of the individual from complete immersion in traditional society, and the accompanying disembedding of human culture and society from nature, of meaning from religion, has led to two entangled processes. The first was the cultivation of the individual, and the second was the creation of new forms of belonging – such as the nation, the city, the educated, the modern. While some of these new forms of belonging were intense – so intense that people would die and kill for their country or empire – they were often accompanied by a sense of loss, nostalgia or grief. All these processes are represented in museums, and as a result, the power of museums is ambiguous or paradoxical: they are places of social ritual for individualistic societies. The fact that they are compensatory for the loss of more organic, immersive forms of belonging may explain why some accounts of their power feel overstated: they are expressions of desire more than of experience.

New museums of all types and sizes are still being founded by cities, nations, foundations, wealthy private individuals, and communities at an exponential pace. While our understanding of the power of these museums to influence society may be vague, their continued creation attests to the persistent need to address the issues raised by the disembedding of individuals and the desire for new forms of belonging – and to the persistence of the belief that museums have the power to do this by defining communities of belonging – whether by managing the past and/or celebrating the modern through art. This suggests that the paradoxical social need – to be both an individual and to belong – still remains strong, much stronger indeed than any need for the kind of evidence of the power to have an impact that is required by scientific rationalism. Even *The Economist*, an economically conservative, socially liberal newspaper, in a global survey of museums, said they were ‘doing amazingly well’, and attributed the usual range of powers to them (economic regeneration, education, status, redemption etc) – without any evidence (Rocco 2013). This means that museums, especially the most prestigious, don’t need evidence of impact to survive. But, in a globalised and increasingly unequal and polarised world, it is hard to think of a more important question for museums, than how they can go beyond being expressive institutions, and to use what power they may have to define and shape genuinely inclusive civic, national and international communities. ♦

I would like to thank Dr Jem Fraser and Professor Philip Schlesinger for their invaluable comments. The remaining errors are mine.

NOTES

- ¹ Mark O'Neill worked for over 30 years in museums, mostly in Glasgow, where he moved in 1984, serving as Head of Glasgow Museums from 1998-2009. He led a number of largescale, award-winning projects, including the only museum of world religions in the UK, the £35 million refurbishment of Kelvingrove Art Gallery & Museum and the £74 million Riverside Museum (European Museum of the Year 2013). From 2009 to 2016 he was Director of Policy & Research for Glasgow Life, the charity which delivers arts, museums, libraries, and sports services for the City of Glasgow, the largest organisation of its kind in Europe. He has lectured worldwide and published on museum philosophy and practice, as well as on strategic planning for heritage, tourism and urban regeneration, and on the health benefits of cultural participation.

- ² <https://montergarden.dk/en/faste-udstilling/udstilling/funen-the-centre-of-the-universe/>

REFERENCES

- Adorno, T (1982) 'Valerie Proust Museum' in *Prisms*, Cambridge, MIT Press: 173-186.
- Anderson, B. (1983/1991) *imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, New York, Verso.
- Bourdieu, P. & Darbel, A. (1967/1990) *The Love of Art*, Stanford, Stanford University Press.
- Burke, P. (2000) *A Social History of Knowledge, Vol. I: from Gutenberg to Diderot*, Cambridge, Polity Press.
- Chatterjee, H., Noble, G. (2013) *Museums, Health and Well-Being*, London, Routledge
- Clift, S., Phillips, K. and Pritchard, S. (2021) 'The Need for Robust Critique of Research on Social and Health Impacts of the Arts', *Cultural Trends* 30/5: 442-59.
- Corrigan, P. W., & Al-Khouja, M. A. (2018) 'Three agendas for changing the public stigma of mental illness', *Psychiatric Rehabilitation Journal*, 41/1:1-7.
- Cuno, J. (2004) (Ed.) *Whose Muse? Art Museums and the Public Trust* Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Duncan, C. (1995) *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, London, Routledge.
- European Commission (2017) *Special Eurobarometer Report 466: Cultural Heritage*, Brussels, European Commission.
- Falk, J.F. (2021), *The Value of Museums: Enhancing Social Well-being*, London: Rowman and Littlefield, 2022.
- Fancourt, D. and Finn, S. (2019) *What is the role of the arts in improving health and wellbeing? A scoping Review*, Copenhagen, Denmark
- Farrell B. & Medvedeva, M. (2010) *Demographic Transformation and the Future of Museums*, Washington DC: The AAM Press.
- Fukuyama, F. (1989) 'The End of History?', *The National Interest*, 16:3-18
- Greenwood, T. (1888/1996) *Museums and Art Galleries*, London, Routledge/Thoemmes Press.
- Hicks, D. (2020) *The Brutish Museums: The Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution*, London, Pluto Press.
- Hopkins, O. (2021) *The Museum: From its Origins to the 21st Century*, London, Frances Lincoln.
- MHM/ Morris, Hargreaves, McIntyre (2005), *Never Mind the Quality Feel the Width*. Available at: <https://mhminsight.com/files/never-mind-the-width-Tw57-68.pdf>
- Oman, S (2021) *Understanding Well-being Data Improving Social and Cultural Policy, Practice and Research*, Cham: Palgrave Macmillan. Available at <https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-030-72937-0>
- O'Neill, M. (Forthcoming) 'Whose museum?', *The Bloomsbury Handbook to Art and Music: applications in interdisciplinary thinking*, Sarah Mahler Kraaz & Charlotte de Mille (Eds.) Bloomsbury, London.
- Preziosi, D. & Farago, C. (2004) *Grasping the World, The Idea of the Museum*, Aldershot, Ashgate Publishing Ltd.
- O'Hagan, J. W. (2014), 'Attendance at/Participation in the Arts by Educational Level: Evidence and Issues', *Homo Oeconomicus* 31/3: 411-29.
- Sandell, R. & Nightingale, E. (2012) (Eds.), *Museums, Equality and Social Justice* Abingdon: Routledge.
- Smith, L. (2006) *Uses of Heritage*, London, Routledge.
- Stearns, P.N. (2017) *A Brief History of Shame*, Chicago, University of Illinois Press.
- Szlendak, T. and Karwacki, A. (2010) 'Do the Swedes Really Aspire to Sense and the Portuguese to Status? Cultural Activity and Income Gap in the Member States of the European Union', *International Sociology* 27/6:807-826.
- Taylor, Charles (2003) *Modern Social Imaginaries*, New York, Duke University Press.
- Quatremère de Quincy & Ruprecht Jr, L.A. (1815/2021) *Moral Considerations on the Place and Purpose of Works of Art: Introduction and Translation* Rocco, F (2013) 'Temples of Delight', *The Economist*, December 409/8867.
- Wilkinson, R. and Pickett, K. (2018), *The Inner Level: How More Equal Societies Reduce Stress, Restore Sanity and Improve Everyone's Well-being*, London, Allen Lane.

O Poder dos Museus: de tronos sobre rodas ao museu em movimento

Mário Nuno Antas
Diretor do Museu Nacional dos Coches, Lisboa



The National Coach Museum is a place where the power of museums is fully expressed. The power of the collections is expressed through a unique international reference collection of horse drawn vehicles and the power of the visitors is expressed through its recognition. The “Museum on the Move” program aims to return the museum to visitors after a pandemic crisis. The Museum thus seeks to assume itself as a center for generating culture, promoting affections (Museology of affections) and functioning as a dynamic center for all artistic expressions, giving equal opportunities to all members of the cultural society.

Introdução

Este ano, o ICOM definiu como temática para o Dia Internacional dos Museus: O Poder dos Museus. Mas afinal do que se fala, quando se refere que os museus são lugares de poder? É pelo valor dos bens culturais que pertencem aos seus acervos? Porque têm a capacidade de apresentar programações culturais para diversos públicos e produzirem conhecimento? Por conseguirem influenciar mentalidades? Por conseguirem ser agentes transformadores da sociedade? Por se assumirem como centros de aprendizagem social e terem um papel educativo central na sociedade? Na realidade, e dando resposta às questões formuladas, os museus são lugares de poder porque são lugares de pessoas, com pessoas e para pessoas. São essencialmente “um ponto de chegada e de partida, onde o passado, o presente e o futuro coabitam” (Nabais, 2014, 15)

Mas para que se tenha um enquadramento histórico, note-se que as perspetivas tradicionalistas em que se enfatizava o poder da coleção e da obra de arte *per si* alterou-se, e os museus passaram de lugares “elitistas” a lugares de fruição do grande público, com a massificação do turismo nas últimas décadas do século XX. Esta mudança conceptual permitiu aos museus uma nova dinâmica de apropriação do património por parte dos visitantes. Os museus deixaram apenas de se centrarem em conceções baseadas, única e exclusivamente, no valor intrínseco dos bens culturais para passarem a privilegiar o multiperspectivismo baseado no social do museu como um todo.

Dado o reconhecimento público do poder dos museus na sociedade atual, a definição do que é um Museu tem vindo a ser objeto de uma ampla e variada reflexão global entre profissionais de museus de todo o mundo. Hoje, a definição de Museu que ainda está em vigor refere que é “uma instituição permanente, sem fins lucrativos, que adquire, conserva, investiga, comunica e exhibe para fins de estudo, educação e lazer, testemunhos materiais do homem e do seu meio” (ICOM, 2007). Atualmente, e após um longo processo reflexivo e participativo, existem duas definições de museu, ainda em escrutínio, das quais uma será adotada na próxima Assembleia Geral do ICOM que se irá realizar em Praga, em agosto de 2022. Seja qual for a redação final adotada sobre a definição de Museu, ela incluirá certamente que um museu é uma instituição sem fins lucrativos, permanente e ao serviço da sociedade, que pesquisa, recolhe, preserva, interpreta e expõe património tangível e intangível.

Esta nova definição do que é um museu permite ter novas leituras dos bens culturais e como tal para os museus não lhes bastará apenas estarem abertos ao público, mas sobretudo terão que ser acessíveis e inclusivos, por forma a fomentarem a diversidade e a sustentabilidade.

A participação das comunidades neste novo processo de apresentação de um Museu é absolutamente crucial para que os mesmos possam trabalhar para oferecer diferentes experiências de fruição, reflexão e intercâmbio de conhecimentos e de educação, através de uma comunicação assertiva dirigida a diferentes públicos.

Do poder da coleção ao poder dos visitantes

Partindo do caso concreto do Museu Nacional dos Coches, o museu é claramente um lugar de poder, não só pelo poder das suas coleções, mas sobretudo pelo poder que os visitantes lhe conferem como um dos museus de referência em Portugal.

A coleção está referenciada historicamente, desde os meados do século XIX, curiosamente através de um relato de William Thackeray que, em 1844, visita a cidade de Lisboa e ao passear em Belém refere “de repente, passamos por um portão encimado pelas armas reais; e aqui, mostraram-nos um insólito conjunto de velhas carruagens, fora de uso (...) e nada se me deparou em toda a minha vida que se possa comparar com este museu de carruagens do século passado, que ali jazem numa espécie de limbo, velhas, douradas, enormes bolorentas e tombadas (...) consideravelmente deterioradas, a ação do tempo lambera o oiro assim das rodas como dos painéis dos coches e o veludo, já muito coçado era horripilante.» (Thackeray, 1846). Este “museu” era na verdade um conjunto de viaturas da Casa Real que estavam reunidas no Depósito I da Repartição das Reais Cavalariças instalado no antigo Picadeiro Real de Belém. O núcleo embrionário, que tanto impressionou Thackeray, terá produzido o mesmo efeito em D. Amélia d’Orleães e Bragança (Bessone, 2018). A atitude da jovem rainha foi a de preservação dos “velhos” coches da Casa Real depositados no edifício do Picadeiro anexo ao Palácio.

O poder desta coleção leva a rainha D. Amélia, com o apoio do seu confessor Monsenhor Pereira Botto e do seu Estribeiro-menor, Tenente Coronel de Cavalaria Alfredo de Albuquerque, a criar no antigo Picadeiro Real, o Museu dos Coches Reais a 23 de maio de 1905. O envolvimento pessoal da rainha foi determinante para a implantação do museu, pois foi necessário convencer o rei a criar o museu no antigo Picadeiro Real. A sua ação não se limitou apenas a inaugurar o museu com pompa e circunstância, dado que lhe continuou a dedicar tempo e atenção.

Logo após a inauguração, o museu edita o primeiro catálogo intitulado «Catálogo do Depósito I - Carros Nobres - Arreios de Tiro e Cavalaria e Aprestos de Torneio». Em 1906, o acervo do museu conheceu novas incorporações de bens culturais provenientes da Casa de Armas

e da Repartição das Reais Equipagens do Paço das Necessidades, das Reais Propriedades de Queluz e ainda pela cedência de objetos pessoais dos próprios reis. É ainda neste ano que o próprio rei D. Carlos I promove pela primeira vez, a divulgação do Museu no estrangeiro exibindo um conjunto de fotografias dos coches para figurarem na exposição «Retrospectiva de Transportes Terrestres», realizada em Milão (Bessone, 2018).

A visão visionária da Rainha não se esgotou nestas ações, na medida em que no mesmo ano, encomenda um novo projeto para ampliar o museu e poder expor as restantes viaturas da Casa Real guardadas nas cocheiras de diversos palácios e casas reais. No entanto, com o Regicídio em 1908, este projeto acabou por não se concretizar.

Se dúvidas houvesse do envolvimento pessoal da rainha D. Amélia na criação do Museu Nacional dos Coches, as mesmas dissiparam-se, pois em 1907, a própria escreve com o seu cunho pessoal o catálogo do museu “Carrosses de ceremonies, de fêtes, etc. de la Maison Royale de Portugal, Musée des Carrosses Royaux”. Neste catálogo constam 26 veículos hipomóveis expostos, especificando os veículos que apesar de pertencerem ao museu, ainda eram utilizados em cerimónias solenes.

Por todas estas razões, consideramos, ainda hoje, a rainha D. Amélia como a rainha “museóloga”, pois a sua ação não se limitou à criação do museu, mas o seu envolvimento pessoal ficou bem explícito pelas suas diversas ações concretas de conservação e preservação deste património único e pela criação do catálogo do museu pela sua própria mão em língua francesa.

Em 1908, por iniciativa do seu filho, o Rei D. Manuel II, o museu passa a denominar-se por Museu Nacional dos Coches Reais, o que comprova bem a certeza da importância da coleção do Museu.

Com a implantação da República em 1910, o Museu assume a designação que conserva até aos dias de hoje: Museu Nacional dos Coches. É nesta altura que são incorporadas várias viaturas provenientes do Patriarcado de Lisboa, dos Conventos que foram extintos e de várias Casas Nobres. O Museu começa a ocupar um lugar de destaque na sociedade, e alguns dos vultos mais proeminentes da cultura portuguesa acabam por o referir nas suas obras, como é o caso de Fernando Pessoa que, em 1925, escreve a obra «Lisboa - O que o turista deve ver». Neste livro, é referida a importância da visita à zona de Belém, e em particular ao Museu Nacional dos Coches que “supera em interesse os museus homólogos de Versailles e Madrid e tem magníficos exemplares de arte portuguesa dos séculos XVII, XVIII como as exposições o atestam perfeitamente” (Pessoa, 2015, 123).

Com o crescimento do acervo, ficou claro que o Museu necessitava de mais espaço de exposição para os seus veículos hipomóveis. Nesse sentido, em 1944, foi construído um Salão Lateral projetado pelo Arquiteto Raul Lino e inaugurado pelo então Presidente da República Marechal Óscar Carmona.

O Museu alcançou ainda mais notoriedade internacional quando, em 1955, apresentou pela primeira vez fora de Portugal, três veículos hipomóveis, nomeadamente o Coche de D. Maria Francisca de Saboia e dois Carrinhos de Passeio na «Exposição de Arte Portuguesa» que decorreu em Londres, na Royal Academy of Arts. Esta exposição visava promover a imagem do país, numa altura que se vivia em ditadura, e reforçar as relações diplomáticas através de iniciativas culturais. Dois anos mais tarde, a rainha Isabel II visita pela primeira vez Portugal e nesta visita tornou-se célebre o seu passeio pela baixa de Lisboa na Carruagem da Coroa. Saliente-se, que esta foi a última vez que um veículo do museu foi utilizado numa Cerimónia de Estado, encerrando assim um ciclo que durava desde a criação do museu.

Em 1965, a publicação do Decreto nº 46.758 que estabelece o regulamento dos museus de arte, história e arqueologia, refere que os museus devem ter para além de uma missão científica e artística, uma missão educativa e social. A publicação desta legislação permitiu ao museu produzir mudanças importantes no sentido de estabelecer uma nova era de comunicação com o seu público.

Em primeiro lugar, com a criação do Serviço Educativo do museu, em 1966, essencialmente dirigido para o apoio ao público escolar, no sentido de fornecer o enquadramento histórico e artístico das viaturas e as características técnicas que evoluíram ao longo do tempo. Esta nova abordagem com os visitantes colocava definitivamente o museu ao serviço da educação.

Em segundo lugar, existiu uma mudança na comunicação com os diferentes públicos, na medida em que é nesta altura que se colocam tabelas explicativas em português e francês junto dos bens culturais expostos. A introdução de tabelas em língua inglesa ocorre mais tardiamente (Bessone, 2018), fruto da massificação do turismo nas últimas décadas do século XX.

Quando foi instituído pelo ICOM, o Dia Internacional dos Museus, a 18 de maio de 1977, no sentido de abrir os museus à sociedade, o Museu Nacional dos Coches foi dos primeiros museus nacionais a festejar esta data comemorativa. Segundo os registos fotográficos do museu é desde 1979, que o Museu festeja o Dia Internacional dos Museus, promovendo visitas guiadas no dia 18 de maio, um dos visitantes ilustres nestas visitas foi o Dr. Azeredo Perdigão, presidente da Fundação Calouste Gulbenkian.

Nos anos 80 e 90, o Museu foi consolidando a sua vertente social, com um Serviço Educativo a promover atividades cada vez mais diversificadas e para diferentes públicos. A comunicação com os públicos passa a assumir um lugar cada vez mais central no museu.



Figura 1 - Conceição Colaço (atualmente no Museu José Malhoa) monitora do serviço educativo do Museu Nacional dos Coches (1981). © DGPC/MNC

Os anos 90 são marcados por uma massificação das visitas escolares com o serviço educativo a produzir uma oferta educativa cada vez mais diferenciada. Os públicos estrangeiros colocavam igualmente novos desafios ao museu que se debatia com uma manifesta falta de espaço, não

só para exposição das suas coleções, como também para a realização de atividades lúdico-pedagógicas. Estas dificuldades e desafios foram colocados igualmente nas primeiras décadas do século XXI. Contudo, a equipa do museu com grande criatividade foi sempre apresentando uma programação variada de atividades educativas com visitas, ateliers temáticos, jogos didáticos, exposições temporárias e concertos de música clássica, apesar das grandes limitações de espaço no Picadeiro Real.

A construção do novo museu dos Coches, em 2015, de autoria do Arquiteto Paulo Mendes da Rocha veio permitir ao museu realizar-se na plenitude as suas funções museológicas. O novo espaço, dotado de duas alas expositivas, uma sala de exposições temporárias, serviço educativo, biblioteca, serviços administrativos, auditório, oficina, reservas, bilheteira e loja do museu assumia-se como um Museu do século XXI. Construído para se assumir como um polo de atração turística, constituindo um marco de modernidade cultural em Belém, por muitos considerado como o “distrito” cultural de Lisboa, devido à grande concentração de equipamentos e oferta cultural nesta zona.

Com a abertura do novo edifício, a 23 de maio de 2015, cento e dez anos depois da data da inauguração do museu original pela Rainha D. Amélia, o museu tinha finalmente as condições para realizar na plenitude a sua missão de investigação, conservação e divulgação das suas coleções, sendo ciente do seu papel social central enquanto gerador de cultura e potenciador de desenvolvimento. A coleção de referência internacional que é considerada como a melhor e maior de veículos hipomóveis existente, passava a ter condições que permite a fruição por parte do público. O museu reforçou igualmente, a sua presença digital com a criação de um novo Site e com a presença regular em várias redes sociais, nomeadamente Facebook, Instagram e Twitter.



Figura 2 - Museu Nacional dos Coches – inauguração (2015). © DGPC/MNC - Pedro Beltrão

Com a implementação do programa museológico em maio de 2017, estavam finalmente reunidas as condições para realizar na plenitude o poder das suas coleções, bem como conferir o poder aos visitantes. O poder das coleções do museu foi reforçado, pois passou a ser possível reunir um maior número de viaturas hipomóveis de diferentes tipologias, desde os finais do século XVI ao início do século XX, permitindo aos visitantes fazerem uma leitura da evolução

técnica e decorativa das mesmas. O poder dos visitantes foi assim reforçado, pois com a nova museografia, o museu passou a dispor de um conjunto de recursos em que os visitantes são convidados a descobrir informação complementar em tabelas (em quatro línguas – português, inglês, francês e espanhol) em suportes passivos e interativos e nas projeções de grande formato que contextualizam a coleção exposta.

A questão das acessibilidades foi também uma das preocupações presentes na nova museografia que disponibiliza, em suportes próprios, imagens relevadas das viaturas e respetivas legendas em letra aumentada, em braille, em português e inglês. O serviço educativo continuou a longa tradição de oferecer visitas especializadas tácteis dirigidas a invisuais, amblíopes e a pessoas com baixa visão.

Com as novas tecnologias foi igualmente desenvolvida uma aplicação para dispositivos móveis, que veio permitir a obtenção de informação exclusiva, em português e inglês, sobre a coleção nomeadamente a sua história, curiosidades e imagens em 360° do interior das viaturas hipomóveis, permitindo assim ao visitante com recurso às novas tecnologias criar o seu próprio guião e escolher os conteúdos dos quais pretende informação.

Em 2021, foi lançado o programa “Museu em Movimento”, desenhado cuidadosamente para “devolver” o museu aos seus visitantes após um período marcado por confinamentos provocados pela pandemia de covid-19. Este programa diversificado propõe atividades educativas dirigidas a todo o tipo de visitantes nacionais e estrangeiros, de diferentes níveis etários, de todos os graus de ensino e públicos mais especializados que procuram conhecer as diferentes valências do museu e aspetos técnicos e arquitetónicos sobre o edifício.

Foi desenhado ainda um programa cultural que procura essencialmente criar novos hábitos culturais nos visitantes, com a realização de vários espetáculos preferencialmente gratuitos e com regularidade. Este programa de fidelização de públicos procura criar uma ampla oferta através de diversas manifestações culturais procurando criar um hábito de existir, sempre que possível, uma oferta cultural gratuita aos fins de semana no Museu. Para este facto, foi particularmente importante a reabertura do Picadeiro Real, ao público a 28 de setembro de 2021, data de aniversário da rainha D. Amélia e do rei D. Carlos. Deste modo, o antigo Picadeiro Real, tem vindo assumir-se não só como um espaço museológico, mas sobretudo como uma ágora em que todas as manifestações culturais têm lugar, dando assim a possibilidade a que diferentes parceiros possam apresentar as suas criações artísticas. Desta forma, o museu tenta criar uma dinâmica de produção cultural e artística graças ao trabalho em rede com os seus parceiros culturais, o que lhe permite fidelizar e atrair novos públicos.

Do programa “Museu em Movimento” faz igualmente parte um plano de exposições temporárias que permite aos visitantes fruir as outras coleções do Museu. Para esse efeito, foi exibido um apontamento museológico sobre a rainha D. Amélia, em que foram apresentados ao público vários bens culturais pertencentes à monarca, entre os quais se destaca o recém restaurado (com o apoio do Laboratório José Figueiredo) retrato de autoria de Vítor Corcos e oferecido pela própria rainha ao museu. Mais recentemente, foi apresentado uma exposição do artista Norberto Nunes denominada “E vós tágides minhas...” que assinala os 450 anos da publicação de os “Lusíadas” de Luís Vaz de Camões, e que permite ao visitante descobrir os Lusíadas nos coches. O “Museu em Movimento” apresentou ainda uma ampla programação a propósito do Dia Internacional dos Museus em que foram apresentadas 36 atividades gratuitas dirigidas aos visitantes, desde conferências, desfiles de veículos hipomóveis e automóveis clássicos, video-mapping, a espetáculos musicais, teatro, visitas, entre outras que permitiu uma ampla participação social de diferentes públicos. As atividades decorreram entre os dias 14 de maio, noite europeia dos museus e o dia 23 de maio, data de aniversário do museu. A ampla participação social nestas atividades foi bem elucidativa do amplo poder social que os museus têm.



18 DE MAIO DE 2022
DIA INTERNACIONAL DOS MUSEUS
MUSEU EM MOVIMENTO



Figura 3 – Cartaz do Dia internacional dos Museus 2022 – Museu em movimento. © MNC/ João Silva

Futuro do Museu: de tronos sobre rodas ao museu em movimento

Um museu sem valores claramente definidos, dificilmente terá sucesso no mundo em mudança do século XXI. A crise pandémica, os acontecimentos de alterações sociais na sequência da morte de George Floyd e a guerra na Ucrânia vêm demonstrar ainda mais que, o respeito pela diferença, a diversidade e a inclusão não podem ser conceitos abstratos. Os museus, pela sua responsabilidade social, devem assumir o espaço social, como ágora cultural em que as ideias se confrontam para que surjam novos caminhos de conhecimento e interpretação do património através de perspetivas multi e transdisciplinares dando voz às comunidades representadas na sociedade portuguesa. Mais do que um discurso museológico oficial baseado na excelência, rigor técnico e científico e qualidade dos bens culturais, o Museu Nacional dos Coches, deve também promover o debate transparente, isento e imparcial em benefício do património cultural e da sociedade, apresentando várias visões inclusivas do património tendo em conta a diversidade, respeito pela diferença, a inclusão, para tornar este espaço cultural num museu acessível a todos. Um verdadeiro Museu de todos e para todos. Assim o museu deve assumir-se como um espaço de mediação cultural no sentido de “promover a aprofundar a participação dos cidadãos na gestão e preservação do património” (Martins, 2020, 16).

A visão do Museu Nacional dos Coches, como um museu de futuro passa indubitavelmente, pelo trabalho em rede. Num mundo em mudança, as parcerias nacionais e internacionais com várias instituições culturais e artísticas são a chave para os museus assumirem um papel social relevante. Através do estabelecimento de sinergias e metodologias de cooperação participativa, as forças vivas da sociedade têm oportunidade de serem coprodutores de conhecimento e de

atividades diversificadas que alcançam não só os ditos públicos tradicionais dos museus, mas também, os não públicos. Desta forma, o objetivo de um museu no século XXI, como o Museu Nacional dos Coches, num cenário pandémico e pós pandémico deverá passar sempre pela comunicação com a sociedade, por forma a prestar um serviço cada vez melhor, centrado na melhoria contínua da experiência única, que é o de se visitar um Museu. Para esse efeito, a participação em projetos nacionais e internacionais torna-se cada vez mais uma necessidade imperativa, uma tendência de futuro, e um fator de mudança na forma como o Museu Nacional dos Coches deve interagir a uma escala mais global. O que lhe permite ter um maior conhecimento sobre as reais necessidades das suas comunidades e dos seus visitantes.

As tendências de futuro dos Museus irão passar pela maior diversificação de comunicação com os públicos no sentido da melhoria contínua da experiência museológica. Esta diversidade terá forçosamente de passar pela conciliação de estratégias comunicativas presenciais e digitais. As formas de comunicação presenciais no Museus devem por isso, estar mais focadas no visitante e proporcionar o desenvolvimento de aprendizagens e construção de conhecimento de uma forma mais autónoma. Para isso, é necessário que os Museus diversifiquem não só os elementos comunicativos museográficos, mas que os tornem verdadeiramente acessíveis. A acessibilidade física, mas sobretudo intelectual e a possibilidade de múltiplas leituras interpretativas deve estar cada vez mais presente na missão de um museu, como o Museu Nacional dos Coches.

As novas tecnologias surgem por isso, como ferramentas indispensáveis para possibilitar vários níveis de leitura dos bens culturais. No Museu do século XXI, a utilização de QR Codes, beacons com tecnologias de realidade aumentada (AR) e realidade virtual (RV) podem ser elementos importantes na construção de experiências museológicas mais imersivas por parte dos visitantes.

Contudo, o fascínio da tecnologia deve ser entendido como uma ferramenta museológica que não visa substituir a experiência única que cada ser humano tem, ao contemplar um bem cultural, mas sim como um auxiliador de tornar a experiência mais atrativa.

Neste sentido, a atratividade do Museu Nacional dos Coches futuramente residirá certamente no encontro de um equilíbrio perfeito entre a experiência do real, do original, e autêntico com a experiência do imersivo tecnológico que fornecerá a contextualização dos bens culturais nele presentes, contribuindo para a sua melhor compreensão no espaço-temporal. O Museu deve assim ter como objetivo principal proporcionar experiências de qualidade aos seus visitantes.

Numa obra recente John Falk (2022) apresenta os 10 princípios que permitem proporcionar experiências de qualidade aos visitantes dos museus:

1. interagir com a vivência do visitante
2. permitir aos visitantes uma experiência personalizada
3. potenciar as oportunidades de escolha
4. surpreender e deslumbrar
5. proporcionar experiências em segurança
6. criar para a interação social
7. tornar a experiência confortável e adequada
8. criar motivos para repetir a visita
9. articular as visitas com outras experiências
10. incentivar a partilha (Falk, 2022, 174)

Intrinsecamente ligado às tendências de futuro é necessário reconhecer os fatores de mudança. Atualmente vivemos um novo paradigma civilizacional motivado pela crise pandémica, que está a provocar um “corte epistemológico” como no conceito elaborado pelo filósofo francês Gaston Bachelard. Para além da enorme crise de saúde pública, a crise económica e social tem vindo a produzir profundas alterações na vida das pessoas. As formas de interação humana modificaram-se radicalmente com a pandemia, assim como a forma de vida das pessoas. Nesta época de mudança, a Humanidade voltou a ter uma perceção forte da sua finitude e a valorizar mais os momentos em família e de fruição da própria vida.

O Museu Nacional dos Coches do futuro deve ser cada vez mais um lugar de aproximação de pessoas. O Museu deve assumir-se como centro gerador de cultura, deve promover afetos (Museologia dos afetos) e funcionar como um polo dinamizador de todas as expressões artístico culturais, dando igualdade de oportunidades a todos os membros da comunidade, e sobretudo dar-lhes voz, pois um Museu são as pessoas. São as histórias das pessoas do passado e do presente, e sobretudo o museu irá tornar-se naquele lugar de histórias de esperança e de futuro. Assim, “...o lugar dos museus há de parecer insubstituível, porque nos remete para o mundo íntimo e irredutível da descoberta pessoal, da interpelação entre gestos, formas e intenções, as mais das vezes ocultas e por isso sedutoras.” (Raposo, 1999, 72), mas sobretudo um lugar de igualdade e justiça, um Museu de Todos e para Todos. Afinal, se a procura eterna dos seres humanos é o caminho para a felicidade... Porque não tornar o Museu, num espaço de construção e partilha da própria felicidade? ♦

BIBLIOGRAFIA

BESSONE, Silvana. Museu Nacional dos Coches - uma coleção única no mundo que nos transporta no tempo In #01RM Lisboa: Direção Geral do Património Cultural, pp- 112-127, 2018

Decreto nº 46.758. Diário do Governo, série 1, n. 286, pp. 1696-1705, 1965. Disponível em: <https://www.museualbertosampaio.gov.pt/wp-content/uploads/2020/05/1965.-Decreto-lei-46758.1965.-Lei-Museus.pdf>

FALK, John. The value of museums – enhancing Societal well-being. London: Rowman & Littlefield, 2022.

MARTINS; Guilherme d'Oliveira. Mediação Cultural in Património a norte nº 5 – mediação Cultural: objectos, modelos e públicos. Porto: Direção Regional de Cultura do Norte, pp. 11-17, 2020.

NABAIS; António. O museu como ponto de chegada e de partida in MUSA. Setúbal: Museu de Arqueologia e Etnografia do Distrito de Setúbal, , 4, pp. 15-22, 2014.

PESSOA, Fernando. O que um turista deve ver. Lisboa: centro atlântico, 2015

RAPOSO, Luis. Museus de arqueologia e sítios arqueológicos musealizados – identidades e diferenças in o Arqueólogo Português. Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia, série IV, vol 17, pp. 51-72, 1999.

THACKERAY, William Makepeace. Notes of A Journey From Cornhill To Grand Cairo, by way of Lisbon, Athens, Constantinople and Jerusalem, 161 Broadway Nova York, ed. Wiley & Putnam, 1846

O que permanece imortal, no canto, tem que perecer, na vida.

Nuno Faria
Diretor do Museu da Cidade,
Departamento de Museus e Coleções, Porto



Between chant and disenchantment, between memory and oblivion, awe and shadow, astonishment and disappointment, the museum seems to hesitate.

Attached to its symbolic dimension and a heavy historical heritage, the museum occupies today an ambiguous and necessarily precarious place, which demands reflection and reconsideration.

This is not a text about the museum's vital functions, but about its voice, its vocation. To summarize its meaning in a single sentence, we could ask: how can the museum survive its own disappearance?

*O que permanece imortal, no canto,
tem que perecer, na vida.*

Friedrich Schiller

Dizer, “os poderes do museu” no sentido de “as forças do museu” não exclui – não pode excluir – a evocação ou o debate sobre a relação umbilical da instituição museológica com o “Poder”.

Por isso, se trata de um mote potencialmente equívoco e ambíguo, talvez um *lapsus linguae* ou mesmo um acto falhado, que importa dilucidar e, mais ainda, problematizar. Começemos, pois, por aí.

No sentido institucional do termo, o museu é uma invenção europeia e o seu surgimento está inelutavelmente ligado ao empreendimento colonial que, desde o século XV, com a ratificação do Tratado de Tordesilhas em 1494, alterou profunda e irreparavelmente o mundo. Seguiram-se sucessivas vagas de colonização cujo apogeu aconteceu no século XIX, com o retalho do continente africano pelas nações europeias na Conferência de Berlim de 1884. Mapear para dividir e reinar.

A expansão colonial engendrou, sabemos-lo, uma indómita vontade de domínio perversamente associada ao zelo de recolher e de colecionar, de tudo classificar.

O silogismo é fácil e a associação é rápida, mas o facto é que os primeiros ensaios de museu – e desenhamos aqui um arco que vai do Gabinete de Curiosidades ou da *Wunderkammer* até ao Museu de História Natural – se constituíram como repositórios dos mais variados e inusitados objectos, definindo um cânone que não mais perdeu força e que está inscrito, até hoje, na memória genética da instituição museológica, entendida *stricto sensu*.

Os europeus classificaram tudo o que havia para classificar, plantas, árvores, animais, géneros, etnias, grupos e subgrupos humanos, dialetos, artefactos, paisagens, usos e costumes. A lista é interminável. E fizeram-no num afã de conhecer, claro, de subjugar, certamente, mas sobretudo de guardar e de arquivar para memória futura. Criaram um sistema de estruturas global que perpetua narrativas e, por ele, inventaram a angústia do esquecimento, o medo da perda da memória. A omnipresença institucional esconjura a vertigem de perda, cria uma hipermnésia assente em vestígios materiais, literários ou orais ao serviço das lógicas de poder dominantes que destituem as narrativas originais. Nomeemo-las: o museu, o arquivo, a biblioteca, a xiloteca, o jardim de aclimação zoológico ou antropológico, o aquário, e aquilo que lá se preserva e se dá a ver, entre outros, documentos, livros, mapas, pintura, desenho, mobiliário, minerais, louças, herbários, animais ou homens.

Maurice Blanchot, figura maior do pensamento do século XX, debruçou-se sobre a figura do museu e o papel da ciência, nomeadamente, do investigador, em mais de um texto. Ouçamo-lo, para começar, sobre o papel da disciplina etnográfica e do etnógrafo:

“O que chama a atenção é que os problemas que ele enfrenta são obviamente muito próximos daqueles que a popularização da ciência moderna nos deu a conhecer, mas que, no seu caso, atingem imediatamente o investigador e o obrigam, para lá da pesquisa, a questionar o valor e o significado do que ele faz. O etnógrafo vai estudar homens que pertencem a sociedades ainda existentes, mas pertencem a um espaço diferente do nosso e como se fossem de outro tempo. A etnografia não data de hoje. É tão antiga quanto as grandes viagens que mudaram o eixo do Velho Mundo. Os conquistadores, os missionários, os utópicos sempre a praticaram, sem saber, com notável eficiência.[...]”

O etnógrafo, para se tornar curioso sobre os homens formados à margem das grandes civilizações históricas e ser capaz de estudá-las sem preconceitos, precisou de ser levado, até aos confins da terra, pelo sucesso dominante do mundo moderno, que o coloca em condições de observar as porções desconhecidas da humanidade, ao mesmo tempo que se apodera delas, isto é, destruindo-as ou transformando-as. O etnógrafo é o companheiro conturbado do imperialismo que lhe dá com uma mão e, com a outra, lhe tira a sua ciência e o objecto da sua ciência. Admiramos Bonaparte por se ter feito acompanhar no Egipto por sábios que muito fizeram pela egiptologia. Cada pesquisador se sente o servidor fraudulento de um Bonaparte mais ou menos visível. Não é uma situação feliz. Além disso, esse Bonaparte sempre acaba destruindo túmulos, cidades, civilizações e, claro, matando homens”¹.

Mas, havendo para tudo um avesso, uma dobra, fixemo-nos agora nos poderes do museu, as forças nele contidas e nele engendradas, em como compreendê-las e como as canalizar em proveito de uma maior humanidade na melhor antecipação da inevitável queda.

Como não considerar virtuosas as tarefas do museu, os seus fins, as suas missões? Como não louvar o trabalho diário, infatigável, dos seus profissionais (prefiro dizer, amadores, no sentido da coisa amada)? Preservar, conservar, restaurar, reservar ou mostrar, acreditar no poder estético, simbólico e material das obras, no seu poder transformador. Tal se assemelha por vezes a uma tarefa utópica, onde se opera uma passagem entre o plano da arte e o plano da história, uma transubstanciação, temporal e espacial, o que equivale a dizer, simbolicamente, entre o plano da vida e o plano da morte. Como se os museus operassem, necessariamente, uma “museificação”, uma cristalização. Como se fossem, inelutavelmente, um corte com a realidade, o espaço do quotidiano, afastando, ao invés de aproximar, as pessoas das obras de arte.

A propósito desta fratura, possivelmente insanável, e realizando uma análise comparativa entre o “Museu Imaginário”, de André Malraux, e o “Museu Inimaginável” de Georges Duthuit, Blanchot indexa à instituição museológica “uma ilusão de presença”. Ouçamo-lo:

“Malraux fala muitas vezes de ressurreição, mas o que renasce? A nossa ilusão, a crença enganosa de que o que está lá está como era, enquanto está lá no máximo como tendo sido: uma ilusão de presença. No entanto, há também, sabemos, algo mais, e esta é a experiência específica de nosso tempo. O que antes era um mundo e a presença de um mundo afirma-se hoje como a presença não presente do que chamamos, talvez com toda a ignorância e peso, arte. Antigamente, no tempo mais distante e em todos os tempos, as obras, invisíveis como obras de arte, escondidas no seu espaço de origem onde tinham a sua reserva, depois, o seu universo colapsado, chegando até nós pelo movimento histórico de outros mundos que despertaram delas uma presença de outra forma oculta, todas se oferecem a nós agora pela primeira vez, elas próprias visíveis como obras, na sua evidência fugaz, na sua solidão radiante, a essência secreta de sua própria realidade, não mais abrigada em nosso mundo, mas sem abrigo e como se não tivessem mundo. [...]”

O Museu expressa de certa forma essa carência, privação e indigência admirável que é a verdade da arte sem refúgio e que Hölderlin foi o primeiro a reconhecer. No entanto, devemos acrescentar que, se ele o expressa, é de uma forma muito equívoca porque afirma também o contrário. Pois é justamente no museu que as obras de arte, afastadas do movimento da vida e afastadas do perigo do tempo, se apresentam no conforto encerado de sua permanência protegida. Privadas do mundo, as obras do Museu? Entregues à insegurança de uma ausência pura e sem certeza? Considerando que a palavra museu significa essencialmente conservação, tradição, segurança, e tudo o que se reúne neste lugar está ali apenas para ser preservado, para permanecer inactivo, inofensivo, neste mundo particular que é o da própria conservação, mundo do conhecimento, da cultura, da estética, e que é tão estranho ao questionamento da arte quanto o trabalho de arquivo que assegura a sua duração poderia ser ao poema. Este equívoco não é fortuito. Não é por acaso que o que se apresenta como “presença pura” imediatamente congela e se estabiliza numa permanência sem vida e na eternidade apodrecida de um vazio solene e indiferente.”²

O museu apresenta-se, segundo todas as evidências, como lugar imponderável, irrepresentável, ao limite do concebível – como heterotopia (é, em simultâneo, muitos lugares e muitos tempos, tornando-os todos contemporâneos do nosso tempo). Perguntamo-nos, como fazer face à experiência torrencial que nos propõe? A essa experiência e às consequências, aos efeitos que sobre o visitante não raras vezes provoca, se deu o nome de *Síndrome de Stendhal*, uma espécie de vertigem que se sente quando se “entra em qualquer lugar onde obras-primas são reunidas em grande número, a doença do museu, análoga à doença da montanha, feita de tonturas e sufocamento, à qual sucumbe rapidamente toda a felicidade de ver e todo desejo de ser tocado”.

Os museus são lugares estranhos, sempre foram. E contraditórios também. Encerram beleza e estranheza, congelam o tempo, criam vácuo para melhor preservar objectos que alguém considerou terem relevância, e nesse movimento, nessa ânsia de guardar para memória futura, desencontram-se frequentemente, e por vezes irremediavelmente, do curso da vida, da linha melódica da nossa existência.

Mas, os museus são também lugares onde emergem, por vezes, visões que têm o poder de nos ligar aos desejos e angústias dos nossos antepassados e de prever o nosso próprio futuro. Gosto de imaginar os museus como lugares que abrem a possibilidade de nos pensarmos a nós próprios no tempo em que vivemos, como lugares fundados no silêncio e na solidão interior, lugares simultaneamente aéreos, de estimulação da imaginação, e de gravidade, em que vivemos o prenúncio da nossa finitude e eventualmente a exorcizamos.

Num mundo em crise, é, pois, natural que o museu seja questionado e reconsiderado. Apesar de uma das potências do museu, advir, paradoxalmente, de uma histórica condição de imobilidade, é hoje impossível, são demasiados os sinais que no-lo confirmam, continuar a acreditar na sua inexpugnabilidade. O museu enquanto sonda que resiste à passagem do tempo e persiste numa espécie de promessa de eternidade, enquanto lugar a que voltamos em diferentes períodos da nossa vida e onde percebemos como as coisas mudaram, apesar de continuarem em posição idêntica e num mesmo lugar.

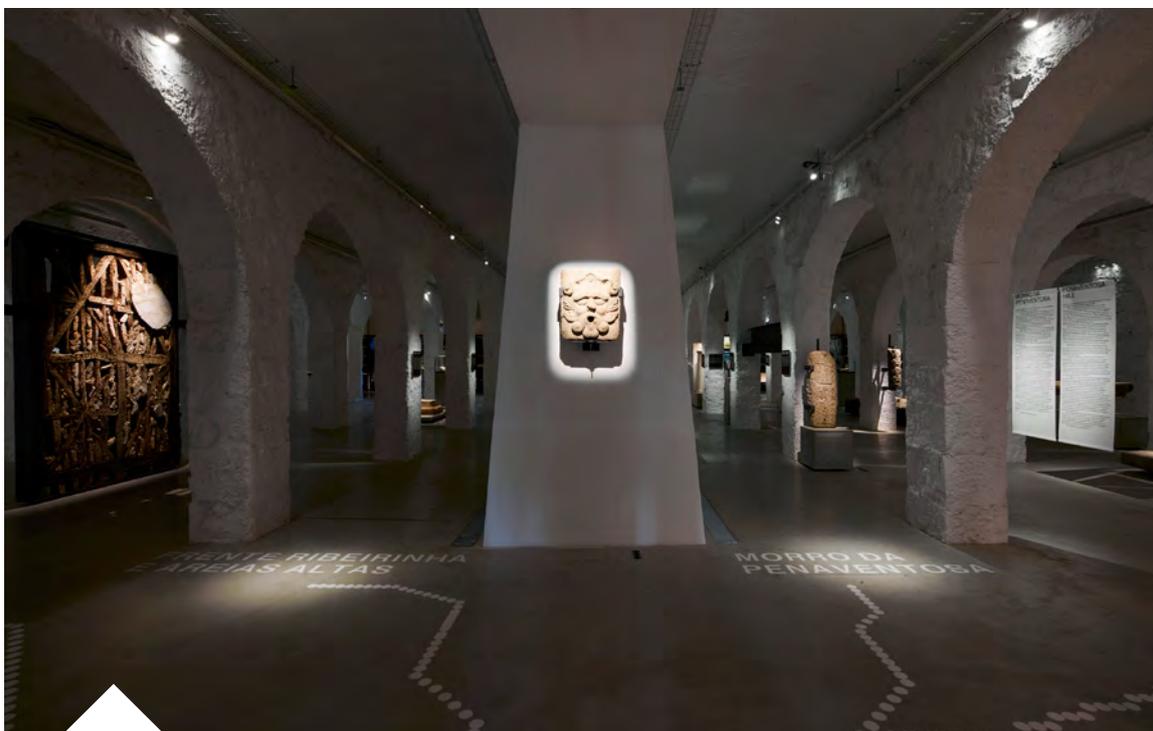


Figura 1: Reservatório, primeira estação do Museu da Cidade. Vista da montagem de artefactos, vestígios e fragmentos encontrados em escavações ou recolhidos em edifícios e monumentos da Cidade, que integram as coleções municipais. © Vasco Célio (Arquivo Museu da Cidade)

Como as bibliotecas, as catedrais ou as florestas, os museus também são consumidos pelas chamas, dando-nos a medida da sua precariedade. Contudo, é, justamente, a consciência dessa fragilidade que traz o museu para o mesmo plano de imanência e de potência em que se situa a natureza. Um lugar em que a respiração, o sopro, a passagem do tempo, o crescimento das coisas, o ritmo das estações, os sons e os cheiros, as narrativas do passado e as histórias do presente, sejam palpáveis, audíveis e visíveis.

Declaração de interesses: fui, toda a minha vida, desde que me lembro, um caçador de museus. Visitei, desde muito novo, primeiro pela mão do meu avô Manuel, depois dos meus pais e, mais tarde, já autónomo, de mochila às costas, em várias cidades europeias, inúmeros museus. Fiz o percurso de Caravaggio, desde Milão até Malta, passando por Roma, Nápoles e a Sicília. A emoção que senti ao ver, em solitário e no mais profundo silêncio, o Enterro de Santa Lúcia, na Igreja de *Santa Lucia al Sepolcro*, em Siracusa, só é comparável à primeira vez que vi, ao

vivo, retratos do Fayoum, os primeiros e talvez os mais tocantes retratos realizados segundo a tradição ocidental por vir. Durante um ano letivo inteiro, quando me formava em História de Arte, em Bruxelas, em forma de exercício espiritual, impus a mim próprio visitar diariamente nos *Musées des Beaux-Arts* daquela cidade, sem que o olhar caísse sobre qualquer outra obra, uma só pintura: a *Morte de Marat*, de David.

Andei no encaço dos frescos de Giotto ou de projetos museológicos e outras intervenções de Carlo Scarpa. Não mais esquecerei a primeira vez que, em Palermo, no *Palazzo Abatellis*, vi a Virgem de Antonello da Messina. A museografia de Scarpa, essencial e refinada, oferecia-me o retrato da Virgem em frente a um despojado plano de cor, destacado da parede – estou seguro de que é esse plano cromático que a mantém tão presente e tão próxima na minha memória. E na minha primeira visita ao MASP, em São Paulo, perante o dispositivo da sala de pintura, com os seus memoráveis cavaletes em betão e grandes planos de vidro, desenhado por Lina Bo Bardi, fez tudo baloiçar; todas as convicções, todas as certezas, caíram efusivamente por terra, como um peso civilizacional que transportamos durante uma vida sem disso nos darmos conta. Ninguém o poderia fazer melhor do que a arquitecta de origem italiana que escolheu ser brasileira. Editora principal da Revista *Domus*, herdeira de toda uma tradição artística, patrimonial e museológica, preferiu inventar um museu sem paredes e um modo de dispor as obras e de projectar o visitante no espaço e no tempo que servissem um país e um povo sem o peso da tradição museológica e por isso ainda permeáveis à escolha. Aprendi o museu como espaço de liberdade e de emancipação, intelectual mas sobretudo física. Lina dizia-me ali, no espaço, para nunca me esquecer de que o museu é um projeto de poder, um lugar ideológico, político. Para não me deixar anestesiar pela beleza, para prevenir que a comoção me diminuísse o juízo crítico ou fizesse esquecer o próprio corpo.

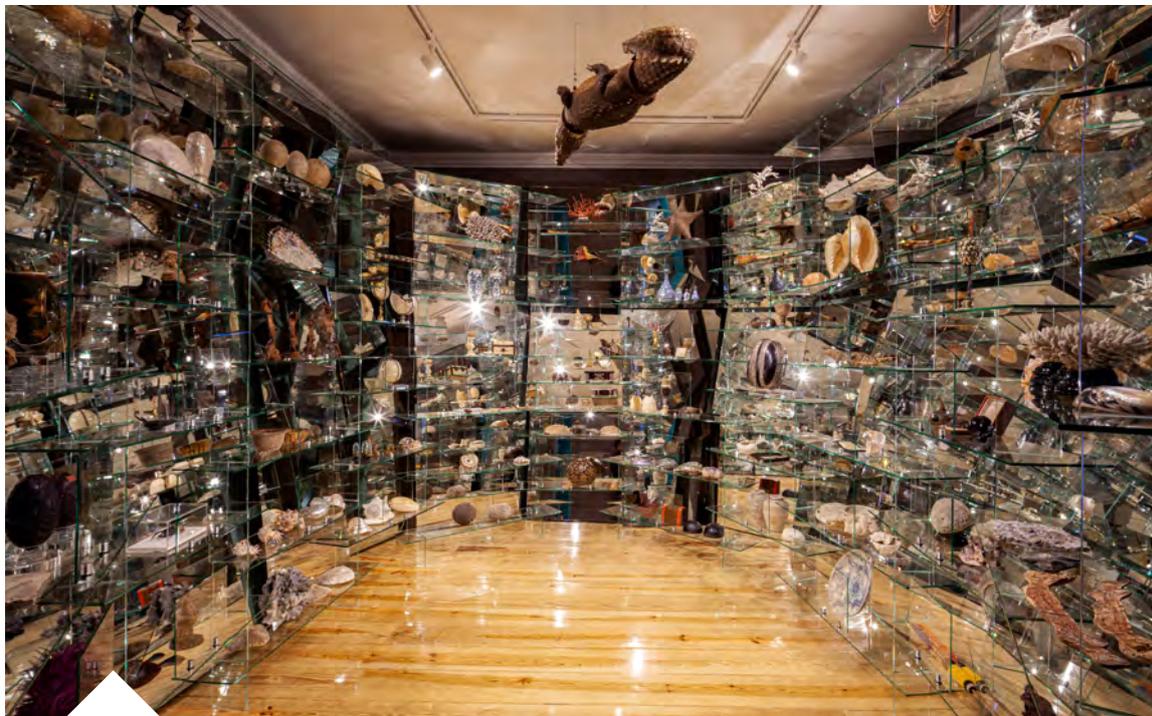


Figura 2: Vista da sala Cosmos - Amostra e Caos, no âmbito da montagem de longa duração *Metamorfoses - Imanência Vegetal, Mineral e Animal no Espaço Doméstico Romântico*. Extensão do Romantismo do Museu da Cidade.
© Sérgio Rolando (Arquivo Museu da Cidade)

Visitei por várias vezes o Museu Nacional do Rio de Janeiro e a Catedral de Nôtre-Dame, jamais ao ponto de se terem tornado lugares íntimos, mas de os considerar como se me pertencessem. A destruição, o desaparecimento de um e de outra, são feridas insuportáveis e irrepresentáveis (no sentido de não poderem ser pensadas).

Lembro-me, ainda hoje, particularmente bem, das primeiras emoções estéticas, ao visitar exposições no Museu Nacional de Etnologia e na Fundação Calouste Gulbenkian, onde ia recorrentemente em criança. Os museus são lugares que nos formam e nos transformam, de onde não saímos os mesmos ou de onde saímos mais nós próprios.

“É preciso incendiar todos os museus!”, dizia um jovem Cézanne em nome da emancipação de todos os artistas. E, de facto, tanta violência exercida nos museus, tantos objectos que pedem para não estar ali, arrancados à escuridão e devolvidos à luz, a uma nova condição, a um contexto outro. Les statues meurent aussi... Contudo, continuo a acreditar nos museus como lugares de exercício cívico porque delegam no espectador a sua implausibilidade, conferem-lhe o poder de escolher ainda que na redoma, de recusar ainda que recluso, de criticar ainda que na estrutura narrativa, ajudam-no a constituir-se como ser humano no fluxo por vezes incongruente, outras exuberante, da política e da poética da nossa existência.



Figura 3 e 4: Sessão de limpeza superficial de liga de cobre do acervo de pesos e medidas da coleção de meteorologia | Sessão de fotografia de técnica e diagnóstico das pinturas da coleção António Carneiro. Acervo Museu da Cidade. © António Alves (Arquivo Museu da Cidade)

Proponho, por isso, que consideremos o museu não tanto como repositório de objectos, mas como um lugar onde o espectador se constitui e onde os objectos seriam pontos de ancoragem, elos transmissores, em si mesmo transitivos, fazendo uma ligação entre lugares, consciências, reminiscências, tempos. O museu como lugar estranho, quase inadmissível e que só o visitante torna possível, aceitando que naquele espaço convivam objectos que provavelmente não foram feitos para se encontrarem, que foram roubados à escuridão.

Trata-se de um lugar que exerce violência sobre os objectos, os usos, a sacralidade e o secretismo de alguns gestos. O museu vive de um paradoxo e tem de o suportar — o paradoxo de dar a ver e preservar objectos que não foram feitos para serem vistos ou para sobreviverem ao tempo.

Nesse sentido, o museu é o lugar de uma fractura – um lugar imponderável e só pensável a partir desta forma de visita e presentificação que é ativada pelo espectador. Por isso, é muito mais que um espaço que preserve ou mostre objectos. Contudo, o museu é um espaço que veio substituir espaços outros, investidos de alteridade, lugares de sacralidade. Nele, o espectador tem de estar presente de corpo inteiro. Uma das coisas que os museus nos dão é a possibilidade de ver um mesmo objecto ao longo do tempo. Porque ver as coisas não é a única experiência que o museu nos proporciona, ele também nos dá a medida do tempo que passa sobre nós, o tempo das nossas próprias transformações.

“Não quero ir à escola porque ali só me ensinam aquilo que não sei”, diz a criança aos pais e ao professor na curta-metragem, *En Rachachant*, da dupla Danièle Huillet e Jean-Marie Straub.

Arriscaria dizer que a maior parte do nosso conhecimento tem origem no esquecimento daquilo que soubemos ou aprendemos. Aprendido por vezes distraidamente, ouvido de raspão, que nos tocou apenas, vivido, em suma. A nossa estrutura ética e o nosso devir estético (mas não serão elas uma e a mesma coisa?) não se formam somente pelo estudo formal, mas pela investigação fenomenológica e através de mais do que um canal – através da pele, da escuta, dos sonhos, da leitura, da aprendizagem com os nossos ascendentes, de ouvir contar histórias sobre pessoas, lugares e realizações, de ver fazer, de ver olhar e de ver escutar.

O prazer estético ou a emoção estética são somente uma das dimensões da experiência em que se constitui a visita ao museu. Duvido do museu como lugar de legitimação, somente. Interessante, ao invés ou também, o museu como lugar de transgressão, de questionamento radical. Um lugar onde, por confronto com o poder, por emancipação individual, afinamos o sentido crítico, aprendemos de onde olhamos e, sobretudo, como vemos. Conhecer a história é por isso essencial, pois a partir da nossa posição geográfica, da herança que transportamos connosco, da época a que pertencemos elucidamos o nosso ponto de vista e iluminamos o espectro da transformação que podemos operar sobre todos esses factores.



Figura 5 e 6: Vista do Salão e da sala Le Douanier Rousseau. Exposição Metamorfoses. Extensão do Romantismo do Museu da Cidade. © Sérgio Rolando (Arquivo Museu da Cidade)

Por isso, valorizo e enfatizo dois aspectos que acho essencial ver reflectidos, simultaneamente, para quem trabalha num museu e para quem o visita. Ambos têm uma ligação directa com o corpo: o primeiro, instituir a visita ao museu como experiência, com tudo o que ela tem de contingente, de falível, de inesperado – o museu não é uma escola, propõe, pelo contrário, um conhecimento informal que convoca muitos sentidos, que trabalha com mais do que um léxico, que se baseia num conhecimento que parte da materialidade, mas é iminente subjectivo, subterrâneo, aberto, rizomático; o segundo, a necessidade de desconstruir a ideia sedimentada de que um dos valores e condições do museu é a eternidade. Ser efêmero, precário, contingente, orgânico são forças que convocam movimento e mudança. São fraquezas aparentes que se podem instituir em forças do museu. Tenho dito que o museu só sobreviverá como ideia, como valor de uso, como campo constitutivo e performativo, capaz de transformar a sociedade, quando começar a antecipar o seu desaparecimento. E isso implica mudar rotinas, procedimentos, discursos.



Figura 7: Visita-Oficina à exposição Oração À Luz, da Artista Sara Sara, no Gabinete de Desenho na Casa Guerra Junqueiro © António Alves (Arquivo Museu da Cidade)

Figura 8: Vista da fachada da Extensão do Romantismo, na segunda edição do Dia do Vizinho. © Sérgio Rolando (Arquivo Museu da Cidade)

É preciso repensar a vocação do museu. Para tal, o museu tem de começar a ouvir e a cantar. Os museus estão condenados a encontrar a sua voz, a abandonar a posição passiva e conservadora em que se comprazem – conservar, guardar, esperar pelo tempo por vir, não é já suficiente. Os museus não podem dissimular-se mais entre as dúvidas e as certezas da história, nem, tão-pouco, ficarem paralisados na sua dimensão simbólica. Tudo se move, hoje em dia, muito rapidamente, vertiginosamente. Em tempos de dúvida sistemática é preciso ousar. E ousar pode ser questionar, assumir que não se sabe ao certo, tornar concreto o potencial das obras que estão guardadas nas reservas, trazê-las à luz do dia acompanhadas de discursos que não venham feridos de grandiloquência, ou de inércia histórica.

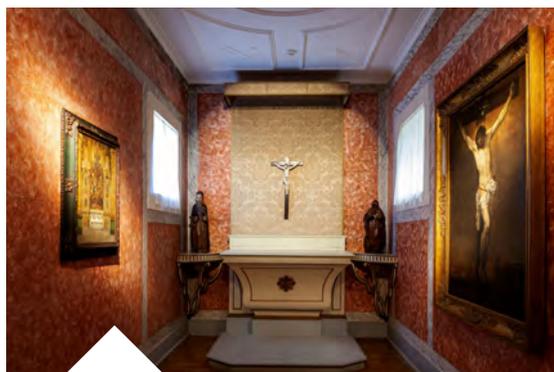
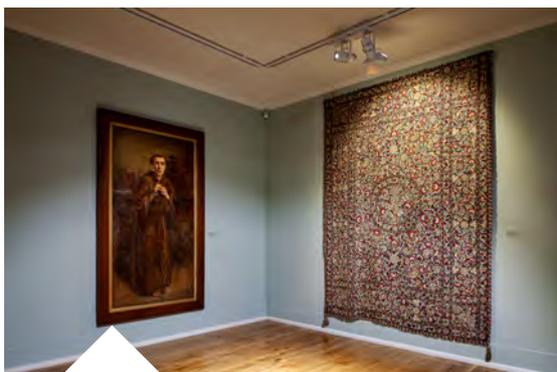


Figura 9 e 10: Vista da sala Transformismos e do Oratório do Rei Carlos Alberto. Metamorfoses. Extensão do Romantismo do Museu da Cidade. ©Sérgio Rolando (Arquivo Museu da Cidade)

Os museus continuam a arder ou a cair em resultado de guerras, da mesma forma que o mundo parece caminhar para o empobrecimento ou o desaparecimento. Como prever, precaver, preparar, reparar essa perda?

Aqui, justifica-se voltar à noção de esquecimento. Muitos povos veem-na como uma força, um poder. Aprender a ética da abdicação, da não-acumulação, da entreajuda, da interdependência entre humanos e mais do que humanos; confiar na memória do mundo, aprender a desvalorizar a posse ou a propriedade privada, as fronteiras, o sentimento de nacionalidade, reler os tratados antigos à luz dos tempos modernos (sem os apagar, pelo contrário, expondo-os à luz daquilo que hoje sabemos e à forma como hoje pensamos), pode ser o início de uma cura que o mundo tem, necessariamente, de empreender. E a prescrição do tratamento para essa cura vem acompanhada de clarividência, de simplicidade, de despojamento, da capacidade de perceber e de abdicar. Como um poeta escreveu numa parede em Itália, “A pátria será quando todos formos estrangeiros”.

Sobre os poderes da oralidade na preservação imaterial e transmissão da memória na Grécia Antiga, berço da civilização ocidental, Jean-Pierre Vernant legou-nos páginas luminosas. Em *Histoire de la mémoire et mémoire historique*, publicado no segundo volume das obras reunidas (Oeuvres, Religion, Rationalités, Politique, Seuil, Paris) revela-nos:

“Transportemo-nos para uma civilização sem escrita, uma cultura puramente oral. Assim, a Grécia arcaica, entre os séculos X e VIII, antes da adopção e difusão da escrita alfabética. Os grupos humanos, então, não possuem documentos, arquivos, estado civil, para fixar o status social dos indivíduos. Genealogia, filiação, laços familiares, casamento, bens, cadastro, normas institucionais, nada se baseia em certidões escritas, tudo se refere a uma tradição oral que certos personagens, memória viva da comunidade, podem ser responsáveis por preservar e transmitir. Mas não são apenas os avatares da vida quotidiana que requerem, para se estabelecerem, o recurso a estes especialistas em memorização. Todo o passado do grupo desde as suas origens, as suas

crenças tradicionais, todo o conhecimento, o “conhecimento compartilhado” formando como o cimento intelectual de uma sociedade – é tudo isso que deve ser preservado, armazenado, transmitido, actualizado. Quem está ao comando? Enfim, aos olhos dos gregos, uma divindade: Mnèmosunè, Memória.

Os gregos divinizaram uma certa forma de memória. É ela quem ilumina com a sua inspiração, concedendo-lhes o dom da (clari)vidência, os raros eleitos que vão encarnar o poder da rememoração e capitalizar, de certa forma, tudo o que o grupo, para permanecer ele mesmo, deve manter em lembrança. Quem são esses homens? Os aedos, poetas-cantores, que guardam, sob a forma de histórias cantadas, a soma de saberes que constitui, para os vivos, o horizonte comum de onde retiram as suas origens.

Os poetas são, nestas irmandades especializadas de aedos, submetidos a uma aprendizagem mnemónica que lhes permite refazer a trama de cantos que podem incluir dezenas de milhares de versos. Aqueles, inspirados por uma memória, baseada em grande parte no ritmo, são comparados ao adivinho. Homero, cego pela luz, como Tirésias, vê o invisível. Assim como ele, o seu privilégio é saber “o que foi, o que é, o que será”. A memória é omnisciência. O seu papel não é reconstituir um passado abolido, de o representar, mas de tornar presente, atravessando as fronteiras de um hoje efémero, ao que permanece escondido atrás das aparências: o tempo antigo, dos heróis, dos deuses, das origens, do primordial. A memória não é reconstrução do passado, mas exploração do invisível.

A par desta rememoração do conhecimento comum do grupo, existe uma rememoração individual que inclui, também ela, uma dimensão religiosa. Ela é praticada, em milhares de seitas de orientação mística, por “homens divinos”, como Pitágoras ou Empédocles. Através de uma disciplina diária de rememoração, associada a técnicas de ascese, de controlo da respiração, de êxtase para purificar a alma separando-a do corpo, esses sábios conseguem redescobrir a memória de todas as suas vidas anteriores, de todo o ciclo passado das suas reencarnações. Essa reminiscência liberta-os da cadeia indefinida de renascimentos; eles podem alcançar a sua pátria celestial e unir-se com o divino.²³

Volto a dizer: os museus são lugares ideológicos, de poder, herdeiros directos das transformações radicais que mudaram o velho mundo. Tudo isso está plasmado na semântica, no aparato, no dispositivo do novo mundo em que se instituíram. Muitos museus guardam obras e objectos que são despojos da violência exercida por homens sobre homens, são feridas abertas. Porém, preservam também obras-primas, muitas delas criadas em condições desumanas, que nos iluminam, que nos curam, que nos relembram a nossa humanidade.

É essa, talvez, a condição do museu: ser contraditório, conter forças contrárias no seu interior. Expor, dar a ver, abrir ao juízo crítico e emocional dos cidadãos, essa ferida, as cicatrizes do tempo, os paradoxos inerentes à condição humana. Mas, aquilo que pedimos (todos nós, sem excepção) é que os museus assumam a sua condição, a sua história e o seu aparato, com transparência. Transparência histórica, a partir do tempo em que operam, a contemporaneidade. Aqui e agora. ♦

NOTAS

¹ Maurice Blanchot, *L’Amitié*, Paris, Éditions Gallimard, 1971, pp. 89-90.

² *Idem*, pp. 60-61.

³ Jean-Pierre Vernant, *Histoire de la mémoire et mémoire historique*, in: *OEUVRES*, Religions, Rationalités, Politique, Vol. II, Éditions du Seuil, pp.2300-2301.

O Poder dos Museus na promoção do Bem-Estar – Prescrição Cultural

Raquel Barata
*Museu Nacional de História Natural
e da Ciência, Universidade de Lisboa*



Museums have the power to create the link between heritage and wellbeing facing current societal challenges. In the last decade, there has been a movement in Europe, particularly in the United Kingdom, to promote the social role of museums for the therapeutic framework within local communities, that is, the possibility of occupying users with tasks in museums, by medical indication. Research results about such social prescribing (see references) have shown that museums, botanic gardens and their collections promote opportunities for social interaction and relaxing experiences, as well as for new learning and skills that allow the increase of self-esteem and identity, reducing the levels of isolation and anxiety. This new approach has been called cultural prescribing.

For museums, the challenge to embrace cultural prescribing is to integrate into their staff people who can develop the interventions together with the doctors and psychologists who prescribe them as therapy. This task has been allocated to the educational services of museums, as they include professionals with experience and skills for the work with different audiences. However, training and specialization are necessary and urgent, opening a window of opportunity for the development of the role of museums and their professionals, in an area still largely unexplored.

The National Museum of Natural History and Science of the University of Lisbon (MUHNAC-ULisboa) is developing a social prescribing project, in partnership with other entities, which aims to prepare Portuguese museums and botanic gardens for cultural prescribing to include university students, seniors and neighboring communities – it is called Museums and Wellbeing – cultural prescribing (<https://www.museus.ulisboa.pt/pt-pt/museus-e-bem-estar-prescricao-cultural>). By targeting university students, MUHNAC not only fulfills its social mission, but also promotes the inclusion and attraction of young adults, an audience that until now has been distant from the museum and botanical gardens. MUHNAC also manages cultural prescribing interventions for users of the local health units and has started work with the day care centres for the social inclusion of the elderly from neighboring communities.

The Museums and Wellbeing project foresees the broad involvement of the academic community in the research about this topic and a training course is to be offered at MUHNAC-ULisboa on social prescribing at museums and botanic gardens. It is intended that other health units, universities and museums join this network to promote cultural prescribing at a national level.

A sociedade está em constante mutação e os museus incluem na sua missão acompanhar as necessidades sociais de forma a facilitar e promover o acesso à cultura. A saúde e a inclusão social são hoje necessidades prementes, face às diversas ameaças ambientais, pressões económicas e desigualdades sociais e os museus têm o poder de servir como locais de ligação entre o património e o bem-estar.

Na última década tem surgido um movimento de promoção do papel social dos museus ao nível terapêutico no contexto das comunidades locais, ou seja, a possibilidade de ocupação dos utentes com tarefas nos museus, por indicação médica. Na Europa, este movimento de prescrição social em museus tem tido grande repercussão no Reino Unido, com alguns estudos já publicados (ver bibliografia) sobre o impacto positivo das iniciativas de inclusão de pessoas vulneráveis que sofrem de isolamento social, doenças mentais ou físicas. Os resultados de investigação têm demonstrado que os museus, os jardins botânicos e as suas coleções promovem oportunidades para a interação social e experiências relaxantes, assim como para a aprendizagem e aquisição de competências que permitem o retorno e o aumento da autoestima e identidade, reduzindo os níveis de isolamento e ansiedade.

A prescrição social em museus permite, assim, ligar pessoas que necessitam de cuidados de saúde primários aos recursos culturais existentes na comunidade, criando uma resposta diferenciadora e específica na procura de soluções que contribuam para melhorar a sua saúde e bem-estar. Os museus e os jardins botânicos podem ser ativos essenciais porque são recursos da comunidade que podem ser preparados para integrar pessoas em intervenções de prescrição social, maximizando as respostas às suas necessidades sociais, emocionais e práticas.

As intervenções de prescrição social em museus e jardins têm também demonstrado promover a inclusão social, a relação entre os provedores de saúde e os utentes e processos cognitivos relacionados com o desenvolvimento da atenção e da concentração. A inclusão destes participantes é um resultado muito relevante no que diz respeito à missão social dos museus, uma vez que muitos estudos indicam que a mitigação do isolamento social através da ocupação em museus e jardins é um contributo essencial para o bem-estar dos idosos, enquanto o relacionamento com os outros e o estabelecimento de comunidades de prática representam fatores determinantes para a saúde física e mental dos adultos (Thomson et al., 2018, 2020).

A prescrição social em museus, já denominada prescrição cultural, tem promovido alterações significativas na vida de indivíduos e das comunidades, sendo espaços por excelência para promoção de interações sociais e competências num contexto diferente que promovem o bem-estar ao longo do tempo, em programas desenhados juntamente com os provedores de saúde. Está descrita a sensação de privilégio, a oportunidade do contacto com os curadores e da visita a espaços dos museus fechados ao público, assim como de manipular objetos normalmente em reserva. As novas competências e as interações sociais associadas às tarefas de prescrição cultural são muito valorizadas pelos participantes/utentes que assim desenvolvem a sua autoestima, autonomia e confiança, reduzindo os níveis de ansiedade e de isolamento (Thomson et al. 2018, 2020).

Para os museus, o desafio é o de integrar nos seus quadros pessoas que possam desenvolver os programas de prescrição cultural juntamente com os médicos e psicólogos que a incluem na sua terapêutica. Esta tarefa tem estado afeta aos serviços educativos dos museus, na medida em que incluem os profissionais com experiência e competências na mediação cultural junto de diferentes públicos, mas a formação e especialização é necessária e urgente, abrindo uma janela de oportunidades para o desenvolvimento do papel social dos museus e dos seus profissionais, numa área ainda muito pouco explorada.

O Museu Nacional de História Natural e da Ciência da Universidade de Lisboa (MUHNAC-ULisboa) está a desenvolver um projeto de prescrição social, em parceria com outras entidades, que visa garantir o museu e jardins botânicos como espaços preparados para a prescrição cultural, destinada particularmente a estudantes universitários, seniores e comunidades vizinhas – o projeto Museus e Bem-estar – prescrição cultural (<https://www.museus.ulisboa.pt/pt-pt/museus-e-bem-estar-prescricao-cultural>). Esta prescrição cultural tem como objetivo o desenvolvimento de intervenções de prescrição social, sugeridas pelos médicos, assistentes sociais e psicólogos, que incluam a interação com o património e coleções dos museus e jardins botânicos devidamente preparados para o efeito.

O MUHNAC-ULisboa lidera um consórcio que envolve a Unidade de Saúde Familiar (USF) da Baixa e a USF Almirante (médicos e assistentes sociais), o Museu de São Roque e a Santa Casa da Misericórdia para preparação de atividades conjuntas de acolhimento de prescrição social, a Universidade de Lisboa e a Universidade Nova de Lisboa na prescrição social de estudantes nos seus Gabinetes de Apoio ao Estudante e a Universidade de Edimburgo (Escócia, Reino Unido) no apoio à investigação sobre esta temática, na medida em que iniciou, há alguns anos, programas de prescrição social nos seus museus.

O processo de acolhimento de intervenções de prescrição cultural é simples: as tarefas e atividades voluntárias nos museus e jardins (ex. monda ou envasamento no jardim, limpeza e catalogação de exemplares nas coleções no museu) são previamente definidas pelos curadores das coleções e, após a aprovação por parte dos provedores de saúde, estes adaptam a cada perfil de prescrição o tipo de tarefa a desempenhar. O(a) responsável do projeto gere e acompanha as intervenções no museu em causa, em contacto constante com os médicos, assistentes sociais e psicólogos sobre os progressos ao nível da saúde e bem-estar de cada utente.

Sendo o MUHNAC um museu universitário, este projeto está duplamente inscrito na sua missão ao incluir estudantes universitários nas intervenções de prescrição cultural no museu e Jardim Botânico de Lisboa, num trabalho direto com os gabinetes de apoio ao estudante da Universidade de Lisboa - não só cumpre a sua missão social como promove a inclusão e atração dos jovens adultos, público até agora afastado do museu e dos jardins botânicos. O MUHNAC gere também intervenções de prescrição cultural de utentes da USF da Baixa e USF Almirante e iniciou o trabalho com os centros de dia da Santa Casa da Misericórdia para a inclusão social dos idosos das comunidades vizinhas.

O projeto Museus e Bem-estar prevê para um futuro próximo o envolvimento alargado da comunidade académica na investigação sobre esta temática e uma ação de formação a oferecer no MUHNAC-ULisboa sobre prescrição social em museus e jardins botânicos. Pretende-se que outras unidades de saúde, universidades e museus se juntem a esta rede para a promoção da prescrição cultural a nível nacional. ◆

NOTAS

Raquel Barata, Coordenadora do Núcleo Educativo e de Exposições, Coordenadora do projeto Museus e Bem-estar no Museu Nacional de História Natural e de Ciência da Universidade de Lisboa

BIBLIOGRAFIA

Chatterjee, H. J., Camic, P. M., Lockyer, B., & Thomson, L. J. (2018). Non-clinical community interventions: a systematised review of social prescribing schemes. *Arts & Health, 10*(2), 97-123.

Lackoi, K., Patsou, M., & Chatterjee, H. J. (2016). Museums for Health and Wellbeing. A Preliminary Report, National Alliance for Museums, Health and Wellbeing.

Thomson, L. J., Lockyer, B., Camic, P. M., & Chatterjee, H. J. (2018). Effects of a museum-based social prescription intervention on quantitative measures of psychological wellbeing in older adults. *Perspectives in Public Health, 138*(1), 28-38.

Thomson, L. J., Morse, N., Elsdon, E., & Chatterjee, H. J. (2020). Art, nature and mental health: assessing the biopsychosocial effects of a 'creative green prescription' museum programme involving horticulture, artmaking and collections. *Perspectives in public health, 140*(5), 277-285.

Turk, A., Mahtani, K., Tierney, S., Shaw, L., Webster, E., Meacock, T., & Roberts, N. (2020). Can gardens, libraries and museums improve wellbeing through social prescribing? A digest of current knowledge and engagement activities.

Link do projeto Museus e Bem-estar <https://www.museus.ulisboa.pt/pt-pt/museus-e-bem-estar-prescricao-cultural>



Dall'intimità domestica alla familiarità museale: il contributo delle case museo alla città di 15 minuti

Rosanna Pavoni
Museologa,
Curatrice www.storiemilanesi.org



This article presents a project conceived with 17 house museums in Milan in order to take part in post pandemic re-design of urban cultural activities, enhancing short-circuit experience.

The project (not yet carried out) has involved the house museums and studios of artists and architects partners of Storie Milanesi, a network for telling about and knowing Milan through domestic and professional places of living (www.storiemilanesi.org).

This article focus on the new possible relationship between house museums and the neighbourhoods where they are located, relationship based on actions / attitudes / feelings of dwelling, like: entering - leaving; intimacy - sharing; stratifications - changes.

The goal is to create a relationship of familiarity working on a theme, that of dwelling, become particularly sensitive by the conditions imposed during the pandemic.

Un compito arduo, rispondere alla sfida lanciata da ICOM per la 26° conferenza a Praga nell'agosto 2022, discutere cioè e condividere idee sulla grande questione *The power of museums*, declinata in quattro punti: *Museums and Civil Society*, *Museums and Resilience*, *Museums and Leadership*, *Museums and New Technologies*.

Un tema che definirei “onnivoro” poiché abbraccia le problematiche, le tensioni, le incertezze che incombono oggi non solo sulla cultura e sui suoi luoghi deputati, e questi, i musei appunto, vengono chiamati a dare risposte. Dai cambiamenti climatici ai disastri naturali, dalla pandemia alla crisi economica ai diritti umani, sono solo alcuni punti caldi su cui i musei sono spronati a prendere posizione per diventare consapevoli agenti del cambiamento sociale.

Come dicevo, compito arduo se si tiene conto anche del fatto che la comunità internazionale dei musei sta ancora dibattendosi nella stesura condivisa di una nuova definizione di Museo, obiettivo che era stato disatteso alla Conferenza di Kyoto del 2019 proprio per la difficoltà di trovare un accordo sul ruolo del Museo e su tutte le sue implicazioni non solo culturali, ma sociali e politiche (una nuova definizione rielaborata sarà proposta alla prossima conferenza di Praga).

Le difficoltà del Museo in questo stadio del suo lungo percorso (mi rendo conto che sto parlando astrattamente di una Istituzione e non delle persone -dai professionisti ai politici alla società civile- che ne sono artefici e interpreti e forse anche questa scelta lessicale camuffa una difficoltà, l'imbarazzo di individuare responsabilità) si manifesta anche nella dualità sempre più esplicita tra la tensione verso un ruolo chiave sui macro temi della contemporaneità e una attenzione rinnovata e spesso preminente verso le comunità locali e le loro aspettative. Macro-micro, universale-locale: non è né semplice né scontato trovare il punto di mediazione, non lo è sicuramente per i musei. Mediare tra il pubblico (internazionale e nazionale di turisti) e le persone ("della porta accanto"); interpretare patrimoni universali e ascoltare le istanze locali. Tutto questo non senza trovarsi di fronte a opposizioni, chiusure, rifiuti.

In questa congiuntura, vorrei parlare di un progetto che -in rispetto allo schema della conferenza di Praga- allineerei nell'ambito di *Museums and Resilience*, un progetto sulla "valorizzazione di *short-circuit*", elemento strategico degli obiettivi di International Museum Day 2022. Il progetto è attualmente in *stand by* per ragioni amministrative che ne hanno temporaneamente bloccato l'attuazione.

Due elementi meritano di essere sottolineati: è un progetto ideato per Milano, città duramente colpita dalla pandemia con la quale sta facendo ancora i conti; è un progetto costruito con le case museo, studi di architetti e designer e atelier d'artista della città e ha visto la partecipazione attiva nella progettazione di 17 musei e di 4 associazioni culturali e sociali.

L'idea di questo progetto mi è stata stimolata dai partner del circuito *Storie Milanesi*, circuito varato nel 2014 per volontà della Fondazione Adolfo Pini, che attraverso i luoghi dell'abitare, oggi musei e aperti al pubblico, accompagna il viaggiatore in un percorso urbano inedito per guardare alla città, ai suoi quartieri, alle sue storie attraverso lo sguardo sensibile di quei cittadini che hanno lasciato un patrimonio di cultura, di saperi, di bellezza. I luoghi dell'abitare coinvolti in *Storie Milanesi* sono oggi 17 e, come dicevo, sono composti dalle case museo, ormai da tempo conosciute e apprezzate, e dagli atelier d'artista e studi di architetti e designer ancora parzialmente sconosciuti o poco visibili; case, dimore, appartamenti, laboratori, che dunque possiamo indicare tutti insieme come luoghi dell'abitare domestico e professionale milanese (www.storiemilanesi.org)

Abbiamo costruito il progetto seguendo la traccia di parole chiave quali "abitare" "territorialità" "Milano", per rispondere alle sollecitazioni della città in cerca di nuovi stimoli culturali e per interpretarle in maniera originale. Siamo cioè partiti dal patrimonio che collega, mette in relazione tra loro luoghi profondamente dissimili per collezioni, narrazioni, epoche storiche, un patrimonio condiviso dai 17 partner, cioè il *senso dell'abitare*.

L'obiettivo è condurre le case museo di *Storie Milanesi* a raccontarsi con "azioni" dell'abitare che inneschino dentro la città, all'interno dei quartieri in cui si trovano, una conversazione con coloro che vi abitano e a gettare così le basi per una relazione di familiarità.

I partner di *Storie Milanesi*, per la maggior parte diversi dalle grandi istituzioni cittadine, eppure a queste profondamente legate per patrimoni, storia, personalità, condensano in sé le qualità del quartiere in cui si trovano proprio perché case, studi, laboratori costruiti e vissuti in quel luogo, tra quella comunità. Per queste loro caratteristiche, sono luoghi aperti a creare insieme alle associazioni, alle persone che abitano, che lavorano nei quartieri, nuovi modi di partecipazione e di fruizione.

Con questo progetto le case museo, atelier di artisti e studi di architetti e designer diffusi nella città partecipano alle sperimentazioni della "città a 15 minuti", *focus* del documento *Milano 2020 Strategia di adattamento* redatto dall'Amministrazione Comunale in piena crisi pandemica. In questo documento, che segue le tracce di quanto già indicato in analoghi documenti studiati

per città come Parigi e Madrid, si tracciano nuove strategie di servizi, spostamenti, attività, potremmo in sintesi dire di “qualità della vita”. E la riscoperta della dimensione del quartiere, corrispondente alla città raggiungibile in 15 minuti, trova anche nello sviluppo di azioni culturali di prossimità uno dei principali strumenti di valorizzazione di questa innovativa dinamica urbana.

La stessa dimensione di casa, di studio o di atelier, dunque di luogo personale, intimo di chi vi abita, dove invitare e incontrare le persone amiche, rende la relazione con gli “abitanti del museo” (così sono stati in un recente convegno chiamati i visitatori) più immediata e empatica. Le persone che frequentano i musei e i luoghi della cultura, vi portano i propri comportamenti, la propria sensibilità: la casa museo accoglie, mescola le storie originali con le storie dei nuovi “abitanti” e li fa sentire “di casa”.

In questo contesto i partner di *Storie Milanesi*, anche i luoghi più piccoli e gestiti per lo più a livello volontaristico, possono assumere un ruolo attivo in una città che cerca di ridisegnare i servizi anche culturali nella consapevolezza che nella valorizzazione della dimensione di quartiere Milano può trovare l’equilibrio della città multiscala.

Tornando al “senso dell’abitare” -il patrimonio condiviso dalle case museo e atelier e studi d’artista - il modo e i modi dell’abitare sono temi venuti alla ribalta con le differenti condizioni di vita imposte dalla pandemia che hanno portato a guardare con maggiore attenzione gli spazi della quotidianità, in una crescente ibridazione tra spazi di lavoro e spazi di vita domestica. Ciascuno di noi si è trovato a ricostruire modalità di abitazione e coabitazione, ciascuno di noi si è trovato a reinterpretare non solo gli spazi, le stanze ma anche le relazioni che all’interno di quelle stanze si intrecciano. Si è trovato a disegnare nuove tracce seguendo nuovi itinerari che hanno messo al centro la casa dentro una città sempre più “stretta”, sempre più circoscritta alla propria casa. L’abitare sembra oggi dunque lo “spazio” (mentale, fisico, emozionale) in cui muoversi, con cui confrontarsi per creare nuove relazioni e nuove modalità per costruire anche la partecipazione culturale.

Le case museo, atelier d’artista e studi di designer e architetti, in bilico tra un passato privato (la casa, lo studio, l’atelier quando ci vivevano e lavoravano le persone a cui oggi sono dedicati) e un presente pubblico (il museo visitato), sono dunque i luoghi che oggi meglio interpretano la “contaminazione” della casa e i suoi cambiamenti, il suo misurarsi con le nuove esigenze di conciliare lo spazio intimo con quello del lavoro, uno spazio quest’ultimo aperto a sguardi esterni.

Il progetto si è dunque strutturato intorno a tre binomi che identificano e contrappongono azioni/atteggiamenti/ sentimenti riconducibili all’abitare e più ampiamente al rapporto con il luogo in cui ciascuno di noi vive, talvolta sia nella sfera domestica che in quella lavorativa: entrare – uscire; intimità – condivisione; stratificazioni – mutamenti.

Abbiamo ragionato a lungo sulla scelta dei binomi perchè nella nostra idea devono diventare “blocchi di senso” intorno a cui aggregare nuove narrazioni: devono cioè essere in grado di cogliere e accogliere elementi significativi della vita e della storia di ciascuno dei personaggi e/o di ciascuna casa, studio affinché ogni museo, sulla traccia del binomio scelto, possa reinterpretare e restituire una lettura alternativa della casa e dei suoi abitanti. Al contempo, devono sapersi configurare come un ambiente creativo in cui la comunità, la città di prossimità, le associazioni possano trovare lo spazio per la propria visione, per il proprio racconto, per la trasformazione della propria esperienza quotidiana in azione culturale.

Le azioni intercettate nei binomi proposti diventano, potremmo dire, un *hub* in cui il *senso* dell’abitare contemporaneo si intreccia con sguardi del passato per indagare e riflettere sul suo adattamento a nuove esigenze e sul suo continuo, impercettibile cambiamento, alimentato

da chi tutti i giorni “abita” Milano; Milano che è contesto, palcoscenico, riferimento. Giangiacomo Poldi Pezzoli, i coniugi Boschi Di Stefano, Vico Magistretti, Gae Aulenti e tutti gli altri personaggi di *Storie Milanesi* hanno costruito intorno alla casa, nella casa e negli atelier e studi la propria storia personale e professionale; altre storie sono quelle che costruiamo tutti nelle nostre case, nei nuovi luoghi ibridi che abbiamo imparato ad abitare, in equilibrio (quanto stabile?) tra intimità e lavoro.

Su questo piano i partner di *Storie Milanesi* iniziano a conversare tra di loro su quelle azioni dell’abitare sintetizzate nei tre binomi, azioni che risuonano nei personaggi che hanno lasciato patrimoni di arte, cultura, saperi e nei luoghi della loro vita. I binomi scelti risuonano anche nell’esperienza di coloro che vorranno dare parole e immagini alla propria declinazione personale, familiare, di quartiere delle azioni condivise con le case museo.

Partecipare a questo scambio e a questo reciproco arricchimento significa anche mettere in atto processi narrativi che partono dalla conoscenza e padronanza dei mezzi espressivi che si intendono utilizzare. La modalità oggi più diffusa nella condivisione di storie passa attraverso lo smartphone che assurge a strumento principe del racconto: il progetto intende accompagnare con *workshop* le persone che magari hanno poca o nessuna esperienza, a utilizzare lo smartphone per realizzare foto e brevi video capaci di creare una narrazione, capaci di dare voce e immagine al proprio modo di abitare - in senso lato - la casa e le case museo.

Il workshop è studiato per coinvolgere le associazioni, i gruppi di volontariato che rappresentano un pubblico strategico per il legame che hanno con il territorio e per la capacità di esprimere esigenze diverse rispetto al patrimonio e nuovi punti di vista sui temi.

Con loro si lavorerà per innescare il percorso di trasformazione, o meglio di arricchimento, dei luoghi della cultura in luoghi di *prossimità*. Una prossimità che è territoriale, di quartiere, ma che può diventare una prossimità di interessi, di aspettative, di risposte se si crea quel rapporto di fiducia e di familiarità che può essere facilmente generato dall’intreccio e dalla testimonianza di azioni dell’abitare.

I racconti generati nei workshop in condivisione con associazioni e gruppi diventeranno i “materiali” con cui lavorare nelle case museo che si candidano a essere luoghi di incontro: piccole esposizioni, incontri, approfondimenti, costruzione di nuovi, soggettivi racconti sull’abitare. In questo senso il progetto si fa anche luogo di sperimentazione per una nuova abitudine a frequentare i luoghi della cultura: i partner di *Storie Milanesi*, partendo da questo progetto e dall’esperienza di incontro con pubblici attivi, potranno proporre periodicamente temi sui quali invitare a partecipare la città con le proprie narrazioni e interpretazioni.

Come accennavo, nel contesto di *Storie Milanesi* convivono realtà differenti tra loro: musei strutturati secondo i Livelli Uniformi di Qualità (LUQV) del Sistema Museale Nazionale italiano; luoghi a gestione familiare e associazionistica; luoghi in via di definizione. Questo progetto costituisce anche un’opportunità di crescita del circuito; una opportunità per qualificare i piccoli musei che lo costituiscono come preziosi luoghi di condensazione dei territori in cui si trovano, luoghi in grado di aprirsi alle persone, alla città con la semplicità e l’ospitalità di una casa. Con questo progetto si intende anche avviare un percorso che accompagni i curatori (in alcuni casi eredi degli artisti e degli architetti a cui sono dedicate le case e gli studi del circuito) ad aprirsi ad approcci interpretativi e multidisciplinari nel racconto dei patrimoni che custodiscono e gestiscono. Un percorso che metta a punto un metodo, nel rispetto delle specificità di ciascun luogo, per affiancare a un racconto biografico una lettura che interpreti, attraverso le stanze, i patrimoni materiali e immateriali lì conservati, culture, saperi, eventi che trascendono il singolo per diventare racconto della città.

Un metodo che, una volta sperimentato e acquisito, metta nelle condizioni tutti i partner di costruire nel futuro nuove azioni interpretative, nell'ascolto delle richieste e delle aspettative dei territori e nella continua valorizzazione del circuito.

In questo percorso di arricchimento e aggiornamento, i musei con esperienza e professionalità già collaudate metteranno le proprie competenze a disposizione dei partner che affrontano per la prima volta in maniera sistemica il tema, sottolineando così anche il ruolo di accompagnamento del circuito in un contesto di crescita e di apprendimento a favore della città.

Quale esito ci si aspetta dal progetto? Che le case museo, atelier d'artista, studi di architetti e designer, luoghi resi più consapevoli delle proprie molteplici narrazioni e diventati più riconoscibili all'interno della città grazie alle azioni del progetto stesso, siano nelle condizioni di costruire insieme una nuova successione di azioni e diventare antenne in una città multiscala. Mescolare le voci narranti delle case museo, alternare gli sguardi di artisti, collezionisti, designer nel guardare Milano, spingere i pubblici a ridisegnare percorsi "di senso" che conducono a piedi o utilizzando i mezzi pubblici da un quartiere all'altro, da un museo all'altro, innesca un flusso che rivitalizza sia i luoghi della cultura sia chi vi entra in relazione. E rivitalizza una città segnata, una città in cerca di nuove conferme, una città finalmente liberata dal cliché di essere esclusivamente "glamour". ♦

Os Museus como fonte de transformação

Salvador Patrício Gouveia
Museu do Caramulo



Museums can, and should, aim to be a source of development and progress, contributing for its region, economy and people. An empowered museum can hold two advantages, commonly seen as hard to combine: Culture and sustainability.

Os museus, a par de qualquer outra empresa ou entidade estatal, podem ser uma fonte de transformação ou posicionamento de uma região, grupo de pessoas ou mesmo economia. Apesar de, por base, não estar na génese dos museus serem entidades com fins lucrativos, a sua actividade é, por vezes, o maior motor de crescimento e desenvolvimento, levando todo um ecossistema atrás de si a prosperar. Para exemplificar poderia falar do caso do Museu Guggenheim em Bilbao, que recolocou a cidade espanhola no mapa, mas prefiro pegar num caso mais próximo de mim, em todos os sentidos: o Museu do Caramulo.

Criado em 1953, o Museu do Caramulo foi idealizado por Abel de Lacerda, colecionador, amante das artes e conhecido frequentador de antiquários que, ao perceber que os dias do Caramulo, enquanto Estância Sanatorial, estavam a chegar ao fim, se lembrou de criar um pólo museológico, único e distintivo, para reposicionar a vila e mantê-la viva, na era pós-sanatorial. O conceito estava certo e à frente do seu tempo, mas não era fácil, não só porque acarretava todo um projecto que tinha de ser idealizado e criado de raiz, como pela localização do museu, que ficaria situado longe dos centros urbanos e, mais especificamente, a 800 m de altitude, sem estar a caminho de algum destino, pelo que os seus visitantes teriam que viajar até ao museu e depois voltar para trás. Nada que, de resto, tivesse demovido Abel de Lacerda e que, nos dias de hoje, quando o museu é já um projecto de sucesso comprovado, impeça o mesmo de ser amplamente visitado.

O Museu do Caramulo abriu inicialmente com uma colecção de arte mas, por vias do destino, viria a acrescentar uma segunda colecção, de automóveis, motos e bicicletas, de João de Lacerda, irmão de Abel, a partir dos anos 60, fazendo deste museu um dos primeiros no mundo a expor automóveis antigos. Este acréscimo provou-se certo e importantíssimo na consolidação do museu e da própria terra, pois foi com ele que este espaço ganhou tracção, notoriedade e capacidade para reposicionar o Caramulo à volta de um tema central: o automobilismo.



Figura 1. Caramulo Motorfestival, o maior festival motorizado em Portugal © Pedro Ramos Santos

Saltando 60 anos para a frente, o Museu do Caramulo desenvolve hoje um alargado conjunto de actividades ligadas, maioritariamente, ao mundo motorizado, fazendo uso do nome, notoriedade e posicionamento que 60 anos de pioneirismo, na área dos automóveis antigos, lhe conferiram. Primeiro veio a colecção, depois a Rampa do Caramulo e, nos últimos anos, a realização de diversos eventos como o Caramulo Motorfestival, o Salão Motorclássico, o Rider – Passeio de Motos Clássicas. Adicionalmente, o museu organiza exposições temporárias nos seus espaços, publica diariamente e online o Jornal dos Clássicos, mantém um portal orientado para os proprietários de automóveis antigos, edita livros e produz séries de TV relacionadas com o tema. E, mais recentemente, abriu um segundo pólo museológico, o Caramulo Experience Center, onde apresenta uma extensão da sua colecção e confere ao público aficionado o acesso ao “backstage” da colecção, com acesso às reservas ou às oficinas de restauro.



Figura 2. O Caramulo Experience Center, um novo pólo museológico na vila dedicado à paixão automóvel

© Stéphane Abrantes

Toda esta actividade, que foi sendo desenvolvida ao longo dos últimos anos, criou desde logo um posicionamento à terra, beneficiando tudo e todos os que, de alguma forma, queiram tirar proveito deste factor distintivo do Caramulo. Este posicionamento resulta como fonte de negócios, de credibilidade, de emprego e de valorização de actividades ligadas ao tema, mas não só. Influencia, também, outras entidades independentes a criarem as suas próprias iniciativas dentro do tema, que vão desde a organização de provas, como é o caso da Rampa do Caramulo, até à criação de uma própria equipa de competição da terra, intitulada Caramulo Racing Team.



Figura 3. Coleção de arte do Museu do Caramulo © Joel Araújo

O crescimento dos vários pólos museológicos no Caramulo, desde o seu desenvolvimento até à sua manutenção, é cada vez mais fonte de emprego e de contratação de serviços locais, garantindo às gerações mais novas, de uma vila naturalmente envelhecida, uma oportunidade para ambicionar uma carreira sem ter de ir obrigatoriamente para os grandes centros urbanos.

E por fim, os eventos, que sendo um dos grandes motores do museu e da terra, são um factor potenciador da economia local, através da indústria hoteleira, da restauração, dos serviços e da mão-de-obra. O melhor exemplo é o Caramulo Motorfestival, o maior festival motorizado em Portugal, que mobiliza uma vila inteira para a sua realização e apoio de infraestruturas.

Um museu pode ser muito mais do que apenas um local de visita. Pode ser um motor de transformação, de inovação, pode liderar o caminho e levar atrás de si uma onda de oportunidades, conjugando as diversas actividades locais num plano mestre. Um museu pode ainda gerar outros efeitos cascata, como ser uma fonte de inspiração às populações locais, criar um sentimento de orgulho e pertença, ajudar a reter talentos nas suas regiões.

Com este poder vem a responsabilidade de os próprios museus tudo fazerem para desbloquear este potencial, assim como dos agentes e populações à sua volta, que tanto podem beneficiar se souberem aproveitar a sua dinâmica. ♦

Museus: poderes e contrapoderes Um ponto de vista a partir do Atelier-Museu Júlio Pomar



*Sara Antónia Matos e Pedro Faro
Atelier-Museu Júlio Pomar*

Museums are an arena of powers and counterpowers, where models of action, governance and methodologies are tested, re-elaborated and transgressed. Our perspective is that their activity has effects on reality, defining modes of discourse, action and feeling. Museums' power lies in being able to de-institutionalize codes, unlock crystallized narratives and perspectives, and create space for alternatives. To reveal differences and spark questions is an effectively political power museums have. This means that museums expand our experiences beyond the visible, beyond established narratives, hierarchies and space-time coordinates. To trigger counterpowers – that is, to present and propose other possible relationships with the world, other ways of inhabiting space and time – is something museums have the power to do. We propose that this power to transform also implies a redistribution of places and positions, because museums aren't a site for one-way communication, but rather a site for receiving and hosting multidimensional, diverse, and divergent powers, from both authors and spectators. Drawing from the current exhibition at Atelier-Museu Júlio Pomar, we conclude that museums can reconstruct entrenched narratives, temporalities, and representations.

Num momento em que muito se debatem as ideias de governança associadas às instituições culturais, a entidades informais e aos públicos (e à forma como se relacionam entre si), o convite para integrar este Boletim do ICOM, dedicado ao poder dos museus, surge como uma oportunidade para desencadear algumas reflexões, a partir do trabalho desenvolvido pelo Atelier-Museu Júlio Pomar.

Estas reflexões não terão, contudo, qualquer intuito ou pretensão de encontrar fórmulas prescritivas sobre a conduta e a ação dos museus. Pelo contrário. A ideia de que nos museus achem diferentes profissionais, de que o museu pode ser o lugar de um encontro para

diversos tempos, pontos de vista e modos do fazer, revela que qualquer receita se pode tornar infrutífera, que o que funciona num lugar não funciona noutra, o que é adequado a um contexto e tempo poderá não ser a outros. Para começar talvez se pudesse dizer, então, que o museu é antes uma arena de poderes e contrapoderes, onde os modelos de ação, governança e metodologias são testados, postos à prova, reelaborados e até, por vezes, transgredidos.

Assim, como proposta para esta breve reflexão, avançamos a hipótese de que o poder dos museus advém precisamente da criação de diferenciação e alternativas, não só relativamente aos conteúdos e aos modos de os apresentar, como às formas do próprio fazer.

Isso implica ter ciente vários aspetos da conduta e atividade do museu e, sobretudo, do relacionamento com os profissionais e com os públicos, desde logo:

- a) que o público é uma entidade múltipla e abstrata, mesmo quando nos referimos a ela no plural (públicos), com formações, conhecimentos, expectativas e motivações diversas;
- b) que a programação deve, de algum modo, responder às preocupações e desafios atuais, não olhando apenas para trás; com atenção aos assuntos mais urgentes debatidos social e politicamente de que são exemplo questões como sustentabilidade, género, geografia, diversidade e acessibilidade;
- c) que, independentemente do foco técnico-científico ou artístico de um determinado museu, há a possibilidade e o dever ético de abrir os seus conteúdos e abordagens a perspetivas diversas e pontos de vista distintos; podendo isso envolver convites a autores e profissionais de diferentes campos disciplinares;
- d) que é indispensável criar espaço nas programações e no desempenho das funções dos profissionais para a tentativa-erro, para o ensaio, sem o qual dificilmente há lugar para a alternativa.

Constrói-se assim um campo performativo, de interação, onde a experiência estética tem consequências nos modos de perceber, sentir e pensar a realidade – aquilo que Jacques Rancière (2004) nomeou como sendo o lado político da estética – componente em foco nos museus de arte, *locus* também dos seus poderes.

Para este autor, a disciplina da Estética não corresponde apenas à teoria da arte em geral, nem se restringe aos efeitos que a arte produz na sensibilidade. Num entendimento mais lato, ela possui ligações palpáveis com a vida social, por ser uma das ferramentas através das quais o ser humano aprende a pensar o mundo, nomeadamente, «o visível e o invisível, o silêncio e o ruído, o espaço e o tempo» (Rancière 2004, 13), mas também noções como a de comum e de singular. Nesta perspetiva, a arte e a estética são geradoras de diferenciação, de participação, de conhecimento, de responsabilidade e ética, qualificando a experiência e elevando-a a forma política.

Pode então dizer-se que, entre as expressões artísticas e os enunciados políticos que as obras comportam, e que os museus apresentam, abre-se um espaço de ambivalência que tem efeitos na realidade, condicionando as reações das pessoas, fazendo-as aderir ou recusar situações, definindo modos de reconhecimento, de discurso, de ação e de sentir, incitando perceções e habilidades dos corpos.

Neste espaço, diz ainda o autor, os seres humanos reconfiguram «o mapa do sensível» (Rancière 2004, 39). Significa que, como seres da locução e da literacia, como singularidades pensantes, os seres humanos introduzem problemas, linhas de fratura e desincorporação em sistemas estipulados – algo que o museu pode proporcionar e em que pode participar,

des-institucionalizando códigos, desencerrando narrativas e perspectivas cristalizadas, criando espaços para deslizos e alternativas. Revelar as diferenças e suscitar interrogações talvez seja, então, um poder efetivamente político do museu.

Isso pode significar que a experiência no museu pode proporcionar uma expansão da experiência comum, inclusive um “para além” do visível, das narrativas instaladas, das hierarquias profissionalmente impostas, das coordenadas espaço-temporais. Homi Bhabha, pensador sobre as questões pós-coloniais, refere-se essa «expansão da experiência», em *The Location of Culture*, sugerindo que o ir para além significa uma «promessa de futuro», exceder as barreiras e as fronteiras do conhecido, do representável, uma disjunção relativamente ao presente (Bhabha 1994, 4). Deste modo, para o autor, ser e habitar “para além” significa fazer parte de um tempo visionário, construir um espaço interventivo, reinscrever uma comunhão histórica e humana: «tocar o futuro na sua dimensão mais ampla» (Bhabha 1994, 7).

A sua ideia autoriza a pensar que a arte e os museus, enquanto *loci* e veículos da experiência artística, envolvem uma função social, relacionada com a construção da representação (individual e social) e com a forma como cada sujeito se inscreve no mundo e se torna parte dele. Um dos poderes do museu pode precisamente situar-se nesse campo, quando promove a transposição de hierarquias, a adoção de perspectivas de proximidade e de distância, micro e macro escalas, sem privilégio ou subserviência de uma sobre a outra. Pode situar-se aí quando promove ainda outra consciencialização, tão importante quanto aquelas: a de que a realidade, o espaço vivido, nunca é totalmente decifrável, conhecível, independentemente da perspectiva que se adote. Sejam quais forem os procedimentos e códigos de leitura que se abracem nas condutas e ações do museu, a perda é inerente aos movimentos de aproximação e distância, de atravessar e ligar, de dispersão e recolha, inerentes à atividade museológica.

Aquela perda está relacionada com a «opacidade» da realidade e a impossibilidade de lhe aceder de forma transparente, segundo Édouard Glissant (2011). Significa que se perde sempre uma parte dos conteúdos relativos àquilo que se experimenta, que na experiência nem tudo é decifrável ou legível. A poesia e a arte, por exemplo, não obedecem ao simples critério da legibilidade. Como relembra Byung-Chul Han (2022, 69), «as obras de arte são coisas. Mesmo as obras de arte linguísticas, como os poemas, que em geral não tratamos como coisas, têm um carácter de coisa. (...) Não podemos ler uma coisa. O poema como coisa resiste a essa leitura que consome o sentido e as emoções como nos livros policiais ou nos romances de enredo fácil.»

Neste terreno ambíguo, em que se jogam diferentes forças, os artistas e os profissionais dos museus procuram capturar aquilo que foge à materialidade, restituindo-lhe o peso e o volume dos acontecimentos: registando, catalogando, ordenando, propondo e apresentado leituras através das exposições, podendo ter de re-articular várias ordens: o micro e o macro, o próximo e o distante, o cima e o baixo, o fundo e o superficial, o erudito e o popular, tornando-os vizinhos. A responsabilidade dos profissionais, no seu conjunto, não é apenas a de tornar os signos visíveis. A sua responsabilidade passa também por desencadear contra-poderes, quer dizer, por propor e apresentar outras possibilidades de relação com o mundo, outras possibilidades de habitar o espaço e o tempo – aquilo que permite a cada pessoa fazer do espaço que habita um terreno ideológico alternativo, produto da sua atividade. Isso envolve uma relação dialética com o mundo, onde se interrogam não só os saberes adquiridos como, sobretudo, os não-saberes. A obra e as atividades do museu precipitam um movimento, um atravessar e ser-se atravessado pelas obras e exposições, um processo de problematização que envolve a colocação de dúvidas e interrogações, abrindo um «espaço não-resolvido» (Matos 2013), que põe à mostra o espaço “entre”, o intervalo do visível, o que não está nem pode ser dito por palavras. Ora, isto pressupõe que nas obras de arte e

nas exposições proporcionadas pelo museu, pode não haver uma mensagem legível. O que existe aí, o que acontece em frente à obra de arte, é um processo de metamorfose a partir do qual cada ser humano pode reelaborar as suas próprias representações. O que importa não é o conteúdo absorvido (muitas vezes impossível de aferir e quantificar), mas a transformação que decorre do contacto com a obra de arte. O que se aprende não é um aspeto do mundo, mas uma forma de cada ser humano reelaborar o mundo consigo, num processo em que ambos se recompõem mutuamente.

Isso é um processo que diz respeito, simultaneamente, à comunidade e à pluralidade dos seres. Portanto, pensar e representar o espaço político – as diferenças e aquilo que é comum a todos os seres humanos – equivale a representar os intervalos entre a comunidade e a reciprocidade, criando espaços de ensaio para representar o que não está dito, e o que não está resolvido – e este parece ser de facto um dos poderes que o museu pode instigar.

«A política nasce no espaço-que-está-entre os homens», diz Hannah Arendt (1995, 33), reforçando que «[a] política nasce no espaço intermédio e constitui-se como relação».

Por isso, o aparecer político, a representação política em que o museu participa, implica mostrar esse «espaço não-resolvido», que está entre e oculto, na espessura dos corpos, das imagens, e dos processos, desconstruindo barreiras, limites e hierarquias. O museu tem o poder (e talvez o dever) de agir neste domínio, contribuindo, através da sua ação, para uma efetivação do poder dos profissionais e dos espectadores, dando-lhes corpo e suporte.

O museu pode fazê-lo desconstruindo barreiras, limites e hierarquias, através das exposições e ações que organiza. As exposições, por exemplo, colocam em relação aquilo que não estava relacionado, associam e criam ligações entre o que parecia desconexo, entre passado e presente, a história e o mundo imaginado, com isso atribuindo novos sentidos à atualidade e ao mundo que habitamos. A componente de ensaio envolvida na ação dos museus aos vários níveis funda a existência de um espaço em construção, não-estipulado, imprevisível, onde os artistas e os profissionais da área formulam dúvidas, colocam hipóteses, reelaboram questões. Este espaço é também o do espectador e não deve ficar, nem ser, fechado, para que o espectador também possa construir as suas posições e representações ideológicas.

A este propósito, Hans Robert Jauss (1993, 56-57) diz que a obra é atualizada pelo saber da recepção ou seja, no triângulo formado pelo autor, a obra e o público.

«[E]ste último não é de forma alguma um elemento passivo, que apenas reagiria em cadeia, mas antes uma fonte de energia que contribui para fazer a própria história. A vida da obra na história não é pensável sem a participação activa daqueles a quem se dirige. É a sua intervenção que faz entrar a obra na continuidade de um horizonte dinâmico de experiência, na qual se opera a permanente passagem de uma recepção simples a um comportamento crítico, de uma recepção passiva a uma recepção activa, e das normas estéticas reconhecidas a uma produção nova».

Nessa medida, o «espaço não-resolvido», a vertente de ensaio inerente ao domínio cultural e ao exercício das artes e da museologia, consiste numa zona de risco necessária, um espaço do *admir*, em que os profissionais se podem surpreender ou desencantar, falhar ou suceder. Deste modo, pode dizer-se que o poder do museu pode mesmo passar por pôr em jogo, isto é, em exercício, uma série de contrapoderes.



Imagem 1. Exposição “Júlio Pomar: Pintura de Histórias”, patente no Atelier-Museu Júlio Pomar até 2 de outubro de 2022 © António Jorge Silva

Autoria, poderes e contrapoderes

Se a soberania do artista existe e o museu tem como desígnio protegê-la, pô-la em prática, dar-lhe condições de exequibilidade e legitimá-la, como equacionar os diferentes poderes sem os tornar prescritivos? Para a entidade museológica, a soberania dos diversos profissionais e autores deve ser definida, não em função do poder que eles ganham, mas em função das capacidades que eles conferem àqueles a quem se dirigem, partilhando-as com os outros, mostrando-lhes outras hipóteses de se representarem e localizarem na trama social. O poder de transformação envolvido na arte e na experiência dos museus supõe uma redistribuição dos lugares e das posições, mostrando ao mesmo tempo que as relações (lugares e posições) são de uma mobilidade ininterrupta. Isso pode implicar, por parte do museu e do artista, fugir aos protocolos mais canónicos e às regras instituídas.

A pensadora francesa Marie-José Mondzain, reputada especialista mundial sobre a relação entre arte, política e a participação na democracia, permite fundamentar o que atrás foi dito e problematizar a ideia de autoria desvalorizando a sua ligação à origem e valorizando o seu destino, isto é, aqueles a quem a arte se dirige. No ensaio “Nada. Tudo. Qualquer Coisa.”, referindo-se ao poder transformador da arte, nomeadamente o cinema, ela diz que: «[n]o império do espectáculo total, é tempo de destronar a pretensão totalitária das imagens e de restituir o seu poder ao terceiro em devir, isto é, ao povo dos espectadores» (Mondzain 2011, 105). Nesse sentido, a arte, e o museu através dela, dá voz à população de espectadores que não têm autoridade. «A autoridade, como sabemos», diz ela, «designa a qualidade do que é autor» (Mondzain 2011, 122).

Evidentemente, o reconhecimento de um(a) autor(idade) liga-se diretamente às condições de receção e enquadramento num determinado contexto, particularmente o museu. Mas, num território onde as distinções entre o campo da arte e o campo da atividade humana se

apresentam diluídas parece ser necessário articular a noção de autoria (centrada na origem, na figura do autor) com o seu destino – os públicos que recebem os produtos artísticos. Daí a riqueza do difícil desafio que o museu corporiza. O museu não é apenas o lugar de uma emissão unidirecional, mas antes o lugar de receção, melhor dizendo, de um encontro pluridimensional de forças e contra-forças, poderes e contrapoderes.

Este destino que a receção em si constitui, e que o museu em parte corporiza, pode ser pensada como um poder comum: resultado de uma construção conjunta dos cidadãos, poder de uma comunidade (no seu conjunto) para mostrar a sua dissensão relativamente ao *status quo* vigente. Não quer isto dizer que todos os seres humanos sejam produtores de obras de arte ou possam fazê-lo. A ideia sugere apenas que todos podem encontrar uma fonte de conhecimento na experiência da arte, através dela enriquecendo as suas vidas, aprendendo a olhar, a sentir e a enunciar as suas posições próprias, investindo o espaço de novos sentidos e possibilidades.

Segundo aquela pensadora, a arte «tem uma responsabilidade ética inerente ao seu destino político» (Mondzain 2011, 106) e assume o papel do “terceiro estado” emancipando aqueles que não têm autoridade nem voz para isso. Assim, a arte (pensada como algo comunitário, uma produção da sociedade) ao dar voz aos que estavam silenciados promove uma dilatação do espaço, criando novos lugares e horizontes entre os já estabelecidos. Pensadas deste modo, a arte e a experiência dos museus podem contribuir para enunciar a diferença, não apenas do ponto de vista dos autores (que manifestam as suas perspetivas através das obras que produzem), mas também dos recetores, ensinando-os a ser críticos e juizes das suas próprias posições. Deste modo, inverte-se o mito da origem pelo do destino e o museu pode ser pensado como veículo ou um dispositivo que participa nesse fim.

Nesse âmbito, o museu pode contribuir para induzir experiências, apontar hipóteses, meter em relação, fornecer posicionamentos alternativos e ferramentas críticas – o que poderá implicar também outros modos de atuar no que diz respeito às metodologias e aos profissionais envolvidos.

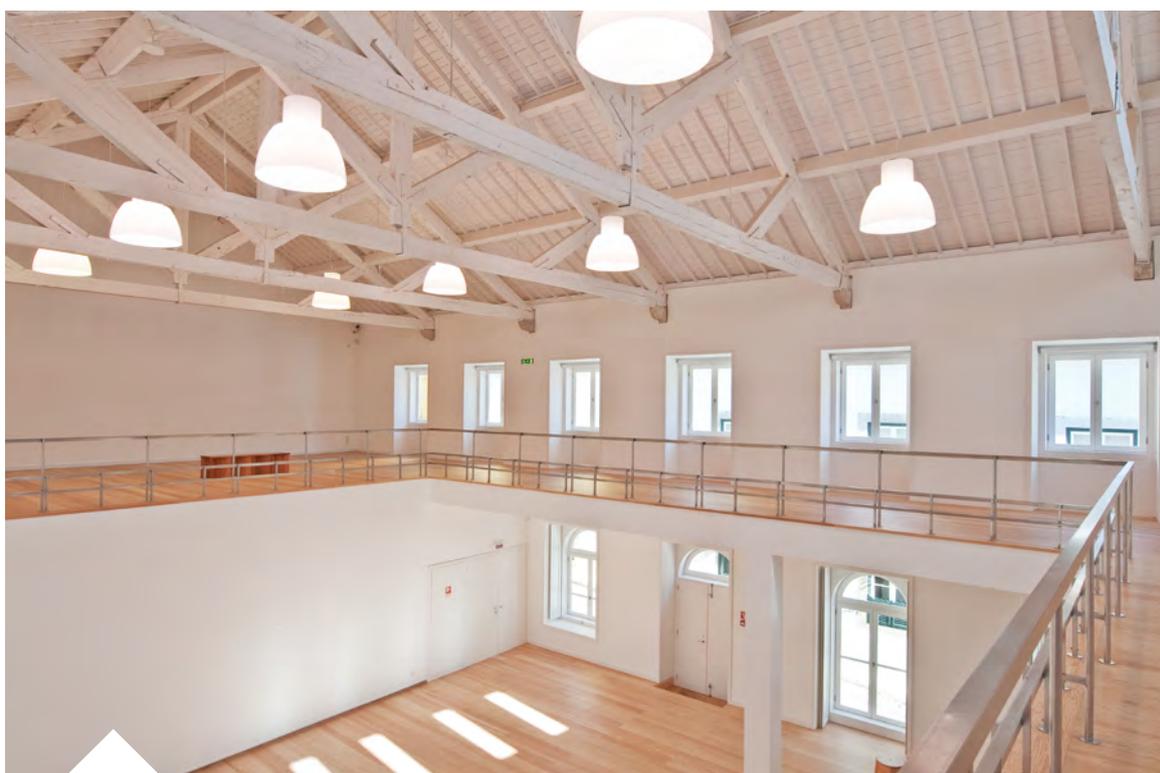


Imagem 2. Espaço do Atelier-Museu Júlio Pomar © Luísa Ferreira

Não se detêm verdades absolutas sobre uma determinada realidade ou acontecimento e, muito menos, quando não se faz parte deles. Por isso, Marita Sturken e Lisa Cartwright (2001, 239) defendem que não se deve ocupar uma posição de análise exterior ao meio analisado. Isso significa que passa a ser inaceitável empregar um ponto de vista crítico sobre uma realidade sociocultural quando se adota uma posição de supremacia em relação àquela.

Para as autoras, a “alta” e a “baixa” culturas são afetadas pelas condições científicas, técnicas, económicas, geográficas e político-ideológicas de uma sociedade em particular e do mundo globalizado em geral. Nesse contexto, em que se gera lugar para as várias expressões, oportunidades para a diferenciação e uma recusa dos “cimas” e dos “baixos”, das “altas” e das “baixas” culturas, elites ou consciências de massas, todos são responsáveis pela educação cívica e pela construção de um espaço habitável. Nesse quadro, defendem que é necessário pressupor que o recetor é um conhecedor, possuindo ferramentas que permitem captar e descodificar os vários níveis de discurso veiculados, mesmo quando se trata de conteúdos não explícitos. Em termos gerais, as mutações ao nível da comunicação traduzem-se numa valorização concreta da vida do dia-a-dia, da experiência própria, das relações pessoais, do prazer e do lazer. Estas dimensões da vida reclamam um espaço reconhecível dentro de cada indivíduo para o qual a arte e os museus podem ter um papel significativo, reinvestindo a experiência de novos sentidos e de sentido crítico.

Receção

Os diferentes públicos existem, é um facto, por vezes com clivagens acentuadas no que toca às capacidades de experiência e entendimento da obra de arte, as quais advêm do domínio de especialização e autonomia alcançado pelo campo artístico. Por um lado, isto contribuiu para o fosso entre a arte contemporânea e um público não-especializado; por outro, essa autonomia fez com que o domínio das artes fosse considerado um campo epistémico tão válido quanto outros domínios do conhecimento – fator importantíssimo do ponto de vista técnico-científico. A consciência de que aquele fosso existe só torna mais evidente, particularmente para os museus e seus mediadores culturais, a necessidade de criar pontes e ferramentas mais abrangentes e mais proficuas para o acesso às artes, diferenciando os públicos a que se dirigem, sabendo que estes também são detentores de poderes e contrapoderes, enunciação de vozes e posições.

*

Pondo em relevo várias das questões acima enunciadas, particularmente o modo como a obra pode espoletar, para o espectador, a reelaboração de narrativas, temporalidades e representações social e canonicamente instituídas, pode trazer-se como exemplo a exposição “JÚLIO POMAR: PINTURA DE HISTÓRIAS”, organizada no Atelier-Museu Júlio Pomar, patente ao público até 2 de outubro de 2022.

Reunindo os pontos de vista de dois curadores, oriundos de campos de investigação e formações distintas, a exposição, com cerca de 40 obras, sobretudo de pintura, procura mostrar a forma como Júlio Pomar, desde a década de 1980, retrabalha e explora as várias narrativas, histórias e mitos que constituem um imenso património de referências culturais.

A pintura de Pomar torna-se ficção pictural, teatro, comédia e drama, transformando as histórias tradicionais em versões próprias, onde se exploram a constante metamorfose das figuras e a aceitação do acaso.

Abordando os mitos históricos e outras narrativas, Pomar reencontra-se com a Pintura de História e cria uma original e poderosa PINTURA DE HISTÓRIAS, repensando o estatuto da figura e da narração, à distância da ilustração que tantas vezes o ocupou.

O título da exposição remete quer para a revisitação da História da Arte e dos seus mestres (Rubens, Poussin, Vermeer), quer para histórias inventadas e/ou recriadas pelo pintor, podendo dizer-se que aí reside uma das componentes conceptuais e críticas desta produção. A invenção de histórias faz parte da recriação e continuidade da História e a sua reescrita de um alargamento necessário à atualização histórica. Por outras palavras, os mitos sobrevivem ao tempo através do recontar de histórias, e Pomar, não pretendendo descartar-se do passado, parece apropriar-se dele para o apresentar em novas versões ou possibilidades pictóricas, potenciando a ambiguidade e o enigma inerente à figura, através do gesto e da abordagem abstrata.

Isto leva-nos a questionar: que significados ocultos transportam os mitos? De que forma a representação em Pomar evidencia as dimensões mais vedadas da sexualidade e do erotismo?

As narrativas mitológicas, carregadas de valor moral, escondem (e exploram, claro!) quase sempre as dimensões mais explícitas da sexualidade e da violência, mas, em Júlio Pomar, as simbologias e narrativas mais estabilizadas são como que refratadas com humor e ironia, colocando à vista a sua componente interdita. A este propósito pode ser lembrada a pintura “Imitado de um Vaso Grego”, em que as figuras, entrelaçadas entre si, assumem a configuração de diabos e são pintadas de vermelhos, explorando as cores tórridas do fogo, do sangue e da carne. Outras vezes, as figuras clássicas são misturadas com figuras oriundas da cultura pop e popular, vendo-se por exemplo o rato Mickey ou o pato Donald a espreitar em contextos inusitados, descontextualizados das histórias que lhes são próprias, pervertendo inclusive a simbologia e estatuto das figuras através das abordagens e combinações pictóricas que mascaram e tornam os seus sentidos enigmáticos.



Imagem 3. Júlio Pomar, “Imitado de um Vaso Grego”, 1991. Tinta acrílica sobre tela, 114 x 146 cm. Coleção Atelier-Museu Júlio Pomar © António Jorge Silva / AMJP / Fundação Júlio Pomar / SPA

A tela é o lugar de uma arena onde se confrontam forças: as forças provenientes do choque e da sobreposição entre figuras, e as forças provenientes das cores e da matéria pictural, numa massa que se confunde e onde as próprias matérias plásticas parecem ganhar capacidade deglutinadora.

Nas últimas décadas, a sua pintura fica habitada e pulverizada de figuras estranhas, por vezes bizarras: piratas, diabos, sereias, gorilas, touros, cabras e porcos, confluindo para um cruzamento entre cultura erudita e popular, clássica e pop – «faces de uma mesma moeda», como o pintor gostava de frisar.

O tratamento das narrativas e figuras mitológicas na arte leva então a questionar se existe uma memória visual coletiva. Como propagar e disseminar as histórias da História e as morais a elas inerentes, através dos tempos?

No seu conjunto, as obras em exposição – recriando a História e inventando histórias, desocultando dimensões perversas associadas à imagem, que simultaneamente revela e esconde, como se a tela fosse assumida como um ecrã onde os signos emergem e submergem, são perdidos e recuperados – mostram como o futuro só pode ser inventado a partir de fragmentos do passado, da sua recombinação e recriação.

Parece estar em jogo um crepitar constante entre vida e morte, passado e presente, plasticamente sugerido pela miscigenação das figuras, das cores e pinceladas. A ambiguidade que surge da composição parece potenciar e propagar leituras outras, para lá das tradicionais narrativas, desse modo veiculando também uma continuidade e um futuro às histórias.

Divertindo-se, talvez Pomar queira simplesmente dar corpo a uma História que se vai recompondo de histórias, ao mesmo tempo que desconstrói convenções e morais estabilizadas, através de uma exploração baconiana das figuras, que se invadem mutuamente, despedaçam e avançam umas sobre as outras, num registo quase carnal, devorador e antropofágico.

Esta exposição organizada pelo Atelier-Museu Júlio Pomar, fazendo ligações nunca antes testadas, mostrando outros meandros da História a partir da pintura de histórias e procurando novos modos de operar, por vezes desconstruindo hierarquias estabilizadas, cruzando cultura erudita e popular, evidencia que o poder da arte e do museu não passa por um retorno unidirecional para o passado, antes um impulso para a construção de uma história futura, ampla, pulverizada de muitas outras, com lugar legítimo para bizarras, diferenças, estranhezas, além de toda a convencionalidade. ♦

BIBLIOGRAFIA

- Arendt, Hannah. 1995 [1993]. *Qu'est-ce que la politique?* Tradução de S. Courtine-Denamy. Paris: Éditions du Seuil.
- Bhabha, Homi. 1994. *The Location of Culture*. Londres & Nova Iorque: Routledge.
- Glissant, Édouard. 2011 [1990]. *Poética da Relação*. Tradução de Manuela Mendonça. Porto: Sextante Editora.
- Han, Byung-Chul. 2022. *Não-Coisas. Transformações no Mundo em Que Vivemos*. Tradução de Ana Falcão Bastos. Lisboa: Relógio D'Água.
- Jauss, Hans Robert. 1993 [1970]. *A Literatura como Provocação*. Tradução de Teresa Cruz. Lisboa: Vega.
- Matos, Sara Antónia. 2013. "Habitando Espaços: A Experiência do Espaço a Partir da Prática Artística. Da Escultura à Espacialidade." Tese de Doutoramento, Repositório da Universidade de Lisboa.
- Mondzain, Marie-José. 2011. "Nada. Tudo. Qualquer Coisa". Em *A República Por Vir – Arte, Política e Pensamento para o Século XXI*, pp. 103-126. Organização e Apresentação de Rodrigo Silva. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Rancière, Jacques. 2004 [2000]. *The Politics of Aesthetics – The Distribution of the Sensible*. Posfácio de Slavoj Žizek, Tradução e Introdução de Gabriel Rockhill. Londres & Nova Iorque: Continuum.
- Sturken, Marita & Lisa Cartwright. 2001. *Practices of Looking – An Introduction to Visual Culture*. Oxford: Oxford University Press.

À Conversa com ...





À Conversa com Luís Raposo

Arqueólogo

Entrevista realizada por Sofia Marçal

Academia Nacional de Belas-Artes
27 de Outubro, 10h.

Conte-nos como começou a sua ligação à arqueologia e aos museus

Desde muito cedo, desde a adolescência na verdade, interessei-me pela arqueologia ainda andava no Liceu Nacional D. João de Castro e deveria ter 13 ou 14 anos, quando participei em encontros juvenis de Arqueologia. Para isso contribuiu muito um professor de História, que desenvolvia laços de grande proximidade com os alunos. Chamava-se João Salvado, arqueólogo amador e jornalista do *Diário de Notícias*. Posso dizer que, sem ambos o sabermos, foi ele quem me abriu o gosto e o interesse pela arqueologia e pela escrita nos jornais, gostos que mantive até hoje.

Toda a minha vida depois foi de ligação à arqueologia. Ainda hoje não me sinto um museólogo e prefiro assinar apenas como arqueólogo – o que nem sempre é possível, quando se trata de textos institucionais ou porque os editores muitas vezes preferem colocar o desempenho de cargos como forma de identificar os autores. No entanto, é simplesmente como arqueólogo que me sinto melhor: entrei para a Universidade, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde estudei História, fiz o que então se chamava uma “pré-especialização” em Arqueologia e Pré-história, e é nesse terreno disciplinar que sempre me mantive, não obstante as décadas que levo de trabalho em museus. Ainda em finais do Liceu comecei a conviver com colegas mais velhos, que já andavam na Faculdade de Letras e se dedicavam ao estudo do Paleolítico, tendo criado mesmo um grupo que veio a instalar-se no Museu Nacional de Arqueologia, por simpatia do director de então, que era também professor na Faculdade.



Imagem 1.
1972 no MNA Grupo para o Estudo do Paleolítico Português. Luís Raposo é o segundo à direita.

Foi nesse contexto que iniciámos trabalhos de arqueologia no Vale do Tejo, na região de Vila Velha de Ródão, os quais levaram à descoberta e registo *in extremis*

da chamada arte rupestre do Tejo, que, entretanto, foi quase toda coberta pela barragem de Fratel. Hoje, até somos conhecidos como “a geração do Tejo” e ainda recordo por exemplo o alvoroço que causámos em 1973, no 3º Congresso Nacional de Arqueologia, reunido no Porto, quando lá fomos apresentar essa descoberta e outras do Paleolítico: foi uma autêntica revolução na Arqueologia, que prenunciava talvez outra mais ampla, no próprio País. Dito isto, tenho de acrescentar que me considero um arqueólogo que optou por trabalhar em museus. E foi uma opção consciente, feita nomeadamente em detrimento da carreira de professor universitário. Podia ter seguido esta, mas preferi ficar dentro de um museu, o Museu Nacional de Arqueologia, próximo das colecções, primeiro mais como arqueólogo de campo e depois fazendo todos os trabalhos inerentes à vida de profissional de museu, que me tornaram “um prático dos museus”.

Foi e é um arqueólogo que trabalha em museus, mas foi e é também uma pessoa com grande intervenção cívica.

Sim, mantive também sempre uma acentuada intervenção cívica, fosse ela sindical (sobretudo quando fui professor dos Ensinos Preparatório e Secundário, ou seja, antes de ingressar no MNA e desde que era estudante na Faculdade, onde percorri todos os degraus desde provisório com horário parcial até metodólogo, quer dizer, orientador e formador de professores), fosse político-partidária (durante os anos em que militei no PCP), fosse sobretudo associativa, terreno a que verdadeiramente me dediquei até hoje.



Imagem 2.
1973 - 3º Congresso Nacional de Arqueologia, Porto.
Apresentação de comunicação sobre o Paleolítico de Ródão.

É curioso como nestes combates cívicos nunca reconhecerei a dicotomia ideológica esquerda / direita, tal como tradicionalmente se dizia existir. Durante muito tempo, desde o pós-guerra talvez, construiu-se a ideia que as ideologias de esquerda estão mais ligadas à Arte Contemporânea, à Cultura Viva. Em Portugal, por exemplo, a criação do Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado é uma obra típica da República, desse ambiente que se pode dizer ser conduzido por ideias de progresso social, de esquerda diríamos. E, sim, é verdade que existe alguma razão para se pensar que as ideologias de esquerda protegem e acarinhos bastante a Arte Contemporânea, sendo a Direita mais idólatra do passado e por isso mais ligada à celebração das ‘pedras mortas’ e das colecções dos museus. Mas esta dicotomia nunca me convenceu, não me convence e acho-a completamente errada. Os valores patrimoniais não são de esquerda ou de direita, desde que os saibamos viver em plenitude e com espírito crítico. Recentemente, numa carta em defesa do património cultural, diziam um conjunto de associações que em relação aos monumentos antigos, nem iconoclastia, nem iconofilia. É esse o meu ponto de vista também e tenho grande prazer em encontrar na defesa do património cultural pessoas com as mais diversas e mesmo opostas visões do mundo. De resto, se não fosse na defesa do património, em toda a sua amplitude (incluindo a língua, por exemplo), pergunto-me em que outro domínio da vida poderia existir essa unidade que nos faz sermos uma nação, juridicamente constituída em país.

Conte-nos da sua história no Museu Nacional de Arqueologia

Bem, existe uma espécie de “pré-história” de que já falei: posso dizer que comecei a frequentar o museu ainda andava de calções. Mas a ligação profissional veio mais tarde, já depois de ter sido professor, como referi também, e num contexto muito especial vivido em 1980. Este ano foi talvez o de maior mudança no domínio da Arqueologia do pós-25 de Abril. E é curioso que assim seja, porque foi quando pela primeira depois de 1974 vez se constituiu um Governo de coligação de Direita, a Aliança Democrática, chefiado por Francisco Sá Carneiro, isto após uma fase conturbada, na qual se dizia que estávamos a caminhar para o socialismo, para uma sociedade muito orientada por valores de esquerda.

Foi nessa altura que se realizou o IV Congresso Nacional de Arqueologia, em Faro, pouco tempo depois de Vasco Polido Valente (1941-2020) ter sido nomeado Secretário de Estado da Cultura desse governo. Era um homem de pensamento livre, um historiador com um grande conhecimento da História do século XIX. Tinha estado em Paris no *Maio de 68*, tinha uma visão e um pensamento largo, de anti exclusão. Convidou para Diretor do Museu Nacional de Arqueologia, Francisco Alves, que conhecera nesse contexto de barricadas de rua e plenários de estudantes. Como disse antes, era um Museu que eu já frequentava, conjuntamente com outros jovens a convite do antigo Diretor, D. Fernando de Almeida (1903-1979), que foi Diretor de 1966 a 1973. Antes dele, esse Museu era uma fortaleza, com um acesso muito difícil aos investigadores e impossível aos jovens sem currículo, como era o nosso caso.

Ora, em 1980 o Museu Nacional de Arqueologia estava a atravessar uma crise muito grande, estando mesmo fechado ao público. Francisco Alves, que era um *outsider* da academia portuguesa, com formação em Educação Física e que só em França tinha feito uma pós-graduação na área da Arqueologia, colocou como condição levar para o MNA um grupo de jovens, no qual em me incluía. Foi assim que entrei no Museu, como arqueólogo e para estudar coleções da minha área, o período Paleolítico. Aí permaneci de 1980 a 1996, ano em que fui convidado pelo Ministro da Cultura do Governo de António Guterres, António Maria Carrilho, para ser Diretor do museu, cargo que exerci até 2012.

Durante o período anterior a 1996 fui basicamente um arqueólogo. De 1980 a 1990 é a minha época dourada de trabalho de campo, como diretor de escavações, nas quais reuni coleções que fazem hoje parte do acervo do Museu Nacional de Arqueologia. Nos finais dos anos 80, colocou-se a questão de alguns de nós terem de fazer formação em Conservador de Museus e, mesmo então, já totalmente inserido no trabalho geral do Museu, eu recusei porque queria continuar a ser arqueólogo. Mas o envolvimento com tudo o resto em minha volta estava lá, ia-me (talvez ainda insensivelmente) tomando cada vez mais conta do espírito.



Imagem 3.
2007 GAMNA
visita Ucanha
casa nascimento
J Leite de Vasoncelos.
Luís Raposo é o primeiro
à esquerda.

Em 1995, travou-se a grande batalha para se salvarem as gravuras rupestres de Foz Côa. Em artigo que escrevi na altura e tenho citado muitas vezes, dizia que passava a existir um aC e um dC na Arqueologia portuguesa: um antes do Côa e um depois do Côa. Essa luta teve um grande impacto nacional e internacional. Passámos depois dessa data a ter um maior reconhecimento como arqueólogos e o termo arqueologia passou a ser utilizado com frequência. Coloquei-me no lado da defesa das gravuras e contra a construção da barragem e participei ativamente nestas ações de luta, sendo a minha intervenção potenciada pela escrita em jornais, sobretudo no *Diário de Notícias* onde então era responsável por uma página semanal de Arqueologia, no *Suplemento de Cultura*, página para que convidei também o meu colega e amigo António Carlos Silva, de modo a que nos pudéssemos revezar cada quinze dias, e da qual resultou um livro: *A Linguagem das Coisas. Ensaios e crónicas de arqueologia*, edição Publicações Europa-América, 1997 (ISBN: 9789721041189).

Estando já Francisco Alves em 1996 cansado de ser Diretor do MNA, tendo substituído esse seu interesse inicial pelo da Arqueologia Subaquática, de que fundou os primeiros serviços públicos em Portugal, colocou-se a situação do lugar de Diretor do Museu Nacional de Arqueologia ficar disponível – e foi nessa altura que o convite me foi feito e eu resolvi aceitar.

Essa opção teve consequências para si?

Sim, muitas. O facto de ser Diretor do Museu Nacional de Arqueologia alterou toda a minha vida. Durante algum tempo ainda consegui fazer trabalho de campo. Já eu era Diretor do museu quando Raquel Henriques da Silva, que era já a diretora do Instituto Português dos Museus, me foi visitar a uma escavação que eu dirigia em Vila Velha de Rodão. Recebia-a com a informalidade própria de um arqueólogo no campo, de calções e camisola, sujo, com um colherim numa mão e uma prancheta de desenho na outra... e ela ficou espantada, mas espantada num sentido positivo. Eu talvez fosse na altura o único diretor de um museu nacional que conseguia manter tal atividade de campo.

Mas com o tempo eu mesmo fui verificando que as obrigações de diretor de museu não são compatíveis com temporadas longas fora do mesmo, em trabalhos de campo, em escavações arqueológicas. Com a agravante de que nessa altura não havia telemóveis, nem Internet. Cada vez que havia um telefonema do Museu, tinham de vir avisar-me à escavação num carro da Câmara Municipal e eu tinha de me deslocar lá para atender o telefone...

Fui por isso, a pouco e pouco, modificando o meu plano de vida. Nessa altura tinha a minha tese de doutoramento muito avançada e com centenas de páginas, vários capítulos, já escritas. Mas mesmo este projeto do doutoramento eu tive que abandonar. Ainda hoje revejo alguns desses capítulos do que seria a minha tese e que nunca foram publicados... e passo-os a jovens para poderem continuar a estudar os sítios e as coleções, quando entendo que eles têm a necessária força de vontade, o saber e a solidez ética. Fiquei, pois, sem ser doutor, mas isso nunca me incomodou e não estou nada, mesmo nada, arrependido de ter feito as opções que fiz. Dá-se até o caso engraçado de, sem ser doutor, ter sido convidado na qualidade de técnico especialista para dezenas de júris de doutoramento em Portugal e no estrangeiro, inclusive como arguente, e de ter sido durante décadas Professor convidado, equiparado a doutorado.

E quanto à ligação ao ICOM?

No final dos anos noventa, quando já era diretor do MNA, fui aliciado para aderir ao ICOM.

Passados dois anos fui convidado para integrar os corpos gerentes e mais tarde para me candidatar a Presidente do ICOM Portugal, lugar que exerci de 2008 a 2014, pelos dois mandatos consecutivos que os estatutos do ICOM permitem. Mas desde o início, deixei sempre claro aos colegas que me motivaram para entrar no ICOM que sou Arqueólogo e não Conservador de Museus (e na altura nem sequer se falava ainda muito em Museólogo). E, por outro lado, avisei, sobretudo quando me convenceram a ser candidato a Presidente do ICOM Portugal, que sou uma pessoa que não me conformo com os rituais muito policiados da relação social de salão ou com a iniquidade e a opressão social em geral. Sempre me revoltei contra isso, tenho um estilo mais ativo e cheguei a advertir que comigo o ICOM iria mudar para ser muito mais interventivo na sociedade e, desde logo, nas políticas culturais e de museus.



Imagem 4. Conferências ICOM | Lisboa, 2013 • S. Petersburgo, 2016 • Quioto, 2019 • Milão, 2016.

Imprimi depois aos dois mandatos directivos que exerci, aliás com uma equipa magnífica em que nunca, nunca mesmo, houve divergências significativas, uma grande dinâmica: encontros, congressos, conferências, seminários... e tomadas de posição públicas, algumas sob a forma de manifestos dirigidos não apenas aos governantes, como aos cidadãos em geral. Já durante o período em que fui Diretor do Museu Nacional de Arqueologia, que é um cargo mais técnico do que político, atravessando Governos com orientações políticas diversas, eu tinha sempre mantido intervenção cívica, originando frequentemente incómodo à tutela. É evidente que como Presidente de uma organização não-governamental como o ICOM Portugal, continuaria essa linha de intervenção.

Mas soube e sei também manter a disciplina, a sensibilidade, a diplomacia e o espírito de diálogo. Fi-lo desde logo quando era Diretor de Museu, para poder cumprir as orientações

superiores, mesmo que em vários casos não concordasse com elas. Noutros casos procurava influenciar dentro da normalidade de Diretor de museu. Portanto, se até nessa condição de dirigente da Administração Pública, eu não prescindia da minha condição de cidadão, muito mais assim seria na condição de dirigente associativo, onde apenas tinha uma lealdade: a de representar e eventualmente dizer em voz alta aquilo que os meus colegas muitas vezes só podiam dizer em voz baixa.



Imagem 5. Várias atividades do ICOM Portugal durante a direcção de Luís Raposo
Festa dos Museus, em 2013: Isabel Cordeiro (Diretora-Geral), Silvana Bessone, Luís Raposo e Clara Vaz Pinto (todos dos corpos gerentes do ICOM Portugal).

Valeu a pena ser Diretor de Museu?

Ser Diretor de um Museu da área das colecções de que se é especialista, como era o meu caso, é altamente compensador. Mas é preciso que a isso se junte a capacidade de liderança de equipas, a qual, modéstia à parte, eu penso que tinha.

Refiro-me em primeiro lugar ao conhecimento e amor das colecções. Lembro-me sempre do livro *A Biblioteca* de Umberto Eco, quando ele diz que um dos mal-entendidos que dominam a noção de biblioteca é o facto de se pensar que se vai à biblioteca apenas com a intenção pedir um livro cujo título se conhece e se fica por aí. Mas na verdade a principal função da biblioteca, pelo menos a função da biblioteca da minha casa, ou a de qualquer amigo que possamos ir visitar, e também das bibliotecas públicas de acesso direto, é a de permitir descobrir livros de cuja existência nem se suspeitava e que, todavia, se revelam extremamente importantes para nós. Aconteceu-me isso como Arqueólogo do Museu: eu ir ao depósito da biblioteca, subia um escadote à procura de um determinado livro, segundo a ordem alfabética, e no caminho encontrava outros livros e ficava horas a folheá-los e lê-los, mesmo empoleirado em cima do tal escadote. O mesmo se passa com as colecções. E aqui a situação para mim foi ainda muito mais compensadora quando Diretor do Museu, porque já não era apenas uma descoberta guiada pelos meus interesses de investigação. Não, o prazer maior era quando algum membro da minha equipa entrava no meu gabinete e me dizia para eu ir à reserva ver determinada peça, porque no trabalho que estavam a fazer da revisão sistemática das colecções encontravam algo com bastante interesse.

Com a minha particular experiência naquele Museu, construí a convicção que os diretores dos museus devem ser sobretudo técnicos, conhecedores dos acervos dos museus onde estão. Não devem ser gestores, prontos a dirigir um museu ou qualquer fábrica de sabonetes. E muito menos devem ser uma espécie de “comissários políticos”, pessoas sem qualificações específicas que não sejam as da ligação aos poderes de cada momento. Hoje admito que o mundo dos

museus é tão vasto que pode haver lugar a preferir diretores com formações como a da gestão, mas continuo a pensar que o conhecimento das coleções deve constituir o principal e mais comum critério de escolha, dentro da ótica que o lugar de Diretor não constitui carreira profissional, mas serviço cívico exercido por tempo limitado.

Por tudo isto é que eu sempre defendi e defendo que existam concursos para Director de museus, concursos transparentes, corretos, com júris qualificados... e que os mandatos depois sejam exercidos por tempo limitado – tudo princípios que têm acolhimento na atual legislação dos concursos para Diretores de Museu Nacionais, em que o ICOM (Portugal e Europa) interveio significativamente. Recordo por exemplo que a alínea referente à composição dos júris foi toda escrita por mim e aceite depois pelo ministro da altura, Luís Castro Mendes, com a assessoria muito relevante de Fernando António Baptista Pereira. Hoje penso que talvez deva ser alterada para reforçar ainda mais a componente profissional prática na seleção. Mas tanto este com outros aspetos em que a legislação pode melhorar não nos devem conduzir a um vício terrível que é o de “bota abaixo”, de começar tudo de novo, deitando fora o bebé com a água do banho.

E nunca o convidaram para outros cargos, administrativos ou políticos?

Sim, houve alguns convites. Mas nunca os aceitei. Não porque tenha alguma coisa contra o exercício de um cargo político, ou técnico dependente de lealdade política, por alguém que, sendo técnico, entenda em determinado momento que essa é a melhor opção para a sua vida, as suas ambições. Considero isso até bastante saudável, se for exercido com base em princípios ou ideais e competências específicas. Mas é necessário que haja uma relação de confiança muito sólida, humana e ideológica ou pelo menos programática, com o nível político superior. Tal coisa nunca existiu da minha parte, porque sempre em algum desses planos faltou a confiança suficiente para aceitar o pacote de compromissos que me era proposto. Fiz bem? Fiz mal? Não sei. Fiz o que a minha consciência me mandava fazer em cada momento. É muito importante ver o pacote dos interditos que vêm em cada convite e eu nunca considerei que o conjunto de impossibilidades que passavam a existir, por exemplo ao nível de expressão da opinião pública, fosse compatível com o meu posicionamento. Já como Diretor do Museu Nacional de Arqueologia nunca deixei de expressar o que pensava sobre determinado assunto, nomeadamente nos jornais, com opiniões que por vezes eram bastante contrárias à posição política da cada Governo. Só me autoimpunha um limite: não discutir na praça pública assuntos de serviço ou fazer uso de informação reservada, decorrente da condição de dirigente da Administração Pública. Talvez por isso e para ser justo deva dizer que nunca tive pressões significativas sobre o meu posicionamento, pressões que me impedissem expressar a minha opinião. Se tal acontecesse, deixaria certamente os lugares que tivesse de deixar.

Só no final do meu mandato é que, em nome dos valores do museu, da sua memória, das suas coleções, de todos os meus antepassados que estiveram na direção do museu, do público atual e do interesse das gerações futuras, entendi que me deveria pronunciar frontalmente contra o projeto de desalojar o Museu Nacional de Arqueologia do Mosteiro dos Jerónimos, onde se encontra desde o início do séc. XX, e transferi-lo para a Cordoaria Nacional, edifício que eu considerava não ter as condições necessárias para albergar o Museu. Até poderia considerar a sua reposição noutro qualquer espaço digno, idealmente construído de raiz com as condições próprias para o Museu Nacional de Arqueologia e bem situado na cidade, mas nunca naquele local.

Com efeito, eu sabia que nos anos 50 do século XX já tinha sido proposta a Cordoaria Nacional para albergar o Museu e que o Director da altura, Manuel Domingues Heleno Júnior, não obstante as vinculações políticas muito grandes ao regime do Estado Novo, até pessoalmente ao Professor Oliveira Salazar, soube defender o museu e soube recusar.

Ora, se em ditadura houve alguém que defendeu o Museu, não seria eu em democracia que o iria deixar de fazer. E paguei o preço. Mas paguei-o sem hesitações e sobretudo com a satisfação de ver que afinal o Museu Nacional de Arqueologia ainda se encontra no Mosteiro dos Jerónimos e tem até no início uma obra de fundo muito importante, obra pela qual eu me bati e me dá imenso prazer ver que o meu sucessor vai conseguir concretizar. Com se sabe, agora no âmbito do PRR (Plano de Recuperação e Resiliência) está atribuída uma verba muito significativa para a recuperação do Museu Nacional de Arqueologia, que será o mais beneficiado dos museus nacionais, com mais de 25 milhões de euros para obras.

O que fica da sua ação como Diretor do MNA?

Bom, é talvez ainda cedo para o dizer e nem sequer serei eu a pessoa mais adequada. Mas, assim de repente e sem reflexão aprofundada, diria que enquanto Diretor do Museu Nacional de Arqueologia considero ter deixado vários tipos de contributos. Posso referir por exemplo que iniciei uma nova política expositiva, direcionada para a cooperação entre o nacional e o local, entre o Museu Nacional e os museus locais, autárquicos. Comecei com uma exposição em cooperação com a Câmara Municipal de Oeiras e depois percorremos o resto do país, de norte a sul do litoral ao interior. Foram cerca de vinte exposições organizadas por mim em cooperação com as Câmaras e Museus Municipais.

Importa dizer algo sobre a programação destas e de outras exposições. Existe, antes do mais, subjacente a esta linha expositiva uma reflexão política estratégica: algumas das descobertas mais recentes da arqueologia portuguesa já não estão representadas no Museu Nacional de Arqueologia. Qualquer museu nacional tende a ter coleções datadas porque a evolução da sociedade faz com que hoje em dia existam mais museus locais, com a possibilidade de se instalarem as coleções descobertas junto dos seus locais de origem. Ora, todos os níveis geográficos de agregação são necessários e têm de existir as instituições nacionais, como os arquivos, os museus, as óperas, os teatros. Trata-se de instituições que nos identificam a nós todos como comunidade e enquanto formos um País entendendo que a sua existência é não apenas um dever do Estado como um prazer da cidadania. Ou seja, o MNA deveria continuar a receber peças de descobertas recentes, mas a verdade é que muitas vezes isso já não acontece. Nestas condições, poder expor num espaço central, emblemático como é o Mosteiro dos Jerónimos, descobertas recentes da arqueologia portuguesa, serve o Museu Nacional de Arqueologia e serve também os museus locais, que têm outra dimensão para apresentarem as suas descobertas.

Por outro lado, existem dimensões operacionais ou instrumentais nesta linha expositiva. É que estas exposições de cooperação que nós organizávamos serviam também para restaurar e estudar algumas dessas coleções. Por vezes esses convites partiam dos diretores dos museus locais. Assim, ao mesmo tempo que se podia dar um olhar nacional que transportava para outra dimensão a divulgação das coleções, obtinha-se também uma mais-valia para ambas as partes. Foram de tal modo exitosas estas exposições, que tenho o gosto de ver que têm sido continuadas até hoje.

A questão da programação expositiva é central num museu, qualquer que seja. Deve ser algo de profundamente amadurecido e adequado às coleções e às missões de cada museu, não apenas uma forma de criar *movida* e proporcionar às tutelas (ou aos próprios diretores) “momentos de glória”, de discurso e de croquetes. Tenho vários textos publicados sobre o que entendo que deve ser um programa expositivo de um museu nacional e em concreto do Museu Nacional de Arqueologia, neste caso com linhas de cooperação entre o nacional e o local, como já disse, e também de internacionalização.

No plano internacional, consegui trazer a Portugal e levar ao estrangeiro importantes coleções nossas. Posso referir uma exposição muito importante onde apresentámos inúmeras peças do nosso Museu, bem como nos responsabilizamos por transportar e cuidar de peças de outros museus: a exposição *Lusa – a matriz portuguesa*, que foi apresentada no Centro Cultural do Banco do Brasil, no Rio de Janeiro e depois em Brasília, em 2007, com mais de um milhão de visitantes. O tema abordava a raiz portuguesa do Brasil e o Museu Nacional de Arqueologia levou esqueletos do Mesolítico, de caçadores-recolectores do Vale do Sado, ou estátuas dos guerreiros calaico-lusitanos, da Idade do Ferro. Os brasileiros ficaram fascinados com esta exposição porque estavam habituados a pensarem nos portugueses quinhentistas, europeus “civilizados” e viam afinal uma raiz em povos tão “selvagens” como se diziam ser os chamados índios brasileiros. Ao invés, trouxemos para o Museu Nacional de Arqueologia a exposição *Aqua Romana – Técnica Humana e Força Divina* em 2005, uma exposição organizada conjuntamente entre os museus de Lisboa, Mérida e Barcelona. A temática da exposição era sobre os mecanismos hidráulicos, tratamento das águas a sua captação, a sua distribuição e o seu consumo.

Finalmente, mas não menos importante, antes pelo contrário, há as exposições do próprio Museu, a apresentação dos sítios mais emblemáticos das coleções e as sínteses nacionais. Fizemos alguma coisa sobretudo em relação às primeiras, muitas vezes aproveitando investigação universitária recente. Mas devo confessar a minha frustração por não ter conseguido ir aqui tão longe quanto desejaria, sobretudo no que respeita às sínteses históricas globais. Estas são essencialíssimas num Museu Nacional. E só o MNA as pode fazer na História vista pelo olhar da Arqueologia. Em minha opinião faz absolutamente falta no Museu uma galeria de exposição permanente, ou de longa duração, que conte a história do que foi a ocupação do território desde as Origens, os primeiros habitantes, até à Fundação da Nacionalidade. Não o consegui fazer para grande pena minha.

E para além das exposições...?

Outra dimensão da minha ação diretiva foi a que se relaciona com o envolvimento comunitário, que em museus nacionais, situados em grandes metrópoles é muito mais difícil do que em museus locais. Em várias ocasiões ofereci o Museu para receber iniciativas sociais. Recordo os casos dos primeiros anos da vinda de imigrantes do Leste europeu para Portugal, em que chegaram a existir cerimónias de casamento de ucranianos e outros dentro do museu e no seu espaço exterior. Recordo as chamadas “Festas do Museu”, que organizávamos para celebração do Dia Internacional dos Museus. Recordo a Plataforma Global contra a Fome, que recebemos aquando da grave crise ocorrida durante a subordinação à chamada “troika”.

Recordo sobretudo a primeira grande iniciativa que tomei em termos de envolvimento da comunidade para com o Museu, ou seja, a criação em 1999 do Grupo de Amigos do Museu Nacional de Arqueologia (GAMNA), uma associação com uma atividade que penso ser singular no nosso País, onde os grupos de amigos dos museus não passam, as mais das vezes, de pontos de encontro de segmentos muito elitistas dos seus públicos. Ora, o GAMNA nunca foi nada disso: seja no programa muito intenso de visitas de estudo em Portugal e no estrangeiro, seja na oferta ao Museu de equipamentos, livros ou peças adquiridas em leilões, seja sobretudo na intervenção cívica, por vezes muito ruidosa, em defesa do Museu. Por exemplo, não me lembro de outros casos em que um Grupo de Amigos tenha inserido em jornais nacionais anúncios de página inteira, como publicidade paga, perguntando “Para quando as obras” no Museu.

O elitismo *nos* e *dos* museus incomoda-me sobremaneira. Dou este exemplo: em 2016 assinalaram-se os 50 anos da obra *L'Amour de L'Art: Les Musées d'Art Européens et leur Public* do Pierre Bourdieu, no Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL). Esta obra de referência no campo da museologia, é o primeiro grande inquérito sociológico aos públicos de museus de arte na Europa. Chamei então a atenção para o facto aí se dizer que 40% dos visitantes dos museus de arte franceses tinham na altura algum conhecimento de latim. Ora, pergunto hoje em dia qual é a percentagem dos visitantes dos museus de arte portugueses que sabem inglês? Talvez 80% ou mais, enquanto na sociedade portuguesa serão menos de 20% dos portugueses que sabem inglês. Continua, pois, a existir um grande elitismo nos museus portugueses e os grupos de amigos dos museus refletem isso.



Imagem 6.
2009. Usando da palavra em manifestação do GAMNA em defesa do MNA.

O Grupo de Amigos do Museu Nacional de Arqueologia foi sempre mais aberto do ponto de vista da composição social e do próprio posicionamento na sociedade. Quando se colocou a questão da transferência de local do Museu Nacional de Arqueologia, o grupo de amigos chegou a pagar publicidade nos jornais de referência para protestar contra esta iniciativa. Ponderaram também interpor uma ação popular contra o Estado. Este tipo de iniciativas de combate social, normalmente não faz parte dos Grupos de Amigos dos museus e tenho muita pena que assim seja, considerando-o como um indicador de subdesenvolvimento cívico e democrático.

Desculpe se insisto nisto porque a verdade é que atribuo muita importância aos Grupos de Amigos dos museus. Mas, entendamo-nos, Grupos de Amigos que procurem tanto quanto possível traduzir a realidade social em que cada museu se inscreve. Um Grupo de Amigos de um museu municipal situado em alguma localidade industrial que seja composto principalmente por advogados, professores, colecionadores e “amantes da arte”, por exemplo, não me diz especialmente muito. Se me calhasse ser diretor de um tal museu, certamente que acarinharia um tal grupo, mas procuraria alargá-lo tanto quanto pudesse. No caso do GAMNA, por exemplo, chegámos a ter 900 membros, a grande maioria pessoas sem especial formação e seguramente sem rotinas de sociedade chique. Foi, creio que é ainda, um Grupo pensado como força cívica de apoio ao museu e não apenas como elite para inaugurações.

A atual definição de museus do ICOM, que vai ser alterada no congresso de Praga, não corresponde à nossa definição de museus, principalmente num detalhe que é muito importante para mim: Quais são as funções dos museus?

Existe essa diferença, de que infelizmente a maior parte das pessoas não se dá conta. E recordo que ela não é casual, bem pelo contrário. Pertenci ao grupo de trabalho que entregou ao Governo, era então Ministro da Cultura o Dr. Pedro Roseta, um amigo meu que ainda hoje

é Presidente da mesa da Assembleia Geral do GAMNA, o texto de Lei que depois veio a ser aprovada por unanimidade na Assembleia da República, e essa diferença vem daí. Segundo o ICOM, a primeira função dos museus é a conservação das coleções. Segundo a nossa lei, é a investigação de coleções. O nosso ponto de vista, que eu defendo fortemente, é que só se pode conservar o que considerarmos que é importante. E para se saber o que merece ser conservado, tem que se investigar primeiro. O museu sem investigação é um museu incompleto.

Sem investigação e sem tudo o mais que faz o pessoal de um museu, imagino...

Com certeza. Quando eu cheguei ao Museu Nacional de Arqueologia havia uma equipa bastante diversificada, com formação superior e intermédia que abrangia muitas profissões: museografia, técnicos auxiliares de museografia, técnicos de laboratório, etc. Até almoxarife e carpinteiro havia. Hoje em dia eu sinto que se dá a ideia, muito induzida pela prevalência ou formatação crescente da chamada “museologia”, que o museu é uma casa onde basicamente fazem falta pessoas com formação superior. Não é verdade e é um erro muito grande. Fazem muita falta nos museus os técnicos intermédios.

Claro que também fazem falta no museu técnicos superiores. Entre estes, acima de todos, os que tenham formação em gestão e conservação das coleções, seja do ponto de vista da conservação preventiva, seja da conservação propriamente dita, seja do restauro. Assim como se precisam técnicos superiores especializados nas áreas específicas das coleções dos museus, técnicos capazes de as saber interrogar criativamente.

E volto a dar o exemplo do MNA. Quando lá entrei, para se ser Conservador do Museu tinha que se ter uma licenciatura de cinco anos numa qualquer área científica apropriada (no meu tempo essa era principalmente a Arqueologia, mas antes fora também a Etnologia) e por cima disso um curso de pós-graduação em Conservador de Museu, sendo este lugar muito prestigiado, auferindo até salário superior. Depois tentámos que nos museus houvesse também a carreira de Investigador, com os mesmos requisitos da que existe na esfera universitária. Estivemos quase a alcançá-lo quando eu consegui junto da FCT equiparar o MNA a um dos seus centros de investigação. Mas tal nunca veio a concretizar-se. Continuo a defender que deveria existir a carreira de Conservador de Museu, assim como a de Investigador.

Qual o lugar dos museólogos nos museus?

Boa questão. É uma questão fraturante, segundo me apercebo – a menos que por “museólogo” se entenda todo e qualquer profissional de museu.

Começemos por Diretor de museu. Eu entendo que para ser Diretor do Museu não é necessário ser-se museólogo, nem sequer ter conhecimento aprofundado das coleções do museu que se vai dirigir. Claro que é vantajoso possuir tais conhecimentos, mas não é imprescindível. Pode ser que em determinada fase do museu se ache necessário que o Diretor tenha conhecimentos sobretudo em... em administração ou finanças, para dar exemplos que os mais distraídos poderiam pensar que eu jamais daria.

Eu penso que a direção do museu deverá ser vista de uma forma mais holística, muito mais envolvente, menos tecnocrática e até mais política, se se quiser, política no sentido mais nobre da palavra: do envolvimento na *polis*. Diria até que, num país ideal, que não é o que temos, não acharia sequer necessário ser-se licenciado para ser Diretor de museu. Um dos melhores

profissionais de museus que conheci, infelizmente já falecido, uma das pessoas que mais sabia de museus e com quem mais aprendi, não era licenciado. Refiro-me ao Benjamim Enes Pereira, que não pôde ser Diretor do Museu Nacional de Etnologia porque não era licenciado. Uma tremenda injustiça.



Imagem 7.
2021 no gabinete de trabalho no MNA
em vésperas da reforma

Depois há os profissionais com competências particulares, obtidas necessariamente por formação superior. E aqui eu continuo a achar que a “museologia” como ciência não existe. Existem saberes aplicados aos museus, aquilo que os ingleses, que raramente usam o termo “museologia”, preferem chamar por “estudos de museus”. Se por “museologia” se entende o saber sobre a gestão e conservação de coleções, então, estamos a falar de conservadores de museus – e estes devem idealmente possuir formação de base e / ou experiência prática nas coleções dos domínios disciplinares do museu onde estejam colocados. Se por “museologia” se entende a administração de museus, então, é melhor recorrer a administradores, formados em escolas de administração. Se por “museologia” se entende ação educativa, capacidade de contacto com os públicos, então, haverá quem possam preencher esses desideratos em melhores condições, porque formado em escolas de educação ou de comunicação. Etc, etc. Em qualquer destas áreas há formação académica mais válida do que a formação generalista em Museologia. Esta é normalmente tão, tão generalista que de pouco serve depois, na prática. Há exceções, claro. Por exemplo, a Faculdade de Letras do Porto possui cursos nestas áreas com importante aprofundamento das matérias. Mas o quadro geral parece-me ser o que indico. Ah, falta talvez um domínio, o dos estudos sobre museus. Aqui, sim, parece-me que se pode falar propriamente em Museologia e encontrar lugar para os seus autores, os museólogos – que tenderão a situar-se predominantemente em universidades e centros de investigação, olhando os museus “de fora”. Não se confunda, pois, isto, com as profissões daqueles que trabalham dentro de museus, todo o dia, de manhã ao sol-pôr.

Insisto, concluindo: a ideia do museólogo para mim é muito difusa e vaga. O que faz sentido, penso eu, é que haja profissionais de museu com formação específica e a mais aprofundada possível em algum ou alguns dos seus domínios de atividade. O importante é que venha gente nova e qualificada para os museus. Gente que aprenda a sentir os museus “por dentro”, porque o Museu é uma instituição que tem que ser vivida no dia-a-dia, na sua plenitude, com muita dedicação e empenho. É um amor para a vida e dir-se-á que tal coisa já não existe. Bem, mas se os museus não servirem para dar sentido à vida em toda sua perenidade, então, de pouco servem. ◆

Encontros da Primavera

John Falk

Nuno Crato

Patrícia Remelgado



Vista da exposição A Monotonia é Fixe, Galeria Filomena Soares, Lisboa, 2020 | Fernanda Fragateiro

© António Jorge Silva

The Power of Museums: Making the Case for the Value of Museum Experiences

John H. Falk
*Director of the Institute for Learning
Innovation and Sea Grant Professor of
Free-Choice Learning at Oregon State University*



What is the power of museums and how does one define and measure this power? In today's world, the power of museums resides not in their tangible assets such as buildings and objects, but rather in the intangible value they provide to the public. I assert that the primary value museum experiences deliver to the public is enhanced personal, intellectual, social and physical well-being. Findings from an initial pilot study with six different types of museums from three different countries, showed that individually and collectively all of these museums, each in their own way, generated significant well-being-related value for the vast majority of their users – enhanced well-being lasting not hours but days and weeks. Insights from this framing of value can be used by museum professionals to make future museum experiences more effective and thus more valuable to the public. Doing so will further increase the already considerable power of museums.

What is power? Power enables one to influence others, achieve goals, and overcome resistance – basically to “get things done.” What, however, is the source of museums’ power? A public organization like museums has power only to the extent the community they serve sees them as valuable. Thus, the power of museums resides in their public value and in their ability to understand and describe that value to others, and ultimately in the ability to use that power to do good.

Historically, museum power and value resided in tangible assets like collections and buildings. As has been happening across all organizations, though, tangible assets have come to represent an ever-decreasing percentage of actual value. For example, roughly 40 years ago, tangible assets such as buildings, machinery and inventory represented two-thirds of the market value of the average company. Ten years later, those same assets represented only a third of company market value (Kaplan & Norton 2001), and today, that percentage has been cut in half again (Berman 2019). In today's world, a museum's most valuable assets are virtually all intangible and reside in the knowledge they possess and support, particularly the experiences they create for the public.

Which leads to yet another question. If the value, and thus the power of museums resides in intangible assets like museum experiences, how does one convincingly demonstrate to policy makers and the public the value of these vague and seemingly elusive assets? This critical

question has long been debated by museum professionals and many have attempted to provide an answer, but it is fair to say that to date, no clear consensus exists on how best answer this question. The approach, and the underlying theory, I propose here and in my recent writings (cf., Falk 2021; 2022), seeks to directly provide an answer.

Unlike the many approaches to defining value offered in the past (e.g., ArtsCouncil UK. (ND); AEGIS 2004; AAM 2020; ASTC 2018; Ashton, et al. 2019; Bradley, et al. 2014; CASE 2010; Cronin 2015; Dafoe 2020; Department of Culture, Arts and Leisure 2010; Falk, et al. 2016, 2018; Falk & Needham 2011; Fujiwara, Kudrna & Dolan 2014; Groves 2005; Hull 2011; Packer & Bond 2010; Scott 2011; Selwood 2002; Stein 2018a; 2018b; Te Papa National Services 2001; Teasdale 2018), my approach does not begin by defining the value of museum experiences from the inside; by basing value on what museum professionals think is valuable. Instead, my approach begins with museum users and tries to determine what they believe is valuable about museums – what visitors themselves perceived was worthwhile about their museum experiences.

When one actually interviews museums users, one discovers that the public does talk about many of the same things museum professionals value, such as the aesthetic value of the objects on display and how exhibits helped them learn about nature or culture, but these are neither the only thing visitors talk about nor necessarily even the way the public typically frames why these things were valuable to them. However, independent of what visitors actually say about their museum experiences, the real evidence for the value of these experiences emerges from the fact that virtually all visitors have something to say. Defying all expectations, virtually everyone who has ever visited a museum remembers the experience and can talk about that experience – this high degree of memorability of museum experiences is highly significant.

Meaning and Memory

There is abundant evidence showing that museum experiences consistently result in long-term memories; memories that last not just hours but days, weeks, months, years, often for a lifetime (Anderson, Storksdieck & Spock 2006; Anderson & Shimizu 2012; Anderson, Shimizu, & Campbell 2016; Falk 1988; Falk & Dierking 1991, 1995, 1997; Falk et al. 2004; Falk & Storksdieck 2010; Fivush, Hudson & Nelson 1984; McManus 1993; Medved & Oatley 2000; Stevenson 1991; Wilton 2006). This important because there are precious few short-term experiences that create such lasting memories (Richards 2017)! Museum experiences are clearly special events in people's lives – they must be, or they would not be so salient, and so memorable.

In order to fully understand the significance of the fact that museum experiences create such long-term and indelible memories requires first appreciating the obvious – memory is always highly selective and only the tiniest subset of the things experienced in a person's life are truly memorable; most are soon forgotten (Richards 2017). People actively filter the myriad events in their life, selectively remembering only the most meaningful things. Evolution, both biological and cultural, has dictated that people judge the 'meaningfulness' of something by whether or not it is likely to be advantageous/useful to that person; or to put it more scientifically, human memory systems are optimized to process and retain survival-relevant information (Naime & Pandeirada 2016). We therefore can conclude that, for some reason, people find museum experiences meaningful because they are somehow related to their survival; if they were not, they would not be so memorable. The question then becomes, what is it about museum experiences that make them meaningful, i.e., supportive of enhanced survival?

We know that the meaningfulness of museum experiences differs between users, that it is always a personally constructed, highly individualized reality. Each visitor's reality is only loosely tethered to the actual, fixed realities of the museum's space, exhibitions and/or events.

Not only can and will two visitors have different visitor experiences despite ostensibly doing and seeing the same things at the museum, but even the same individual on two different days will almost certainly have a different visitor experience because s/he is not exactly the same person on these different days (Falk 2009; 2018). This is why, depending upon the individual and their needs on the day of a visit, the meanings sought and found during a museum experience may primarily be intellectual, social, physical, spiritual or experiential.

We also know that each and every museum user's meaning making, whether they are visiting a physical museum or engaging in some type of virtual experience, is fashioned through the lens of prior knowledge, experience, interests, values and expectations (cf., Doering & Pekarik 1997; Falk & Dierking 2019). In order for someone to actively, though not necessarily consciously, determine which parts of the museum experience are worth focusing on, these kinds of pre-visit framings are essential. It is a truism but important to say, every person who uses a museum selectively attends to only those aspects of the experience that they find most meaningful to them. In fact, it is this 'free-choice' aspect of museums that has, in large part, made museums, and the experiences they support, such powerful cultural institutions (cf., Falk & Dierking 2019).

As the above evidence would suggest, at least some, if not a large part of the satisfaction people derive from their museum experience derives from the user's ability to use the museum as a vehicle for fulfilling their own personal needs and agenda. Virtually all museum users enter into these experiences with some kind of pre-use, self-related visit agenda (Doering & Pekarik 1997; Falk 2009). Places such as art, history, natural history and children's museums, science centers, zoos, aquariums, nature centers, arboretums and botanical gardens are settings in which people get to see and do things entirely out of the ordinary; they are physically unique settings, filled with unique things completely outside of most people's daily experiences. Museums are also one of those rare settings that allow users to discover and learn new things about themselves, their friends and the broader world. And as suggested above, museum experiences are also notable because typically users have tremendous choice and control over what they get to do, what to focus on and who they get to have this experience with. Having the agency to see and do these fundamental, mind- and soul-enhancing types of things, things that make one feel like one has done something truly special, results in perceptions of meaningfulness (cf., Falk 2018). The term that I believe best captures these diverse positive perceptions of meaningfulness is *well-being*.

Well-Being

I define well-being as balance, and balance – physical, emotional, social, intellectual and spiritual balance – is something every human constantly strives to achieve every day of their life. Being in balance feels good, being out of balance feels bad. Although this need for a sense of well-being is fundamental and pervasive, it is surprising how difficult it is for most people to describe what it means to have well-being. People intuitively know when they are feeling physically in balance; they feel healthy, they feel secure and vital. Similarly, when they are in a state of social well-being they have a sense of belonging and feel accepted and respected by their friends and family. So too, emotional, intellectual and spiritual well-being. Equally, and more common, is the ability to know when one is out of balance – feeling sick, lonely, depressed or inadequate. However, putting words to these intuitive feelings are often difficult.

Despite the challenges of describing well-being, the desire for balance and wholeness, the desire for well-being, is universal, something every cultural group, in every corner of the planet, has embraced. Of course, every culture has viewed and described this idea of balance differently, but each in its own way has incorporated the basic desire for well-being into their philosophies and daily lives (for more detail, see Falk, 2021).

Despite the pervasiveness of these well-being-related ideas in all world cultures, it is surprising to discover how poorly this idea of well-being has been defined and studied by scientists. Beginning several decades ago, a group of Western psychologists resolved to remedy this situation by applying both theoretical and experimental rigor to the understanding of what it means to cultivate and live a satisfying life (cf., Ryff 1989). Often referred to as ‘positive psychology,’ in response to the fact that historically psychology was, and in large measure still is, primarily concerned with the study of human dysfunction and malaise, these researchers focused on better understanding and measuring things like happiness, wellness and well-being (Seligman 2002). In the ensuing years, hundreds of books and thousands of articles have been written on well-being-related topics, all however, began with the assumption that well-being and its related states were a uniquely human, almost exclusively psychological phenomenon (e.g., Cloninger 2004; Eid & Larsen 2004; Diener & Biseas-Diener 2008; Dolan 2014; Ryff 2014). Also problematic, has been the tendency to disproportionately define human well-being from a deficit perspective. From this perspective, well-being is an achievable end state, one that most people currently lack due to the absence of one, or some combination of elusive, but attainable attributes, values or possessions. A classic example of this approach is revealed in the way physical well-being, or health, has typically been defined. Throughout the West, health has primarily been viewed as either the absence of any disease or impairment or as a state that allows the individual to adequately cope with all the demands of daily life (implying also the absence of disease and impairment) (cf., Sartorius 2006). Although these definitions make it relatively easy to measure the presence or absence of physical well-being, e.g., you either have a disease or you do not, what is lost in this approach, and not just in public health but in all facets of life, is the ability to appreciate that physical and by extension all forms of well-being, are actually not an absolute but rather always a relative and dynamic. In reality, peoples’ well-being is always ephemeral and in flux. For example, no one is ever either totally ‘healthy’ or ‘sick,’ totally absent of pathogens or stresses; people are always somewhere in between.

To fully understand the concept of well-being as I use the term, requires appreciating that the desire to maximize well-being is not some psychological nicety but rather a basic biological need, and that the capacity to perceive well-being is not an ability exclusive to humans; all living creatures are capable of perceiving their well-being (Falk, 2018). Perception of well-being evolved as a device for maximizing survival, which is why every human constantly monitors and attempts to control its well-being. Unfortunately, as suggested above, one cannot just “achieve” a positive state of well-being and stay in that positive state. Positive well-being is always fleeting, and thus to be alive, is to be engaged in a never-ending effort to enhance positive well-being, while at the same time minimizing negative well-being. That is why when a person perceives that a particular activity results in his/her positive well-being, that activity is very salient and very memorable. Arguably this is the reason living things evolved the ability to remember things – it is adaptive to remember positive (and negative) things so that you might be able to repeat (or avoid) those things should the opportunity arise again in the future (Naime & Josefa 2010).

Of course, museums are not the only settings that support feelings of well-being. People derive some measure of well-being from the work they do, from good government, public safety, and of course, as is painfully evident under the current circumstances, from a well-functioning public health system. However, in my opinion, museums broadly writ, play a particularly unique and critical role in supporting the public’s well-being; a role that few if any other institutions in current society do quite as well. In particular, research has shown that when people reflect back on their museum experiences, days, weeks and even years later, the benefits they describe can be summarized as falling into four distinct areas of enhanced well-being:

- **Personal Well-Being** – museums catalyze wonder, interest and curiosity; all of which foster a sense of personal power and identity. They also support feelings that foster a greater sense of personal connectedness, appreciation, belonging and harmony with the human and natural world; all in ways that people find fun and enjoyable;

- **Intellectual Well-Being** – museums help people more clearly comprehend how their past understandings and activities connect, they inspire awe and appreciation for the best of human and natural creation, and under the best of circumstances, even serve as guides to a better, more informed and creative future;
- **Social Well-Being** – museums enhance many user’s sense of belonging to family, group and even community, and do so in ways that bestow the user with a high degree of status and respect; and,
- **Physical Well-Being** – museums (at least historically) are perceived as safe, healthy and restorative environments that allow people to gather (physically or virtually), interact, explore, play and enjoy without fear or anxiety.

Research has shown that when people consistently feel like they have achieved these kinds of personal, intellectual, social and physical well-being-related experiences, they are significantly more likely to believe they have lived a satisfying and successful life (cf., Falk 2018). This is great news, but how does one actually measure something as ephemeral and difficult to wrap one’s arms around as well-being?

Measuring the Value of Well-Being – A Pilot Study

What is needed to accurately and validly measure museum experience-generated well-being are situation-specific metrics; metrics built on a combination of both biology and psychology. To be valid, such metrics need to take more of an asset-based approach to capturing not one, but all four of the basic foundational well-being related needs that all humans share – needs designed to facilitate and continuously enhance a person’s personal, intellectual, social and physical existence. Equally, if not more importantly, the required metrics need to capture the well-being-related outcomes desired by the public and known to be directly and specifically associated with successful museum experiences; outcomes like feelings of joy and wonder, an improved sense of identity, the perception that one has a better understanding or awareness of the world, feelings of being more closely aligned and connected with those one loves, as well as feelings of physical rejuvenation and comfort with one’s surroundings. In other words, the metrics need to be explicitly tied to an actual museum experience, i.e., the outcomes resulting from someone’s visit to a particular museum on one particular day.

Since several decades of research have shown that the benefits of museum experiences are not immediately apparent to users (cf., Anderson, Storksdieck & Spock 2006; Falk, et al. 2004; Staus, et al. 2021), it is also essential to have metrics that allow some time between the museum experience and when the data are collected. This means data should not be collected within the museums, as virtually all previous studies have done, but after the visit so that the true value of the experience can emerge. Although it is not totally clear whether the optimum time delay is one week, two weeks or two years, research would suggest that one should wait at least two to four weeks, post experience, before assuming that one will be able to collect reasonably valid data on the well-being created by a museum experience (Staus, et al. 2021).

With these methodological understandings in place, I conducted an initial pilot study to test the feasibility of this approach. For this study I created a simple on-line questionnaire capable of measuring how much well-being a particular museum experience generated. Building on decades of visitor research, it was possible to create outcome measures for each of the four key well-being-related domains – personal, intellectual, social and physical. Each item utilized generic statements equally applicable across a wide array of museum uses, both physical and

virtual, and across virtually any topic area a museum might focus on, e.g., art, history, science or nature. As my previous research suggested (cf., Falk, 2009), each of these four categories is likely to have several nuanced dimensions to them, and thus each of the four dimensions required not a single, but multiple questions. However, previous research also suggested that it would not be necessary to ask dozens of questions per dimension, if done carefully and thoughtfully, it should be possible to capture each of the four well-being constructs with just a few questions (Falk, Heimlich & Bronnenkant, 2008). For simplicity in this pilot study, I used just two questions for each of the four categories, for a total of eight questions, though in future efforts I plan to use twice that many questions. My goal was to develop a measurement tool that not only validly measured enhanced well-being, but did so reliably, allowing repeated measures within the same institution, as well as allowing for measurements at virtually any type of museum and of any type of museum experience

Each of the participating institutions communicated by email with users who had an experience at their museum a minimum of several weeks prior and encouraged/invited them to complete the questionnaire. Those that agreed to participate were sent questionnaires that asked them to self-report whether a specific recent past museum experience resulted in one of the eight outcomes. Responses were recorded using a 5-point Likert Scale, with 1 = No, not at all, 2 = Yes, an hour or two. 3 = Yes, the experience lasted a day, 4 = Yes, the experience lasted a week; and 5 = Yes, the experience lasted two weeks or more. Respondents were also asked several basic demographic questions related to their age, gender and family income.

Ultimately, three-hundred fifty museum users from six different museums across three countries participated in this pilot. The six museums were: Museum of Life + Science – a indoor/outdoor nature and science museum located in the Southeastern part of the U.S.; Billings Farm & Museum – an outdoor and indoor living history museum located in the Northeastern part of the U.S.; History Nebraska – a more traditional history museum located in the Midwestern part of the U.S.; Heureka – an interactive science center located outside of Helsinki, Finland in Northern Europe; the Toronto Zoo, located in Toronto, Canada; and Myseum of Toronto, a museum that explores history through art and culture, both virtually and in spaces across the city of Toronto, Canada. As should be apparent, these six institutions represent at least three distinct national populations and several different subject matter foci – including history, culture, art, science and nature. They range in size and budget from small to large, serving variously a few thousand people per year, to well over a million users per year (see Table 1).

	Personal	Intellectual	Social	Physical
Billings Farm	4	4	4.5	3
History Nebraska	3.5	4	3	3
Museum of Toronto	4.5	5	1	3
Museum of Life + Science	2.75	3	5	3.25
Toronto Zoo	4	3.5	4.5	4
Heureka	3.5	3.5	4	3.5
Group Mean	4	3.5	4	3

Table 1. Pilot study results from each of the six institutions showing group mean for all users by institution as measured by the duration of well-being for each dimension based on a scale where: 1 = Not at all; 2 = An hour or two; 3 = A day; 4 = A week; and, 5 = Two weeks or more.

All six of these museums supported the public's well-being, but the exact profile of satisfaction achieved differed for each. Some supported more Social Well-Being than others and some supported Intellectual or Personal or Physical Well-Being more. These observed differences seemingly had less to do with each museum's content, and more to do with whom they attracted and why. So, for example, museums known to disproportionately attract parents with young children, for example the Toronto Zoo, Museum of Life + Science and Billings Farm & Museum, had inordinately high social well-being outcomes. On average, large majorities of users at these three institutions indicated that they experienced strong Social Well-Being-related outcomes, with these outcomes lasting two or more weeks in duration. By contrast, users of both History Nebraska and Myseum of Toronto indicated having only minimal enhancements to their Social Well-Being but indicated achieving significant Intellectual Well-Being, with these types of outcomes lasting much longer than for those of users at the other institutions. Personal Well-Being was highest at Myseum, followed by Billings Farm & Museum and the Toronto Zoo. Physical Well-Being outcomes were higher for Zoo users than it was for users at any of the other five institutions. Together, this data strongly suggested that both individually and collectively, these six institutions, each in its own way, generated significant, long-term, well-being-related value for the vast majority of its users. Each museum, on average, provided their users with a couple hour experience that resulted in those users experienced enhanced well-being lasting days and, in some cases weeks. That is value!

Conclusion

The key insight this approach advances is that museum experiences successfully create value by measurably enhancing the public's well-being. Knowingly or not, the business of museums has always been to support and enhance a major driver of human behavior – the desire for enhanced personal, intellectual, social and physical well-being. Over the years, museums have excelled at this task, as evidenced by the almost indelible memories museum experiences engender. People report that museum experiences make them feel better about themselves, more informed, happier, healthier and more enriched; all outcomes directly related to enhanced well-being. Although historically these kinds of benefits were seen as vague and intangible, the approach outlined above allows museums to directly, validly and reliably measure the enhanced well-being they support.

Museums can use this new way of defining and measuring the critical public value they create, and in so doing, more effectively assert their power. Specifically, this approach allows museums to make the case that they measurably enhance a fundamental aspect of a healthy society – they can say that they are places where the public can and does go to enhance their personal, intellectual, social and physical well-being.

These understandings also make it possible for museums to become even more powerful and valuable by helping to clarify how museum professionals can make the experiences they deliver to the public even better. In my recent book, *The Value of Museums*, I build on this model to identify ten key ways in which museums can make the experiences they deliver even more satisfying, i.e., delivering even greater levels of personal, intellectual, social and physical well-being. Space does not permit me to go into detail here, but a list of these ten principles of successful museum experiences are summarized in Table 2.~

Personal Well-Being	
1	Connect to the User's Identity-Related Needs
2	Allow Users to "Own" (Co-Create) their Experiences
3	Surprise and Delight
Intellectual Well-Being	
4	Start from the User's Knowledge and Interests
5	Recognize and Promote Choice & Control
6	Motivate Users to Want to Do it Again in the Future
Social Well-Being	
7	Make it Easy to Do Together with Others
8	Support Sharing (After the Experience)
Physical Well-Being	
9	Make the Experience Comfortable and Convenient
10	Make the Experience Feel Safe and Secure

Table 2. Ten well-being-related principles for designing better museum experiences

This approach, and in particular the ability to conceptually explain and quantitatively measure the perceived well-being of museum experiences is arguably an important breakthrough, but unfortunately, it is not sufficient to totally support the second power-related goal described at the beginning of this article – allowing museums to use their power to do good.

To achieve that ultimate power and value, museums need to discover new ways to be truly relevant, and not just, as they have in the past, by focusing almost exclusively on a narrow set of historic, esoteric issues, and only a subset of the population. To be increasingly relevant in the current century, museums need to more directly address the pressing issues of the day and they need to support the well-being of a greater percentage of the public.

There are no shortage of well-being-related issues these days. People everywhere are dealing with the trauma of pandemics, the challenges created by climate change and the economic upheavals precipitated by relentless technological change. If that were not enough, equally disruptive are the moral and political dilemmas of social inequality and the tragic consequences of wars around the world. Museums cannot continue to do “business as usual” and pretend that these issues do not exist.

Of course, museums cannot unilaterally solve any of these issues, but they can play a role in helping to solve them. A commitment to being a part of the solution needs to begin with the museum's mission. To this end, if the power of museums is the ability to create experiences that enhance well-being, then perhaps it is time that museums begin to really “lean into” well-being. How can museums find ways to utilize their rich collection of objects and creativity to support a fuller range of public well-being-related needs? In addition to supporting aesthetics and leisure, are there ways for museums to support the public's ability to cope with the challenges of the age?

Historically, museums have been amazingly successful at boosting the individual well-being of the few; in particular those with the most privilege. In the future, museums need to continuously strive to expand and extend their impact and value, to be places that actively support the collective and societal well-being of the many, including those with less privilege.

The message of this article has been that everything people do, ultimately, is done in order to support and enhance their personal, intellectual, social and physical well-being; things like comfort and safety, recognition, intellectual growth and self-affirmation. Just as we look to our friends and family to be consistent and supportive, to appreciate and respect us, so too do we want the organizations we use to be consistent and safe, appreciative and respectful. If museums can create experiences that consistently and genuinely support both individual and societal well-being. If they can design experiences that provide each and every user with the personal, intellectual, social and physical supportive they so desperately desire. If museums can ensure that they are places where people and communities can come together with respect, places that celebrate each and every user. Then museums would be positioned to fully achieve the power they are capable of. ♦

REFERENCES

- AAM (American Alliance of Museums). (2020). Museum facts. https://www.aam-us.org/wp-content/uploads/2019/02/Museums-Facts-Infographic.pdf?utm_source=American+Alliance+of+Museums&utm_campaign=f0787b9159-MAD_2020_Advocate_Anywhere_NonMembers&utm_medium=email&utm_term=0_f06e575db6-f0787b9159-37291589 Retrieved February 25, 2020.
- AEGIS (Australian Expert Group on Industry Studies). (2004). *Social impacts of participating in the arts and cultural activities: report on stage two- evidence, issues and recommendations*. Sydney, AU: University of Western Sydney. https://www.stategrowth.tas.gov.au/_data/assets/pdf_file/0003/160833/Social_Impacts_of_the_Arts.pdf Retrieved February 25, 2020.
- Anderson, D., & Shimizu, H. (2012). Memory characteristics in relation to age and community identity: The influence of rehearsal on visitors' recollections of the 2005 Aichi World Exposition, Japan. *Visitors Studies*, 15(2), 186-202.
- Anderson, D., & Shimizu, H., & Campbell, C., (2016). Insights on how museum objects mediate recall of nostalgic life episodes at a Shōwa era museum in Japan. *Curator*, 59(1), 5-26.
- Anderson, D., Storksdieck, M. & Spock, M. (2006). Long-term impacts of museum experiences. In J. Falk, L. Dierking and S. Foutz (eds.) *In Principle, In Practice*, (pp. 197-215), Lanham, MD: AltaMira Press.
- ArtsCouncil UK. (ND). *Generic learning outcomes*. <https://www.artscouncil.org.uk/measuring-outcomes/generic-learning-outcomes> Retrieved February 25, 2020.
- Ashton, S., Johnson, E., Nelson, K.R., Ortiz, J. & Wicai, D. (2019). Brace for Impact: Utah is conducting a pilot study to show the social impact of the state's museums. *MUSEUM*, May-June 2019, 26-31.
- ASTC (Association of Science-Technology Centers). (2018). Science Center Statistics – 2017. https://www.astc.org/wp-content/uploads/2018/11/ASTC_ScienceCenterStatistics-2017.pdf Retrieved February 25, 2020.
- Berman, B. (2019). \$21 trillion in U.S. intangible assets is 84% of S&P 500 value – IP rights and reputation included. IPCloseup.com. <https://ipcloseup.com/2019/06/04/21-trillion-in-u-s-intangible-asset-value-is-84-of-sp-500-value-ip-rights-and-reputation-included/> Retrieved March 27, 2022.
- Bradley, R.D., Bradley, L.C., Garner, H. & Baker, R. (2014). Assessing the value of natural history collections and addressing issues regarding long-term growth and care. *BioScience*, 64(12), 1150-1158.

- CASE: The Culture and Sport Evidence Programme. (2010). *Understanding the Impact of Engagement in Culture and Sport: A systematic review of the learning impacts for young people*.
- Cloninger, C. R. (2004). *Feeling good: The science of well-being*. Oxford: Oxford University Press.
- Cronin, M. (2015). What are museums' economic impact. *Citizen Times*. <https://www.citizen-times.com/story/money/business/2015/05/22/evolving-art-calculating-museums-economic-impact/27774457/> Retrieved February 18, 2020.
- Dafoe, T. (2020). Attendance has always been a narrow way to define success. That's why this museum is using data science to measure its social impact. *artnet news*. <https://news.artnet.com/art-world/oakland-museum-social-impact-1780698#.XlEnYoZUia0.twitter> Retrieved February 23, 2020.
- Department of Culture, Arts and Leisure. (2010). *Experience of museums in Northern Ireland: Findings from the Continuous Household Survey 2008/09*. Technical Report. <https://data.gov.uk/dataset/2e47d924-19a2-417a-ae1a-7e76f7113eeb/experience-of-museums-in-northern-ireland-findings-from-the-continuous-household-survey-2008-09-dcal-research-findings> Retrieved February 25, 2020.
- Diener, E. & Biswas-Diener, R. (2008). *Happiness*. Malden, MA: Blackwell Publishing.
- Doering, Z.D. & Pekakirk, A.J. (1996). Questioning the entrance narrative. *Journal of Museum Education*, 21(3), 20-22.
- Dolan, P. (2014). *Happiness by design: Finding pleasure and purpose in everyday life*. London: Penguin.
- Eid, M. & Larsen, R. J. (Eds.). (2008). *The science of subjective well-being*. New York: The Guildford Press.
- Falk, J.H. (1988) Museum Recollections. In: Bitgood, S. et al. (ed.). *Proceedings of First Annual Visitor Studies Meeting*. p. 60-65. Psychology Institute. Jacksonville, AL: Jacksonville State University.
- Falk, J.H. (2009). *Identity and the museum visitor experience*. Walnut Creek, CA: Left Coast Press.
- Falk, J.H. (2018). *Born to choose: Evolution, self and well-being*. London: Routledge.
- Falk, J.H. (2021). *The value of Museums: Enhancing societal well-being*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Falk, J.H. (2022). Making the case for the value of museum experiences. *Museum Management & Curatorship*. <https://doi.org/10.1080/09647775.2021.2023906>
- Falk, J.H. & Dierking, L.D. (1991) The effect of visitation frequency on long-term recollection. In: Bitgood (ed.) *Proceedings of 1990 Annual Visitor Studies Conference*. Jacksonville, AL: Center for Social Design.
- Falk, J.H. & Dierking, L.D. (1995) Recalling the Museum Experience. *Journal of Museum Education* 20(2), 10-13.
- Falk, J.H. & Dierking, L.D. (1997) School field trips: Assessing their long-term impact. *Curator*. 40(3), 211-218.
- Falk, J.H. & Dierking, L.D. (2019). *Learning from museums, 2nd edition*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Falk, J.H., Dierking, L.D., Swanger, L., Staus, N., Back, M., Barriault, C., Catalao, C., Chambers, C., Chew, L.-L., Dahl, S.A., Falla, S., Gorecki, B., Lau, T.C., Lloyd, A., Martin, J., Santer, J., Singer, S., Solli, A., Trepanier, G., Tyystjärvi, K. & Verheyden, P. (2016). Correlating science center use with adult science literacy: An international, cross-institutional study. *Science Education*, 100(5), 849-876.
- Falk, J.H., Heimlich, J. & Bronnenkant, K. (2008). Using identity-related visit motivations as a tool for understanding adult zoo and aquarium visitor's meaning making. *Curator*, 51(1), 55-80.
- Falk, J.H. & Needham, M. (2011). Measuring the impact of a science center on its community. *Journal of Research in Science Teaching*, 48(1), 1-12.
- Falk, J.H., Pattison, S., Meier, D., Livingston, K. & Bibas, D. (2018). The contribution of science-rich resources to public science interest. *Journal of Research in Science Teaching*, 55(3), 422-445.
- Falk, J.H., Scott, C., Dierking, L.D., Rennie, L.J. & Cohen Jones, M. (2004). Interactives and visitor learning. *Curator*, 47(2), 171-198.
- Falk, J.H. & Storksdieck, M. (2010). Science learning in a leisure setting. *Journal of Research in Science Teaching*, 47(2), 194-212.
- Fivush, R., Hudson, J. & Nelson, K. (1984). Children's long-term memory for a novel event: an exploratory study. *Merrill-Palmer Quarterly*, 30(3), 303-316.
- Fujiwara, D., Kudrna, L. & Dolan, P. (2014). Quantifying and valuing the wellbeing impacts of culture and sport. Technical Report. London: UK Department for Culture, Media & Sport. http://www.artshealthresources.org.uk/wp-content/uploads/2017/03/2014-Fujiwara-Quantifying_and_valuing_the_wellbeing_impacts_of_culture_and_sport.pdf Retrieved February 18, 2020.
- Groves, I. (2005). Assessing the economic impact of science centers on their local communities. Technical Report. Canberra, AU: Questacon – The National Science and Technology Centre. <https://www.astc.org/resource/case/EconImpact-whole.pdf> Retrieved February 18, 2020.

- Hull, D. (2011). Assessing the value and impact of museums. Technical Report. Belfast: Northern Ireland Assembly Research and Library Service Research Paper. <http://www.niassembly.gov.uk/globalassets/Documents/RaISe/Publications/2011/Culture-Arts-Leisure/2911.pdf> Retrieved February 20, 2020.
- Kelley, R. (2014). The emerging need for hybrid entities: Why California should become the Delaware of “Social Enterprise Law”. *Loyola L.A. Law Review*, 47, 619-655.
- Kaplan, R.S. & Norton, D.P. (2001). *The Strategy-Focused Organization*. Boston: Harvard Business School Press.
- Latham, K.F. & Cowan, B. (in review). *Flourishing in museums: Toward a positive museology*. Routledge.
- McManus, P. (1993). Memories as indicators of the impact of museum visits. *Museum Management and Curatorship*, 12, 367-80.
- Medved, M.I. & Oatley, A. (2000) Memories and Scientific Literacy: remembering exhibits from a science centre. *International Journal of Science Education* 22(10): 1117-1132. Naime, J.S. & Pandeirada, J. (2016). Adaptive memory: The evolutionary significance of survival processing. *Perspectives on Psychological Science*, 11(4), 496-511.
- Naime, J. & Josefa, P. (2010). Adaptive memory: Ancestral priorities and the mnemonic value of survival processing. *Cognitive Psychology*, 61(1), 1–22.
- Packer, J. & Bond, N. (2010) Museums as restorative environments. *Curator: The Museum Journal*, 53, 4, 421-456.
- Richards, B.A. (2017). The persistence and transience of memory. *Neuron*, 94(6), 1071-1084.
- Ryff, C. D. (1989). Happiness is everything, or is it? Explorations on the meaning of psychological *well-being*. *Journal of Personality and Social Psychology*, 57(6): 1069–1081.
- Ryff, C. D. (2014). Psychological well-being revisited: Advances in the science and practice of Eudaimonia. *Psychotherapy & Psychosomatics*, 83(1), 10-28.
- Sartorius, N. (2006). The meaning of Health and its promotion. *Croatian Medical Journal*, 47, 662-664.
- Scott, C.A. (2011). Measuring the immeasurable: Capturing intangible values. Marketing and Public Relations International Committee of ICOM (International Council of Museums) Conference Keynote Brno, Czech Republic 19th September 2011. http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/mpr/papers/2011-Scott.pdf Retrieved February 18, 2020.
- Seligman, M. (2002). *Authentic happiness: Using the new positive psychology to realize your potential for lasting fulfillment*. New York: Free Press.
- Selwood, S. 2002. What difference do museums make? Producing evidence on the impact of museums. *Critical Quarterly*. 44 (4), 66-72.
- Staus, N., Falk, J.H., Price, A., Tai, R. & Dierking, L.D. (2021). Measuring the long-term effects of informal education experiences: Challenges and potential solutions. *Disciplinary and Interdisciplinary Research in Science Education*, 3(3). <https://doi.org/10.1186/s43031-021-00031-0>
- Stein, R. (2018a). Museums as economic engines: A national report. Technical Report. Washington, DC: American Alliance of Museums. <https://www.aam-us.org/2018/01/19/museums-as-economic-engines/> Retrieved February 18, 2020.
- Stein, R. (2018b). Museums & public opinion: Exploring four key questions about what Americans think of museums. Technical Report. Washington, DC: American Alliance of Museums. <https://www.aam-us.org/2018/01/20/museums-and-public-opinion/> Retrieved February 18, 2020.
- Stevenson, J. (1991). The long-term impact of interactive exhibits. *International Journal of Science Education*, 13(5), 521–531.
- Te Papa National Services. (2001). Valuing Collections. Technical Report. Wellington, NZ: Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa. https://www.tepapa.govt.nz/sites/default/files/13-valuing-collections_0.pdf Retrieved February 18, 2020.
- Teasdale, P. (2018). Go Figure: How to measure the value of museums? Frieze, 194. <https://frieze.com/article/how-measure-value-museums> Retrieved February 18, 2020.
- Wilton, J. (2006). Museum and memories: Remembering the past in local and community museums. *Public History Review*, 12, 58–79.

O Preditor de Kelvin

Nuno Crato
Professor Catedrático de Matemática e
Estatística, ISEG, Universidade de Lisboa



Museums play diverse roles. Some, unexpected. In this article, the Author describes a particular scientific work in applied mathematics, which was indirectly prompted by a visit to a museum. The instrument is the celebrated Kelvin Tide Predictor, on display at Instituto Hidrográfico, in Lisbon. It is one of the dozen or so extant instruments of the kind in the world. The Author briefly describes the history of the instrument and highlights some episodes that illustrate the unvaluable role played by this Kelvin invention both in world history and in general scientific development.

Quando uma visita a um museu desperta mais do que interesse e curiosidade. Inspira trabalho científico. Talvez não seja comum, mas acontece¹.

Os museus desempenham funções variadas. Deleitam adultos, educam jovens, conservam património, atraem turistas. Desempenham ainda muitas outras funções, mas a história que pretendo contar é a de um serviço talvez inesperado: despertar cientistas para trabalho científico.

E a história começa assim.

Subi muitas vezes a Rua das Trinas, em Lisboa, e reparei amiúde num edifício antigo, à esquerda, grande mas discreto, onde uma pequena placa identifica o Instituto Hidrográfico. Quando me aproximava da porta aumentava a minha curiosidade; verificava tratar-se de um edifício da Marinha com alguma relação com a ciência.

O saudoso comandante Estácio dos Reis e outros amigos explicaram-me que se trata duma casa indispensável a todos os que tratam de assuntos do mar. Entre as suas funções, conta-se a recolha de dados marítimos, o estudo da costa e a edição de umas tabelas muito úteis aos marinheiros, tabelas onde se prevê, para os portos principais do país, as alturas e momentos das marés. Explicaram-me também que a tarefa está hoje muito facilitada. A recolha de dados é mais simples, o seu tratamento e arquivo também. Os cálculos de previsão, sobretudo, são facilmente feitos em computador. E os resultados são mais precisos do que o eram ainda há algumas décadas.

Um dia, levaram-me a visitar o Instituto. Detivemo-nos em várias peças em exibição. Os sextantes, as bitáculas com bússolas montadas sobre sistemas de Cardan, os compassos marítimos, com que se “compassava a universal pintura”, como dizia Camões, o sistema de desenho e de impressão de cartas náuticas. Tantas outras coisas...

Mas houve uma peça que me despertou ainda mais interesse. Um instrumento grande, bonito, com alguma semelhança volumétrica com um piano vertical, recheado de roldanas e fios misteriosos. Explicaram-me tratar-se do célebre preditor de marés de Kelvin, um instrumento raro, adquirido pela Marinha em 1925 e que funcionou ininterruptamente até 1966, quando foi substituído por processos de computação automáticos.

Um preditor de marés!

A previsão de marés tem uma história ilustre. O fenómeno é complexo e demorou a ser percebido. Isaac Newton (1642–1727), com a sua teoria da gravitação universal, foi o primeiro a conseguir explicar as causas astronómicas das marés, incluindo entre elas não só as posições da Lua como as posições relativas da Lua e do Sol. A sua teoria, contudo, pouco mais explicava do que a periodicidade e variabilidade das marés ao longo do ano. Não era útil para fazer previsões.

Um século depois de Newton, o matemático francês Pierre-Simon Laplace (1749–1827) introduziu a dinâmica dos oceanos na explicação das marés. Muitos outros trabalharam no problema. Mas subsistiam dificuldades. Foi preciso esperar pelo último quartel do século XIX para se começarem a fazer previsões sistemáticas e fiáveis. A grande figura desta proeza foi o físico e matemático William Thomson (1824–1907), mais conhecido como Lorde Kelvin. Era um cientista, mas era também um inventor imaginativo.

Lorde Kelvin abordou o problema da previsão de marés de uma forma prática. Percebeu que as causas astronómicas explicavam a periodicidade dos movimentos das águas, mas variando de local para local e de maneira demasiado complexa para ser explicada fisicamente. Pensou então num processo de analisar o histórico de marés num porto e daí estimar os desfasamentos e as amplitudes de cada componente. Depois do estudo do porto em causa, bastava introduzir os diversos componentes numa fórmula e projetá-los no futuro.

Por outras palavras, o que interessava era sobrepor ciclos que reproduzissem as forças de atração astronómicas (semidiurno lunar, semidiurno solar, etc.), cada um com um peso e desfasamento próprio, dependente do porto em causa, e calcular o movimento que resultava da combinação de todos eles.

O processo de Kelvin revelou-se um sucesso e o cientista decidiu construir uma máquina que fizesse automaticamente os cálculos. Para isso, o cientista imaginou uma série de rodas dentadas ajustáveis que fizessem mover roldanas. Pelas roldanas passaria um fio que somaria as contribuições das diversas componentes. Essa soma representaria o movimento previsto das águas.

Em 1872, Kelvin imaginou e construiu um protótipo de uma máquina que funcionava de acordo com esses princípios. Em 1876 começou a construir aparelhos sucessivamente mais aperfeiçoados, introduzindo mais e mais componentes. Associou-se com uma empresa que se encarregou dessa construção. Os aparelhos de Kelvin espalharam-se pelo mundo. Aparelhos semelhantes foram construídos por outros cientistas. Tornaram-se no instrumento mais aperfeiçoado e, durante muito tempo o único, capaz de prever com o rigor necessário o movimento das águas.

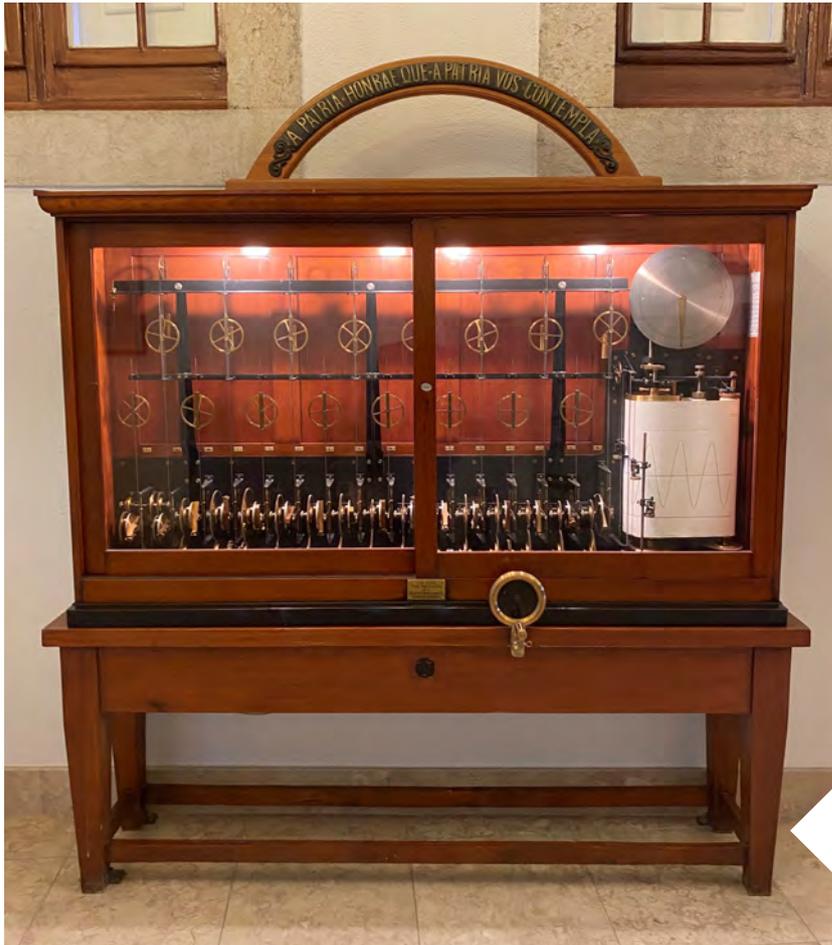


Figura 1. O Preditor de Marés de Kelvin em exposição no Instituto Hidrográfico.
© Fotografias do autor.

Eram aparelhos muito caros, contudo. No total construíram-se 25 instrumentos de Kelvin, dos quais um, comprado pelo Japão, foi destruído por um tremor de terra. São, pois, aparelhos raros e preciosos.

O magnífico exemplar que se encontra no Instituto Hidrográfico foi construído em Glasgow em 1924 e comprado pelo governo português. Chegou ao nosso país, foi montado e testado. Em 1925 começou a ser usado para prever as marés portuguesas. Funcionou ininterruptamente durante quatro décadas, até que os meios de cálculo eletrónico substituíram os previsores mecânicos. Foram instrumentos utilíssimos!



Figura 2. À esquerda, as rodas dentadas onde se ajusta a amplitude e o desfasamento de cada componente harmónico, calculado pelo histórico de cada porto. À direita, as roldanas e fios que movem a agulha que regista a previsão das marés no papel do tambor rotativo. © Fotografias do autor.

Um episódio marcante, embora menos conhecido do que devia, ocorreu durante a Segunda Grande Guerra na preparação do desembarque aliado na Normandia. O marechal Erwin Rommel, que tinha sido encarregue por Adolfo Hitler de criar uma “Muralha do Atlântico” para a defesa contra os aliados, começou a preparar-se para um possível desembarque. De acordo com a doutrina militar, um desembarque deve efetuar-se na maré alta, pois é nessa altura que os navios se conseguem aproximar mais de terra firme e a infantaria tem um percurso menos longo através da praia. Em consequência, sofre durante menos tempo o fogo inimigo.

O marechal alemão mandou então construir obstáculos que ficassem submergidos na maré alta, de forma que, durante um desembarque, os aliados não os vissem e neles encalhassem.

William Churchill, que desde a Primeira Grande Guerra conhecia bem a estratégia naval, pediu à Marinha “uma tabela das marés e das fases da Lua” e pediu que se estudassem os dias em que as condições fossem mais favoráveis a um desembarque². O momento ideal deveria coincidir com a subida das marés e com a escuridão propiciada pela invisibilidade da Lua.

No caso da Normandia, a amplitude das marés é considerável, nunca menor do que seis metros, pelo que a estratégia de Rommel fazia todo o sentido.



Figura 3. Erwin Rommel inspecionando os obstáculos que tinha mandado de construir ao longo da costa francesa e que não seriam visíveis na maré alta, altura habitual do desembarque de tropas. © Arquivo Federal Alemão.

No Instituto das Marés de Liverpool, Arthur T. Doodson, talvez o maior especialista do mundo na altura, produziu as previsões necessárias utilizando um preditor de Kelvin.

Tendo conhecimento das armadilhas construídas ao longo da costa e conseguindo prever com precisão o movimento das marés, os aliados trocaram as voltas aos planos alemães. Desembarcaram sapadores de noite, ainda na maré baixa, para destruir o maior número possível de obstáculos e abrir corredores para os navios desembarcarem antes da maré alta, aproveitando a subida das águas. A janela de oportunidade era curta, por isso a célebre decisão de avançar, apesar dos riscos meteorológicos do dia D. No fim, foi um sucesso estrondoso do instrumento de Kelvin³.

Tudo isto aprendi depois, com a curiosidade despertada pela visita ao Instituto Hidrográfico. Mas para mim, o instrumento foi ainda mais interessante do que poderia ser para outras pessoas de formação científica.

Quase 20 anos depois de ver pela primeira vez a máquina do Instituto Hidrográfico, estava em Itália, a trabalhar com Jorge Caiado e Pilar Poncela, e tivemos a ideia de aplicar o mesmo princípio na análise de séries financeiras temporais. São séries já muito longas, de elevada frequência – *tick by tick* – e muito variadas. Podemos hoje ter milhares de séries financeiras, cada uma dela com milhões de observações. É a era do Big Data, que nos obriga a inventar instrumentos de análise diferentes. Mesmo com os computadores mais modernos, é incomportável usar todos os dados em certo tipo de cálculos. Da falta de dados passámos a ter dados a mais...

Bem, dados a mais nunca existem... O necessário é saber tratá-los.

Tivemos então a ideia de seguir Kelvin e calcular o que chamámos de periodograma truncado. Essencialmente, trata-se de calcular os coeficientes de Fourier, mas apenas para períodos específicos de mais interesse.

Enquanto o preditor de Kelvin considera os períodos semidiurno lunar, semidiurno solar, elíptico semidiurno, declinação lunissolar diurna, declinação lunar diurna, e por aí adiante, até atingir seis, dez, e mais componentes, nós considerámos períodos ajustados às características dos ativos financeiros: o período semanal, mensal e anual. Os cálculos simplificam-se extraordinariamente. E o certo é que o método funciona. Mostrámo-lo em extensas simulações de Monte Carlo e por aplicação a séries observadas.

A ideia parece simples, e é simples, mas implica muito trabalho computacional e algum trabalho teórico, que levou, por exemplo, a demonstrar as vantagens das janelas de alisamento em torno das frequências de interesse.

Este trabalho está publicado. A minha aluna Andreia Albino aplicou uma ideia semelhante no domínio tempo, com a autocorrelação truncada; com a colaboração de Jorge Caiado estamos agora a comparar os dois métodos, com a ideia de os aplicar a séries em que os períodos dominantes não são à partida conhecidos. Mais trabalho!

Olhando para trás, podemos perguntar-nos: como pode ter acontecido que uma desinteressada visita ao Instituto Hidrográfico, há quase 20 anos, tenha ajudado a conceber um processo de comparação e agrupamento de séries temporais? Na vida, as informações acumulam-se e mais tarde ou mais cedo podem vir a ser úteis. O que se aprende em ciência por simples curiosidade pode vir mais tarde a ser útil na nossa atividade científica.

É por isso que nunca devemos fazer a pergunta desmoralizadora e derrotista “Para que é que isto serve?”. Para já, não serve para nada. No futuro veremos. Muitas vezes, só no futuro o vemos.

Num discurso famoso feito em Stanford, em 2005, Steve Jobs descreve o efeito inesperado que teve a sua escolha da disciplina optativa de caligrafia e tipografia quando estava a concluir o liceu. Sem ter feito essa escolha, os computadores demorariam muito mais tempo a terem tipos de letra (fontes) proporcionais e o grafismo elegante e bem legível que hoje conhecemos. E conclui: nunca sabemos para que nos vai servir o conhecimento. Só o sabemos mais tarde. Nas suas palavras, “we connect the dots later”. ♦

NOTAS

¹ Este texto é uma transcrição adaptada da comunicação que proferi a convite do ICOM no encontro de 14 de março de 2022. A descrição do instrumento beneficia da releitura de um texto que escrevi em 2006 para a *Revista do Colecionador* e cita partes da minha *Última Lição* de 11 de março de 2022.

² W. S. Churchill to the Admiralty (26 June 1940), CAB 120/444, Public Record Office, National Archives, Surrey, UK.

³ Bruce Parker, The tide predictions for D-Day, *Physics Today*, 64(9), 35 (2011); doi: 10.1063/PT.3.1257

O Poder dos Museus: contributos para a transição digital



Patrícia Remelgado
Museóloga

The pandemic we have experienced in recent months has presented us with unlikely challenges that have significant implications for the performance of museums and monuments, forcing them to close for several weeks. However, many virtual windows opened, creating opportunities for communication with the public, albeit in a different format and using new tools. This reality, however, exposed vulnerabilities in the digital infrastructure of cultural heritage sites. Museums have the ability to transform, but this is an ongoing process to reflect on.

A experiência dos últimos meses, colocou-nos perante desafios improváveis, não só de ordem pessoal, mas também de carácter coletivo e que envolveram, inevitavelmente, os museus.

As instituições culturais, nomeadamente os Museus e os Monumentos, viram as suas portas encerradas ao longo de várias semanas. Simultaneamente, muitas janelas virtuais se abriram, criando novas oportunidades de comunicação com os públicos, mesmo que num outro formato e utilizando novas ferramentas. O poder dos museus e dos seus profissionais em reagir perante uma situação extrema e, simultaneamente, inesperada é por todos reconhecida. Um pouco por todo o mundo, os museus promoveram iniciativas que, visaram, não só manter a sua ligação com os públicos, mas também incentivar a criação de dinâmicas participativas e colaborativas, procurando assim, manter a sua “pegada digital”.

A experiência digital, efusivamente propalada ao longo dos últimos meses, assumiu-se como um importante instrumento de mediação, cuja relevância não se esgotou no período de confinamento, mas que assumiu durante este tempo um papel essencial: sublinhou a importância da transformação digital, não como um episódio esporádico, mas como um processo que se pretende estratégico e devidamente estruturado e onde a capacitação dos profissionais assume uma particular relevância.

Em 2022, o ICOM celebrou o Dia Internacional dos Museus sob o tema “O Poder dos Museus”, com o propósito de refletir sobre o potencial dos museus em produzir “mudanças positivas nas suas comunidades” (ICOM, 2022), em diferentes dimensões:

- o poder de alcançar a sustentabilidade, enquanto parceiros estratégicos na implementação dos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável das Nações Unidas (OCDE & ICOM, 2018), contribuindo para o fomento da economia social e para a difusão de informações científicas;
- o poder de reforçar a comunidade através da educação, contribuindo para a formação de “cidadãos empenhados, informados e capacitados” e que constituem “a melhor garantia de resiliência para as nossas democracias”, exercendo uma “cidadania cultural plena” (Carta do Porto Santo. A Cultura e a Promoção da Democracia: Para uma Cidadania Cultural, 2021);
- o poder de inovar nas áreas da digitalização e acessibilidade, tornando-se mais inclusivos e atrativos e, simultaneamente, agentes e catalisadores de uma transformação digital. A este propósito, importa recordar a “Estratégia Europeia do Património Cultural para o Século XXI” (Europe, 2018) que sublinha a existência de diversas ferramentas e técnicas digitais que “oferecem possibilidades sem precedentes para novas vias de acesso, incentivando a interatividade” e tornando a informação “mais aberta, mais acessível e mais fácil de usar”.

O impacto da pandemia nos museus

Em março de 2020, a Organização Mundial de Saúde caracterizou a COVID-19 como uma pandemia, marcando o início de um período severo, com consequências devastadoras e impactos nos mais diversos domínios. A fruição dos espaços, qualquer que fosse a sua tipologia, ficou seriamente comprometida e, a certa altura, totalmente inviabilizada.

A situação pandémica ditou o encerramento de museus em todo o mundo. Seguiram-se períodos de reabertura, na expectativa de uma normalidade que teimava em não subsistir. Ao longo de vários meses, organizações dedicadas ao setor acompanharam o impacto da pandemia no funcionamento das instituições museológicas e, simultaneamente, compilaram documentos produzidos, neste contexto, em museus de todo o mundo, e que se revelaram essenciais na gestão da crise. Normas e procedimentos adaptados à nova realidade, rigorosos protocolos de higiene e segurança para funcionários e visitantes, definição de estratégias de comunicação com os públicos que contribuíssem para a concretização da missão e objetivos do museu, face às restrições da pandemia, constituem alguns exemplos.

A UNESCO e a NEMO – Network of European Museum Organizations foram algumas das instituições que, desde o primeiro momento, acompanharam a evolução da situação pandémica e os seus reflexos no funcionamento das instituições museológicas, o que se traduziu na elaboração de relatórios que, não só traduzem o Estado da Arte, como também constituem contributos para uma reflexão que, não sendo inédita, assumiu uma nova relevância.

A urgência em reagir perante uma situação adversa que, logo à partida, condicionava o normal funcionamento dos museus e a sua abertura aos públicos, traduziu-se numa multiplicação de evidências em formato digital. No entanto, esta tendência inicial, de reconhecido mérito, rapidamente pôs a descoberto as fragilidades e lacunas vivenciadas por muitas instituições museológicas, perante uma realidade que se prolongou no tempo. A falta de competências técnicas, a ausência de recursos de diversa índole e a inexistência de uma estratégia dificultaram o desempenho das instituições museológicas no domínio digital. Se, por um lado, assistimos ao desempenho criativo e eficaz de muitos museus, não foi menos relevante o número de instituições que, gradualmente, foram diminuindo a sua presença nas plataformas digitais, chegando mesmo a verificar-se, em alguns casos, a interrupção da utilização destas ferramentas.

Em janeiro de 2021, a NEMO publicou o Relatório “Follow-up survey on the impact of the COVID-19 pandemic on museums in Europe. Final Report” (NEMO, 2021), que reflete os

resultados de um inquérito realizado entre outubro e novembro de 2020, e que contou com a participação de 600 museus, localizados em 48 países, na sua maioria europeus.

De acordo com os resultados apresentados, 93% dos museus inquiridos aumentaram ou iniciaram a sua atividade digital. A este crescimento correspondeu uma maior afetação de recursos financeiros e técnicos. Efetivamente, e de acordo com este Relatório, mais de um terço dos museus inquiridos verificou um maior investimento no orçamento e nos recursos para incrementar a sua presença online. No entanto, apenas 7% dos museus inquiridos referiram a contratação de novos colaboradores. Na maior parte dos casos, verificou-se uma reorganização da equipa para melhor gerir as tarefas online, o que nem sempre se traduz numa solução eficaz. As ferramentas digitais assumem especificidades de carácter técnico e metodológico, particularmente relevantes quando a sua utilização tem como propósito alcançar determinados objetivos. Neste contexto, a maioria dos museus inquiridos sublinha a necessidade de um maior suporte na utilização das ferramentas digitais, da atualização das plataformas utilizadas, da aquisição de competências digitais e da implementação de uma estratégia nesse domínio. As respostas apuradas demonstram que estas carências são mais acentuadas nos museus de menor dimensão. A este propósito, atentemos em alguns museus europeus de referência que têm vindo a desenvolver um processo de transformação digital ao longo dos últimos anos.

A Transformação digital: um processo em curso

A importância atribuída pelo Museu do Prado ao seu desempenho digital está particularmente evidenciada no seu organigrama. Aqui, estão identificados um responsável pela Comunicação e um pela Área do Desenvolvimento Digital. Este último tem, na sua dependência, duas áreas distintas: o Serviço de Informática e o Serviço da Página Web. Para além da organização dos recursos internos, o Museu do Prado apresenta um Plano de Atuação no qual estabelece os objetivos da instituição para os próximos 4 anos e expressa a visão sobre qual o seu papel na sociedade, enquanto instituição cultural de referência, “comprometida com todos os públicos, uma referência na acessibilidade universal e na integração social e cultural” (Prado, 2021). Este documento, simultaneamente orientador e estratégico, reflete também uma reflexão atenta sobre o impacto da pandemia no Museu e as suas consequências no futuro. Nesse sentido, o Museu do Prado assume-se como uma organização que, no próximo quadriénio, irá estar “claramente comprometida com a transição digital, com a Agenda 2030 para o Desenvolvimento Sustentável e com a capacidade transformadora da cultura como dinamizadora de outros setores económicos” (Prado, 2021).

O Rijksmuseum, nos Países Baixos, constitui um dos exemplos mais significativos de um processo de transformação, iniciado em 2003, e que, a certa altura, contemplou uma dimensão digital. O encerramento do Museu por força da profunda intervenção realizada não implicou o afastamento dos públicos. Efetivamente, a implementação de uma estratégia digital integrada, com recurso a diferentes ferramentas e instrumentos, alimentou uma estreita ligação entre o Museu e os públicos. As coleções deixaram de ser contempladas no emblemático edifício do século XIX, mas nem por isso deixaram de estar acessíveis aos públicos, nas plataformas digitais. Por outro lado, os trabalhos desenvolvidos ao longo de 10 anos foram sendo acompanhados online, com recurso a vídeos e fotografias, estabelecendo um compromisso entre o Museu e a Comunidade, a qual possui, com este espaço, uma profunda relação identitária. Por outro lado, verificou-se um investimento significativo na digitalização das coleções. Em virtude desta estratégia, a reabertura do Museu em 2013 traduziu-se numa afluência crescente do número de visitantes, tornando o Rijksmuseum uma das instituições museológicas mais visitadas em toda a Europa.

A experiência de visita presencial, insubstituível, retomava com novo fulgor, mas sem prejuízo do investimento realizado no domínio do digital e evidenciado na existência de um Departamento Digital cuja intensa e diversificada atividade continua a destacar-se, com o objetivo de “aprofundar e ampliar o vínculo com o seu público e fortalecer o diálogo com o mesmo” (Rijksmuseum, 2018). Através da sua coleção, o Museu estabelece uma relação com os seus públicos, criando e proporcionando novas experiências, em contexto presencial ou online. Já em 2013, o Relatório Anual do Rijksmuseum (Rijksmuseum, 2013) sublinhava o registo e a digitalização da coleção como uma das prioridades da instituição. Cinco anos depois, a coleção do Museu estava totalmente digitalizada, à exceção dos documentos.

Em Portugal, o desempenho dos museus, no domínio do digital, varia em função da sua tipologia, dimensão e tutela, uma tendência que se agudizou durante a pandemia. A escassez de recursos, associada à ausência de uma estratégia, condicionou a atuação das instituições museológicas.

A situação pandémica conferiu aos recursos digitais um protagonismo que, não sendo inédito, adquiriu aqui uma nova atualidade, tornando-se a única alternativa possível. Nesse sentido, importa salientar o Relatório do Grupo de Projeto Museus no Futuro, publicado em 2021. Criado pela Resolução do Conselho de Ministros nº35/2019, de 18 de fevereiro, o Grupo de Projeto Museus no Futuro surgiu “num contexto legislativo de mudança para as entidades museológicas e patrimoniais da tutela da Cultura, em coincidência temporal com o estabelecimento do novo regime jurídico de autonomia de gestão dos Museus, Palácios e Monumentos (MPM) dependentes da Direção-Geral do Património Cultural (DGPC) e das Direções Regionais de Cultura (DRC)” (GTMF, 2021). A constituição do Grupo de Projeto teve como principal objetivo “conceber e propor os instrumentos necessários à implementação de modelos de gestão, tendo identificado 5 eixos estratégicos: a Gestão de Museus, Palácio e Monumentos, Redes e Parcerias; Transformação Digital; Gestão de Coleções; Públicos e Mediação. Apesar do Relatório do Grupo de Trabalho Museus no Futuro incidir sobre os Museus, Palácios e Monumentos tutelados pelo Ministério da Cultura, a reflexão apresentada é relevante para as restantes instituições que constituem o panorama museológico nacional.

Tendo em consideração a temática abordada neste artigo, importa destacar a Transformação Digital, entendida como “um eixo que atravessa todas as atividades, englobando a atenção à capacitação dos profissionais, a sua especialização face à transição digital e a conceção de propostas de modelos inovadores de mediação cultural com recurso à tecnologia” (GTMF, 2021). Efetivamente, a utilização das tecnologias é absolutamente transversal a todas as “funções e áreas de atuação dos museus: gestão, conservação, comunicação, exposição, educação, gestão de coleções e acolhimento dos públicos” (GTMF, 2021). Por outro lado, uma visão holística e integrada das instituições museológicas implica, necessariamente, alterações a nível organizacional, “no sentido de promover maior interligação tecnológica e colaboração entre várias áreas de atuação” (GTMF, 2021).

Nesta perspetiva, a digitalização das coleções assume primordial importância, no sentido de “alargar e diversificar as formas de acesso e o envolvimento dos públicos, em que o digital e o físico sejam dimensões cada vez mais interligadas” (GTMF, 2021). As tecnologias não substituem a mediação humana, mas podem enriquecer a experiência do visitante ou do utilizador e, simultaneamente, proporcionar novas formas de interação e colaboração. O visitante e/ou utilizador pode constituir-se, não apenas como consumidores de informação (“consumers”), mas também produtores (“prosumers”) de conteúdos, permitindo “formas alternativas ou complementares de interpretação das coleções” (GTMF, 2021).

O Relatório sublinha, também, a “necessidade de melhorar as condições técnicas e os meios associados às infraestruturas” (GTMF, 2021), de forma a garantir um funcionamento

“ágil e eficaz” dos recursos. O incremento da capacidade digital não é apenas de carácter infraestrutural. A capacitação dos profissionais do setor, “em termos de literacia e de confiança digital é um aspeto basilar a considerar na preparação do futuro” (GTMF, 2021). Profissionais familiarizados com os avanços tecnológicos estarão mais capacitados para tomar decisões informadas, adequadas e eficazes.

Competências para a transformação digital

Numa sociedade cada vez mais dependente das tecnologias, é fundamental que as instituições museológicas reformulem a sua organização e funcionamento, sem prejuízo do cumprimento da sua missão e objetivos. Nesse sentido, a atualização e capacitação dos seus profissionais é um dos aspetos a considerar na adaptação dos museus à era digital. Esta premissa esteve na base do desenvolvimento do projeto Mu.SA – Museum Sector Alliance (2016-2019), um projeto apoiado pelo Programa Erasmus +.

Considerando a escassez de competências digitais no domínio dos museus, o projeto Mu.SA tem como objetivo criar programas de formação que promovam o desenvolvimento dessas mesmas competências. O projeto é constituído por um consórcio formado por 11 parceiros, com atividade no setor da cultura, educação e museus, e localizados em Portugal, Itália e Grécia. Portugal está representado pela Universidade do Porto, pela Mapa das Ideias e pelo ICOM Portugal.

O projeto compreendeu duas fases distintas. A primeira consistiu no levantamento das necessidades dos profissionais dos museus na área das tecnologias digitais, identificando perfis emergentes (Mu.SA, 2017) e competências digitais (MU.SA, 2017). Foram, assim, identificados 4 perfis de funções:

- o Gestor de Estratégia Digital, responsável pela definição e implementação do plano de transformação digital, alinhado com a estratégia geral do museu;
- o Curador de Coleções Digitais, responsável pela implementação da estratégia digital relevante para gerir, preservar e tornar acessíveis as coleções digitais do museu;
- o Programador de Experiências Digitais Interativas, responsável pelo desenvolvimento e implementação de experiências inovadoras e interativas com base nas necessidades dos públicos, proporcionando experiências significativas para os mesmos;
- o Gestor de Comunidade Online, responsável pela criação e gestão de comunidades online acessíveis e colaborativas para todos os participantes, independentemente do seu perfil.



Ilustração 1. Projeto Mu.SA: perfis emergentes.
© Mu.SA Project

A partir dos resultados da primeira fase do projeto, foi desenvolvida a segunda fase do Mu.SA que inclui dois programas de formação em formato de ensino à distância: um MOOC (Massive Online Open Course) e um curso de especialização.

O MOOC, intitulado “Essential Digital Skills for Museum Professionals” foi pensado com um perfil introdutório às competências digitais e transferíveis (*soft skills*) para melhor capacitar os profissionais face aos desafios da transformação digital nos museus. Efetivamente, os módulos abordaram, não só as competências digitais (por exemplo, desenvolvimento de conteúdos digitais), como também as competências transferíveis (por exemplo, liderança, comunicação, etc). Finalmente, o curso de especialização foi organizado em torno dos quatro perfis identificados na primeira fase do projeto.

Em 2021, o projeto “HELP – heritage education new web formats and free licenses opportunities for dissemination, do-creation and open data” aportou novas abordagens a esta discussão. Promovido pelo ICOM Itália, em parceria com o ICOM Portugal, o ICOM República Checa e o grupo de trabalho sobre Sustentabilidade do ICOM, o projeto HELP pretende identificar novas formas de educação em museus, considerando “a crescente presença e experiência digital nestas instituições (...), bem como a seleção de ideias e boas práticas” (ICOM Portugal, 2021). Simultaneamente, o HELP demonstra as vantagens da utilização das licenças gratuitas e de domínio público para um maior envolvimento e conexão com os públicos.

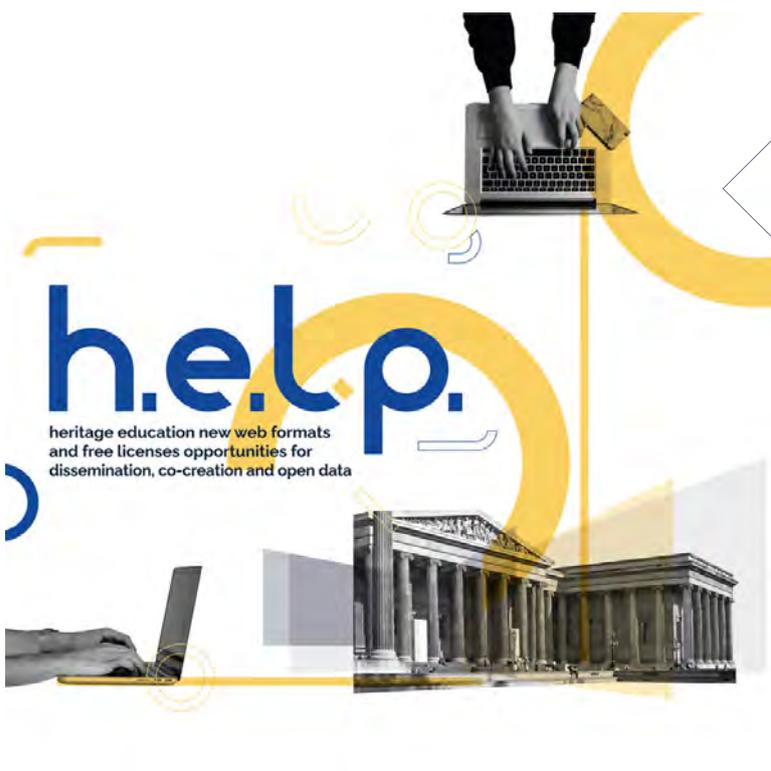


Ilustração 2. Projeto HELP – heritage education new web formats and free licenses opportunities for dissemination, do-creation and open data

Na primeira fase da execução do projeto, foi realizado um levantamento das melhores práticas de educação e comunicação online. A informação apurada foi essencial para o desenvolvimento de um curso online, abordando diferentes áreas, nomeadamente: educação na web, questões técnicas, questões jurídicas e sustentabilidade. Neste contexto, foram produzidos um conjunto de vídeos, com o contributo de diferentes especialistas, e disponibilizados online.

Finalmente, o projeto HELP promoveu um concurso destinado a pequenos museus com o objetivo de disponibilizar consultoria jurídica e técnica, na área da mediação cultural, e contribuir para melhorar os seus projetos e ferramentas educativas.

A Transição Digital no Plano de Recuperação e Resiliência

A Transição Digital é um processo que acontece a diferentes níveis e que, sobretudo, não se sustenta na capacidade de iniciativa e no domínio de algumas ferramentas, não raras vezes manifestadas enquanto reação a um determinado estímulo ou situação. É, pois, necessário um planeamento estratégico. Neste contexto, uma referência ao Plano de Recuperação e Resiliência (PRR), um programa de aplicação nacional, com um período de execução até 2026, que visa implementar “um conjunto de reformas e investimentos destinados a repor o crescimento económico sustentado, após a pandemia, reforçando o objetivo de convergência com a Europa ao longo da última década” (Plano de Recuperação e Resiliência, 2021), e assente em três dimensões estruturantes: “Resiliência, Transição Climática e Transição Digital”. Na dimensão Transição Digital, estão previstas reformas e investimentos significativos nas áreas da digitalização, nomeadamente no setor da Cultura, em duas áreas: na modernização da infraestrutura tecnológica da rede de equipamentos culturais; na digitalização de artes e Património. Enquanto a primeira procura “capacitar tecnologicamente a rede de equipamentos culturais, quer ao nível de software, hardware e de recursos qualificados” (Plano de Recuperação e Resiliência, 2021), a segunda pretende “incrementar a taxa de digitalização de obras artísticas e de património cultural em Portugal (...), visando melhorar a experiência do público e assegurar a preservação futura de obras de arte e do património na sua expressão mais global” (Plano de Recuperação e Resiliência, 2021).

Apesar da sua relevância, o PRR, nomeadamente o C4 – Valorizar Cultura, tem suscitado algumas questões. O princípio da valorização do Património Cultural enquanto fator de identidade, coesão social, conhecimento, desenvolvimento, educação, turismo e economia é consensual. No entanto, a distribuição do investimento pelos vários equipamentos e o curtíssimo prazo de execução suscitam algumas críticas que só o tempo nos permitirá validar.

Conclusão

Esta abrupta interrupção da atividade cultural expôs um conjunto de vulnerabilidades que, não sendo inéditas, ganharam uma maior dimensão e atualidade, nomeadamente no que diz respeito à dimensão digital. Efetivamente, a crise pandémica acelerou e agravou desafios que os setores culturais e criativos vinham a enfrentar ao longo dos tempos.

Os recursos digitais deixaram de ser, apenas, um elemento que diversificava a experiência museológica, para passar a assumir-se como condição para usufruir dela.

As portas encerradas deram lugar a novas janelas de oportunidade para estabelecer relações com os públicos, fazendo uso de diferentes ferramentas digitais. A oferta multiplicou-se de forma ininterrupta, com protagonistas muito diversificados, num esforço constante no sentido de manter a “pegada digital” bem visível. No entanto, as fragilidades de quem reage e não planeia tornam-se evidentes e ditam, invariavelmente, uma diminuição da presença online.

O planeamento estratégico é absolutamente essencial, sob pena de respondermos aos desafios de forma fragmentada e pouco estruturada.

A utilização das tecnologias nos museus portugueses é transversal a diferentes áreas de atuação, sendo que é fundamental o investimento nos recursos afetos ao museu, nomeadamente: humanos, financeiros, infraestruturais e tecnológicos.

A aquisição de competência digitais e a capacitação profissional são fundamentais ao processo de transição digital. Verifica-se, muitas vezes, que a atualização das competências digitais acontece de acordo com as necessidades e interesses de cada profissional, o que é claramente

insuficiente, potenciando a clivagem entre profissionais e instituições. Efetivamente, a capacitação dos profissionais dos museus deveria constituir-se como uma prioridade estratégica das diferentes tutelas, e um contributo inestimável para o melhor desempenho dos museus e das suas equipas, face aos constantes desafios.

A experiência de visita é, absolutamente, inigualável, mas é importante considerar a existência de públicos que, por diferentes razões, poderão nunca usufruir dessa experiência. A situação pandémica colocou-nos perante um impedimento de carácter temporário, mas outros existem que nos impedem de aceder à visita a um museu: a distância, a acessibilidade, recursos financeiros, etc. Integrar os diferentes públicos, independentemente da sua condição, faz parte da missão e objetivos das instituições museológicas. Nesse sentido, é importante que os museus se transformem e contemplem, nas suas dinâmicas, diferentes formas de acesso e envolvimento dos públicos, e em que o digital e o físico estejam cada vez mais interligados.

A transição digital é um processo complexo e com múltiplas dimensões, mas que permitirá aos museus desenvolver uma transformação profunda, não só ao nível da sua organização, mas também no seu desempenho. Carece, porém, de uma estratégia assente numa política museológica nacional que promova as orientações e os recursos necessários. O processo está em curso. O Poder dos Museus assenta, também, na sua capacidade de mudança e transformação. ♦

BIBLIOGRAFIA

- Carta do Porto Santo. A Cultura e a Promoção da Democracia: Para uma Cidadania Cultural 2021.* [Online]
Available at: <https://www.culturaportugal.gov.pt/media/9171/pt-carta-do-porto-santo.pdf>
- Europe, C. o., 2018. *European Cultural Heritage Strategy for the 21st Century.* [Online]
Available at: <https://rm.coe.int/european-heritage-strategy-for-the-21st-century-strategy-21-full-text/16808ae270>
- GTMF, 2021. *Grupo de Trabalho Museus no Futuro. Relatório Final.* [Online]
Available at: <http://patrimoniocultural.gov.pt/static/data/docs/2021/02/15/RelatorioMuseusnoFuturo.pdf>
- Homem, P. M. & Pinto, M., 2019. *Challenges in education museum professionals for the 21st century. The Mu.SA - Museums Sector Alliance Project.* s.l., Proceedings of ICERI2019 Conference .
- ICOM Portugal, 2021. O projeto HELP. *Revista ZEUS*, p. 75.
- ICOM, 2022. *International Museum Day 2022: The Power of Museums.* [Online].
- Mu.SA, 2017. *Emerging job profiles for the museum professionals*, s.l.: Mu.SA: Museum Sector Alliance.
- MU.SA, 2017. *Museums Professionals in the Digital Era.* [Online]
Available at: <http://www.project-musa.eu/wp-content/uploads/2020/10/R2.1-Mapping-the-skills-supply-and-demand-of-the-Museum-Sector.pdf>
- NEMO, 2021. *Follow-up survey on the impact of the COVID-19 pandemic on museums in Europe. Final Report*, s.l.: s.n.
- OCDE & ICOM, 2018. *Cultural and Local development : maximising the impact. Guide for local Governments, Communities & Museums.* s.l.:s.n.
- Plano de Recuperação e Resiliência, 2021. *Plano de Recuperação e Resiliência.* [Online]
Available at: <https://recuperarportugal.gov.pt/>
- Prado, M. d., 2021. *Plan de Actuación 2022-25.* [Online]
Available at: https://content3.cdnprado.net/doclinks/pdf/museo/plan-actuacion/plan_actuacion_2022.pdf?v=1
- Rijksmuseum, 2013. *Relatório Anual do Rijksmuseum 2013.* [Online]
Available at: <https://www.rijksmuseum.nl>
- Rijksmuseum, 2018. *Relatório Anual do Rijksmuseum 2018.* [Online]
Available at: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/downloads/3757db01-a71e-4909-8c7e-a86c54a62f22/Jaarverslag-2018.pdf>

Dia Internacional dos Museus



Dia Internacional dos Museus

Comunicado da Direção

O *International Council of Museums* (ICOM) propõe em cada ano um tema para o 18 de maio, Dia Internacional dos Museus, data que escolheu para celebrar universalmente estas instituições de relevante interesse para a preservação e divulgação do Património das comunidades, povos e nações.

Vivemos tempos de incertezas e perplexidades. Perante o imprevisto que caracteriza o nosso quotidiano, que lugar para os Museus? As notícias que chegam, mostram a importância do Património Cultural e a necessidade de o preservar para as gerações futuras.

Os museus convocam memórias, promovem aprendizagens, proporcionam sensações, potenciam experiências. O Poder dos Museus reside na capacidade de garantir espaços inclusivos, de diálogo e promoção de cidadania ativa, mas também espaços de bem-estar e deleite.

Profissionais de museus de todo o mundo procuram mostrar hoje o que de melhor e mais apelativo podem proporcionar aos seus públicos. É um dia de festa e celebração, montra do que vem sendo realizado e semente de outras iniciativas.

Não podemos esquecer os que vivem momentos particularmente difíceis e estaremos on line a partir das 10h00, com os ICOM Ucrânia e Polónia. Trata-se de uma iniciativa conjunta com o ICOM Europa. Vamos conhecer melhor a realidade vivida nestes Países e perceber como poderemos ser úteis.

A Comissão Nacional Portuguesa do ICOM participa nesta celebração internacional dos Museus, saúda o esforço de todos e a imensa riqueza material e imaterial das instituições museológicas.

Não podemos, contudo, deixar de referir a secundarização crónica a que os museus vêm sendo condenados – avassalados com a míngua de recursos humanos, preocupados quer com as condições de conservação e a necessidade de investigação das suas coleções quer com o modo como comunica com as comunidades.

Algumas das instituições de referência nacional não estão já em condições de cumprir as funções que lhes estão cometidas. Esperamos que o reconhecido Poder dos Museus obtenha uma visibilidade que transcenda a data e se reflita em estratégia e recursos rejuvenescedores. Do que não temos dúvida é que os museus são uma mais-valia e preciosos aliados no diálogo com as comunidades e na preservação das suas memórias, na transformação das mentalidades e das sociedades, na promoção da democracia e da cidadania e na defesa de valores fundamentais como a liberdade, a igualdade e a fraternidade. ♦

Maria de Jesus Monge, Presidente do ICOM Portugal

Sessão na Câmara Municipal de Lisboa

“O Poder dos Museus” foi tema de um debate entre gerações que assinalou, em Lisboa, o Dia Internacional dos Museus. A iniciativa, da Câmara Municipal de Lisboa e do ICOM Portugal, acolheu, a 10 de maio, nos Paços do Concelho, crianças e seniores, que deixaram propostas para futuros museus na cidade, depois de desafiados a pensarem em conjunto que museus querem para o futuro.

“Museu para a Vida Toda”, “Museu do Futuro” e “Museu da Paz”, foram as propostas para futuros museus de Lisboa, apresentadas pelos alunos da Escola Básica dos Coruchéus e pelos utentes do Espaço Briosos, da Junta de Freguesia de Alvalade.

A elaboração das propostas decorreu ao longo da manhã, contando com a mediação do Museu de Lisboa e do Museu Bordalo Pinheiro (EGEAC), e foram depois apresentadas ao Vereador da Cultura, Diogo Moura, à diretora do ICOM Portugal, Maria de Jesus Monge, e ao Diretor do Museu Nacional de Arte Antiga, Joaquim Caetano.



Fig 1. Maria de Jesus Monge, Presidente do ICOM Portugal. © Nuno Correia/DMCom/CML



Fig 2. Carlos Moedas, Presidente da CML © Nuno Correia/DMCom/CML

Depois da transmissão de uma mensagem do Presidente da República, Marcelo Rebelo de Sousa, a sessão foi encerrada com a intervenção de Carlos Moedas, Presidente da Câmara Municipal de Lisboa, que agradeceu aos participantes as propostas apresentadas. ♦



Fig 3. © Nuno Correia/DMCom/CML



Fig 4. © Nuno Correia/DMCom/CML

Exposição de obras de Isabel Garrett e Vasco Araújo no Paço dos Duques de Bragança, Guimarães



O Paço dos Duques de Bragança, acolheu a exposição O Poder dos Museus de 6 de maio a 6 de junho, a qual vem na sequência de um convite do ICOM Portugal a dois artistas plásticos, Isabel Almeida Garrett e Vasco Araújo que contribuíram com trabalhos artísticos para os boletins do ICOM de julho de 2020 e dezembro de 2021 respetivamente.

As esculturas do Vasco Araújo e as pinturas de Isabel Almeida Garrett foram instaladas em várias salas do Paço dos Duques em diálogo com a coleção premente. Obras que não se cruzam pois partem de paradigmas diferentes, do imaginário, da influência literária e teatral próprias de cada um dos artistas.

A intenção desta exposição é introduzir a Arte Contemporânea no percurso expositivo do palácio contribuindo assim para promover a convivência das várias sensibilidades culturais potenciadoras de conhecimento e da aproximação de diferentes públicos. ♦



Fig 1. Sala dos Banquetes – Isabel Almeida Garrett, Spaghetti Aglio e Olio, óleo s/tela. 2020



Fig 2. Salão Nobre – Vasco Araújo, *Exotismo – Physiologus, Pata de elefante, livros*. 2014. Cortesia: Galeria Francisco Fino, Lisboa.
Exotismo – And I am also thinking of tomorrow. Mesa de Madeira, 9 ovos de avestruz, texto pintado. 2019. Cortesia: Galeria Presença, Porto.



Fig3, Sala de Comer Íntima - Isabel Almeida Garrett !basta! óleo e acrílico s/ tela. 2021-22



Fig 4. Salão Nobre – Vasco Araújo, *Exotismo #5, Cinzeiro em pata de antílope, capa de espingarda, porta cartuchos, chicote e livro*. 2014. Cortesia: Galeria Francisco Fino, Lisboa.

Conferência *on line* de Solidariedade com a Ucrânia

O ICOM Portugal tem procurado acompanhar de perto iniciativas de acompanhamento e apoio aos colegas e museus ucranianos.

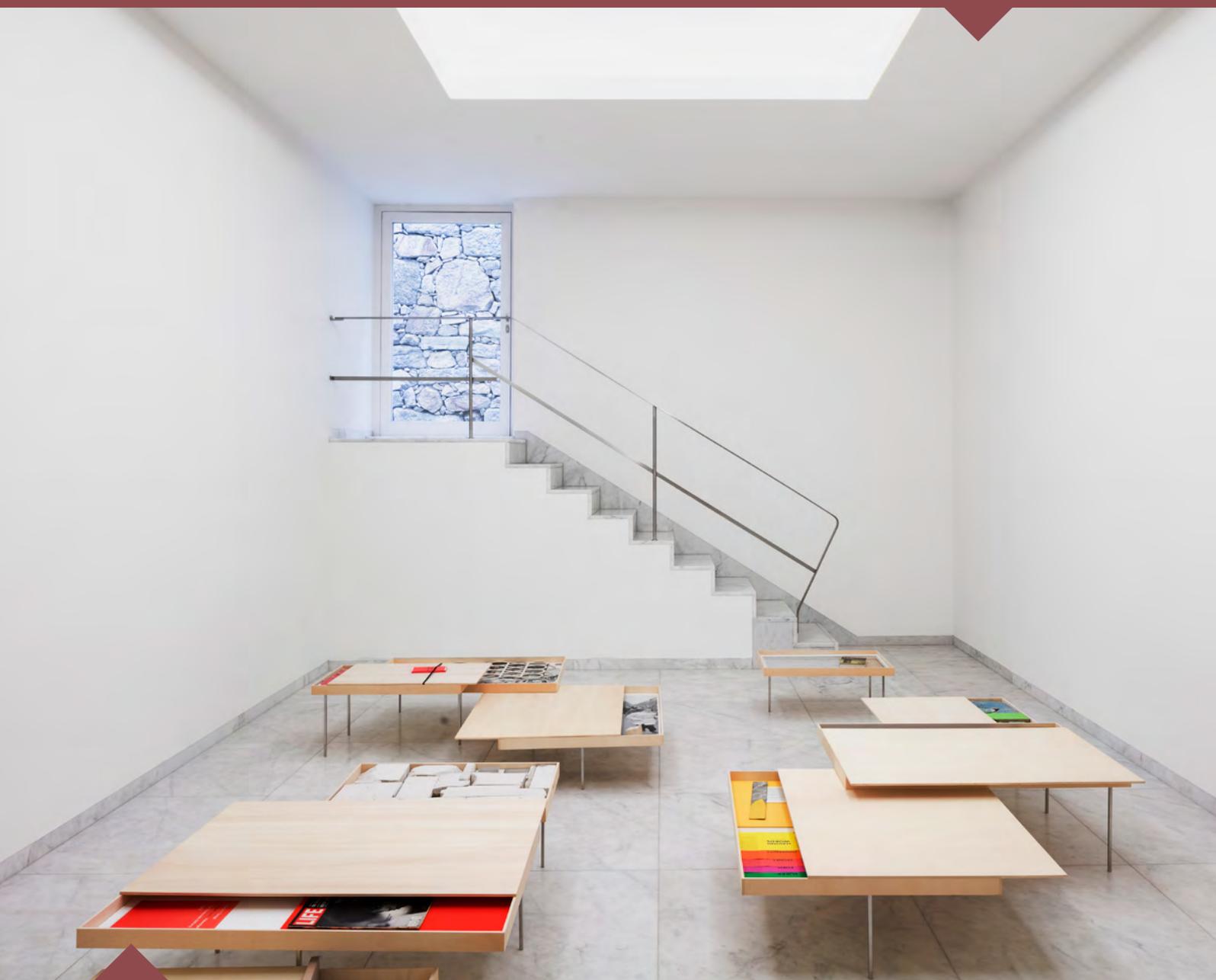
No dia 18 de maio, o ICOM Portugal, com o apoio do ICOM Europa e do Museu Nacional dos Coches, realizou uma conferência *on line* onde a vice-presidente do Comité Nacional da Ucrânia, Anastasiia Cherednychenko, apresentou a grave situação vivida no seu país.

O presidente do ICOM Polónia, Piotr Rypson, explicou o que tem sido feito para apoiar colegas e museus. Este esforço continuado de coordenação conta desde o primeiro momento com o ICOM internacional, que informa e coordena as iniciativas.

Também o ICOM Portugal disponibilizou-se para apoiar, ficando à disposição para quando e como for entendido conveniente, dada a distância geográfica e a incerteza da situação. ♦



Bolsas



Laboratório de Materiais (Processo), 2018 | Fernanda Fragateiro

Suportes em aço inox polido, materiais variados de trabalho e pesquisa em caixas de contraplacado e capacetes de obra
Polished stainless steel supports, various work and research materials in plywood boxes, and hard hats

© António Jorge Silva

Património imaterial, diálogo e ramificações: reflexões iniciais sobre um planeamento estratégico participativo

Nathália Pamio Luiz
Técnica do Centro de Memórias
do Museu Sporting,
Investigadora MINOM-ICOM Portugal e
LUME – Associação de Cultura e Património



Margarida Loran Gili
Museóloga e consultora independente.
Professora da Fundació Universitat de Girona



This text is a preliminary remark about the work plan and methodology applied in the Course Conclusion Paper under development “Memory as a tool for structuring and maintaining networks: A Communication Plan for the Centre for Memories - Museu Sporting, Lisbon”, reflected in as a part of the Postgraduate Course in Strategic Management of Museums and Heritage Centres, at the Fundació Universitat de Girona, Spain, with support from the ICOM Portugal 2021 Scholarship Fund.

Keywords: Museology; Museum Management; Communication; Social Technology; Centre for Memories; Sporting Clube de Portugal.

Apresentação

Em formato de uma breve apresentação de percurso e da valorização de oportunidades que permitem o alargamento dos horizontes profissionais, este texto é um preâmbulo do trabalho de conclusão de curso que está a ser realizado no contexto da Pós-Graduação em Direção Estratégica de Museus e Centros Patrimoniais [Diploma de Postgrau en Direcció Estratègica de Museus i Centres Patrimoniais] com lugar na Fundació Universitat de Girona, Espanha, e que é possível a partir do apoio recebido pelo Fundo de Bolsa ICOM Portugal 2021.

O aporte parcial pleiteado em março de 2021 junto ao Fundo de Bolsas ICOM Portugal foi validado em julho e disponibilizado em agosto do mesmo ano, o que permitiu o ingresso na 6.ª Edição realizada da Pós-Graduação – que acontece em formato virtual excepcionalmente neste ano, o que facilita a internacionalização dos participantes. Tendo início em outubro de 2021, a frequência como Técnica do Centro de Memórias do Museu Sporting no curso tem também apoio do Sporting Clube de Portugal no âmbito do programa de formação contínua de colaboradores e o essencial incentivo e acompanhamento próximo da Direção e da Equipa do Museu, que é o estudo de caso refletido no trabalho apresentado à UdG em 20 de julho de 2022.

Com a coordenação pedagógica da Professora Immaculada Lorés Otzet, o curso de Pós-Graduação é uma iniciativa promovida pelo Instituto Catalão de Pesquisa em Património Cultural, de formação especializada, orientado prioritariamente aos profissionais que dirigem e gerem museus e equipamentos do património cultural. A Associação de Museólogos da Catalunha também apoia a proposta, assim como o Departamento de Cultura do Conselho Provincial de Barcelona. O currículo inclui questões específicas da direção e gestão de museus, o que abrange a diversidade de áreas como o planeamento estratégico, a gestão económica e de recursos humanos, a educação, os estudos de audiência, as novas tecnologias, a legislação, o turismo e a comunicação e projeção - que são o assunto principal trabalhado no plano reflexivo que está em desenvolvimento. Assim como os meus interesses em investigação, o foco desta capacitação não está voltado para a museografia, mas sim para permear o património numa perspetiva organizacional e estratégica.

Os requisitos para o trabalho final de pós-graduação instigam a aplicar a um caso específico os fundamentos aprendidos nas diferentes disciplinas. Na sua preparação, que vai de janeiro a julho de 2022, conto com a orientação e acompanhamento da Professora membro do corpo docente Margarida Loran. A proposta de trabalho, que deve contemplar um documento estratégico no âmbito da concepção, planificação e exploração de novas formas de gestão do património, está a ser desenvolvida no contexto do trabalho como Técnica do Centro de Memórias do Museu Sporting, tendo este como objeto prático de estudo.

Ainda como parte importante da apresentação da construção deste trabalho reflexivo, vale a pena ressaltar a base conceptual da investigadora, que está alicerçada: na Sociomuseologia, refletida no âmbito do Doutoramento no Departamento de Museologia da Universidade Lusófona, com Bolsa de Investigação da **Cátedra UNESCO-ULHT “Educação, Cidadania e Diversidade Cultural”** e foco de pesquisa no museu como tecnologia social, com orientação de Manuelina Maria Duarte Cândido; e no trabalho teórico-prático no contexto do Projeto **“EcoHeritage - Ecomuseums as a collaborative approach to recognition, management and protection of cultural and natural heritage”** [Ecomuseus como uma abordagem colaborativa para o reconhecimento, gestão e proteção do património cultural e natural], como investigadora pelo Movimento Internacional para uma Nova Museologia - MINOM-ICOM Portugal.

Trabalho em Desenvolvimento

“Memory as a tool for structuring and maintaining networks: A Communication Plan for the Centre for Memories - Museu Sporting, Lisbon” [A Memória como ferramenta para estruturação e manutenção de redes: Um Plano de Comunicação para o Centro de Memórias do Museu Sporting] é um documento que busca diagnosticar e orientar as atividades comunicacionais de curto e médio prazo do Centro de Memórias, a fim de transmitir corretamente a mensagem (no tempo e espaço adequados), como também orientar os recursos, materiais e humanos, de forma ordenada e estratégica. O documento pretende ser um instrumento realista de diagnóstico da área técnica desta instituição museológica, bem como, de abertura de portas para uma busca conjunta de soluções para as problemáticas identificadas, ou seja, de soluções alicerçadas num bom conhecimento das aspirações e necessidades do público e da organização.

A estrutura está planeada de maneira a introduzir a abordagem conceptual, apresentando o contexto institucional e territorial de museus similares (museus de desporto e *benchmarking* focado na comunicação), seguido de um diagnóstico do próprio Centro de Memórias do Museu Sporting, que contempla a consulta a trabalhadores e usufrutuários desta área técnica nesta instituição, e, a partir daí, a criação de um plano de comunicação com orientações estratégicas específicas.

Tanto a autora como a tutoria acreditam que a qualidade do trabalho está vinculada à valorização do processo de elaboração, que prioriza o engajamento das pessoas envolvidas nas atividades do Centro de Memórias. Este processo deve contemplar o “alinhamento de partes interessadas, o ajuste entre os ativos do museu e as necessidades da comunidade e um modelo de trabalho colaborativo, de baixo para cima, laboratorial e participativo, que também são características-chave do modelo de museu social”¹ (Loran Gili, 2021, p. 23).

O tema e a forma escolhidos para trabalhar têm relação direta com o reconhecimento de que **o poder dos museus está nas pessoas que o constroem e que o mantêm vivo e em movimento** e, assim, em investir nos centros de memórias como um aglutinador de vivências – por via da recolha e tratamento da história oral como principal atividade –, e tendo reconhecido o seu potencial como uma ferramenta estratégica de gestão para ampliação do papel social da instituição através da representatividade e do “reconhecimento, respeito e valorização do património cultural imaterial na sociedade”(UNESCO, 2003), e da abertura de portas para uma “museologia comprometida com a Dignidade Humana”(Moutinho, 2019, p. 17).

Em setembro de 2021, passei a integrar a equipa do Centro de Memórias do Museu Sporting com a principal função de colaborar para o planeamento e organização da atuação da equipa no contexto desta área técnica, a fim de criar hábitos e rotinas de encontro que abram espaço para que as pessoas o possam reconhecer como seu. Movimento provocado pela Direção do Museu e abraçado pela Equipa, no sentido de utilizar o património imaterial a partir do diálogo como “um fator de integração e coesão social”(UNESCO, 2015) e, assim, trabalhar para ampliar dia a dia a função social deste museu.

Almejando a valorização de todos aqueles que fazem o Sporting Clube de Portugal, o Centro de Memórias do Museu Sporting atua desde 2017 com o objetivo de estimular pontes de conexão entre o passado e o futuro por meio de pessoas, essencialmente entre atletas, adeptos, colaboradores e o Clube, a considerar também o fortalecimento de identidade e reafirmação dos seus valores e missão. Implementado no âmbito da “área de Gestão e Programação Museológica, ocupa-se de promover espaços de encontro e incentivo do diálogo intergeracional e intercultural, por meio da realização de eventos e da recolha audiovisual de testemunhos”² (Luiz et al., 2022), e atua também em “colaboração com outras áreas do Clube dedicadas ao relacionamento com atletas e adeptos, disseminação, marca, identidade e comunicação”³ (Luiz et al., 2022).

Por estes motivos, a ideia é desenvolver um trabalho pautado no Plano Estratégico do Museu, bem como no do Sporting Clube de Portugal, instituição na qual o museu está integrado, direcionado para o apoio aos objetivos a curto e longo prazo. Neste sentido, elaborar um de Plano de Comunicação para o Centro de Memórias do Museu Sporting que seja instrumento que apoie a ampliação da compreensão do Museu não “como um elemento do passado, mas um construtor do futuro”(Felgueira, 2018, p. 27), enviesado no uso de estratégias de comunicação para aproximar e desmistificar o museu.

O objetivo geral é elaborar um Plano que permita traçar coletivamente procedimentos e metodologias de **comunicação para o fortalecimento da memória como ferramenta na estruturação e manutenção de redes do Museu**. Tendo como objetivos específicos melhorar a comunicação interna e externa desta área técnica na Instituição; disseminar a programação de atividades para o **fortalecimento das relações com as comunidades que interagem com**

o Museu, com especial foco na manutenção e sustentabilidade dessas redes de pessoas e parcerias; estruturar procedimentos a fim de refinar a atuação do Centro de Memórias em interligação com outras áreas técnicas do Museu e do Clube; e esclarecer e comunicar o potencial da memória como ferramenta para a atuação do Museu.

Para realizar o trabalho, começamos por: conhecer os materiais já elaborados pela instituição, tais como o Documento Orientador do Museu para os próximos três anos, o Plano de ação e o Plano Operacional, para que o plano de comunicação esteja alinhado com esses planos; compreender melhor o posicionamento desta área técnica dentro da Coordenação de Gestão e Programação Museológica, a fim de melhor definir sua função e relacionamentos dentro da organização; e, em seguida, a revisão de documentos e planos de outros museus e instituições similares aprender com as estratégias e melhores práticas de outras organizações, que podem ser aplicadas ao Centro.

A partir das metodologias apresentadas em aula e de relação próxima com a Professora tutora, promover encontros de consulta com a equipa do Museu e com uma amostra de usufrutuários do Centro de Memórias sobre suas experiências, frustrações, expectativas, preferências e necessidades sobre a atuação da área técnica, de forma a orientar o desenvolvimento do plano e a construção de estratégias que levem em conta a melhoria da prestação de serviços a partir da avaliação dos usuários. Este processo de consulta é essencial para que possamos identificar necessidades, obter *insights* e critérios para trabalhar com *stakeholders*, identificar problemas e buscar soluções. A utilização de uma abordagem qualitativa (grupos focais e entrevistas semiestruturadas) permite uma boa exploração e compreensão da situação atual e estabelece as bases para o surgimento de ideias. Ainda neste sentido, a inclusão de colaboradores e partes interessadas no processo pode ser uma forma de motivá-los e engajá-los com o trabalho do Centro de Memórias a longo prazo. É um impulso relacional que deve ser mantido posteriormente, pois o relacionamento e o engajamento dos *stakeholders* são centrais para a estratégia de comunicação e essencial para criar relações significativas entre eles e o Centro.

O epicentro de atuação do Centro de Memórias visa criar rotinas e hábitos de encontro que possibilitem o reconhecimento do Museu pelas pessoas, como um espaço de usufruto, de acolhimento e de pertença, incitando ainda que a partilha de memórias e o diálogo possam vir a acontecer de forma espontânea e mais autónoma ao longo do tempo, em que os usufrutuários tenham tanta consciência do lugar como seu, que passem a frequentar como um local de convívio, por exemplo.

Com o seguimento da redação e das propostas, a ideia é apresentar o primeiro desenho do Plano de Comunicação para os colegas de equipa e ter a sua retroalimentação para a construção final do plano. Esta abordagem inclusiva é indispensável para **conectar o plano com a realidade da instituição**, a investir no **valor do processo** como o ponto indicador de qualidade do trabalho, considerando agente direto na compreensão mais profunda do que está a ser desenvolvido o tempo que as pessoas têm para digerir as sugestões, manifestar sua opinião e propor soluções nas quais acreditam e enxergam viabilidade. Neste percurso, as tutorias serão essenciais para formular o melhor plano dentro das limitações e oportunidades encontradas.

Considerações finais

Por fim, espera-se alcançar um resultado de percurso num documento eficaz para os próximos passos do Centro de Memórias do Museu Sporting, com contributos efetivos e no qual o processo de reflexão coletiva sirva de base para abrir espaço para a mudança.

Há, neste contexto, uma preocupação com o planeamento das ações desta área técnica em “atender a curtos, médios e longos prazos associando a necessária visibilidade à ideia de que a

memória é algo a ser trabalhado com continuidade”(Cândido, 2014, p. 17). Assim, a intenção de proximidade do trabalho de campo com o trabalho académico está fundamentado no aspeto potencializador que esta relação de colaboração pode gerar e que é também valorizado na forma de gestão do Museu em questão. A exemplo disso, trago uma citação recente da Diretora do Museu Sporting, Isabel Victor, em entrevista para a Archivoz Magazine, em que afirma que o “edifício humano é o intangível mais valioso do museu e o garante da sua sustentabilidade” - é neste sentido que o documento foi planeado e está a ser trabalhado.

Aproveito a oportunidade para agradecer imensamente pelo incentivo do ICOM Portugal, que me permitiu realizar o curso, e para reconhecer e salientar a importância de apoios como este para possibilitar o alargamento de nossas perspetivas como profissionais de Museus e prestadores de serviço às comunidades. ◆

NOTAS

- ¹ Tradução livre das autoras: (...) “l’alineament dels grups d’interès, l’encaix entre els actius del museu i les necessitats de la comunitat, i un model de treball bottom-up, de treball col·laboratiu i participatiu, que també són característiques fonamentals del model de museu social”.
- ² Tradução livre das autoras: “(...) the Museum Management and Programming Department, the Centre for Memories of the Museu Sporting offers spaces for intergenerational and intercultural dialogue, through organised events and the display of audiovisual collections of testimonies (...)”.
- ³ Idem: “(...) collaboration with the various departments of the Club that manage the relationship with fans, branding, identity, and communication”.

BIBLIOGRAFIA

- Cândido, M. M. D. (2014). *Gestão de museus, um desafio contemporâneo: Diagnóstico museológico e planeamento* (2.a ed.). Medianiz.
- Felgueira, D. J. M. (2018). *Centro de Memórias do Museu Sporting C. P.* (p. 66) [Relatório de Estágio de Mestrado em Antropologia - Culturas Visuais]. FCSH - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- Loran Gili, M. (2021). La planificació estratègica. Repensar el museu: Aturar-se per decidir el futur. Em *Planificació estratègica de museus i centres patrimonials* (1ed., pp. 21–53). Associació de Museòlegs de Catalunya.
- Luiz, N. P., Felgueira, D. M., & Lopes, T. T. (2022, abril 28). Intangible Heritage as a Tool for Intergenerational Dialogue, at the Centre for Memories—Museu Sporting, Lisbon. *ICOM Voices. International Council of Museums - ICOM*. <https://icom.museum/en/news/intangible-heritage-as-a-tool-for-intergenerational-dialogue-at-the-centre-for-memories-museu-sporting-lisbon/>
- Moutinho, M. C. (2019). *Sociomuseologia: Ensino e Investigação. 1991-2018, Repositório Documental Anotado*. Independently Published.
- UNESCO. (2003). *Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial*. <https://ich.unesco.org/doc/src/00009-PT-Brazil-PDF.pdf>
- UNESCO. (2015). *Recomendação sobre a proteção e a promoção dos Museus e Coleções, da sua Diversidade e de sua função na sociedade*. (C. Stornino, Trad.). http://www.museologia-portugal.net/files/breves_consideracoes_sobre_a_genealogia.pdf



Ser Natureza, 2021 | Fernanda Fragateiro
Ferro galvanizado, palha | Galvanized iron, straw
© António Jorge Silva

Webinares

Gestão de Riscos em Património Cultural

O ICOM Portugal promoveu um curso *online* de Gestão de Riscos em Património Cultural que decorreu em 7 sessões entre 22 de Março e 7 de Abril onde participaram mais de 30 formandos. Foram abordados conceitos de análise de riscos e vulnerabilidades de edifícios e colecções, planos, situações de emergência e evacuação, medidas de protecção e mitigação, equipas e cadeias de comando, e as medidas a médio e longo prazo pós sinistros.

Uma iniciativa que seria importante complementar com uma formação prática, “no terreno”, a técnicos do Património e da Protecção Civil, de forma a mecanizar procedimentos e adequar os meios de intervenção à realidade concreta das instituições patrimoniais. ♦



Logos of partner organizations: UFRJ, FEUP, POBTO, INSTITUTO DA CONSTRUÇÃO, SIMAP, MUSEU NACIONAL, ICOM Portugal.

GESTÃO DE RISCOS EM PATRIMÓNIO CULTURAL

CURSO DE FORMAÇÃO 2022

ONLINE - 7 SESSÕES

- 22 MAR
- 24 MAR
- 29 MAR
- 31 MAR
- 05 ABR
- 07 ABR
- 12 ABR

PROGRAMA: <https://icom-portugal.org/>
INSCRIÇÕES: info@icom-portugal.org
50,00 euros / 25,00 euros (ICOM)

Museus e Património: novos e velhos riscos

Isabel Raposo de Magalhães
Museu Nacional dos Coches



Risk evaluation and management has become a key subject in Heritage Management. Several initiatives from ICCROM and ICOM try to prepare museum professionals to deal with growing challenges.

Stefan Michalski, nome incontornável da conservação preventiva, num dos últimos webinars do ICCROM (“Anticipating the future: strategic foresight for Heritage”, 26 de Maio) referiu que “resiliência é prever os vários futuros”, ou seja, a capacidade de antecipar os diferentes cenários com que o futuro nos pode confrontar.

E, desafiou-nos a imaginar uma época, talvez não tão longínqua, em que os computadores dirigirão os museus, ao nível dos sistemas de segurança, iluminação, climatização, comunicação, até da simples abertura de portas...

Nesse admirável mundo novo, um qualquer “HAL”, tal como no filme “2001 Odisseia no Espaço”, poderia, por sua alta recreação ou pirateado por um hacker, desregular os sistemas, apagar ficheiros, inventários, imagens, informação...

Inverosímil? Quem sabe? Mas o tecnológico é mais um dos novos riscos que os profissionais do Património têm de considerar.

Há apenas quatro meses muito poucos imaginariam viver uma nova, brutal e devastadora guerra na Europa, com o inevitável corolário de destruição e espoliação de bens culturais.

Esta situação veio sobrepor-se a uma pandemia que grassa há mais de dois anos, longe ainda de estar controlada, e que mergulhou a economia mundial numa tremenda recessão.

Esta “nova realidade”, que fechou fronteiras, impossibilitou viagens e confinou grande parte da população, teve um profundo impacto no Património Cultural.

Museus, monumentos e sítios tiveram de ser encerrados ao público um pouco por todo o mundo. Tiveram de se reinventar para proteger os seus acervos e, simultaneamente, tentar compensar os seus visitantes pela não fruição das suas colecções.

Foram depois reabrindo, enfrentando uma realidade diferente: uma quebra brutal de visitantes com repercussões trágicas nos já de si curtos orçamentos e uma enorme incerteza sobre a possibilidade de regresso ao normal, em termos de público, de receitas, de concretização de projectos, e da capacidade de manter o seu poder de atração num mundo que mudou.

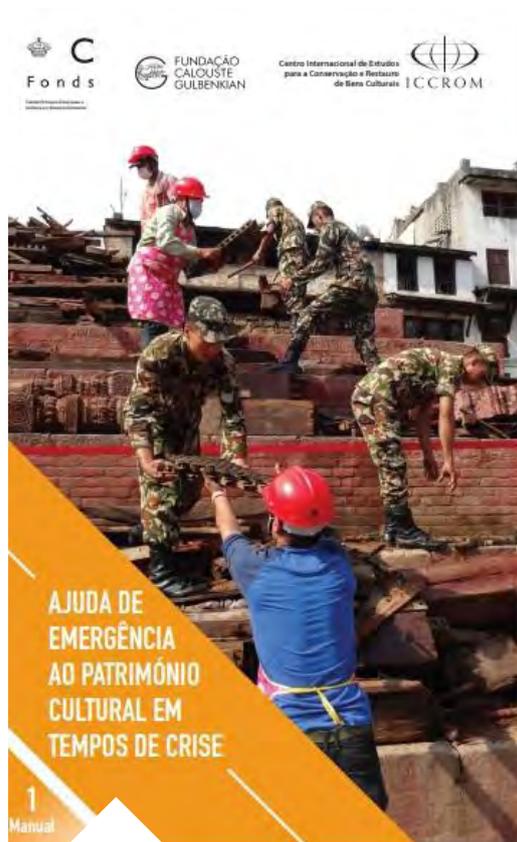
As análises feitas coincidem no diagnóstico: os impactos sentiram-se ao nível económico:

perda muito substancial de visitantes e receitas (bilheteiras, lojas, alugueres de espaços, doações, *sponsors*..); sociais (exposições e actividades canceladas ou adiadas); ao nível da segurança dos bens patrimoniais e da sua conservação.

Em muitos casos o encerramento impediu a vigilância, manutenção e monitorização, fazendo aumentar a probabilidade do risco de incêndio, roubo, de situações de vandalismo e de exposição a ataque biológico ou de condições de ambiente inadequadas.

Por outro lado, a gestão da coexistência de riscos múltiplos foi posta à prova pela situação de pandemia que dificultou/impossibilitou a ajuda para a resposta e recuperação de desastres, como foi patente na explosão de Beirute.

Os museus reagiram ao encerramento reinventando-se, tirando partido de oportunidades, como é o caso do formidável incremento do digital e das redes sociais, investiram em propostas *online*: *webinars*, cursos, palestras, publicações, visitas e exposições virtuais permitiram manter a sua actividade e atingir mesmo um número mais alargado de pessoas. Partindo de conteúdos já existentes e, sobretudo, criando novos, aproveitando para mostrar aspectos menos conhecidos (reservas, intervenções de conservação e restauro, jardins...), foram inúmeras as iniciativas com que museus e monumentos tentaram suprir a presença física e, dando provas de grande resiliência, foram descobrindo novas formas de comunicar e de promover o acesso à cultura.



Estes tempos fizeram emergir novas prioridades, obrigaram a fazer balanços, a repensar o futuro e a ter de demonstrar a sua relevância social, apostando numa maior inclusão e participação das comunidades, incorporando as novas inquietações da sociedade actual: alterações climáticas (consideradas pela UNESCO a maior ameaça ao Património Mundial), sustentabilidade, solidariedade, novos olhares sobre as origens/incorporação das colecções, as suas fontes de financiamento, o suavizar a pressão excessiva e predatória do turismo massificado, tudo isto sem perder a sua identidade, significado e valores. Por outro lado, e um pouco paradoxalmente, a pensar como manter o interesse e a presença de um público (sobretudo o mais jovem) que se habituou à imensa oferta *online* disponibilizada.

Vivemos num mundo perigoso: aos riscos tradicionais: sismos, incêndios, inundações, tempestades, cuja frequência e acuidade se prevê aumentem por efeito das alterações climáticas, juntam-se estes “novos riscos” que foram emergindo e se multiplicam, de forma cada vez mais complexa.

E isto numa altura em que a própria percepção do valor que a sociedade atribui ao Património se foi alterando, da perspectiva histórico-artística tradicional para a social-societária: (as estátuas “decapitadas” os símbolos culturais ou religiosos. hoje em dia considerados inadequados, destruídos) ou até virtual (os NFTs presentes já em alguns acervos de museus), colocando dificuldades acrescidas e uma enorme perplexidade aos responsáveis pela conservação do Património.

O enquadramento estratégico das Nações Unidas para a redução de desastres, aprovado em Hyogo (2005) e reforçado em Sendai (2015), aponta para a necessidade de investir na implementação de uma cultura de gestão de riscos no âmbito de uma cooperação internacional alargada e de partilha de experiências que permitam minimizar perdas e danos, e conseguir uma resposta mais eficaz.

Como eixos prioritários estão o investimento na resiliência, e, sobretudo, no estudar e compreender os riscos: avaliar, registar, partilhar informação sobre os desastres e perdas patrimoniais ao longo da História.

Qualquer política de mitigação de desastres sustentável tem, pois, de assentar no conhecimento específico e cartográfico dos riscos e das vulnerabilidades do Património, na preparação da emergência (planos de segurança, formação, treinos, simulações) e em boas práticas de actuação que se adquirem com as “lições aprendidas” e os registos de informação (preferencialmente bases de dados) de situações passadas.



ICCRUM LECTURE SERIES

ANTICIPATING THE FUTURE: STRATEGIC FORESIGHT FOR HERITAGE

26 May 2022 | 12:00 (Rome, Italy)

Moderator

- Alison Heritage, ICCROM

Panelists

- Amy Iwasaki, ICCROM Strategic Planning Unit
- Dr Adala Leeson, Head of Socio-Economic Analysis and Evaluation, Historic England, United Kingdom
- Dr Gustav Wollentz, Nordic Centre of Heritage Learning and Creativity, Sweden
- Stefan Michalski, Heritage Conservation Scientist, Canada
- Dr Tokie Laotan-Brown, FRSA, Merging Ecologies Studio, Nigeria

A cooperação com os serviços de protecção civil, com os institutos sectoriais especializados (meteorológico, geológico, sísmico, etc) e com as universidades é indispensável, não esquecendo os organismos internacionais ligados à salvaguarda do Património: ICCROM, ICOMOS, ICOM...cuja experiência e conhecimento são uma enorme mais-valia. A eles se deve a publicação de manuais (muitos online) sobre gestão de riscos, planos de segurança, gestão do desastre, procedimentos de evacuação de obras de arte, bem como a organização periódica de seminários, encontros e cursos estruturados para o desenvolvimento de competências na preparação e resposta a situações de crise.

A este respeito, lembro as recentes edições em português dos manuais do ICCROM: Ajuda de Emergência a Coleções Patrimoniais Culturais em Risco e Evacuação de Emergência de Coleções Patrimoniais (este último com o cofinanciamento do ICOM-PT).

Em tempos de crise, é fundamental apostar na prevenção, na investigação e na formação; promover parcerias estratégicas, e redes de instituições e de profissionais, nacionais e internacionais, que potenciem e rentabilizem recursos.

E, ainda, favorecer a criação e divulgação de projectos e iniciativas de sensibilização para a conservação sustentável do Património Cultural.

A Bélgica, por exemplo, iniciou em 2020 o Projecto Climate2Preserv, coordenado pelo IRPA, que pretende reduzir o consumo de energia, assegurando que os ambientes onde as colecções são guardadas e expostas ao público garantam a sua integridade e a sua conservação, a longo prazo, de forma sustentável não só a nível financeiro, mas também em termos de economia energética, e ambiental (inocuidade dos sistemas e materiais). Isso pressupõe uma criteriosa selecção dos materiais e equipamentos, invertendo a crescente dependência de sistemas de climatização e de iluminação dispendiosos e agressivos para o ambiente.

Finalmente, a importância do factor humano: investir em capacitação de profissionais na área da gestão de riscos e na ajuda ao Património em situações de risco/desastres.

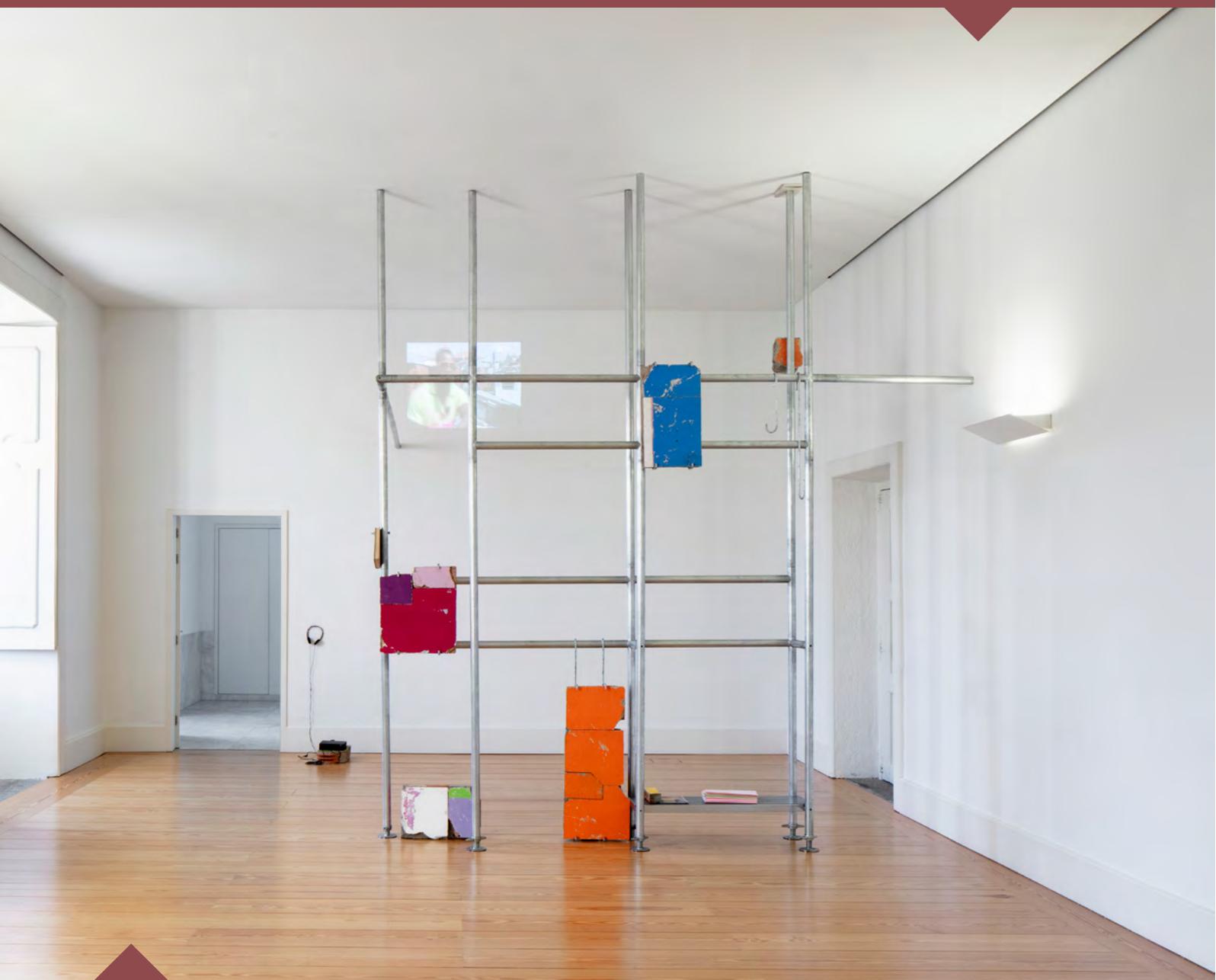
O ICOM Portugal promoveu um curso *online* de Gestão de Riscos em Património Cultural que decorreu em 7 sessões entre 22 de Março e 7 de Abril onde participaram mais de 30 formandos. Foram abordados conceitos de análise de riscos e vulnerabilidades de edifícios e colecções, planos, situações de emergência e evacuação, medidas de protecção e mitigação, equipas e cadeias de comando, e as medidas a médio e longo prazo pós sinistros.

Uma iniciativa muito meritória que seria importante complementar com uma formação prática, “no terreno”, a técnicos do Património e da Protecção Civil, de forma a mecanizar procedimentos e adequar os meios de intervenção à realidade concreta das instituições patrimoniais.

Planeamento, prevenção, cooperação são palavras-chave que poderão contrariar a inevitabilidade de uma maior exposição a riscos se traduzir numa vulnerabilidade acrescida dos bens culturais.

E, sobretudo, reforçar e refrescar os recursos humanos (conservadores de museus, conservadores-restauradores...) pois o mundo que conhecemos está a mudar vertiginosamente e temos de encarar com optimismo a capacidade de adaptação e de resposta das novas gerações. ♦

Publicações



6 de Maio, 2018 | Fernanda Fragateiro

Estrutura metálica galvanizada, fragmentos de demolição do Bairro 6 de Maio, Amadora (2018), documentação do bairro e livros: *Espèces d'espaces* (Georges Perec, Galilée, 2000) e *Dictionnaire de la Peinture Abstraite* (Michel Seuphor, Fernand Hazan (ed), Paris, 1957)

Galvanized metal structure, demolition fragments from the neighborhood 6 de Maio, Amadora (2018), documentation on the neighborhood and books: *Espèces d'espaces* (Georges Perec, Galilée, 2000) and *Dictionnaire de la Peinture Abstraite* (Michel Seuphor, Fernand Hazan (ed.), Paris, 1957)

© António Jorge Silva

• **Art, Museums & Digital Cultures: Rethinking Change**

Editores:
Helena Barranha
& Joana Simões Henriques

Ano: 2021

ISBN: 978-989-54405-4-2

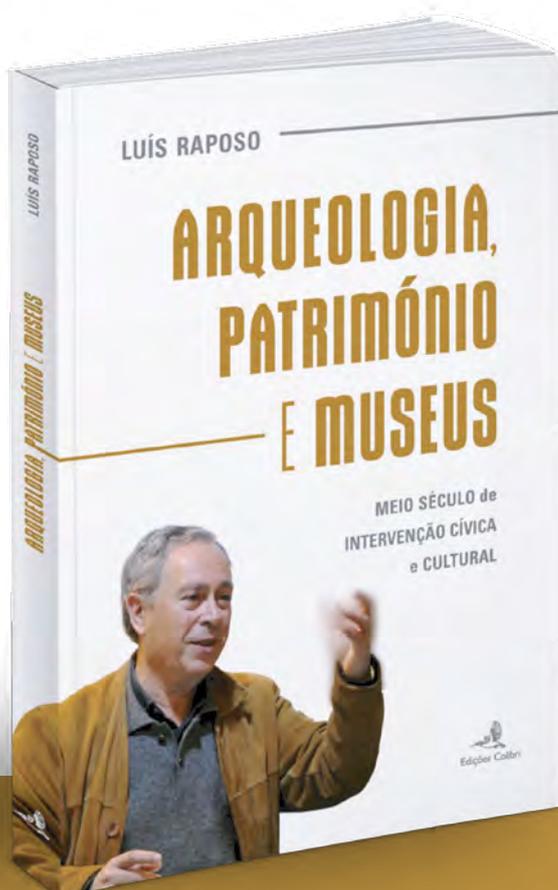
ART, MUSEUMS & DIGITAL CULTURES



RETHINKING CHANGE

Edited by Helena Barranha
& Joana Simões Henriques

IHA/NOVA FCSH and maat



• **Arqueologia,
Património e Museus**
Meio século de intervenção
cívica e cultural

Autor: Luís Raposo

Ano: 2021

ISBN: 9789895660889



• **O que se faz no Museu?**

Autor: Mariana Ramos

Ano: 2022

ISBN: 9789896233440

• **Mediação Cultural. Aprendizagem para Todos. Atas do Encontro de Educação, Cultura e Património (11-13 outubro 2016)**

Edição: Museu de Lisboa (EGEAC)

Ano: 2022

ISBN: 978-989-8763-77-8



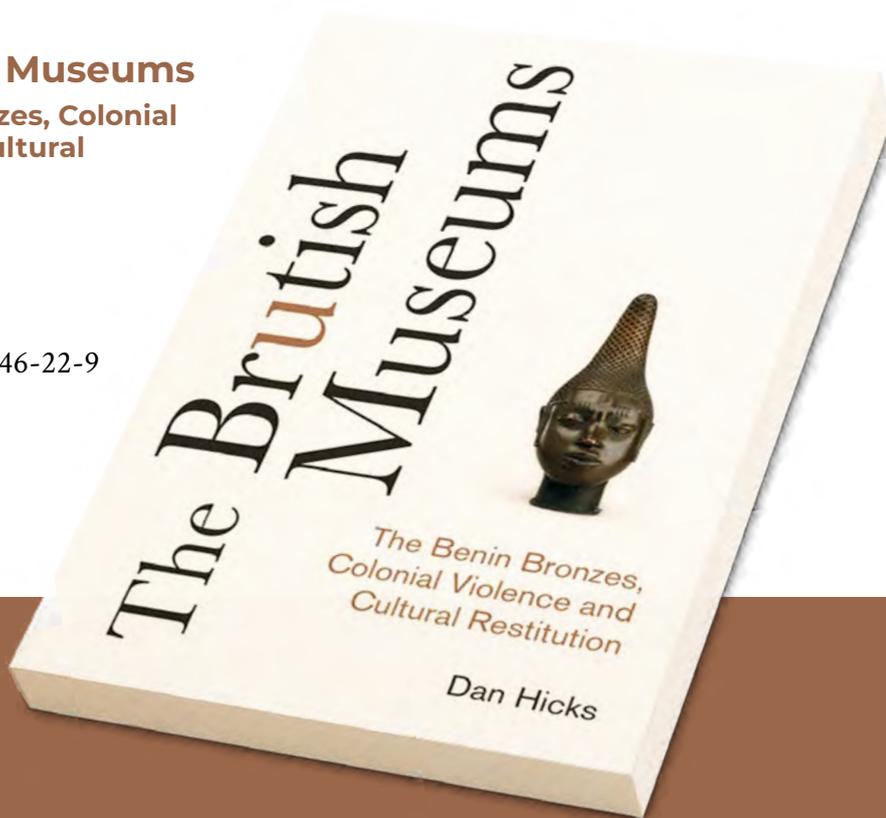
• **The Brutish Museums**

The Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution

Autor: Dan Hicks

Ano: 2020

ISBN: 978-074-5346-22-9



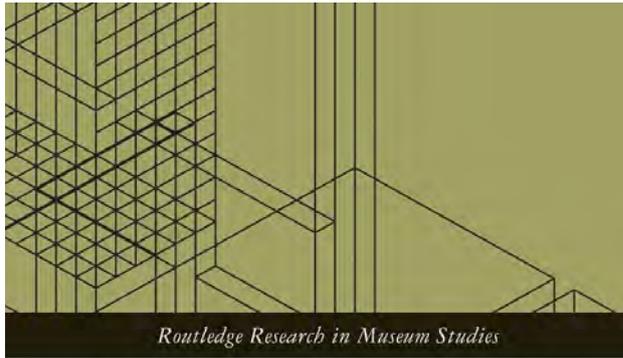
• **Midas 14**

Autores:

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

Ano: 2022

ISSN eletrónico: 2182-9543

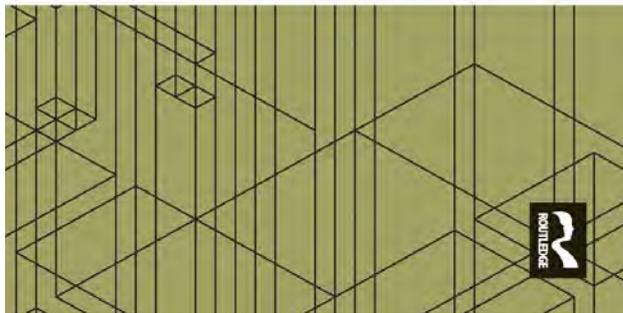


Routledge Research in Museum Studies

**MUSEUMS, MODERNITY
AND CONFLICT**

**MUSEUMS AND COLLECTIONS IN AND OF WAR
SINCE THE NINETEENTH CENTURY**

Edited by Kate Hill



• **Museums, Modernity
and Conflict**
Museums and Collections
in and of War since the
Nineteenth Century

Editor: Edited By e Kate Hill

Ano: 2022

ISBN: 9780367638528



• **The Changing Museum**
A History of New Walk Museum

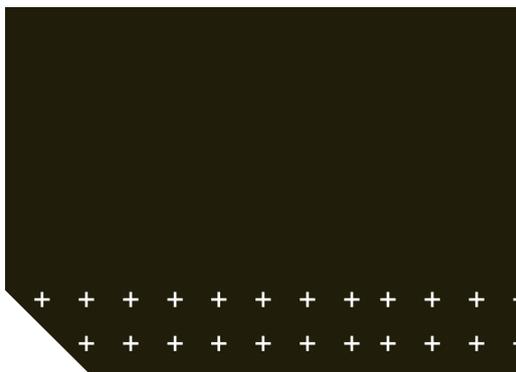
Autor: Clive Gray

Ano: 2022

ISBN: 9780367257866

THE CHANGING MUSEUM
A HISTORY OF NEW WALK MUSEUM

Clive Gray

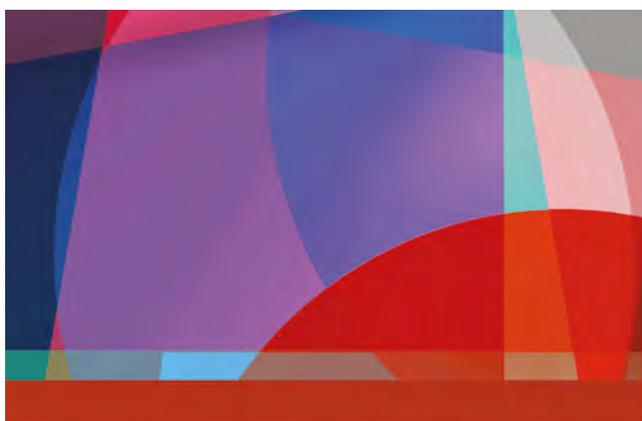
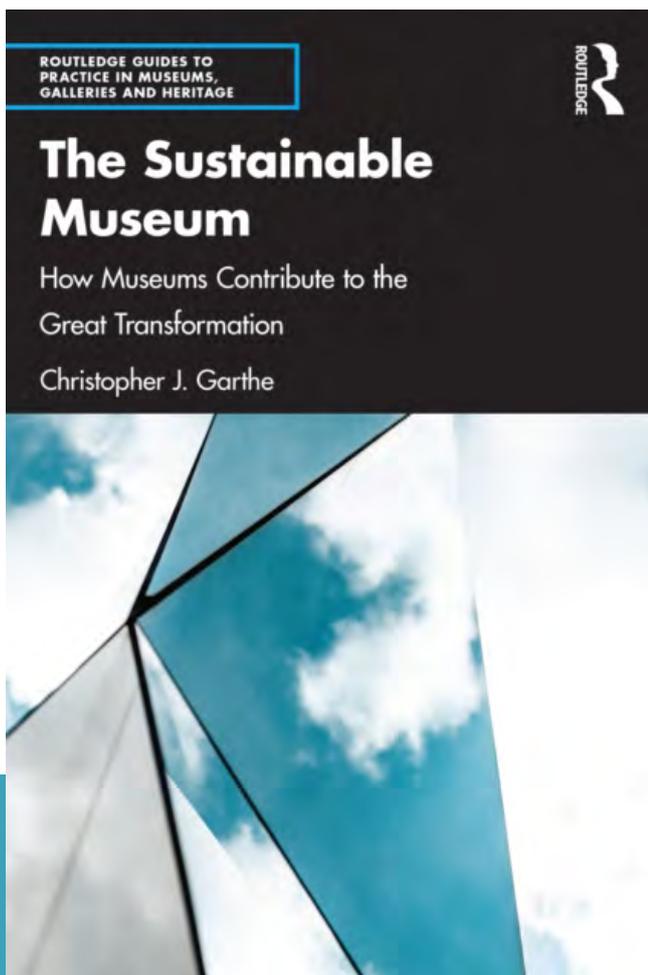


• **The Sustainable Museum**
How Museums Contribute to the Great Transformation

Autor: Christopher J. Garthe

Ano: 2022

ISBN: 9781032049267



SPORT IN MUSEUMS

Edited by

Kevin Moore, John Hughson and Christian Wacker

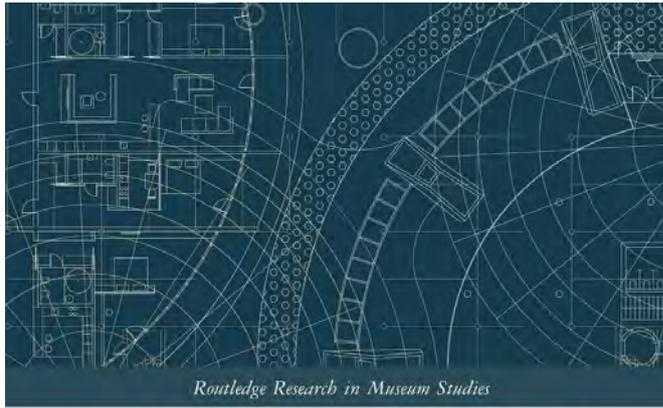
• **Sport in Museums**

Editores:
Kevin Moor,
John Hughson e
Christian Wacker

Ano: 2022

ISBN: 9780815360599





ART IN SCIENCE MUSEUMS
TOWARDS A POST-DISCIPLINARY APPROACH

Edited by
Camilla Rossi-Linnemann and Giulia de Martini



**• Design Considerations
for Preventive
Conservation
in New Heritage
Collection Facilities**

Autor:
Simon Lambert, Evelyn Ayre,
Irene Karsten e Marianne Breault

Ano: 2022

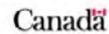
ISBN: 978-0-660-41266-5

**• Art in Science
Museums
Towards a Post-Disciplinary
Approach**

Editores:
Camilla Rossi-Linnemann e
Giulia de Martini

Ano: 2021

ISBN: 9781032082974



**Design Considerations for Preventive Conservation in
New Heritage Collection Facilities**

Simon Lambert, Evelyn Ayre, Irene Karsten and Marianne Breault

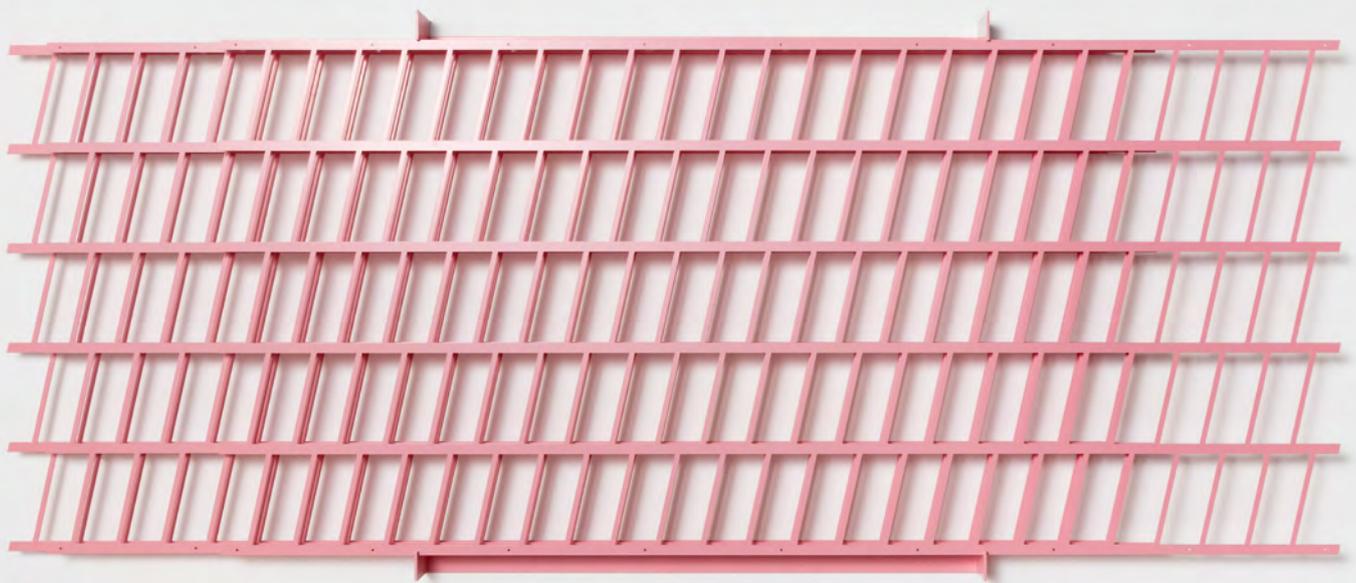
© Government of Canada, Canadian Conservation Institute, 2022

Published by:
Canadian Conservation Institute
Department of Canadian Heritage
1030 Innes Road
Ottawa ON K1B 4S7
Canada

Cat. No.: CH57-4/30-2022E-PDF
ISBN 978-0-660-41266-5

This version supersedes any previously published or circulated version. To ensure you are consulting the latest version, visit the CCI website.

Également publié en français.



Disappearance (pink), 2021 | Fernanda Fragateiro

Aço inoxidável lacado | Lacquered stainless steel

Cortesia Galeria Filomena Soares

© António Jorge Silva

ICOM international
council
of museums
Portugal

BOLETIM ICOM PORTUGAL

O Poder dos Museus

Série III Julho 2022 N.º 18

 <http://www.icom-portugal.org>

 <https://www.facebook.com/icomportugal>