

BOLETIM ICOM PORTUGAL

Património Vivo

Série III Janeiro 2024 N.º21



Migração, Exclusão e Resistência (III), 2016-2023 | Carla Filipe
© Carla Filipe

ICOM international
council
of museums
Portugal



Património para vida Heritage for life

Nathália Pamio Luiz



Parece contraditório falar em *Património Vivo*, em um momento tão latente para as emergências contra o maior património humano: o direito à vida.

O património vivo frui e reverbera nas práticas, expressões, nas formas como o saber tracional é abrigado na memória coletiva, arquitetando conexões entre o reconhecimento, a preservação e a promoção dos elementos do património cultural imaterial, buscando também transmiti-los às gerações futuras, em meio a um mundo que está em constante transformação. Neste contexto, fomentar ferramentas para trabalhar o património vivo de maneira plural e diversa, é uma forma de resistência e sobrevivência.

No Boletim de Janeiro de 2024, intitulado *Património Vivo*, o ICOM Portugal associa-se à temática definida para o Jornadas Europeias do Património 2023 e reflete tanto iniciativas promovidas no seu contexto, quanto desdobramentos que este tópico nos provoca.

A ideia de comunidade, que sob uma visão europeia, tem nos alertado sobre o caminho ainda longo a percorrer contra o paternalismo e tantas outras formas capacitistas de materializar as injustiças sociais em instituições museológicas.

It seems contradictory to talk about Living Heritage at a time when the emergencies against the greatest human heritage are so latent: the right to life.

Living heritage flourishes and reverberates in the practices, expressions and ways in which traditional knowledge is housed in collective memory, forging connections between the recognition, preservation and promotion of intangible cultural heritage elements, while also seeking to pass them on to future generations in the midst of a world that is constantly changing. In this context, fostering tools to work with living heritage in a plural and diverse way is a form of resistance and survival.

In the January 2024 Bulletin, entitled Living Heritage, ICOM Portugal associates itself with the theme defined for the European Heritage Days 2023 and reflects both initiatives promoted in its context and developments that this topic provokes in us.

The idea of community, from a European perspective, has warned us that there is still a long way to go against paternalism and so many other forms of empowerment that materialise social injustices in museum institutions.

Mas afinal, *Do que falamos quando falamos em Capacitismo nos museus?* Convidamos especialmente a audiodescritora e autora de artigos, capítulos e livros publicados na área da acessibilidade cultural e comunicação inclusiva em museus, com prêmios na sua área de atuação, Desirée Nobre Salasar, para nos auxiliar a colocar *Em foco* a discussão sobre inclusão com responsabilidade e anticapacitista. A doutoranda em Museologia (Universidade Lusófona) e em Memória Social e Património Cultural (Universidade Federal de Pelotas/Brasil), que realizou estágio em Acessibilidade Cultural no Museu da Comunidade Concelhia da Batalha e residência profissional no Museu de Leiria, nos provoca a refletir a questão apresentada com argumentos técnicos e atentos à dignidade humana.

Em seguida, apresentamos cronologicamente eventos construídos com o apoio do ICOM Portugal no segundo semestre de 2023, abrindo espaço para que seus organizadores nos contem sobre os mesmos. Aproveitamos esta oportunidade para agradecer a dedicação de todas as equipas que se empenharam para que as conferências e seminário fossem realidade, às pessoas comunicadoras e participantes de cada um, bem como aos autores por sua contribuição de texto, nomeadamente, Mário Nuno Antas, Flora Maravalhas e Maria João Lima.

Percorrendo este contexto de eventos nacionais de relevância, Ana Saraiva, nos conta sobre a grande “festa” organizada em Portugal para assinalar os 20 anos da Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial da UNESCO.

Diante do movimento de efervescência de museologias plurais que vivemos hoje e, para chamar a nossa atenção para a relação entre *Museus e comunidades em tempos desafiadores*, María Auxiliadora Llamas Márquez, Presidente do ICOM Espanha, propõe através de um olhar aproximado às boas práticas concretizadas no seu país, manifestar o museu como um agente de mudança social.

But What are we talking about when we talk about Capacitism in museums? We specially invited Desirée Nobre Salasar, an audio-descriptor and author of articles, chapters and books published in the field of cultural accessibility and inclusive communication in museums, with awards in her field, to help us bring the discussion about inclusion with responsibility and anti-capacitism Into Focus. The doctoral student in Museology (Universidade Lusófona) and Social Memory and Cultural Heritage (Universidade Federal de Pelotas/Brazil), who did an internship in Cultural Accessibility at the Museu da Comunidade Concelhia da Batalha and a professional residency at the Museu de Leiria, provokes us to reflect on the issue presented with technical arguments that are attentive to human dignity.

Next, we present a chronological list of events organised with the support of ICOM Portugal in the second half of 2023, opening up space for their organisers to tell us about them. We would like to take this opportunity to thank all the teams who worked hard to make the conferences and seminars a reality, the people who communicated and took part in each one, as well as the authors for their contributions to the text, namely Mário Nuno Antas, Flora Maravalhas and Maria João Lima.

Going through this context of relevant national events, Ana Saraiva tells us about the great “party” organized in Portugal to mark 20 years of the UNESCO Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage.

*Faced with the effervescence of plural museologies that we are experiencing today, and in order to draw our attention to the relationship between **Museums and communities in challenging times**, María Auxiliadora Llamas Márquez, President of ICOM Spain, proposes, through a closer look at the good practices implemented in her country, to show the museum as an agent of social change.*

Pautados na atenção para recursos de transferência de conhecimento e aprofundamento de investigação científica no âmbito dos museus, compõe ainda este Boletim a entrevista ***A Maqueta como instrumento para comunicar e contextualizar o património***, realizada a Carlos Cabral Loureiro, maquetista do Museu de Lisboa. Responsável pela elaboração de projeto e produção de maquetas presentes em todos os pólos do museu há 37 anos, Carlos nos brinda com detalhes da riqueza do processo e desafios de desenvolvimento. Nesta partilha sensível de percurso profissional, notamos ainda a importância de reforçar a valorização das tecnologias desenvolvidas entre equipas de museus e a transmissão de um saber fazer técnico que é desenvolvido através da experiência teórico-prática na rotina das instituições, permeado por uma construção coletiva e interdisciplinar.

Em vias de promover o espaço democrático de voz e participação no ICOM Portugal, a atual Direção promoveu uma chamada para artigos. Estas chamadas são um movimento para que os membros possam dar-se a conhecer e para que possamos todos ter acesso a ações e investigações diversas e plurais, que cheguem até nós. Nesta, que é sua primeira edição, extendemos os números de contribuições para abarcar uma maior quantidade de pessoas e, poderão então conhecer cinco textos de temáticas variadas e igualmente necessárias de serem abordadas.

A artista multidisciplinar, **Carla Filipe**, enriquece capa e separadores com a sua obra concebida por meio da interligação permeável entre arte, cultura popular e ativismo. A artista que apropria-se de elementos e materiais múltiplos, instiga através do seu trabalho o pensamento sobre formatos intrínsecos de hierarquizações e manifestações de resistência. Na obra escolhida para a capa, que integra a exposição antológica ***"In My Language I am Independent"*** [Na minha língua, eu sou independente], exibida no Museu de Serralves, Porto, em 2023, Carla problematiza de forma sutil e natural, através da articulação de diferentes modos de vida, a concepção de propriedade e ampliando a noção de sobrevivência – como uma flecha certa para algumas das maiores questões da sociedade contemporânea.

*Focusing on resources for transferring knowledge and furthering scientific research in the field of museums, this Bulletin also features an interview with Carlos Cabral Loureiro, a model maker at the Museum of Lisbon, on **The Model as a tool for communicating and contextualising heritage**. Responsible for designing and producing the maquettes that are present in all the museum's centres for 37 years, Carlos tells us details of the richness of the process and the development challenges. In this sensitive sharing of professional journeys, we also note the importance of reinforcing the valorisation of technologies developed by museum teams and the transmission of technical know-how that is developed through theoretical and practical experience in the routine of institutions, permeated by collective and interdisciplinary construction.*

In order to promote a democratic space for voice and participation in ICOM Portugal, the current Board of Directors has organised a call for articles. These calls are a way for members to make themselves known and for us all to have access to the diverse and plural actions and research that reach us. In this, its first edition, we have extended the number of contributions to include a greater number of people, so you can get to know five texts on a variety of themes that need to be addressed.

*Multidisciplinary artist **Carla Filipe** offers us her work on the cover and separators, which was conceived through the permeable interconnection between art, popular culture and activism. The artist, who uses multiple elements and materials, instigates thought through her work about intrinsic formats of hierarchisation and manifestations of resistance. In the work chosen for the cover, which is part of the anthological exhibition **"In My Language I am Independent"**, shown at the Museu Serralves, Porto, in 2023, Carla subtly and naturally problematises, through the articulation of different ways of life, the concept of property and broadening the notion of survival - like a straight arrow to some of the biggest issues in contemporary society.*

Optamos nesta edição, por manter as contribuições internacionais em idioma original. Esta decisão está presente nos textos de María Auxiliadora Llamas Márquez, Bárbara Silva e Marta Jecu.

Consideramos ainda importante as propostas de texto assinadas no corpo desta publicação exprimem democraticamente a opinião de seus autores, e, não necessariamente, a do ICOM Portugal ou deste Editorial. Esperamos que ideias, desde que expostas de forma ética, possam ser colocadas para que, assim, tenhamos a oportunidade de refletir, contestar/ concordar e debater.

Acresce-se entre as breves notícias desta edição, esclarecimentos desta Comissão Nacional do Conselho Internacional de Museus sobre a Assembléia Extraordinária convocada para 06 de novembro de 2023 e que ocorreram no Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, Portugal.

Assentes no trabalho necessário deste primeiro ano de gestão, no fortalecimento de estruturas e criação de ordenamento, que permitam o ICOM Portugal avançar, caminhamos ávidos para o alargamento de atividades e convidamos a todas as pessoas a continuar a interagir, a propor e a buscar suporte neste que é a vossa Comissão Nacional.

Espero, particularmente, que este Boletim alcance ser uma das plataformas para este acesso. ♦

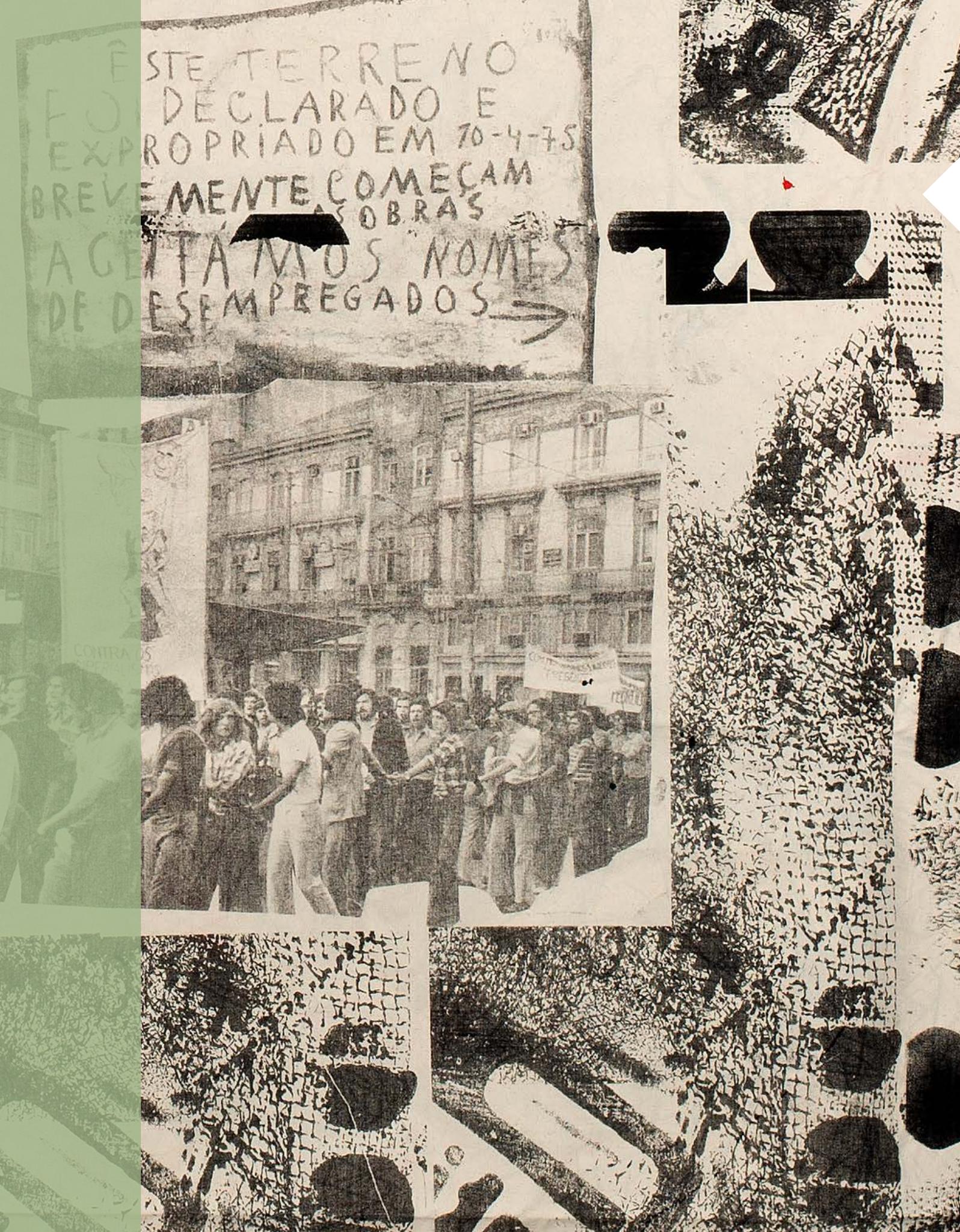
In this edition, we have opted to keep the international contributions in their original language. This decision is reflected in the texts by María Auxiliadora Llamas Márquez, Bárbara Silva and Marta Jecu.

We also consider it important that the text proposals signed in the body of this publication democratically express the opinion of their authors, and not necessarily that of ICOM Portugal or this Editorial. We hope that ideas, provided they are presented ethically, can be put on the table so that we have the opportunity to reflect, contest/agree and debate.

In addition to the brief news items in this issue, the National Commission of the International Council of Museums has provided clarification on the Extraordinary Assembly called for 6 November 2023, which took place at the Palácio Nacional da Ajuda in Lisbon, Portugal.

Based on the necessary work of this first year of management, strengthening structures and creating organisation that will allow ICOM Portugal to move forward, we are eager to expand our activities and we invite everyone to continue interacting, proposing and seeking support in this, your National Commission.

As editor, I particularly hope that this Bulletin will become one of the platforms for this access. ♦



Habitação, período PREC, (detalhe), 2023 | Carla Filipe
@Luis Espinheira , La oficina, Madrid, Espanha

Índice

Editorial 3

Mensagem do Presidente 13

Breves 16

- *Assembleia Geral Extraordinária, novembro 2023*
- *Convocatória: Assembleia Geral – Sessão Ordinária*
- *Pedido de esclarecimento a respeito do Apoio de 34 milhões do Estado Português para o restauro e apetrechamento da Fortaleza de São Francisco do Penedo, em Luanda, e a construção do Museu da Luta de Libertação Nacional de Angola*
- *Revisão do Código Deontológico do ICOM para Museus*
- *Dia Internacional dos Museus 2024: “Museus, Educação e Investigação”*
- *Concurso para Diretor-geral do ICOM*
- *Criação de dois novos Comitês Internacionais no ICOM: SUSTAIN e SOMUS-IC*
- *Prémio ICOM para Práticas de Desenvolvimento Sustentável em Museus*
- *Quotas membros individuais e institucionais 2024*
- *Inauguração do CETMOPA e Homenagem a Hugues de Varine*
- *Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E. e Património Cultural, I.P.*
- *Museus na transição para a democracia, 1974-1990*
- *Lembrar para não repetir*
- *Fundo Ibermuseos para a Proteção do Património*
- *Guia para um Recrutamento Inclusivo*

Em Foco 26

- *Do que falamos quando falamos em capacitismo nos museus?*
Desirée Nobre Salazar

Eventos organizados com o apoio ICOM Portugal, 2023 36

- *O Papel da Comunicação e Educação na relação dos museus com as suas comunidades* 38
Mário Nuno Antas
- *CISOC - Conferência “Impacto social: as pessoas no centro das organizações culturais” Súmula da conferência* 44
Flora Maravalhas e Maria João Lima

Museus e património em tempos desafiadores 50

- A FESTA - PORTUGAL IMATERIAL: 52
Convenção UNESCO 2003-2023
Ana Saraiva
- Museos y comunidades en tiempos desafiantes: el caso español 58
María Auxiliadora Llamas Márquez, ICOM Spain Chair

À Conversa com Carlos Cabral Loureiro 69

Entrevista realizada por Nathália Pamio Luiz e Maristela Santos Simão

- A Maqueta como instrumento para comunicar e contextualizar o património.

Espaço Lugar de escuta e reflexão para membros associados 79

- Outro(s) Lugar(es) 81
Andreia Dias e Susana Gomes da Silva
- The Importance of Social Media in Museum Education and Outreach: 94
A Case Study of the Uffizi Gallery Official TikTok Account
Bárbara Silva
- Colecionar desafios: Particularidades na definição da Política de incorporação 101
do Museu Benfica - Cosme Damião
Diana Fragoso, Ângela Ferraz, Bárbara Campos Maia e Maria Inês Mata
- Contemporary art - a tool for an inclusive and regenerated museology 110
Marta Jecu
- O “Efeito Depot” e o Voyeurismo Museológico: 120
um novo edifício do Museu Boijmans Van Beuningen, em Roterdã
Denise Pollini

Publicações 127

Bolsa ICOM Portugal e Chamada para artigos 135



Colaboram neste número

Ana Saraiva / Chefe da Divisão do Património Móvel e Imaterial, Direção-Geral do Património Cultural

Andreia Dias / Responsável pela programação educativa de Escolas, Crianças e Famílias no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian

Ângela Ferraz / Gestora de Coleções, Tikvá Museu Judaico Lisboa

Bárbara Campos Maia / Coordenadora do Departamento de Reserva, Conservação e Restauro, Sport Lisboa e Benfica

Bárbara Silva / Mestre em Artes Visuais, Museologia e Curadoria pela Universidade de Bolonha

Carlos Cabral Loureiro / Desenhador/Maquetista do Museu de Lisboa

Denise Pollini / Museums and Public Engagement, CCQO - Culture Commons Quest Office - University of Antwerp

Desirée Nobre Salazar / Membro da coordenação do grupo de estudos pós-graduados em Sociomuseologia e Acessibilidade Cultural, ligado à Cátedra UNESCO "Educação, Cidadania e Diversidade Cultural"

Diana Fragoso / Documentação de Coleções, Departamento de Reserva, Conservação e Restauro, Sport Lisboa e Benfica

Flora Maravalhas / Doutoranda em Administração e Políticas Públicas do Centro de Administração e Políticas Públicas (ISCSP-ULisboa) e do Centro de Investigação e Estudos de Sociologia (CIES-Iscte)

María Auxiliadora Llamas Márquez / Presidente de ICOM España, Conservadora de Museos, Museo de Cádiz

Maria Inês Mata / Diretora do Património Cultural Benfica, Sport Lisboa e Benfica

Maria João Lima / Investigadora Integrada do Centro de Investigação e Estudos de Sociologia (CIES-Iscte) e do Observatório Português das Atividades Culturais (OPAC)

Mário Nuno Antas / Membro da Direção do ICOM Europa

Marta Jecu / Investigadora Auxiliar, CeIED - Centro de Estudos Interdisciplinares em Educação e Desenvolvimento, Universidade Lusófona

Susana Gomes da Silva / Responsável de educação, mediação e participação no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian

Ficha Técnica

Boletim ICOM Portugal, Série III, nº 21, Janeiro 2024 | 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.

Editora: Nathália Pamio Luiz

Projecto gráfico: Mariana Gaudich

Desenho da capa e dos separadores: Carla Filipe

Agradecimentos: André Cepeda, Angelo Biléssimo, Júlia Ramiro Belintani, Karen Brown, Magda Viana, Maristela Santos Simão, Sónia Oliveira, Roberto Duarte Leite

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>



In my own language I am Independente (vista parcial), 20233 | Carla Filipe

© André Cepeda / Museu de Serralves

Mensagem do Presidente

A word from the President

David Felismino



Para museus diversos e plurais

Este mais recente número do *Boletim* é híbrido e recupera vários temas abordados pelo ICOM Portugal em diversos fóruns, ao longo do segundo semestre de 2023. Apenas aparentemente uma miscelânea de temas soltos, encontra unidade na dimensão social dos museus, enquanto agentes comunitários, com capacidade de atuação, entre outros, na educação informal dos jovens, na integração dos seniores, na melhoria da qualidade de vida e no bem-estar das populações mais vulneráveis e com necessidades específicas, através de abordagens participativas, inclusivas e de partilha da autoridade, trilhando e partilhando caminhos de construção com múltiplas comunidades, entre iguais.

Este número chama-nos assim a atenção para a importância das relações orgânicas entre sociedade e património cultural. *Todo o património é vivo*. As manifestações culturais, materiais e imateriais, são fruto de saberes, práticas, expressões e representações, transmitidos pelas comunidades de geração em geração, em constantes processos de interação e renovação, próprios das culturas, paisagens, lugares de cada tempo. Enquanto evidências materiais de determinada comunidade e da sua *forma mentis*, consubstanciam saberes que retratam e ajudam a compreender o seu momento de produção, uso, renovação ou até de abandono.

For diverse and plural museums

This most recent issue of the Bulletin is hybrid and recovers several themes addressed by ICOM Portugal in different forums, throughout the second half of 2023. Only apparently a mishmash of loose themes, it finds unity in the social dimension of museums, as community agents, with capacity activities, among others, in the informal education of young people, the integration of seniors, improving the quality of life and well-being of the most vulnerable populations and those with specific needs, through participatory, inclusive and authority-sharing approaches, following and sharing construction paths with multiple communities, among equals.

*This issue therefore draws our attention to the importance of organic relationships between society and cultural heritage. All heritage is alive. Cultural manifestations, material and immaterial, are the result of knowledge, practices, expressions and representations, transmitted by communities from generation to generation, in constant processes of interaction and renewal, typical of the cultures, landscapes and places of each time. As material evidence of a given community and its *forma mentis*, they substantiate knowledge that portrays and helps to understand its moment of production, use, renewal or even abandonment.*

O reconhecimento da importância desta diversidade do património cultural, enquanto fator essencial para a preservação da identidade e memória coletivas das comunidades, bem como da relevância do papel desempenhado pelas mesmas nos processos de representação e transmissão do conhecimento, são fundamentais. O património cultural encerra valores de sustentabilidade das comunidades e dos territórios que representa. É inegável, por isso, o seu potencial inclusivo e empoderador, constituindo uma valiosa ferramenta de diálogo e de promoção da diversidade cultural.

Este reconhecimento exige uma postura proativa e colaborativa dos museus, com o objetivo de se transformar em espaços dinâmicos, plurais, promotores de identidades individuais e coletivas, num permanente movimento de abertura às comunidades, de democratização da cultura e de democracia cultural. Equidade, Acesso e Inclusão, entendidos de forma alargada, constituem, desta forma, os principais desafios para os museus, no presente e no futuro. Para garantir a participação das comunidades nas atividades culturais, seja em contexto de trabalho ou de fruição, importa conferir centralidade ao acesso nas suas diversas dimensões, social, intelectual e físico. O conhecimento e o usufruto do património são relevantes para uma cidadania ativa e participativa, potenciando ainda o desenvolvimento humano, a valorização da diversidade cultural e a promoção do diálogo intercultural.

Trata-se de experimentar novas formas e modos de relação entre os museus e a sociedade, respondendo aos anseios da mesma, tendo por cenário tempos presentes e futuros complexos, frágeis e desafiadores. Visões nacionalistas e populistas vingam em múltiplas geografias, incluindo no nosso país, pondo em causa valores e práticas democráticas de longa data. Além disso, as alterações climáticas estão a atingir um possível ponto sem retorno e, pela primeira

Recognition of the importance of this diversity of cultural heritage, as an essential factor for preserving the collective identity and memory of communities, as well as the relevance of the role played by them in the processes of representation and transmission of knowledge, is fundamental. Cultural heritage contains sustainability values for the communities and territories it represents. Therefore, its inclusive and empowering potential is undeniable, constituting a valuable tool for dialogue and promotion of cultural diversity.

This recognition requires a proactive and collaborative stance from museums, with the aim of transforming themselves into dynamic, plural spaces, promoting individual and collective identities, in a permanent movement of openness to communities, democratization of culture and cultural democracy. Equity, Access and Inclusion, understood broadly, constitute, therefore, the main challenges for museums, in the present and in the future. To guarantee the participation of communities in cultural activities, whether in the context of work or enjoyment, it is important to give centrality to access in its various dimensions, social, intellectual and physical. Knowledge and enjoyment of heritage are relevant for active and participatory citizenship, also enhancing human development, valuing cultural diversity and promoting intercultural dialogue.

It is about experimenting with new forms and modes of relationship between museums and society, responding to society's desires, taking into account complex, fragile and challenging present and future times. Nationalist and populist views prevail in multiple geographies, including in our country, calling into question long-standing democratic values and practices. Furthermore, climate change is reaching a possible point of no return and, for the first time in decades, we are faced with the risk of large-scale conflict. All of this must be carried out, also combining basic museological functions, such as preservation, conservation, research and inventory, which must be ensured by stable teams of qualified professionals, also

vez em décadas, somos confrontados com o risco de conflitos em grande escala. Tudo isto deve ser levado a cabo, compaginando ainda funções museológicas basilares, como a preservação, a conservação, a investigação e o inventário, que devem ser asseguradas por equipas estáveis de profissionais qualificados, garantindo ainda as condições de renovação e transmissão dos saberes e o acesso ao emprego digno no setor dos museus.

Mudanças de paradigma efetivas como estas exigem ativismo e um comprometimento permanente e inabalável com estes desafios, tal como nos trabalhos da artista multidisciplinar Carla Filipe que ilustram este número e nos evidenciam uma interligação permanente entre arte, cultura popular e ativismo. Um sentido agradecimento pela imediata generosidade com que se disponibilizou para enriquecer e dialogar com os múltiplos olhares aqui lançados.

Por fim, seja-me permitido agradecer a adesão pronta e generosa dos autores que contribuíram para a construção deste volume, em particular os autores dos cinco textos que resultaram da chamada aberta para artigos que o ICOM Portugal promoveu pela primeira vez, num movimento de democratização deste espaço de diálogo e reflexão. Uma palavra final de gratidão e amizade à Nathália Pamio e à Mariana Gaudich a quem a consistência deste *Boletim*, mais uma vez, a elas se deve. ♦

guaranteeing the conditions for renewal and transmission of knowledge and the access to decent employment in the museum sector.

Effective paradigm shifts such as these require activism and a permanent and unwavering commitment to these challenges, as in the works of multidisciplinary artist Carla Filipe that illustrate this issue and show us a permanent interconnection between art, popular culture and activism. A heartfelt gratitude for the immediate generosity with which you made yourself available to enrich and dialogue with the multiple perspectives cast here.

Finally, allow me to thank the prompt and generous support of the authors who contributed to the construction of this volume, in particular the authors of the five texts that resulted from the open call for articles that ICOM Portugal promoted for the first time, in a democratization movement this space for dialogue and reflection. A final word of gratitude and friendship to Nathália Pamio and Mariana Gaudich, to whom the consistency of this Bulletin, once again, is due. ♦

Breves



Breves

Assembleia Geral Extraordinária, novembro 2023

Realizou-se, em Lisboa, no Palácio Nacional da Ajuda, no dia 06 de novembro 2023, tal como devidamente anunciado, uma Assembleia Geral Extraordinária, a considerar os termos da lei e o disposto no Artigo 17º dos Estatutos do ICOM Portugal (2009).

A Ordem de Trabalhos tratou dois pontos:

1. Apreciação, Discussão e Votação dos Estatutos da Comissão Nacional Portuguesa do ICOM;
2. Designação dos membros da Direção da Comissão Nacional Portuguesa do ICOM com poderes para outorgar a escrituração pública destes Estatutos.

A revisão dos Estatutos da Comissão Nacional Portuguesa do ICOM foi aprovada por unanimidade entre os membros presentes. ♦

Convocatória e Estatuto estão disponíveis como informação pública no website do ICOM Portugal através da ligação: <https://icom-portugal.org/2023/11/08/assembleia-geral-sessao-extraordinaria-convocatoria-2/>



Imagem. Membros presentes na Assembleia Geral Extraordinária. Da esquerda para a direita: Roberto Leite, Maria José Santos, Mariana Jacob, David Felismino, Alexandre Pais, Sofia Marçal, Maria José Tavares, Manuela Santana, Maria João Burnay, Ana Mercedes Stoffel, Clara Camacho, Manuel Sarmiento Pizarro, Carlos Mouta Raposo e José Alberto Ribeiro.
© Nathália Pamio Luiz

Convocatória: Assembleia Geral – Sessão Ordinária

Nos termos da Lei e dos Estatutos, o Presidente da Mesa da Assembleia Geral, Alexandre Pais, convoca a Assembleia Geral da Comissão Nacional Portuguesa do ICOM para reunir em Sessão Ordinária, no próximo dia 25 de março 2024, pelas 15h00, no Palácio Nacional da Ajuda, Ala sul, 2º andar, Largo da Ajuda, em Lisboa, com a seguinte Ordem de Trabalhos:

1. Apreciação, discussão e votação do Relatório e Contas referentes ao exercício de 2023, acompanhado do Parecer do Conselho Fiscal;
2. Balanço das atividades do ano de 2023 e apresentação do Plano de atividades do ano 2024;
3. Apreciação, discussão e votação da proposta de atualização da tabela de valores das quotas anuais dos membros individuais e institucionais em 2025;
4. Informações e outros assuntos de interesse associativo.

Mais informamos que os documentos referidos ficarão disponíveis para consulta no site do ICOM Portugal nos prazos previstos pelos Estatutos (quinze dias).

Não havendo número suficiente de membros para deliberar em primeira convocação, a Assembleia, de acordo com os Estatutos, reunirá meia hora depois com qualquer número de presenças e com a mesma Ordem de Trabalhos. ♦

Pedido de esclarecimento a respeito do Apoio de 34 milhões do Estado Português para o restauro e apetrechamento da Fortaleza de São Francisco do Penedo, em Luanda, e a construção do Museu da Luta de Libertação Nacional de Angola

O pedido foi apresentado ao Excelentíssimo Senhor Doutor Pedro Adão e Silva, Ministro da Cultura, no dia 03 de janeiro de 2024, pela Presidência do ICOM Portugal.

Pela Resolução do Conselho de Ministros n.º 179/2023, de 22 de dezembro, foi autorizada a disponibilização de um montante extraordinário de 34 000 000,00 euros para apoio direto ao Orçamento Geral do Estado de Angola, a disponibilizar até ao final do ano de 2023, destinado a contribuir para o restauro e apetrechamento da Fortaleza de São Francisco do Penedo, em Luanda, com vista à construção, naquele espaço, do Museu da Luta pela Libertação Nacional de Angola (conforme a sua publicação em *Diário da República* n.º 246/2023, Série I de 2023-12-22, páginas 22 – 22).

Nos últimos anos, a Comissão Nacional Portuguesa do Conselho Internacional dos Museus (ICOM) tem mantido e alimentado uma relação de proximidade com os Comitês Nacionais de Angola e Moçambique

do ICOM, que se tem materializado em ações diversas de cooperação na área do património, bem como tem desenvolvido um contacto regular com a Representação Permanente de Portugal junto da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa, com objetivo, no âmbito das suas atribuições, de contribuir à promoção e proteção do património natural e cultural, presente e futuro, material e imaterial, dos países de língua portuguesa.

Apesar deste envolvimento e não pondo em causa a pertinência e relevância do projeto, o ICOM Portugal vem manifestar o seu total desconhecimento do projeto em epígrafe, apoiado com avultada soma (correspondente a perto de 2/3 do orçamento da extinta Direção-geral do Património Cultural, em 2023, e a perto de metade do orçamento da nova Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E, em 2024), solicitando a Vossa Excelência o envio de elementos adicionais sobre o mesmo, dado que não foi divulgada qualquer informação, além da publicação da Resolução no *Diário da República*, nomeadamente a respeito dos fundamentos deste apoio, da equipa constituinte e do programa museológico em desenvolvimento.

Aproveitamos ainda para inquirir da existência de mais projetos a apoiar no âmbito das comemorações do cinquentenário da Revolução de 25 de Abril de 1974, pelo Estado português em associação com os demais Estados que se tornaram independentes na sequência da Revolução portuguesa. ♦



Revisão do Código Deontológico do ICOM para Museus

Os membros do ICOM Portugal tiveram a oportunidade de participar na terceira consulta sobre a revisão do Código Deontológico do ICOM para Museus, através do envio de propostas ao canal de comunicação principal da Comissão, o email info@icom-portugal.org.

A consulta pública decorreu de 06 de setembro a 30 de novembro de 2023. O Código foi criado em 1986 (15.ª Assembleia Geral do ICOM, Buenos Aires, Argentina) e anteriormente revisto em 2001 (20ª Assembleia Geral, Barcelona, Espanha) e 2004 (21ª Assembleia Geral, Seoul, República da Coreia).

Instrumento de trabalho fundamental e qualificador do sector, o Código constitui um dos documentos fundamentais do ICOM Internacional, correspondendo à regulamentação de padrões éticos para museus, estabelecidos nos Estatutos do ICOM. O Código Deontológico representa uma norma mínima para museus e apresenta-se como uma série de princípios fundamentados em diretrizes para práticas profissionais desejáveis.



O Comitê Permanente de Ética da ETHCOM é o responsável por liderar o processo de revisão, que decorre entre 2021 e 2025. Durante a terceira consulta, os membros puderam refletir sobre as principais linhas que constituirão o Código final. A estrutura proposta está organizada em torno de cinco temas que foram desenvolvidos a partir das respostas recolhidas durante as consultas da ETHCOM aos membros do ICOM, em 2021 e 2022. Cada tema foi seguido por declarações que explicam e ampliam o seu conteúdo. Os temas propostos estão detalhados em documento disponível em inglês no *website* da ETHCOM.

Procurando refletir sobre os desafios dos museus e dos seus profissionais na contemporaneidade, a terceira revisão também alinhará o Código Deontológico com a nova definição de Museu, adotada em agosto de 2022. Com base nesta consulta, o ETHCOM criará uma minuta do Código de Ética que será objeto de consulta em 2024. O ETHCOM espera ter o Código de Ética revisto e pronto para aprovação na reunião trienal de 2025. ♦

Dia Internacional dos Museus 2024: “Museus, Educação e Investigação”

Todos os anos, desde 1977, o ICOM organiza o Dia Internacional dos Museus, que representa um momento único para a comunidade museológica internacional.

O objetivo do Dia Internacional dos Museus (DIM) é sensibilizar para o facto de os museus serem um meio importante de intercâmbio cultural, de enriquecimento das culturas, bem como de desenvolvimento da compreensão mútua, da cooperação e da paz entre os povos. Organizado todos os anos no dia 18 de maio, ou por volta dessa data, há mais de 40 anos, os eventos e atividades planeados para celebrar o DIM podem durar um dia, um fim de semana ou mesmo uma semana inteira. Cada vez mais museus em todo o mundo estão a participar nesta celebração global: no ano passado, 37 000 museus em 158 países e territórios participaram no evento.

O tema para o ano de 2024 será “Museus, Educação e Investigação”, e sublinha o papel fundamental das instituições culturais na oferta de uma experiência educativa holística. O dia apela a um mundo mais consciente, sustentável e inclusivo.

Os museus são centros educativos dinâmicos que fomentam a curiosidade, a criatividade e o pensamento crítico.

Em 2024, o ICOM reconhece o seu contributo para a investigação, proporcionando uma plataforma para a exploração e a divulgação de novas ideias. Da arte e da história à ciência e à tecnologia, os museus são espaços vitais onde a educação e a investigação convergem para moldar a nossa compreensão do mundo.



Todos os anos, desde 2020, o Dia Internacional dos Museus apoia um conjunto de Objetivos de Desenvolvimento Sustentável das Nações Unidas. Em 2024, centrar-nos-emos nos objetivos “4. Educação de Qualidade” e “9. Indústria, Inovação e Infraestruturas”.

Para o DIM 2024, o ICOM convida as pessoas a repensar a educação e a imaginar um futuro em que a partilha de conhecimentos transcenda as barreiras, em que a inovação se encontre com a tradição. ♦

Mais informações disponíveis em breve em: <https://imd.icom.museum/>

Concurso para Diretor-geral do ICOM

O ICOM abriu em janeiro deste ano, concurso para contratação de profissional para o cargo de Diretor-geral da instituição.

O Diretor-geral será responsável por supervisionar as operações diárias, manter uma comunicação eficaz entre o secretariado e os órgãos de governação e promover relações de colaboração com as partes interessadas.

Prazo de candidatura: 17 de março 2024. ♦

Informações completas estão disponíveis em: <https://icom.museum/en/news/icom-announces-open-call-for-director-general-position-f-m-x/>



Criação de dois novos Comitês Internacionais no ICOM: SUSTAIN e SOMUS-IC

Foi anunciada em 21 de novembro de 2023 a criação de dois novos Comitês Internacionais no âmbito do ICOM Internacional: SUSTAIN - International Committee on Museums and Sustainable Development e SOMUS - International Committee for Social Museology.

O objetivo da [SUSTAIN](#) é oferecer aos membros do ICOM uma plataforma acessível onde possam influenciar a direção futura da organização em todos os assuntos relativos à sustentabilidade e ao colapso climático. Além disso, investigará o papel do desenvolvimento de um centro de informação sobre sustentabilidade, com o objetivo de facilitar iniciativas empreendidas por outras partes da organização e, mais importante, comunicá-las aos membros à medida que estes abordam os seus próprios caminhos para um futuro sustentável. O apelo para tal centro tem sido constante ao longo dos dois períodos de mandato do grupo de trabalho. Tem como Presidente Interino, Morien Rees.

Já o [SOMUS-IC](#) nasceu de três razões fundadoras: 1. Desejo de integrar museus comunitários e processos museológicos no ICOM, como parceiros iguais na família Museologia; 2. Justiça para promover o reconhecimento do trabalho e compromisso de pessoas e comunidades que muitas vezes colocam a sua liberdade e vidas em perigo, em muitos lugares do mundo, em favor da Museologia Social expressa em museus comunitários, ecomuseus, museus locais, museus de favela, museus LGBTQI+, museus de bairro, museus interseccionais entre outras formas de expressão museológica; e 3. Determinação, porque acreditamos que é possível estender a ideia e o poder da Museologia Social a territórios que não beneficiam desta ferramenta ao serviço da Cidadania e da Dignidade Humana.

O principal objetivo da SOMUS é contribuir para o avanço da Museologia Social no cumprimento da Declaração dos Direitos Humanos e da Carta da Terra, através das suas atividades, eventos, pesquisas, publicações, formação, promoção de estágios e apoio ao trabalho de campo. Tem como Presidente Interino, Mário Moutinho. ♦

Informações de como associar-se como membro individual ou institucional a estes comitês estão disponíveis em: <https://icom.museum/en/news/icom-creates-two-new-international-committees/>

Prémio ICOM para Práticas de Desenvolvimento Sustentável em Museus

O ICOM lança o Prémio ICOM para Práticas de Desenvolvimento Sustentável em Museus, que é o primeiro prémio global que reconhece iniciativas inovadoras e práticas museológicas exemplares no desenvolvimento sustentável.

Através desta iniciativa, o ICOM reforça o seu compromisso com a Agenda 2030 e pretende inspirar um

desenvolvimento acelerado de práticas sustentáveis que levem a mudanças a longo prazo para o sector dos museus e para o nosso futuro comum.

O Prémio ICOM inclui 5 categorias: Pessoas, Planeta, Prosperidade, Paz e Parceria.

A cerimónia acontecerá no âmbito da 27ª Conferência Geral do ICOM, em 2025, em Dubai. ♦

Mais informações: <https://icom.museum/en/news/icom-award-for-sustainable-development-practice-in-museums/>

Quotas membros individuais e institucionais 2024

Encontram-se a pagamento as quotas de todas as categorias de membros, de 1 de dezembro 2023 a 31 de março 2024.

Os valores das quotas mantiveram-se inalterados, tanto pelo ICOM Internacional, como pela Comissão Nacional Portuguesa. ♦

Toda a informação a respeito das quotas 2024 encontra-se atualizada no site do ICOM, bem como na Circular 1/2023, de 28 de novembro 2023, enviada a todos os membros ativos e disponível para acesso em: <https://icom-portugal.org/2023/12/01/quotas-membros-individuais-e-institucionais-2024/>



Inauguração do CETMOPA e Homenagem a Hugues de Varine

No 22 de setembro, no Palacete Vaz de Carvalho, no Fundão, realizou-se a atribuição da medalha de Mérito Cultural da República a Hugues de Varine, no âmbito da celebração das Jornadas Europeias do Património.

A medalha foi entregue pela Senhora Secretária de Estado da Cultura, Isabel Cordeiro em representação do Ministro da Cultura, Pedro Adão e Silva.

Hugues de Varine, considerado o “pai” da ecomuseologia e criador do termo ecomuseu, e das novas formas experimentais de museus da Nova Museologia, desenvolvida nos anos 80. Hugues de Varine foi ainda Diretor do Conselho Internacional de Museus ICOM, de 1965 a 1974.

Procedeu-se ainda à inauguração do Centro de Estudos do Território, Mobilidade e Património (CETMOPA) presidido por Luís Raposo, ICOM Europa.

O ICOM Portugal, enquanto membro do Conselho Diretivo, esteve representado por Alexandre Pais, presidente da Assembleia Geral. ♦



Imagem 1. Entrega da Medalha. Isabel Cordeiro e Hugues de Varine. © Município do Fundão.



Imagem 2. Da esquerda para a direita: Hugues de Varine, Paulo Fernandes, Isabel Cordeiro e Luís Raposo. © Município do Fundão.

Mais informações em:

<https://www.culturacentro.gov.pt/pt/noticias-e-eventos/inauguracao-do-cetmopa-no-fundao-e-atribuicao-da-medalha-de-merito-cultural-a-hugues-de-varine-um-marco-na-promocao-do-patrimonio-cultural-e-ambiental/>

Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E., e Património Cultural, I.P

Aconteceu em 05 de janeiro de 2024 a Cerimónia de início de atividade da Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E. e do Património Cultural, I.P., que teve lugar no Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa.

A apresentação teve transmissão em direto no canal YouTube do Ministério da Cultura, com as apresentações da Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E. e do Património Cultural, I.P., precedidas de um ponto de situação da execução do PRR na área da Cultura. ♦

O vídeo completo pode ser acedido através do link: <https://www.youtube.com/live/pkERuPeCjdE?si=oWKJtfnxooBoXgD5>

Informações como missão, valores, organograma, equipa e outros, estão organizadas no website da Museus e Monumentos de Portugal:

<https://www.museusemonumentos.pt/pt>



Museus na transição para a democracia, 1974-1990

Terá lugar entre os dias 14 e 15 de março de 2024, no Museu Nacional da História Natural e da Ciência - Universidade de Lisboa, a Conferência “Museus na transição para a democracia, 1974-1990”.

Tal como todos os domínios da sociedade, as instituições de memória em Portugal alteraram-se significativamente, nas suas práticas e na sua conceção, em resultado do 25 de Abril de 1974. Assim se transformou o panorama dos museus portugueses, também enquadrado em dinâmicas de libertação da ditadura e de aspiração democrática. Transversalmente às múltiplas vivências políticas, sociais e culturais em período de transição para a democracia, os museus foram um campo de emergência de novas questões científicas, profissionais, societais e institucionais.

Sobre este contexto histórico destacamos os eixos de trabalho que pretendemos problematizar:

1. Movimentos sociais: direito à cultura e direito à memória;
2. Ideologias e modelos: (re)estruturação da administração pública;
3. Novos patrimónios e museus, novos profissionais.

Enquadrado nas Comemorações dos 50 Anos do 25 de Abril de 1974, o encontro “Museus na Transição para a Democracia, 1974-1990” pretende refletir sobre as vivências, as memórias e as histórias dos primeiros anos de democracia nos museus portugueses através de palestras, testemunhos, mesas-redondas e comunicações orais (por submissão).



Esta Conferência é uma organização conjunto do ICOM Portugal, da Associação Portuguesa de Museologia, do MINOM – International Movement for a New Museology, do Plano Nacional das Artes e do Museu Nacional de História Natural e da Ciência. ♦

Informações completas sobre o evento: <https://www.museus.ulisboa.pt/museus-na-transicao-para-a-democracia-1974-1990>

Lembrar para não repetir

Acontecerá entre os dias 11 e 12 de abril, em Lisboa, na Fundação Mário Soares e Maria Barroso, e online, o Seminário Internacional “Lembrar para não Repetir. A oposição intelectual portuguesa e brasileira às ditaduras de História Local”.

Até o dia 01 de março, poderão submeter propostas de comunicações enquadradas nos seguintes temas (ou de outros considerados pertinentes): I. Portugueses no Brasil e brasileiros em Portugal; e II. Memórias e legados.

As propostas de comunicações devem ser enviadas através de formulário eletrónico, onde devem constar: o nome do/a autor/a ou dos/as autores/as, a afiliação institucional, o título da proposta, um resumo de, no máximo, 500 palavras, três palavras-chave, uma breve nota biográfica (200 palavras no máximo) e contactos do/a autor/a ou autores/as. ◆

Informações sobre a organização e o evento:

<https://fmsoaresbarroso.pt/iniciativas/?id=001374>



Fundo Ibermuseos para a Proteção do Património

6º Fundo Ibermuseos para o Património Museológico

Edição 2023

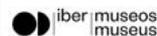
Apoio à proteção e salvaguarda do património museológico dos países ibero-americanos.

Inscrições abertas até 25 de março de 2024

convocatorias.ibermuseos.org



Regulamento



Está lançada a 6ª convocatória do Fundo Ibermuseos para a Proteção do Património, que tem como objetivo apoiar a adoção de medidas e ações sustentáveis para prevenir e minimizar a deterioração das coleções por meio da conservação preventiva e da gestão de riscos do património museológico.

Esta convocatória beneficiará a implementação de cinco projetos, 3 de assistência técnica e 2 de intervenção específica.

Um total de 17.000 euros será distribuído entre cinco projetos de museus públicos, museus de gestão mista, museus comunitários e instituições museológicas dos países da comunidade ibero-americana que tenham a seu cargo coleções museológicas.

Os museus portugueses podem concorrer, estando a apresentação de proposta aberta até dia 25 de março 2024. ◆

Edital e candidaturas:

<http://convocatorias.ibermuseos.org/pt/>



Ordem de assalto, 2011-2023 | Carla Filipe
Coleção António Cachola
©André Cepeda / Museu de Serralves

Em Foco

*Do que falamos quando falamos
em Capacitismo nos museus?*



Do que falamos quando falamos em Capacitismo nos museus?

Desirée Nobre Salasar

Membro da coordenação do grupo de estudos pós-graduados em Sociomuseologia e Acessibilidade Cultural, ligado à Cátedra UNESCO “Educação, Cidadania e Diversidade Cultural”



The aim of this text is to introduce the concept of ableism, discussing it and giving some examples. For a better understanding of the subject, a brief history is given of people with disabilities and their relationship with society at different times in history.

Finally, some beliefs and statements still used today by people working in museums that reproduce structural ableism are presented, as well as an example of how a museum, through an inclusive resource, can sensitize children to sow the seeds of a more inclusive and anti-ableist society.

Keywords: ableism; people with disabilities; accessibility in museums; inclusion.

Introdução

Você talvez não saiba, nem nunca tenha pensado sobre isso, mas em algum momento da vida já foi (ou continua a ser) capacitista. Não vos vou mentir, eu já fui capacitista e muitas vezes continuo a refletir sobre as minhas atitudes, em busca de desconstruir o capacitismo que eu reproduzi durante tantos anos, de forma inconsciente. Não me orgulho disso, mas a desconstrução do capacitismo é um processo.

Convido-vos a refletir junto comigo.

Somos frutos de uma sociedade que vive a classificar pessoas em dicotomias estruturadas por um poder simbólico (Bourdieu 1989) e muitas vezes não paramos para refletir acerca dos nossos privilégios herdados.

Estas crenças dicotómicas polarizam a sociedade e colocam diferentes grupos sociais em “bolhas”, fazendo com que tudo que não está dentro de um padrão hegemónico seja considerado como algo negativo, invisível ou até mesmo ignorado completamente.

Vejamos alguns exemplos.

Quando você pensa em actores, atrizes, museólogos e museólogas, qual o tipo de corpo que vêm a sua mente?

Se você pensou em corpos sem deficiência é porque provavelmente você faça parte de um grupo de pessoas que se encaixa nos padrões normativos de corpo e nem se lembra que há outros corpos não normativos que também são artistas.

Quantas vezes você já se emocionou ao ver um grupo de pessoas com deficiência a fazer uma atividade cultural simples? Ou quantas vezes você viu aquelas reportagens na comunicação social que colocam a pessoa com deficiência como um super-herói a vencer os obstáculos da vida e pensou: “Coitado! Não deve ser fácil viver assim.”

Sinto dizer-lhe, mas você é capacitista!

Se quando você está a planear uma atividade para o museu e desconsidera que pessoas com deficiência possam querer participar...e aparece alguém e você pede: “pode descrever rapidinho aqui as imagens para esta senhora?” ou “alguém pode pegar este senhor no colo e levá-lo até o primeiro andar”?

Você nem se quer lembrou que a acessibilidade é um DIREITO garantido por legislação e não um favor.

Quando você fala sobre deficiência, mas coloca estas pessoas como se fossem grupos homogêneos, você desconsidera suas diversidades e especificidades!

Ou quando organiza um evento sobre acessibilidade, mas não convida palestrantes com deficiência para participar.

Você está a reproduzir o capacitismo!

Quando você fecha a casa de banho adaptada, ou mete lá caixotes, porque nunca ninguém a usa.

E quando você está a planear uma nova exposição e prioriza apenas uma forma de comunicar o conteúdo? Você nem se lembra que poderá receber visitantes que não utilizam aquela forma para se comunicar!

Se a sua “inclusão” coloca as pessoas com deficiência em espaços específicos que mais excluem do que incluem, sim, você é capacitista.

Se entende que o corpo sem deficiência é a única possibilidade de normalidade, sem dúvida você é capacitista.

Mas, afinal, o que é o capacitismo? O capacitismo, segundo Victor di Marco é

A opressão e o preconceito contra pessoas que possuem algum tipo de deficiência, o tecido de conceitos que envolve todos que compõe o corpo social. Ele [o capacitismo] parte da premissa da capacidade, da sujeição dos corpos deficientes em razão dos sem deficiência (Marco 2020, 18).

O termo, que foi traduzido do inglês “*ableism*”, embora ainda seja pouco disseminado em Portugal, desenvolveu-se na década de 1980 durante as lutas dos movimentos sociais das pessoas com deficiência pelos seus direitos.

Assim como outras formas de discriminação, o capacitismo reproduz crenças, palavras e atitudes que diminuem a existência das pessoas com deficiência, tornando-as invisíveis pela sociedade. Pode manifestar-se de muitas formas, desde a utilização de uma nomenclatura pejorativa, ou com atitudes assistencialistas, que fazem crer que a pessoa com deficiência não tem poder de decisão sobre sua própria vida. Esta reprodução de atitudes capacitistas afetam as pessoas com deficiência de formas diretas e indiretas.

Quando um museu, ou ambiente cultural, continua a ignorar que pessoas com deficiência também são contribuintes e que também gostariam de consumir cultura, não percebem a importância dos recursos de acessibilidade para a inclusão destes públicos. Ou quando os trabalhadores da cultura são pessoas com deficiência e não conseguem desenvolver o seu trabalho porque o ambiente não está adaptado para corpos não normativos.

Esta é uma forma estrutural de reprodução do capacitismo que irá afetar diretamente pessoas com deficiência, pois certamente enfrentarão barreiras caso apareçam nestes espaços. E estas barreiras tanto podem ser nas atitudes, na comunicação ou no espaço físico.

Estas nossas atitudes e ações podem atingir indiretamente a vida de muitas pessoas, pois ao serem tão estigmatizadas e pré-julgadas, muitas acabam por internalizar estes discursos de que realmente são “incapazes” e que não são “dignas” de frequentar esses espaços, fechando-se em casulos e continuando segregadas. É, por isso, um processo estrutural que se perpetua desde a idade antiga até os dias atuais.

Breves apontamentos sobre a história das pessoas com deficiência

A conceção acerca das deficiências vem de pensamentos construídos historicamente. Discursos que ouvimos ainda hoje e que colocam pessoas com deficiência como “anjos que vieram para salvar a família”, “anormais”, ou até mesmo como “*freaks*”, não surgiram recentemente.

Para que se possa entender o processo de exclusão das pessoas com deficiência na sociedade, da utilização das diversas nomenclaturas, dos estigmas e preconceitos ainda hoje perpetuados é preciso voltar ao passado e aos diferentes contextos nos quais estas pessoas foram excluídas e como se deu a luta pelos seus direitos.

Entretanto, importa lembrar aqui que a história não ocorre de uma forma linear como será pontuada seguir e que muito menos pessoas com deficiência devem ser vistas como grupos homogêneos, pois não o são.

Como bem aponta Garcia (2013) a forma com que as pessoas com deficiência foram tratadas ao longo da história variavam entre os diferentes países num mesmo espaço de tempo. Todavia, buscou-se trazer aqui um apanhado geral para contextualizar o capacitismo.

Durante a pré-história a sobrevivência dos grupos humanos baseava-se nas atividades de caça, pesca, recolha de alimentos. Os grupos, nómadas, procuravam abrigos em espaços que ofereciam condições ambientais mais favoráveis às suas atividades. Neste contexto, Gugel (2007) aponta que a sobrevivência de pessoas com deficiência era praticamente impossível.

Na Idade Antiga, a idealização de sociedade tinha como base as formas perfeitas e o belo, e aqueles que tinham alguma deficiência, ou que não serviam para os exércitos por serem “disformes”, não tinham direito à vida. Eram mortos, abandonados ou jogados de precipícios.

Entretanto, de acordo com Gugel (2007) “estudos históricos revelam que havia imperadores romanos com deficiência, principalmente com más formações nos pés”. Porém, entre as classes mais pobres era comum afogarem crianças com deficiência. Os que sobreviviam acabavam por pedir esmolas e ou tornarem-se entretenimento das classes mais abastadas.

A partir do século IV, com a influência do Cristianismo e a visão da Igreja Católica inicia-se o olhar assistencial e a caridade para com o próximo “fragilizado”. Assim, os mosteiros e conventos passam a cuidar dos pobres e dos necessitados, bem como hospitais são criados para atender estas pessoas. O discurso muda e a deficiência passa a ser vista como uma manifestação das obras de Deus. É provavelmente deste período, que se mantém a visão que pessoas com deficiência são “especiais” ou “anjos”.

Na Idade Média, a conceção da deficiência era ligada a superstições, fazendo com que as deficiências fossem vistas como pecado, maldições ou até mesmo “castigos de Deus”. Cabe relembrar aqui, que durante este período histórico, as cidades medievais sofriam constantemente com ameaças de doenças e epidemias em função da precarização de higiene e saúde em que viviam, causando muitas mazelas e mortes nas populações. Isso fez com que pessoas com deficiências físicas, com transtornos mentais e pessoas com má-formação congénita fossem perseguidas e discriminadas, por acreditarem que elas seriam parte de uma “ira divina”.

Garcia (2013) destaca que uma mudança sociocultural ocorreu no mundo europeu cristão entre os séculos XV e XVII, tendo como principais marcas o reconhecimento do valor humano e o avanço da ciência. O desenvolvimento da medicina proporcionou os primeiros entendimentos acerca das deficiências, desfazendo-se dos dogmas e crendices da Idade Média. O corpo passou a ser visto como uma máquina e a deficiência “uma disfunção de peças”. Essa visão corresponde ao Modelo Médico da Deficiência que ainda hoje vemos muitas pessoas reproduzirem. Neste caso, a deficiência é vista como um diagnóstico que deve ser curado com intervenções da área da saúde, pois ela limita e incapacita as pessoas.

No século XX são criadas as primeiras instituições de reabilitação com foco em curar ou atenuar as limitações causadas pela deficiência. Com o pós-guerra a sociedade passa a buscar novas soluções para melhorar os mecanismos de reabilitação dos soldados mutilados em batalha, reafirmando o Modelo Médico da Deficiência.

No contexto do pós-segunda guerra mundial, em 1948, é desenvolvida a Declaração Universal dos Direitos Humanos pela Organização das Nações Unidas, tornando responsabilidade dos Estados-parte a inserção da integração social e aperfeiçoamento de ajudas técnicas para pessoas com deficiência.

O ano de 1981 é um marco na luta dos direitos das pessoas com deficiência, uma vez que a Organização das Nações Unidas promoveu o Ano Internacional das Pessoas Deficientes (AIPD). Os objetivos principais do AIPD em relação às pessoas com deficiência eram: ajudar no ajustamento físico e psicossocial na sociedade; promover esforços, nacional e internacionalmente, para possibilitar o trabalho compatível e a plena integração à sociedade; encorajar projetos de estudo e pesquisa visando à integração às atividades da vida diária, aos transportes e aos edifícios públicos; educar e informar o público sobre os direitos de participar e contribuir vários aspetos da vida social, económica e política.

O século XX foi marcado pelas intensas lutas e muitas mobilizações das pessoas com deficiência pelos seus direitos, sendo elas próprias protagonistas.

Na década de 1960 uma mudança de paradigma acontece através do Movimento Social da Deficiência (*Social Disability Movement*), que ocorreu no Reino Unido e propôs um novo modelo. O Modelo Social da Deficiência que a reconhece a como uma característica da pessoa,

e aponta que a incapacidade acontece pela falta de acessibilidade de uma sociedade que não inclui corpos não normativos, nos seus mais diversos contextos. Ou seja, não há soluções equitativas ou diversas, portanto a participação das pessoas com deficiência torna-se limitada.

Estes breves apontamentos auxiliam no entendimento do porque ainda nos dias de hoje são reproduzidos discursos que influenciam na forma como as pessoas com deficiência são vistas por quem não tem deficiência, ou por quem nunca teve contacto com pessoas com deficiência.

O Modelo Médico continua a ser uma crença dominante na sociedade, influenciando assim a mentalidade de muitas pessoas, incluindo profissionais de museus.

Os discursos de “superação” ou de “inspiração” que tanto vemos na comunicação social, na verdade invisibilizam uma cruel realidade: a falta de acessibilidade, a hierarquização da pessoa com deficiência, que está sempre abaixo de quem não tem deficiência, pois delas se espera muito pouco, ou quase nada.

Este discurso é o mesmo que diminui a responsabilidade do Estado de garantir o acesso cultural de forma equitativa para todas as pessoas e de asseverar a cidadania.

Mas e os museus? Como reproduzem o capacitismo?

Conforme já foi mencionado anteriormente, o capacitismo pode ser reproduzido de muitas formas e nos museus isto não é diferente. A seguir estão algumas crenças capacitistas que os ambientes museais seguem perpetuando.

1. Não representação de pessoas com deficiência nas equipas dos museus

Embora muito já se tenha avançado, ainda há pouca (ou quase nenhuma) representatividade de pessoas com deficiência nas equipas dos museus a trabalhar nas curadorias, na gestão, na investigação e nos mais diversos setores. Muitos destes lugares nunca tiveram representação e representatividade para pessoas com deficiência.

No que tange ao conhecimento produzido por esta parcela da população, não apenas na área das acessibilidades, ainda é comum ver pessoas sem deficiência em lugares de privilégio, que poderiam ser ocupados, garantindo assim a equidade e o respeito pelo saber produzido por um grupo ainda muito invisibilizado.

Um caso muito comum é termos alguém sem deficiência na equipa que seja responsável “pelas acessibilidades do museu”.

2. As pessoas com deficiência são apenas visitantes de museus

Este item vai ao encontro do anterior, ou seja, na crença de que pessoas com deficiência não estão aptas para produzir cultura e a acessibilidade deve ser desenvolvida apenas nos ambientes de circulação externa.

É preciso pensar a acessibilidade dentro dos gabinetes e nos espaços de acesso restrito as pessoas que trabalham no museu. A deficiência é o futuro da sociedade, todos nós, em algum momento da vida, iremos experimentar as barreiras que o espaço nos impõe.

3. Produzir uma exposição sem nenhum recurso de acessibilidade

Ao planear uma exposição sem nenhum recurso de acessibilidade ou em espaços sem acesso arquitetónico, automaticamente o público com deficiência está excluído e não terá o direito de visitá-la.

4. Se alguma pessoa com deficiência aparecer, dá-se um jeito!

Acessibilidade não é favor, é DIREITO! Portanto, se o museu não possui nenhum recurso de acessibilidade o indicado é que a equipa tenha formação na área, para disponibilizar recursos comunicacionais e eliminar barreiras atitudinais.

5. Não vamos implementar acessibilidade no museu porque nunca tivemos nenhum visitante com deficiência

E porque será que nunca receberam visitantes com deficiência? Será que não tem a ver com o facto de o espaço não ser acessível?

Seria interessante verificar a causa desta situação.

6. Planear atividades que priorizem apenas um tipo de participação

É fundamental lembrar que nem todas as pessoas se expressam e participam de uma mesma forma, portanto quando planear uma atividade aberta ao público, ter em mente ao menos duas formas distintas de participação.

7. Desenvolver um plano de acessibilidades sem a participação de pessoas com deficiência

Como já foi dito, ainda é muito comum ter pessoas sem deficiência a trabalharem na área das acessibilidades de uma forma não inclusiva. A inclusão só acontece, de facto, quando trabalhamos COM pessoas com deficiência e não PARA este público. A diferença aqui não está apenas nas palavras, mas sim, na parceria, no diálogo e no respeito.

8. Acessibilidade é coisa “dos deficientes”

Não, não é. A acessibilidade do espaço físico, por exemplo, garante com que pessoas com diferentes características possam frequentar o museu. O dimensionamento do espaço para uso abrangente permite que pessoas que se locomovem em cadeira de rodas possam circular livremente, mas também pessoas com carrinhos de bebés, pessoas obesas, crianças... É também uma mais valia para visitas guiadas com grupos grandes.

Estas são apenas algumas crenças e ações que reproduzem o capacitismo estrutural nos museus. Há ainda um longo caminho a ser percorrido junto às pessoas com deficiência. Mas há também bons exemplos, como o que será explanado a seguir.

“É o livro dos deficientes!” Será?

Como já foi dito e reafirmado neste texto, o capacitismo estrutural é muitas vezes reproduzido de forma inconsciente devido ao desconhecimento, a pouca representatividade social, económica e cultural de pessoas com deficiência na sociedade. E com as crianças não é diferente. Uma família que não sensibilize seus filhos para a riqueza da diversidade humana, que não mostre aos mais pequenos que existem diferentes formas de comunicar e experienciar o mundo está criando uma bolha capacitista. O mesmo acontece quando os museus não desenvolvem ações e atitudes inclusivas, em seus projetos com os miúdos.

A seguir, será feito um breve relato que demonstra que é também papel dos museus e de seus profissionais, combater o capacitismo.

O Museu da Comunidade Concelhia da Batalha, amplamente reconhecido e premiado pelas suas ações e recursos de acessibilidade, editou recentemente um livro multiformato intitulado “Saltos no tempo: uma visita especial ao MCCB”, com o objetivo de dar a conhecer o museu e a história do território da Batalha através de um recurso que seguisse os seus princípios: “ser evolutivo nas propostas, rigoroso na mensagem, amável na comunicação inclusiva e acessível para os distintos tipos de utilizadores” (Stoffel 2021, 18). Importa referir, ainda, que o livro contou com a participação e consultoria de pessoas com deficiência em todas as suas etapas de desenvolvimento.

O conceito de livro multiformato referido aqui é o desenvolvido no Centro de Recursos para a Inclusão Digital (CRID) do Instituto Politécnico de Leiria, que corresponde à

[...] livros impressos, que reúnem num único exemplar, texto aumentado, braille, imagens em relevo (para crianças cegas ou com baixa visão), pictogramas (para crianças com incapacidade intelectual ou limitações de outra natureza), com um código Quick Response (QR) que remete para um site onde os livros estão disponíveis nas versões audiolivro e videolivro - Língua Gestual Portuguesa – para crianças surdas (Sousa 2018, 17).

Em maio de 2023 o livro multiformato foi apresentado a crianças da pré-escolar, do 1º e 2º ciclos do ensino básico na Feira do Livro do Município da Batalha. Numa das turmas, ao começar a falar que seria apresentado um livro diferente sobre o Museu, um menino grita bem alto “É o livro dos deficientes! É o livro dos deficientes!”.

A seguir, foi dito que não era um livro exclusivo para as crianças com deficiência e o livro foi então apresentado no seu formato audiovisual, que contém o audiolivro, a tradução para língua gestual portuguesa, legendas e as ilustrações. Depois de assistirem ao vídeo, o livro físico foi mostrado e os outros recursos de acessibilidade explicados (braille, os pictogramas e a linguagem simples).

Ao final da apresentação, uma das questões levantadas pela autora à turma foi se aquele era um livro apenas para as crianças com deficiência. A resposta veio em alto e bom tom: Não! É um livro para toda a gente!

Este resultado demonstrou que os recursos de acessibilidade foram interessantes para todas as crianças, bem como a desconstrução de um pré-conceito capacitista de que o que é “diferente” é algo ruim, portanto está ligado apenas às pessoas com deficiência.

A metodologia utilizada permitiu comprovar a relevância da sensibilização das crianças para a aprendizagem acerca da diversidade humana, bem como o entendimento do conceito de “para todos” explicitado tanto do livro, como no próprio Museu da Batalha.

Por fim, destaca-se que “Saltos no tempo: uma visita especial ao MCCB” foi o primeiro livro multiformato de um museu português e que recebeu o prémio na categoria Edições da Associação Portuguesa de Museologia – APOM em 2023.

Para concluir...

O capacitismo é o preconceito, opressão e discriminação da pessoa pela sua deficiência. É estrutural na sociedade e muitas vezes é reproduzido de uma forma inconsciente em função do desconhecimento acerca das pessoas com deficiências e suas realidades.

A deficiência é considerada uma característica inerente ao ser humano, assim como a cor do cabelo, a altura...e, portanto, não deve ser vista como algo negativo. É apenas o reflexo da diversidade humana e existem diferentes formas de viver as experiências da vida e todas têm as suas belezas.

A não convivência com outras realidades faz com que se acredite que a nossa realidade é a única, por isso é fundamental “furar as bolhas de privilégios” e começar a perceber a diversidade como algo positivo e o quanto ainda é preciso fazer para eliminar as tantas barreiras que são enfrentadas diariamente pelas pessoas com deficiência, sejam elas de acesso à fruição, participação, expressão ou produção de cultura nos museus.

É papel de todos nós, profissionais de museus, semearmos uma sociedade mais inclusiva, que respeita e valoriza a diversidade. ◆

BIBLIOGRAFIA

ALEXANDRE, D. & VLACHOU, M. (2023). Como (e quando) falar da deficiência. Polo Cultural Gaivotas | Boavista da Câmara Municipal de Lisboa.

BOURDIEU, P. (1989) Capítulo I “Sobre o Poder Simbólico”. in: O Poder Simbólico. Lisboa: Difel.

Convenção dos direitos das pessoas com deficiência: <https://www.inr.pt/convencao-sobre-os-direitos-das-pessoas-com-deficiencia>

Declaração Universal dos Direitos Humanos: <https://www.unicef.org/brazil/declaracao-universal-dos-direitos-humanos>

GARCIA, V. G. (2013). As pessoas com deficiência na história do mundo. In: <https://www.deficienteciente.com.br/as-pessoas-com-deficiencia-na-historia-do-mundo.html> Acedido em: 30 de dezembro de 2023.

GUGEL, M. A. (2016) A pessoa com deficiência e sua relação com a história da humanidade. In: <http://www.ampid.org.br/Artigos/PD.Historia.phd> Acedido em: 30 de dezembro de 2023.

MARCO, V. d. (2020). Capacitismo, o mito da capacidade. Belo Horizonte: Letramento.

SALASAR, D. N. (2018) Um museu para todos: manual para programas de acessibilidade. Pelotas: Ed. da UFPel.

SOUSA, C. (2021). Desafiar caminhos. In: <https://www.patrimonio.pt/post/desafiar-caminhos> Acedido em: 30 de dezembro de 2023.

STOFFEL, A.M. (2021) O programa museológico. In: MUNICÍPIO DA BATALHA. Passado, presente e futuro do Concelho da Batalha. Catálogo do MCCB (pp. 13- 22). Santa Maria da Feira: Rainho & Neves, Lda.

Eventos organizados com o apoio ICOM Portugal, 2023



E se os marginais não fossem marginais?, 2019 | Carla Filipe | Coleção da artista
©André Cepeda / Museu de Serralves

Eventos organizados com o apoio ICOM Portugal, 2023

No segundo semestre do ano de 2023, o ICOM Portugal apoiou uma série de iniciativas e eventos sobre museus, seus profissionais, suas comunidades e coleções.

Convidamos, neste sentido, às suas equipas de organização para que os mesmos pudessem discutir sobre a gestão da organização, a escolha de participantes e temáticas de comunicações. Deste modo, encontrarão em seguida, textos de responsabilidade dos organizadores que se disponibilizaram a compor este Boletim conosco.

Estão presentes nesta edição:

Bridging the gap between Museums and Communities: the role of communication and education

Realizado entre os dias 02 e 03 de outubro de 2023, no Museu Nacional dos Coches, Lisboa.

Organizado pelo ICOM Europa.

Em texto de Mário Antas.

CISOC - Conferência "Impacto social: as pessoas no centro das organizações culturais"

Realizado no dia 6 de dezembro de 2023, no Grande Auditório do Instituto Universitário de Lisboa - ISCTE-IUL, Lisboa.

Organizado pelo Plano Nacional das Artes e o Observatório Português das Actividades Culturais (CIES-Iscte).

Em texto de Flora Maravalhas e Maria João Lima.

Com votos de uma excelente leitura de aprofundamento, gostaríamos de expressar nossa gratidão pela dedicação de todas as equipas envolvidas na realização das conferências e seminários. Agradecer imensamente às pessoas comunicadoras e participantes - com as devidas desculpas por quaisquer constrangimentos -, bem como agradecer aos autores por sua valiosa contribuição textual para esta edição do Boletim ICOM Portugal. ♦

O Papel da Comunicação e Educação na relação dos museus com as suas comunidades

Mário Nuno Antas
Membro da Direção do ICOM Europa



The ICOM Europe International Conference “Bridging the Gap between Museums and Communities: The Role of Communication and Education,” was held on October 2-3, 2023, in the National Coach Museum in Lisbon, Portugal. This conference brought together a diverse group of participants, including ICOM members, educators, museum professionals, and communication experts to explore the role of museums in empowering communities.

In these two days conference was possible to share ideas and experiences with more than 200 participants from 17 countries. It aimed to contribute to shaping a vision for museums that goes beyond traditional roles and embraces their potential as dynamic, community-centric institutions.

Nos dias 2 e 3 de outubro de 2023 realizou-se a Conferência Internacional promovida pelo ICOM Europa, com o tema “Bridging the Gap between Museums and Communities: The Role of Communication and Education”, no Museu Nacional dos Coches, em Lisboa, Portugal.

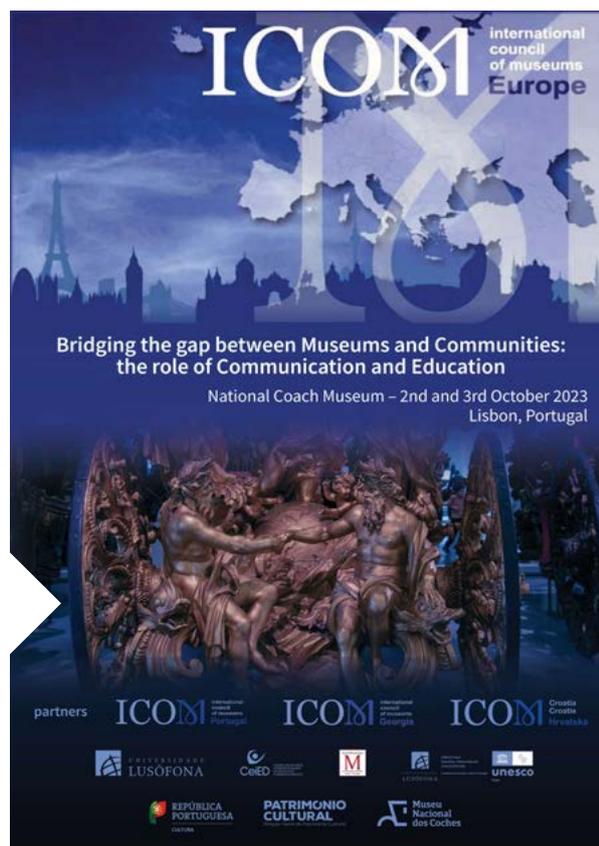


Imagem 1.
Cartaz do Seminário Internacional do ICOM Europa.
© Filipa Alves.

Esta conferência organizada pelo ICOM Europa contou com o importante apoio do ICOM Portugal, ICOM Geórgia, ICOM Croácia, da Direção Geral do Património Cultural e do Museu Nacional dos Coches, para além do apoio da Cátedra UNESCO de Educação, Cidadania e Diversidade Cultural e do Departamento de Museologia da Universidade Lusófona. Reuniu mais de 200 participantes de 15 países representando vários comités nacionais do ICOM (ICOM Portugal, ICOM Espanha, ICOM França, ICOM Bélgica, ICOM Holanda, ICOM Croácia e ICOM Geórgia) e vários comités internacionais como o ICOFOM, o ICTOP e o comité recentemente criado SOMUS-IC. Para além dos membros do ICOM, este encontro único reuniu ainda educadores, profissionais de museus e especialistas em comunicação para debater o papel dos museus nas comunidades e onde estão inseridos, conferindo-lhes assim, maior autonomia na partilha de produção de projetos educativos.

Ao longo de dois dias, os participantes tiveram a oportunidade de debater diversos temas-chave, tais como: a importância dos museus na preservação da memória cultural, comunicação e educação como forma de dar voz às comunidades, os diversos significados que os objetos têm para os cidadãos e comunidades, a inclusão e a diversidade cultural e a transformação de visitantes virtuais em frequentadores ativos de museus.

A abertura oficial desta conferência foi realizada pela Secretária de Estado da Cultura da República Portuguesa, Dra. Isabel Cordeiro, que enfatizou o papel da educação e da comunicação nos museus, como forma de os museus oferecerem a melhor resposta às exigências de cada época, tratando-se de uma área inesgotável em que os museus já percorreram um longo caminho com soluções e ferramentas com expressivos impactos nos seus públicos, mas que ainda é necessário continuar a refletir, a investigar, a planear e a concretizar. Acrescentou ainda, que é necessário “inovar, arriscar e convocar à participação” pois estes são os grandes e contínuos desafios que se impõem aos museus na sua relação com as comunidades.



Imagem 2. Dra. Isabel Cordeiro, Secretária de Estado da Cultura. © Museu Nacional dos Coches/DGPC.

Emma Nardi, Presidente do ICOM, e Luís Raposo, Membro do Conselho Executivo do ICOM por motivos de agenda não estiveram presentes, no entanto, deram as boas-vindas via vídeo transmitindo aos participantes os votos de uma excelente partilha de ideias, conhecimento e experiência. Emma Nardi, Presidente do ICOM, referiu na sua mensagem que o tema desta conferência é de grande importância para o plano estratégico do ICOM, porque se baseia na nova definição de Museu em que se confere grande importância à educação e à relação com as comunidades. Já Luís Raposo utilizou uma metáfora expressando que o museu é uma ponte sobre águas agitadas que assenta em 3 pilares: as coleções, a curadoria das coleções e a comunicação, a educação e a disseminação das coleções, como forma de fazer a ligação das coleções dos museus com os seus usuários, termo que o próprio utiliza em vez de comunidades.

Juliette Raoul-Duval, Presidente do ICOM Europa, juntou-se a David Felismino, Presidente do ICOM Portugal, e ao anfitrião da conferência, Mário Antas, Diretor do Museu Nacional dos Coches, para que este encontro fosse considerado não apenas uma apresentação de ideias, mas sim um incentivo a uma discussão profícua em consonância com os temas apresentados pelos vários oradores.

Nos dois dias de trabalho existiram conferências introdutórias, que deram o mote para as discussões sobre o futuro dos museus e das comunidades envolventes. Karen Brown, professora de História de Arte e Estudos de Museus da Universidade de St Andrews, que também preside o ICOFOM (2022-25), compartilhou as suas ideias acerca da sustentabilidade das comunidades e do seu património nas ilhas da Escócia.

Mário Moutinho, em representação da SOMUS-IC, explorou a Sociomuseologia e o papel do novo comité internacional do ICOM (International Committee of Social Museology - SOMUS-IC) na ligação dos museus às comunidades.

Darko Babic, do ICTOP e ICOM Croácia discutiu o futuro dos profissionais de museus, concentrando-se nas suas competências em 2030, e nas linhas orientadoras para a existência de equipas inovadoras. Estas palestras conferiram uma base sólida para os temas e discussões a decorrer nesta conferência.

—

A primeira sessão, intitulada “Tempos desafiadores: Museus e questões sociais do século XXI”, deu a conhecer uma plataforma para especialistas nesta área explorarem o papel da evolução dos museus na sociedade atual. Moderada por Fátima Roque, da Direção-Geral do Património Cultural, esta sessão destacou o papel vital dos museus como catalisadores para enfrentar os desafios sociais contemporâneos.

Mário Antas, Diretor do Museu Nacional dos Coches e membro do conselho do ICOM Europa, enfatizou o papel fundamental que os museus desempenham na promoção da solidariedade e da inclusão nas comunidades, dando o exemplo prático do MIS (Museu Inclusivo e Solidário) projeto que proporciona a crianças e jovens que nunca visitaram um museu, a oportunidade de o fazer. Esta intervenção foi seguida de uma performance com jovens da AFID Ritmo, portadores de deficiência mental.

Juliette Raoul-Duval, Presidente do ICOM Europa, apresentou o Plano Governamental Francês para Combater a Discriminação (2023-2026), sublinhando a capacidade dos museus para promover a tolerância e combater as diversas formas de discriminação.

Bjorn Stenvers, CEO da ECF e Presidente do ICOMOS NL e NFN na Holanda e membro do conselho do ICOM Europa, apresentou o conceito sobre se o Marketing dos Museus poderia ser uma solução para enfrentar as alterações climáticas.

Os oradores desta primeira sessão criaram bases de sustentação para a ideia de como os museus poderão abordar eficazmente as questões sociais prementes e fazer contribuições significativas para a construção de comunidades inclusivas e sustentáveis.

—

A segunda sessão, intitulada “Dando voz aos Comités Nacionais do ICOM”, moderada por Lana Karaia, Presidente do ICOM Geórgia e membro do conselho do ICOM Europa, forneceu uma plataforma para os Comités Nacionais compartilharem o seu trabalho e explorarem a intersecção entre museus, educação e envolvimento da comunidade.

Giuliana Ericani, representando o ICOM Itália e vice-presidente do ICOM Europa, apresentou o trabalho da comissão italiana do ICOM sobre “Educação relacionada com o património cultural, museus-escolas-território e profissionalismo” realizado entre 2019-2023.

Alexandre Chevalier, membro do conselho do ICOM Europa, em colaboração com Rafael Alas, Carlos Flores Manzano, Stéphanie Masuy, Sofie Vermeiren, Véronique van Cutsem, Melissa Campos e Sergio Servellón, partilhou o seu projeto intitulado “Aproximando os museus das comunidades salvadorenhas no contexto da pandemia de Covid 19 (Museus mais próximos)” na Bélgica e El Salvador.

María Auxiliadora Llamas Márquez, presidente do ICOM Espanha e curadora do Museu de Cádiz (Espanha), enfatizou o seu discurso baseado no tema “Museus e comunidades em tempos desafiadores: o caso espanhol”.

—

Na terceira sessão intitulada “Museus e comunidades do Século XXI”, moderada por Alexander Chevalier do ICOM Europe, os participantes tiveram a oportunidade de serem confrontados com um conjunto diversificado de novas abordagens relacionadas com o tema apresentado. A sessão forneceu um outro olhar acerca da evolução dos museus e do seu envolvimento com as comunidades no século XXI. Claudia Pecoraro, museóloga independente e curadora radicada em Roma fez a sua apresentação “Construindo um Museu Centrado na Comunidade: O Projeto DUODOland e a Evolução da Museologia”. Nino Sanadiradze, Diretor Geral dos Museus de Tbilisi na Geórgia, relatou o papel fundamental desempenhado pela União dos Museus Municipais de Tbilisi na Geórgia moderna.

—

A quarta sessão, moderada por Clementina Nogueira do Instituto Piaget, centrou-se no tema “Património, Comunidade e Escolas” e explorou a intersecção entre património, educação e comunidades, enfatizando a importância de envolver as mentes jovens na preservação e compreensão do nosso legado cultural.

Anna Bernardoni e Francesca Gentile, representando o Civico Museo Archeologico di Angera (Itália) e a Alchemilla Cooperativa Sociale (Itália), respetivamente, apresentaram “Dando voz à infância: a aplicação das tecnologias digitais para uma nova interpretação e narrativa do património arqueológico», apresentando um estudo de caso do Museu Arqueológico de Angera.

Miguel Feio, do Instituto Piaget, em Portugal, apresentou o “COSMUS - Community Schools Museums”, discutindo abordagens inovadoras ao património, o envolvimento comunitário e a educação no contexto escolar.

—

A quinta sessão “A Comunicação como Chave para Museus Abertos às Comunidades”, moderada por Cristina Marques da Direção Geral do Património Cultural, enfatizou o papel crítico da comunicação na promoção de ligações significativas entre os museus e as comunidades envolventes, fornecendo informações valiosas para os profissionais da cultura.

Lana Karaia, Presidente do ICOM Geórgia e Diretora do Museu da Academia de Arte do Estado de Tbilisi (Geórgia), apresentou “Comunicação em Museus e envolvimento Comunitário na Geórgia”, destacando os desafios e o papel fundamental da comunicação eficaz na conexão dos museus com as suas comunidades no país.

—

Na sexta sessão tivemos “A Experiência Portuguesa: Diferentes Museus Envolvendo-se com as Comunidades”, moderada por David Felismino, Presidente do ICOM Portugal apresentou diversas abordagens ao envolvimento comunitário por parte dos museus portugueses. A sessão sublinhou a importância de adaptar as iniciativas museológicas às necessidades e aos interesses das comunidades, fortalecendo assim, os laços entre os museus e o público que os visita.

Silvério Figueiredo, Mário Antas, Vanessa Antunes e Patrícia Boto do Centro Português de Geo-História e Pré-História partilharam o seu projeto que visa a divulgação do património paleontológico e pré-histórico às comunidades internacionais, nacionais e locais.

Carlos Mouta Raposo, Diretor do Museu do Ar, destacou a importância do Museu do Ar para as comunidades de Sintra e Alverca.

David Felgueira, Isabel Victor e Magda Viana apresentaram um estudo de caso intitulado “Museu Sporting, Assaltado! Sporting Clube de Portugal”, utilização de estratégias inovadoras de comunicação e marketing para se envolver ativamente a comunidade.

Inês Bettencourt da Câmara, juntamente com as suas colegas da Mapa das Ideias, Joana Lino, Liste Carrondo e Black GunPowder Museum, apresentaram “DREAM – Realidade Digital para Atividades Educativas em Museus”, explorando abordagens digitais inovadoras para envolver o público e promover experiências educativas em museus.

—
O programa da conferência foi enriquecido com um concerto da Academia de Música de Lisboa realizado no antigo Picadeiro Real, Museu Nacional dos Coches. Os participantes tiveram ainda a oportunidade de visitar o Museu, enriquecendo ainda mais a sua experiência e ligação à nossa cultura e património.

A conferência terminou formalmente com uma sessão de encerramento e balanço liderada por Rita Jerónimo, Subdiretora da Direção-Geral do Património Cultural, Juliette Raoul-Duval, Presidente do ICOM Europa; David Felismino, Presidente do ICOM Portugal, João Neto, Presidente da APOM e Mário Antas, Diretor do Museu Nacional dos Coches. As perceções e reflexões destes oradores encerraram esta conferência deixando, todos os que tiveram a oportunidade de assistir a esta conferência conclusões e ideias valiosas para um futuro promissor (ICOM Europe, 2023).



Imagem 3. Sessão de encerramento. Da esquerda para a direita: Mário Antas, Diretor do Museu Nacional dos Coches; Juliette Raoul-Duval, Presidente do ICOM Europa; Rita Jerónimo Subdiretora Geral do Património Cultural; João Neto, Presidente da APOM e David Felismino, Presidente do ICOM Portugal. © Museu Nacional dos Coches/DGPC.

Das principais conclusões deste seminário internacional e com base na partilha das boas práticas ao longo dos dois dias de trabalho destacaram-se as seguintes ideias:

-
- a) Os museus são faróis que estão ao serviço da sociedade e devem capacitar as comunidades. Os museus devem ser agentes de facilitação e estimular a cocriação de conhecimento com as comunidades para a preservação da memória cultural.
 - b) Os museus devem ser amplificadores da voz da comunidade através da comunicação e da educação. Os museus são plataformas para o envolvimento da comunidade, onde a educação e a comunicação desempenham um papel crucial para estabelecer pontes entre os museus e as comunidades. Os museus, ao alavancarem a comunicação e a educação, podem contribuir para refletir sobre os desafios atuais na sociedade. Uma programação cultural sólida com exposições e atividades pode ser a chave para aumentar a consciencialização, promover o diálogo e as ações sobre questões de relevância social.
 - c) Os museus são um espaço privilegiado de cocriação com as comunidades na produção de conhecimento científico e na formação de novas narrativas e exposições. Através de diversas interpretações e significados atribuídos aos objetos por várias comunidades, torna-se crucial num processo de cocriação participativo e de inclusão novas práticas museológicas.
 - d) A educação patrimonial é uma base sólida para promover o respeito pela diversidade e promover a sustentabilidade social.

—

As conclusões deste seminário internacional apontam na mesma direção do manifesto que resultou no seguimento, do XIII Encontro regional do CECA-LAC “Los museos y el desarrollo sostenible” que se realizou no Museu Pachacamac, em Lima, Peru, e em que foram apontados 10 princípios, dos quais se destacam as seguintes reflexões:

- a) Os museus promovem a sustentabilidade social através da relação entre patrimónios, territórios e comunidades, com uma perspetiva crítica para a transformação social.
- b) O poder do afeto nos museus, também conhecido por museologia dos afetos em que os museus são entendidos como espaços que se cuida do bem-estar das pessoas. Os museus são espaços de liberdade e de respeito pela diversidade assumindo-se como agentes de mudança social.
- c) Os museus contribuem para a construção do futuro da sociedade, pelo que o seu trabalho com as comunidades, é crucial.
- d) Os museus devem ser espaços onde se promove uma acessibilidade numa perspetiva ampla: inclusiva, empática e participativa. A cocriação com as comunidades, é essencial. (ICOM CECA LAC, 2023)

Desta forma, é lícito afirmar que existe uma tendência mais ampla no campo da museologia, onde as instituições museológicas são cada vez mais vistas como centros dinâmicos de intercâmbio cultural, educação e envolvimento da comunidade. ◆

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ICOM CECA LAC. Manisfesto do XIII Encontro regional do CECA LAC “los museos y el desarrollo sostenible” Lima: Museo Pachacamac, outubro de 2023.

ICOM EUROPE. Bridging Museums and Communities through Education and Communication. Lisboa: Museu Nacional dos Coches, 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/live/PBUXFGOwZA?si=QtImhQ27RrEoy19>

ICOM EUROPE. Report on the 2023 ICOM Europe International Conference: Bridging Museums and Communities through Education and Communication. Lisboa: Museu Nacional dos Coches, 2023. Disponível em: <https://icom-europe.mini.icom.museum/report-2023-international-conference/>

Súmula da conferência “Impacto social: as pessoas no centro das organizações culturais”

Flora Maravalhas
Doutoranda em Administração e Políticas
Públicas do Centro de Administração
e Políticas Públicas (CAPP-ISCS-ULisboa)
e do Centro de Investigação e Estudos de
Sociologia (CIES-Iscte)



Maria João Lima
Investigadora Integrada
do Centro de Investigação e Estudos de Sociologia
(CIES-Iscte) e do Observatório Português das
Atividades Culturais (OPAC)



The international conference “Social Impact: People at the Heart of Cultural Organisations” was held on the 6th December 2023 at the Iscte Grand Auditorium in Lisbon. This event was organized by the National Plan for the Arts and the Portuguese Observatory for Cultural Activities, in collaboration with the Directorate-General for Cultural Heritage, ICOM Portugal, the Museum of Lisbon, the Directorate-General for School Establishments and the A23 School Association Training Centre. This text details the main conclusions and debates of this conference.

Em 6 de dezembro de 2023, realizou-se no Grande Auditório do Iscte, em Lisboa, a conferência internacional “Impacto Social: As Pessoas no Centro das Organizações Culturais”¹. Este evento foi organizado pelo Plano Nacional das Artes (PNA) e pelo Observatório Português das Atividades Culturais (OPAC, CIES-Iscte), em colaboração com a Direção-Geral do Património Cultural (DGPC), o ICOM Portugal, o Museu de Lisboa, a Direção-Geral dos Estabelecimentos Escolares e o Centro de Formação de Associação de Escolas da A23. A conferência reuniu presencialmente 330 participantes e mais de 200 assistiram à distância, incluindo decisores políticos, gestores e técnicos do sector cultural, investigadores e académicos, refletindo a sua relevância e abrangência.

¹ Todos os materiais da conferência (programa e oradores) estão disponíveis no site <https://cisoc.pna.gov.pt/>. O registo audiovisual pode ser visualizado no canal Youtube da Direção-Geral dos Estabelecimentos Escolares: <https://www.youtube.com/@DGEstEMinisteriodaEducao/streams>.

De acordo com o texto de enquadramento da conferência, o seu principal objetivo foi apresentar e debater de forma crítica o Compromisso de Impacto Social das Organizações Culturais (CISOC), uma medida de política pública integrada no eixo da política cultural do Plano Estratégico do PNA (Vale et al. 2019). O CISOC foi concebido como um instrumento de apoio ao planeamento e à autoavaliação das organizações culturais, em especial no que se refere aos impactos sociais da cultura. Por meio desta iniciativa, pretendeu-se identificar as necessidades e potencialidades das organizações culturais, bem como analisar e monitorizar os resultados alcançados, contribuindo assim para uma gestão cultural mais informada e estratégica.

Na conferência inaugural “Medir o impacto social no sector cultural: desafios e oportunidades num mundo em mudança”, Alessandro Bollo ressaltou a reinterpretação contemporânea do papel das organizações culturais. Estas são agora vistas como agentes fundamentais para a mudança social, o desenvolvimento comunitário e a inclusão social. Esta evolução, sublinhada na apresentação, ultrapassa as funções tradicionalmente atribuídas à cultura. Destacou-se a importância da adaptação destas organizações a um cenário em constante transformação, onde desafios globais como a digitalização, a sustentabilidade e as questões sociais requerem soluções inovadoras e criativas.



Imagem 1. Conferência inaugural de Alessandro Bollo “Medir o impacto social no sector cultural. Desafios e oportunidades num mundo em mudança”. © Hugo Alexandre Cruz, Iscte.

As organizações culturais assumem uma posição central numa dinâmica social mais abrangente, necessitando de abordagens mais holísticas nas suas estratégias, planeamento e avaliação, incorporando estes novos aspetos. A colaboração entre diferentes sectores, a inclusão de perspetivas diversas e a utilização de tecnologias emergentes são vistas como essenciais para que estas instituições continuem relevantes e eficazes no seu papel expandido. Como foi dito por Paulo Pires do Vale na abertura desta conferência, “deixar de fazer para, para fazer com”.

É este o cenário internacional em que o CISOC foi criado, de reinterpretação do papel das organizações culturais, agora confrontadas com um leque alargado de responsabilidades. Num cenário de desafios globais, passa-se a exigir da cultura e das suas organizações também uma contribuição para a criação de soluções. E para isso é necessário avaliar.

A questão essencial que foi destacada ao longo desta conferência incide precisamente neste ponto: como realizar uma avaliação multifacetada que evidencie os impactos das organizações culturais, em particular os de ordem social. Avaliar estes impactos envolveria compreender se, e de que forma, uma atividade ou projeto específico pode ter um papel no processo de transformação das pessoas, das próprias organizações e da sociedade em geral. Esta avaliação abrange tanto elementos quantitativos quanto qualitativos, procurando analisar a amplitude e profundidade destes efeitos nas diversas dimensões da vida comunitária e individual.

Clara Frayão Camacho, coordenadora do projeto de formulação desta medida, relatou, na sua apresentação, o processo de construção do CISOC - elaborado ao longo de dois anos por uma equipa de quatro membros (além da coordenadora: Maria Amélia Fernandes, da equipa técnica do PNA e Flora Maravalhas, doutoranda em Administração e Políticas Públicas, com o apoio de José Soares Neves, Diretor do OPAC). A medida, enquadrada nos valores do PNA e influenciada por contextos internacionais e nacionais, objetivou a criação de um modelo de compromisso flexível e personalizável, capaz de se adaptar às diferentes tipologias de organizações culturais, bem como às suas variadas identidades jurídicas e administrativas. O processo de construção da medida envolveu a auscultação a profissionais do sector e a testagem de indicadores criados em diferentes organizações culturais.



Imagem 2. Apresentação do Compromisso de Impacto Social das Organizações Culturais por Clara Frayão Camacho.
© Hugo Alexandre Cruz, Iscte.

O desenho do CISOC partiu da identificação de necessidades enfrentadas pelas organizações culturais na sua relação com as pessoas e no seu potencial impacto social. O processo seguiu diferentes etapas, que foram detalhadamente descritas na sua apresentação: refletir, desenvolver, ouvir, testar, adaptar, criar, validar, entregar, comprometer, implementar e avaliar. Conforme referido por Clara Frayão Camacho, esta conferência marcou o início da fase “comprometer”, ao colocar o CISOC sob análise e debate de especialistas e agentes de campo. A inovação esteve justamente na apresentação e discussão pública desta medida antes de sua implementação, uma prática não habitual em políticas públicas.

Nesta apresentação, o CISOC foi introduzido nos seus vários elementos: O Quê, Porquê e Para Quem?; Modelo de Roteiro; Objetivos e Mapa de Impactos; Objetivos, Impactos e Indicadores; Guia de Operacionalização: Como Ativar o CISOC; Perguntas Frequentes; Caderno de Fichas de Apoio aos Indicadores; Aplicação Informática de Apuramento dos Indicadores Quantitativos; Glossário; Sugestões de Leitura e Recursos; Minutas Jurídicas de Formalização

da Adesão ao CISOC. Foi enfatizado que a publicação CISOC (Camacho et al. 2023), bem como todos os materiais que a compõem, ficariam disponíveis a partir da data da conferência no novo *website*: <https://cisoc.pna.gov.pt/>.

No painel “Olhares externos sobre o CISOC” — com Catarina Vaz Pinto, Consultora para a Cultura e as Artes, Maria de Assis, Diretora-Adjunta do Programa Gulbenkian Cultura da Fundação Calouste Gulbenkian, e Manuel Gama, Investigador integrado da Universidade do Minho e Coordenador do Observatório de Políticas de Comunicação e Cultura — ocorreu um diálogo significativo. Os membros do painel partilharam as suas visões sobre a iniciativa, dando início a uma discussão aberta e dinâmica, que contou com contribuições tanto do público presente quanto dos participantes online.



Imagem 3. Painel olhares externos sobre o CISOC. © Hugo Alexandre Cruz, Iscte.

Um ponto de crítica relativo ao CISOC, suscitado neste painel, referiu-se à prevalência de indicadores quantitativos, os quais restringiriam o aspeto multidimensional da cultura e que seriam de difícil utilização por parte de trabalhadores de organizações culturais. A equipa responsável pelo desenho do CISOC mencionou a existência do “Caderno de fichas de apoio aos indicadores” e da “Aplicação informática de apuramento”, instrumentos que integram o Kit CISOC e que foram projetados para facilitar o processo de registo e de monitorização dos indicadores. Enfatizou-se que as organizações podem selecionar os indicadores mais adequados aos impactos que pretendem obter, e argumentou-se que, embora os indicadores qualitativos sejam essenciais, os quantitativos permitem uma análise comparativa.

Esta abordagem é, aliás, semelhante à adotada no Barómetro Social dels Museus, apresentado por Sónia Blasco, Diretora do Serviço de Museus e Proteção de Bens Móveis do Governo da Catalunha, na intervenção “O Barómetro Social dos Museus da Catalunha: um instrumento para ampliar e mostrar a implicação dos museus catalães com a sociedade”, em que há prevalência de indicadores de natureza quantitativa. O Barómetro Social dos Museus, que é uma medida do Plano Estratégico “Museus 2030” da Catalunha, enfatiza a necessidade de tornar os museus mais visíveis e relevantes para as comunidades e os seus objetivos estratégicos incluem o desenvolvimento de um sistema museológico equilibrado que vincule os museus à sociedade.

Durante a tarde, observaram-se exemplos práticos implementados na “Conversa 1: Estudos e perspetivas”. Raquel Campos Franco, empreendedora social e professora da Faculdade de Economia e Gestão da Católica Porto Business School, destacou que não há um único método para medir. Reforçou a importância das fundações no panorama cultural português, salientando sua contribuição económica e social e refletindo sobre a sua capacidade de preencher lacunas deixadas pelo mercado e pelo Estado, evidenciando assim o seu papel fundamental para o impacto social e económico das instituições culturais.

Hugo Seabra, Gestor de Projetos no Programa Gulbenkian de Desenvolvimento Sustentável, enfatizou o papel transformador da arte e da cultura no desenvolvimento das pessoas e sociedades e expôs a evolução da metodologia de acompanhamento e avaliação da iniciativa PARTIS/Art for Change da Fundação Calouste Gulbenkian, a qual visa mitigar desigualdades e criar impactos duradouros nas comunidades. As ações desta iniciativa incluem capacitação de artistas profissionais e não profissionais, organizações e comunidades, promovendo a cocriação e a revitalização comunitária, além de estabelecer parcerias e promover práticas de arte cívica e de arte participativa.

Patrícia Santos, socióloga responsável pela área da monitorização e avaliação das atividades no Teatro Nacional D. Maria II, abordou a relevância da avaliação e monitorização nas atividades desta instituição cultural. Detalhou a estratégia implementada, apresentando um processo de diagnóstico que enfatiza a importância da participação democrática dos públicos e das equipas.

Pedro Cunha, Diretor-Geral da Educação, encerrou o painel, abordando a questão da instrumentalização da cultura. Apresentou reflexões críticas sobre o uso da cultura para fins além da sua essência, posicionando-se a favor da arte como uma expressão autónoma, livre de finalidades utilitaristas, enfatizando a importância de preservar o valor intrínseco da expressão artística e cultural.

No painel subsequente, “Conversa 2: Práticas e expectativas”, apresentaram-se práticas e experiências diversificadas na avaliação de impactos em cinco organizações distintas (quanto ao tipo, sector de atividade, enquadramento jurídico e localização territorial), realçando as características das suas entidades e respetivas expectativas em relação ao potencial do CISOC.

Um desafio frequentemente enfrentado por museus e palácios nacionais, conforme observado por José Alberto Ribeiro, Diretor do Palácio Nacional da Ajuda, é a escassez de visitas por parte dos residentes locais. Em resposta a esse desafio, foi lançado o projeto colaborativo local “O meu Palácio – Inclusão Social através das Artes e da Cultura” em 2020.

Aida Alves, Diretora da Biblioteca Lúcio Craveiro da Silva - Biblioteca de Leitura Pública de Braga, por sua vez, partilhou o seu percurso profissional à frente desta instituição pública de leitura, apresentando uma seleção de experiências e práticas inovadoras implementadas por esta organização relacionadas com o impacto social.

Na perspetiva de Dália Paulo, Diretora Municipal da Câmara Municipal de Loulé, o Museu Municipal de Loulé tem promovido experiências de participação e colaboração cidadã em processos que envolvem a construção de laços, a gestão de expectativas, bem como a gestão de momentos de desafio e consenso. Ao refletir sobre as ações implementadas e as metodologias adotadas, reconheceu a importância de uma ferramenta como o CISOC na capacitação das equipas e na facilitação de exercícios de autoavaliação destinados a melhorar práticas internas.

Marta Martins, Diretora Executiva da Artemrede, referiu que ao longo da sua trajetória, a Artemrede tem desenvolvido metodologias de autoavaliação e processos de capacitação nos projetos em que está envolvida. Desse modo, alinhando-se com Dália Paulo, reconheceu a utilidade do CISOC tanto na melhoria interna das práticas como no impacto externo.

Américo Rodrigues, Diretor-Geral das Artes, sublinhou que esta instituição tem mantido relações com uma ampla variedade de entidades profissionais nas artes por meio dos programas que administra, sendo o Programa de Apoio em Parceria - Arte e Coesão Territorial um exemplo recente. Ressaltou a importância de gerar impactos nas organizações culturais, os quais se devem refletir nos processos de autoavaliação, influenciando positivamente as comunidades e incrementando a participação. Ademais, destacou o valor da abordagem de impacto social implementada pelo CISOC no contexto cultural português.

No que diz respeito às sugestões para a implementação da medida, foi proposto que o instrumento seja constantemente aprimorado, por meio de revisões periódicas, baseadas nas contribuições das diferentes experiências e aplicações, que tiveram início no âmbito desta conferência.

As comunicações apresentadas nesta conferência enfatizaram a falta de uma linguagem comum para a valorização dos impactos sociais, tanto interna quanto externamente ao sector. A implementação do CISOC, como foi mencionado, implicará também um compromisso político, de valorização do trabalho e do conhecimento dos gestores e técnicos culturais. Neste sentido, a abordagem trazida pelo CISOC representa uma oportunidade significativa para o sector.

Também se evidenciou a relevância das contribuições dos participantes na conferência, as quais serão cruciais para o desenvolvimento e a implementação efetiva do CISOC. As perspectivas e os *insights* partilhados pelos participantes têm o potencial de enriquecer e fortalecer o CISOC como uma ferramenta eficaz para a avaliação de impacto nas organizações culturais. Essas contribuições reforçam a compreensão da cultura como um elemento central no desenvolvimento humano e social, estabelecendo um compromisso coletivo para a ação e a reafirmação desse papel transformador da cultura na sociedade.

Para concluir, esta conferência salientou a importância de uma abordagem holística (valores estéticos, espirituais, sociais, históricos, simbólicos e educacionais) e colaborativa no sector cultural. Enfatizou a necessidade de focar nos públicos, ou, conforme o título desta conferência bem evidencia, nas pessoas, e de realização de (auto)avaliações com carácter multidimensional.

O mote foi dado: eu comprometo-me! ♦

BIBLIOGRAFIA

Camacho, C.F (coord.), Fernandes, M.A., Maravalhas, F. Neves, J. S. (2023). *Compromisso de Impacto Social das Organizações Culturais. Fundamentos, Metodologia e Instrumentos de Apoio*. PNA. <https://cisoc.pna.gov.pt>.

Vale, P. P., Brighenti, S. B., Pólvara, N., Fernandes, M. A., & Albergaria, M. E. (2019). *Plano Nacional das Artes. Uma Estratégia. Um Manifesto 2019-2024*. PNA. <https://www.portugal.gov.pt/pt/gc21/comunicacao/documento?i=estrategia-do-plano-nacional-das-artes-2019-2024>.



Hangover / ressaca + be part of chaos, 2020 | Carla Filipe | Galeria Francisco Fino, Lisboa

©André Cepeda



*Museus e património
em tempos desafiadores*

Rede Nacional do Património Cultural Imaterial e “Portugal Imaterial”: Vontades em convergência



Ana Saraiva

*Chefe da Divisão do Património Móvel e Imaterial,
Direção-Geral do Património Cultural¹*

In 2023, the DGPC [General-Directorate for Cultural Heritage], in conjunction with other entities and citizens working in the area of Intangible Cultural Heritage, implemented the Rede Nacional do Património Cultural Imaterial [National Network of Intangible Cultural Heritage] (RNPCI) and marked 20 years of the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage of UNESCO with the Portugal Intangible program: UNESCO Convention 2003-2023.

Embodying a desire fueled by various agents and stakeholders in the area of Intangible Cultural Heritage, the National Network of Intangible Cultural Heritage came into operation on May 22nd, assuming itself as a collaborative platform between institutions and people with responsibilities and action in this heritage area.

The Network is based on a participatory construction model, continually updated to respond to the needs and perspectives of safeguarding this living and dynamic heritage. In December 2023, this informal collaboration platform had 66 members – entities and individuals – from different origins in the country (Mainland, Azores and Madeira), institutional, technical and personal backgrounds, all with a common denominator: interest and activity in this area of heritage.

In the same year, the Portugal Imaterial [Portugal Immaterial] program was created: UNESCO Convention 2003-2023. With the purpose of celebrating cultural diversity, creativity and sustainable development through the ICH, the promotion of this program throughout the year 2023 was developed in three moments: O Encontro [The Meeting], O Território [The Territory] and A Festa [The Party], in a model widely participated by members of the RNPCI, proponents and practitioners of active ICH demonstrations, aiming to safeguard, enhance and disseminate this heritage in the country.

The Meeting promoted reflection and discussion among experts, heritage professionals and everyone who works and is interested in safeguarding the ICH. The Territory consisted of creating an online agenda participated by all structures in the country that promote initiatives related to ICH. Finally, A Festa [The Party], in a national program, the event invited the discovery and enjoyment of places and living heritage, the sharing of experiences and perspectives and the coexistence between people in their diversity and uniqueness.

Keywords: Intangible Cultural Heritage, Portugal, Collaborative network

¹ Texto escrito em dezembro de 2023.

Em 2023, acolhendo o desafio da UNESCO, países de todo o mundo mobilizaram-se para assinalar os 20 da *Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial*, aprovada em 2003 no decurso da 32ª Conferência Geral das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO). Ao longo deste ano, milhares de iniciativas com tipologias, conteúdos e destinatários diversos, contribuíram para reafirmar o papel do PCI como vetor de diversidade e diálogo intercultural, criatividade e desenvolvimento sustentável.

A celebração teve escala e foi oportuna para sublinhar a importância deste património para a dignidade e a qualidade de vida dos cidadãos e do planeta, bem plasmada em várias qualidades que o caracterizam. Enunciam-se algumas:

- É um património tradicional, vivo e contemporâneo que acompanha e se adapta continuamente aos processos de transformação social em curso. O seu carácter dinâmico não deve, contudo, comprometer o significado cultural que assume para os praticantes/detentores e comunidades representadas, nem o papel que o mesmo desempenha na construção das representações identitárias e biografias sociais destas.
- É um património integrador e de base comunitária, apropriado e representativo das comunidades, as quais são responsáveis pela sua reprodução, disseminação e transmissão intergeracional.
- É um património que promove os direitos humanos, o respeito pelo outro e os princípios da sustentabilidade, em consonância com a *Agenda 2030 para o Desenvolvimento Sustentável*, adotada pelos Estados-Membros das Nações Unidas em 2015.

Mais do que um fim em si mesmo, a celebração dos 20 anos da Convenção de 2003 da UNESCO foi um pretexto inspirador para a Direção-Geral do Património Cultural (DGPC), enquanto ponto focal nacional para a referida Convenção, promover uma cooperação transversal em torno do PCI ativo em Portugal.

Procurou-se desenhar uma linha de atuação consonante com o espírito da referida Convenção e com as Diretrizes Operativas para a Aplicação da Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial², com as atualizações aprovadas na nona e última sessão (Sede da UNESCO, Paris, 5 a 7 de julho de 2022). Deu-se especial atenção às recomendações para o reforço da participação dos detentores e das comunidades, de peritos, de centros especializados e institutos de investigação, e de organizações não governamentais (ONG) na aplicação da Convenção. Foi ainda valorizada a interdependência do PCI com as três dimensões do desenvolvimento sustentável (económico, social e ambiental), bem como com a paz e a segurança. Esta celebração dos 20 anos da Convenção foi, pois, idealizada como mote para a concretização continuada de iniciativas através da cooperação solidária entre agentes (formais e informais) com responsabilidades nas áreas da salvaguarda do PCI no país.

Em dezembro de 2022, a então recém-criada Divisão de Património Cultural Móvel e Imaterial (DPMI) da DGPC propunha o plano de ação de 2023 para a área do património imaterial. Enquadrado nas políticas e recomendações internacionais, nos instrumentos operativos, nas competências e atribuições da Direção-Geral designados para a área do PCI, nos termos do Despacho n.º 11451/2022, de 26 de setembro de 2022 e em linha com os e objetivos acima expostos, o plano de ação contemplou, entre outras, duas propostas a implementar em 2023: a “Rede Nacional do Património Cultural Imaterial” e o programa “Portugal Imaterial”.

2 As diretrizes operativas para a aplicação da Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial foram adotadas pela Assembleia Geral dos Estados Parte na Convenção na sua segunda sessão (Sede da UNESCO, Paris, 16 a 19 de junho de 2008). O documento em referência tem sido objeto de revisões e atualizações em sede de sessões de Assembleia Geral dos Estados Parte da Convenção.

Comungando do propósito de contribuir para o desenvolvimento sustentado dos territórios em Portugal através de um diálogo próximo e construtivo com os intervenientes nos processos de salvaguarda do PCI, cada um dos programas seguiria modelos de gestão, objetivos, premissas e percursos autónomos. Acautelada essa premissa, seria desejável que ambos os programas se articulassem e beneficiassem reciprocamente. A dinamização do programa “Portugal Imaterial”, pelas vias do encontro entre praticantes, especialistas, responsáveis e interessados por este património visaria a partilha de informação, a interpelação e o debate - ainda que preliminar - em torno do panorama nacional do PCI e da sua salvaguarda. Por seu lado, a implementação da “Rede Nacional do Património Cultural Imaterial”, por essa mesma ocasião, viria a contribuir para o envolvimento de instituições e cidadãos de todo o país nos processos de decisão e dinamização do referido programa.

- A “Rede Nacional do Património Cultural Imaterial” - RNPCI

No final de 2022, dando corpo a uma vontade que vinha sendo alimentada, foram estabelecidas as linhas orientadoras e metodológicas indispensáveis para a operacionalização da Rede Nacional do Património Cultural Imaterial. Concluído esse processo, a rede foi implementada no dia 22 de maio. Já operacional, a Rede funciona como uma plataforma informal de partilha de conhecimento, experiências e boas práticas, vocacionada para servir os propósitos de salvaguarda e valorização do PCI em Portugal.

A sua constituição é sustentada em pressupostos de abrangência e diversidade de participações, em linha com o espírito da Convenção da UNESCO para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial. Esta rede apresenta-se como um instrumento aberto e inclusivo envolvendo entidades e atores que, nas suas mais diversas expressões territoriais e funcionais, assumam um papel atuante e comprometido em prol do PCI (instituições públicas e privadas com diferentes missões, enquadramentos e níveis de participação social).

Atenta à partilha de conceitos, critérios, metodologias de trabalho, e outras formas de cooperação que comunguem as mesmas preocupações e princípios de atuação, a RNPCI assenta as suas premissas em quatro eixos estratégicos:

- 1) Identificação e Salvaguarda
- 2) Reconhecimento e promoção
- 3) Comunicação, capacitação e educação
- 4) Criação de redes e parcerias

O eixo da “Identificação e Salvaguarda” compreende três objetivos gerais: mapear, registar e inventariar as manifestações PCI ativas em Portugal; reforçar e desenvolver os instrumentos de salvaguarda deste património; e estimular o estudo e o desenvolvimento de metodologias adequadas à sua salvaguarda. O eixo da “Reconhecimento e Promoção” integra dois objetivos gerais: promover o reconhecimento nacional e internacional dos processos de salvaguarda do PCI no país; e promover o PCI enquanto agente de mudança social na sociedade contemporânea. O eixo da “Comunicação, Capacitação, Educação e Cidadania” propõe-se: assinalar a relevância da salvaguarda das manifestações de PCI na sociedade contemporânea; promover a capacitação e formação nesta área; e estimular o interesse dos mais novos por este património. O quarto e último eixo privilegia a área das redes e parcerias através dos

propósitos de criação e desenvolvimento de redes nacionais neste âmbito patrimonial; e da integração de redes internacionais no âmbito do PCI.

Em dezembro de 2023 a Rede contava com 66 membros, entre representantes de comunidades, grupos e indivíduos detentores das manifestações PCI; organismos com responsabilidades no setor, entidades proponentes das candidaturas inscritas no Inventário Nacional, municípios, centros de investigação, ONG's consultoras do Comité Intergovernamental para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial da UNESCO, especialistas de reconhecido mérito na área do PCI, museus, associações e demais entidades com responsabilidades na área de atuação deste património no país. Ao longo da sua ainda curta existência, a RNPCI tem procurado desempenhar um papel agregador de contributos e linhas de trabalho inspiradas nos eixos estratégicos definidos e validadas em consenso por parte dos seus membros.

- Portugal Imaterial - UNESCO 2003-2023

Sob o lema dos 20 anos da Convenção de 2003 da UNESCO, que lhe valeu a parceria institucional da Comissão Nacional da UNESCO, com este programa procurou-se promover a reflexão e sinergias em ambiente de celebração da diversidade e democracia cultural, desenvolvendo-se em três grandes eixos e momentos pelo país: *O Encontro*, *O Território* e *A Festa*.

O primeiro momento foi delineado com um propósito mais reflexivo visando a circulação de informação técnico-científica e o debate entre especialistas, profissionais do património e outros intervenientes com atuação e responsabilidades pela salvaguarda do PCI no país. “O Encontro” decorreu no Palácio D. Manuel em Évora, no dia 3 de abril. O lema de Évora a Capital Europeia da Cultura o «Vagar», como modo de vida e elemento forte do património imaterial da região determinou a escolha da cidade para a realização do evento.

Durante os trabalhos foram debatidos temas que estão nas agendas e preocupações globais, como o papel dos vários intervenientes, os exemplos de boas práticas, a articulação entre os museus e o PCI, as relações entre o PCI e a sustentabilidade. Abordou ainda desafios e apostas para o PCI na sua articulação com estruturas museológicas em contextos locais e regionais.

O Encontro beneficiou das intervenções de abertura da Câmara Municipal de Évora, da Direção Regional de Cultura do Alentejo, da Comissão Nacional da UNESCO e da DGPC. Intitulado “O Património Cultural Imaterial em Portugal” e a *Convenção UNESCO 2003-2023*, o primeiro painel temático foi dinamizado pela DGPC, pela Comissão Nacional da UNESCO e pela Cátedra UNESCO em Património Imaterial e Saber-Fazer Tradicional. O segundo painel, “Vozes do Imaterial - Os detentores do Património Cultural Imaterial em Portugal”, destacou o papel dos detentores e das comunidades nos processos de inventário, participação e decisão dos processos de salvaguarda do PCI. Contou com as intervenções da *Associação “Ponte... nas Ondas”* (cujo projeto integrou o Registo de Boas Práticas de Salvaguarda de Património Cultural pela UNESCO em 2021), da Memória Imaterial, CRL e do Centro em Rede de Investigação em Antropologia (CRIA). O terceiro painel incidiu sobre “Museus e Património Cultural Imaterial”. Às intervenções dos museus com assento na mesa (Museu Terra de Miranda, Museu Municipal de Portimão e Museu Carlos Machado - Açores) associaram-se outros responsáveis e profissionais de museus de todo o país, de norte a sul, continente e ilhas, com participações centradas em estudos de caso ilustrativos de boas práticas e potencialidades desta relação promissora. O quarto e último painel foi dedicado ao tema “Património Cultural Imaterial e Sustentabilidade: Interseções”, com participações da DGPC, da Fundação INATEL e de especialistas da Cátedra UNESCO em Património Imaterial e Saber-Fazer Tradicional.

Privilegiando diferentes realidades do panorama nacional a partir de estudos de caso, experiências e perspetivas, os trabalhos produziram reflexões e aproximações a temas que fazem parte das agendas europeias e internacionais em matéria de PCI. De realçar a importância do papel dos museus na implementação da Convenção de 2003, como tem sido propalado entre as comunidades museológicas na Europa.

Intitulado *O Território*, o segundo momento consistiu na criação de uma agenda *online* destinada à divulgação de iniciativas promovidas por entidades (formais e informais) para a promoção e celebração do PCI. Monitorizada pela equipa da DPMI, a plataforma esteve disponível de maio a dezembro difundiu centenas de iniciativas realizadas em todo o país.

A *Festa* foi o terceiro e último momento do programa Portugal Imaterial. O dia 17 de outubro (data do aniversário dos 20 anos da Convenção para o PCI) marcou o arranque da celebração, que culminou no dia 22 de mês, coincidindo com o 18.º aniversário da Declaração de YAMATO³ sobre a abordagem integrada para a salvaguarda do Património Cultural, Material e Imaterial, com a inclusão das medidas de salvaguarda patrimonial na educação formal e informal para assegurar participação ativa e local na proteção destes patrimónios. Com propósitos de celebração da diversidade cultural, da criatividade, dos direitos humanos, do diálogo para a paz e da sustentabilidade, o programa festivo procurou-se plural, de cruzamento disciplinar e artístico, com expressão e alcance nacional, agregador e amplamente participado através da co-criação pelos cidadãos com atuação e interesse pelo PCI.

A concretização destas premissas passaria pela realização do evento em dois formatos: um formato descentralizado no território nacional, que viabilizasse e estimulasse o envolvimento alargado das populações na organização e fruição de atividades nos seus terrenos de atuação; e um formato localizado em Lisboa, congregador e promotor de convívio entre cidadãos de várias proveniências regionais, com diferentes modos de atuação, ângulos e entendimentos em torno deste património.

Delineado o conceito, as premissas e o modelo do evento, a DGPC lançou o convite a todos os membros da RNPCI, Direções Regionais de Cultura, proponentes e praticantes de manifestações inscritas no INPCI para se associarem com a proposta e dinamização de atividades, num ou em ambos os formatos (descentralizado e em Lisboa) dando corpo à proposta almejada de co-criação. Mediado com a equipa da DPMI, o envolvimento destas estruturas foi determinante para a criação de um programa de atividades vasto e muito participado.

De 15 a 22 de outubro o país foi palco de dezenas de iniciativas alusivas ao PCI, com uma distribuição alargada no Continente, nos Açores e na Madeira. O programa integrou exposições e mostras, documentários e instalações de vídeo, oficinas e ateliers, música, teatro, dança, palestras e debates, visitas guiadas e orientadas, privilegiado um amplo espectro de intervenientes, temas, áreas territoriais, modalidades de participação⁴.

A par do programa descentralizado, nos dias 20, 21 e 22, o Museu Nacional do Traje e o Museu Nacional do Teatro e da Dança acolheram concertos, teatro, palestras, exposições, documentários e demonstrações ao vivo de técnicas tradicionais. Graças ao envolvimento de meia centena de parceiros, o evento foi dinamizado com 11 exposições e mostras, 12 demonstrações e oficinas de experimentação, 20 documentários e vídeos, 10 concertos e espetáculos, 4 palestras e mesas redondas.

3 A Declaração de YAMATO foi aprovada durante a Conferência Internacional sobre a Salvaguarda Internacional do Património Cultural, Material e Imaterial, organizada pela Agência Japonesa para os Assuntos Culturais e pela UNESCO 20-23 outubro 2004, em Nara, Japão.

4 Programa e informação detalhada disponível em: <https://w3.patrimoniocultural.pt/pcifesta/digital>.

Entre outras participações, passaram por ali os Expresso Transatlântico, Daniel Pereira Cristo e Raia (produção Fundação INATEL), o Grupo de Cantadores do Desassossego, Cante Alentejano do Grupo Coral e Etnográfico da Casa do Povo de Serpa, os Pauliteiros de Miranda, Teatro Dom Roberto, o Grupo de Bombos da Associação Festeiros do Arco e de Lavacolhos e o Grupo Etnográfico de Várzea de Calde. A mesa-redonda “Perguntas ao Património Cultural Imaterial” dinamizada pelo CRIA, o Programa Saber-Fazer apresentado pela DGARTES, foram momentos de reflexão e debate. Oficinas de figurado de barro de Estremoz, de técnicas de carpintaria naval de Vila do Conde, de pintura de painel de barco moliceiro, de confeção de capas de honra, de construção de bombos e caixas, de arte da filigrana de Póvoa do Lanhoso, de tapetes de Arraiolos, de calçada portuguesa, de flores de papel da Festa dos Tabuleiros de Tomar e das Festas do Povo de Campo Maior, de olaria de Bisalhães e da tiragem da cortiça em Coruche proporcionaram aos participantes da festa interessantes experiências de aprendizagem e de transmissão de saberes-fazer. “A Festa” culminou com a cerimónia “Viva o Património Vivo”, durante a qual foram distinguidas simbolicamente as manifestações inscritas pela DGPC no inventário nacional.

Num balanço posterior, os membros da RNPCI realçavam aspetos positivos como a forte adesão, a pluralidade e qualidade de iniciativas, a escala e o alcance nacional, a partilha de conhecimento, a criação de sinergias e o espírito de corpo granjeados com *A Festa*. A convergência de vontades de novas edições ficaria expressa e alimentada com sugestões de uma concretização desejada e construída em rede. Nem poderia ser de outro modo, uma vez que este programa de iniciativas e a RNPCI foram pensados e concebidos como plataformas de diálogo, entendimento e cooperação ao serviço do PCI que apenas funcionam e são consequentes quando construídos continuamente em rede. ◆

Museos y comunidades en tiempos desafiantes: el caso español

*María Auxiliadora Llamas Márquez
Presidenta de ICOM España
Conservadora de Museos, Museo de Cádiz*



The socioeconomic situation after the Covid-19 pandemic, together with the climate crisis and a war in European territory, make up a complex panorama in which to develop our resilience. Museums can and should be agents of social change, and communities play a fundamental role in this process.

In Spain we have more than 1,500 recognized museum institutions, which present a heterogeneous panorama: diverse ownership, management model, size, and with different human and economic resources. The heritage wealth of our country is, to a large extent, shaping the museum collections, from prehistory to the present day. The museum development experienced in Spain since the last third of the 20th century, together with the appearance of new technologies and modes of artistic expression, is not exclusive, but responds to a global trend. But the evolution in the construction of historical discourse is still not visible in our museum institutions, many of them with museographies that implement discourses that are more than 50 years old. The necessary re-readings of museum collections and their permanent exhibitions, in light of the new ICOM definition of a museum that includes concepts such as inclusivity and diversity, require the participation of communities. Now is the time to replace the hegemonic unidirectional discourse with other more inclusive discourses.

Changes to the museography of the permanent exhibition are complex and sometimes expensive, and that not all museums and their owners can assume. But actions can be carried out to reread the exhibited collections that bring the cultural and natural heritage closer to the community, which are capable of producing cultural memory and memory of belonging in the visitors. This study will present these dissemination actions/activities that Spanish museums are developing, which implement positive changes, allow a re-reading of their collections and interaction with the community. In order for the study to be representative of the diversity of Spanish museums, actions of large, medium and small museums, of different typologies, have been analyzed.

Este texto fue producido con motivo de la participación en el Seminario Internacional “Reducir la brecha entre museos y comunidades: el papel de la comunicación y la educación”, que se celebró los días 2 y 3 de octubre de 2023 en Lisboa, y ha sido actualizado para ofrecer experiencias recientes.

Recordemos la definición de museo de nuestra organización, ICOM, recientemente aprobada por la Asamblea de Praga de 2022: *un museo es una institución sin ánimo de lucro, permanente y al servicio de la sociedad, que investiga, colecciona, conserva, interpreta y exhibe el patrimonio material e inmaterial. Abiertos al público, accesibles e inclusivos, los museos fomentan la diversidad y la sostenibilidad. Con la participación de las comunidades, los museos operan y comunican ética y profesionalmente, ofreciendo experiencias variadas para la educación, el disfrute, la reflexión y el intercambio de conocimientos.* La nueva definición de museo da un peso importante a las comunidades como participantes de la gestión de los museos.

¿Pero a qué nos referimos con comunidades? El Diccionario de la Lengua Española (RAE) define comunidad como palabra con diversas acepciones, entre las que voy a destacar las siguientes: *conjunto de las personas de un pueblo, región o nación; conjunto de personas vinculadas por características o intereses comunes; junta o congregación de personas que viven unidas bajo ciertas constituciones y reglas, como los conventos, colegios, etc.; conjunto de seres vivos que habitan en un entorno común.* El *Diccionario de Museología*, en su versión inglesa, en la voz “comunidad” reconoce la complejidad del término (Mairesse (ed.) 2023, 79), y relaciona lo siguientes elementos compartidos esenciales de la comunidad: localidad geográfica (sus paisajes, gentes, recursos naturales y economía); religiones compartidas, sistemas políticos, recuerdos y propiedad; una cultura común (que incluye objetos materiales, tradiciones, canto, habilidades tradicionales, lengua y dialecto); interdependencia, necesidades comunes y la noción de “espíritu comunitario”, con su estrecho vínculo con “identidad comunitaria”. No voy a abundar en esta línea teórica, pero sí me gustaría resaltar la constante evolución del significado de comunidad y de la relación de la comunidad o comunidades con el museo, que podemos comprobar si volvemos la mirada atrás y leemos *Los principios de la administración de museos* de Goode (1895).

Los museos pueden y deben ser agentes de cambio social. El primer capítulo de *Los museos como agentes de cambio*, de Murawski, se titula “Los museos somos nosotros”, y en él el autor reflexiona sobre la importancia de cómo hablamos cuando hablamos de museos. *Cuando hablamos más de ellos [museos] como instituciones de construcción o físicas, resulta más fácil distanciarnos del trabajo centrado en las personas que hacemos. Por eso es absolutamente esencial recordar que los museos están hechos de personas: directores, miembros de la junta directiva, donantes, curadores, educadores, personal de recepción, registradores, conservadores, guardias de seguridad, voluntarios, trabajadores de mantenimiento e instalaciones, miembros, visitantes y socios comunitarios. Los museos somos nosotros* (Murawski 2021, 1) Los museos somos nosotros, ¡qué bella reflexión! ¿Nos sentimos parte de ellos? ¿O al hablar del museo como institución establecemos una frontera invisible? Andrea Fraser, artista sobre cuya visión y escritos he profundizado, afirma que *cada vez que hablamos de la “institución” como algo distinto de “nosotros”, repudiamos nuestro papel en la creación y perpetuación de sus condiciones. [...] No se trata de estar en contra de la institución: nosotros somos la institución.* (Fraser 2005, 105) Y por ello, por ser agentes activos, tenemos un papel fundamental y estratégico para cerrar la brecha entre museo y comunidades.

En este artículo se presentarán algunas de las acciones que los museos españoles están desarrollando, que implementan cambios positivos, permiten una relectura de sus colecciones y la interacción con la comunidad. Para que el estudio sea representativo de la diversidad de museos españoles, se han analizado de acciones de grandes, medianos y pequeños museos, de diferentes tipologías, y ubicados en diferentes puntos geográficos del país. Se planteará una selección de las líneas de actuación planificadas por museos ubicados en el territorio español relativas a comunicación y educación en museos y la labor de las comunidades en la implementación de cambios positivos, revisiones de los discursos expositivos y desarrollo de nuevos modelos de interacción.

En España contamos con más de 1.500 instituciones museísticas reconocidas, que presentan un panorama heterogéneo: diversa titularidad, tipología, modelo de gestión, tamaño, y con recursos humanos y económicos diferentes. Es complejo hacer una panorámica significativa de más de 1.500 museos en tan poco espacio, sin caer en desequilibrios de representación de territorios.

Los últimos datos estadísticos oficiales a nivel nacional son los ofrecidos por la *Estadística de Museos y Colecciones Museográficas (2020)*. El directorio utilizado en la estadística es el Censo de Museos y Colecciones Museográficas referido al año 2020, que fue de 1.510 Museos y Colecciones Museográficas. De este conjunto, han respondido al cuestionario un total de 1.474 (97,6% de respuesta), de los que 1.054 son museos y 420 colecciones museográficas. Las diferencias entre ambas tipologías de instituciones museísticas vienen definidas en la normativa de cada comunidad autónoma que componen el Estado Español, en virtud de lo establecido en nuestra Carta Magna, y las administraciones autonómicas han matizado, enriquecido y adaptado los conceptos de Museo y Colección Museográfica a su realidad sociocultural.

El 73,8% de los museos y colecciones museográficas son de titularidad pública (Administración General del Estado 11,3%, Administración Autonómica 10,6%, Administración Local 49,3%), el 24,4% de titularidad privada (siendo el 7,3% de titularidad eclesiástica), y el 1,8% tienen una titularidad mixta, donde se combinan en juntas o patronatos la representación de organismos públicos y privados como titulares de una única institución museal, rompiéndose la frontera entre la Administración pública y la privada. La preponderancia de museos públicos responde a un *modelo europeo de museos, que en su mayor parte fueron fundados y financiados por entidades gubernamentales* contrasta con *los museos de arte en los Estados Unidos fueron creados por comunidades locales que soportan la carga y la responsabilidad principal del apoyo, financiero y de otro tipo* (Weiss 2022, 99-100). Estas diferencias de modelos pueden interferir en las relaciones creadas entre los museos y las comunidades a lo largo del tiempo, interesante propuesta de estudio comparado, que desarrollaremos en otra ocasión. Destaca el elevado número de museos que dependen de las administraciones locales, cercano al 50% del total, donde se concentran los museos más pequeños.

La *Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales en España 2021-2022* abarca el periodo de un año natural de marzo de 2021 a febrero de 2022, periodo de referencia inmerso en la crisis COVID-19. La visita a museos, exposiciones y galerías de arte en conjunto presentó en el periodo investigado una tasa anual del 25,5% (museos un 20,1%, exposiciones un 14,5% y galerías de arte un 6,9%), alcanzando la visita a monumentos o yacimientos una tasa anual del 28,2%. El 99,3% de los que acuden a un museo visitan su exposición permanente o temporal, y el 16,6% realiza alguna otra actividad (el 10,2% educativa, el 4,5% asisten a cursos, talleres o seminarios, el 6,3% a conferencias o proyecciones audiovisuales y el 2,3% a conciertos y otras actividades escénicas). Más de la mitad, un 56,7% de las visitas a los museos se realizaron en fin de semana o festivo. Un 34,1% de los que visitaron museos en el último año lo hicieron en su ciudad, el 27,2% en el resto de su comunidad autónoma, el 30,6% en el resto de España y el 8,1% en el extranjero. El 61,3% de las visitas se realizaron a museos del entorno (ciudad y comunidad autónoma), el 38,7% en el marco de desplazamientos de ocio (viajes).

¿Y las personas que no van a los museos? Frente a un 20,1% de la población encuestada que sí ha visitado al menos una vez un museo en ese período, existe un 79,9% que no lo ha hecho. ¿Por qué no van? Entre los motivos o barreras que influyen en que no se acuda, o no se vaya con mayor frecuencia a un museo destacan en esta edición de la encuesta motivos vinculados al COVID-19 con un 26,5%, le siguen a cierta distancia la falta de tiempo, 21,5%, la falta de interés, 20,2%, la falta de oferta en la zona de residencia, 13,4%, o el precio de la entrada, 5%. Se investigan también los problemas de accesibilidad física a los museos, que suponen una barrera al acceso a estas instituciones para el 1,5% de la población investigada.

¿Qué ocurría antes de la pandemia? En la *Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales 2018-2019*, se indica que, en conjunto, el 46,7% de la población analizada realizó en el último año una visita a un museo, exposición o galería de arte. Un 40,5% visitó un museo en el último año. Si comparamos los datos de 2018-2019 con los de 2021-2022, vemos que se ha producido un descenso de la visita a museos en España de un 50%. El 92,8% de las personas que visitaron un museo en el último año lo hicieron por ocio o entretenimiento, frente a un 7,2% que declara que su visita fue motivada por su profesión o estudios. El 98,7% de los que acuden a un museo visitan su exposición permanente o temporal, y el 14,2% realizan alguna otra actividad. Más de la mitad, un 51,7% de las visitas a los museos se realizaron en fin de semana o festivo. Un 26,2% de los que visitaron museos en el último año lo hicieron en su ciudad, el 22,5% en su comunidad autónoma, el 30,6% en el resto de España y el 20,7% en el extranjero. Es un dato importante conocer la localización de los museos visitados. El 48,7 % de las visitas se realizaron a museos del entorno (ciudad y comunidad autónoma), el 51,3% en el marco de desplazamientos de ocio (viajes).

La pandemia, el confinamiento, los cierres perimetrales de provincias e incluso de localidades, modificaron los hábitos culturales en España. Si antes de la pandemia por COVID-19 el 48,7% de las visitas a museos se producían en el entorno, durante la pandemia este indicador alcanzó una subida considerable, hasta llegar al 61,3%. La imposibilidad de realizar desplazamientos propició cambios en la vida cultural de las personas, que se centró en las oportunidades que ofrecía su entorno geográfico más cercano, dentro de las limitaciones de movimientos impuestas por las autoridades con el objetivo de contener la propagación de la enfermedad. Si la primavera de 2020 fue dura, pasamos más de dos meses encerrados en casa, la primavera de 2021 se esperaba de apertura, pero las cifras de control de la epidemia no eran propicias. Se volvieron a suspender actos religiosos que congregan en espacios pequeños a muchas personas, como las procesiones de la Semana Santa, y en ciudades como Cádiz se programó una exposición en el Museo con elementos del patrimonio de las hermandades y cofradías que no iban a poder procesionar por segundo año consecutivo: “Una Historia de Fe”. Esta exposición tenía un marcado carácter emocional, y su visita estaba condicionada por las restricciones de los aforos en interiores de edificios. La exposición, abierta del 24 de febrero al 4 de abril de 2021, se nutrió de público local, y alcanzó la cifra de 13.617 visitantes en 36 días, con una media de 378 personas al día, aunque días como el 27 de marzo, Domingo de Ramos, en el que el museo sólo abre en horario de mañana, de 9.00 a 15.00 horas, se llegaron a los 940 visitantes. La media de visitantes al Museo de Cádiz durante el mes de febrero de 2021, con anterioridad a la inauguración de la exposición era de 20 personas al día, oscilando entre días con 4 visitantes y días con 66 visitantes. No se hizo un estudio de visitantes con criterios científicos, pero sí nos sorprendió a través de los comentarios directos que recibíamos, que muchas de las personas que acudían, locales, no habían visitado el museo con anterioridad, y esta actividad expositiva supuso su primer acercamiento a la institución. Llegados a este punto, podemos conjeturar y reflexionar acerca de por qué no vienen a los museos, por qué existe una brecha entre el museo y su comunidad, y estudiar a fondo las causas de insatisfacción pública, ya esbozadas por Nina Simon (Simon 2010, iii-iv). Porque la realidad es la insatisfacción existe.



Imagen 1.
Exposición temporal
“Una Historia de Fe” en el Museo de Cádiz.
© Fotografía por Jesús Marín, Diario de Cádiz.

La riqueza patrimonial de España está, en gran medida, configurando las colecciones de los museos, desde la prehistoria a nuestros días. El desarrollo museístico vivido en España desde el último tercio del siglo XX, junto a la aparición de nuevas tecnologías y modos de expresión artística, no es exclusivo, sino que responde a una tendencia global. La irrupción del concepto de museo social, materializado en España a través del modelo de gestión implantado en la Rede Museística de Lugo, plantea la existencia de *un museo por y para las personas, que entiende que los derechos culturales son para toda la comunidad, sin ninguna excepción* (Lago González 2023, 38). Es el museo *que se gestiona escuchando y siendo permeables a los cambios y demandas de la sociedad, especialmente de quienes siempre han estado fuera de los espacios de privilegio* (Lago González 2023, 34). Se reclama una revisión del concepto y de la definición del museo, en la línea de la nueva definición de museo de ICOM, donde a las funciones tradicionales de las instituciones museísticas se unen conceptos como accesibilidad, inclusión, diversidad, participación o intercambio de conocimientos. Y dentro de estos conceptos, implícitamente reconozco el concepto de igualdad, aunque no se haya incluido de forma pormenorizada en la nueva definición.

Las necesarias relecturas de las colecciones de los museos y de las exposiciones permanentes de los mismos, a la luz de la nueva definición de museo de ICOM que recoge conceptos como inclusividad y diversidad, necesita de la participación de las comunidades. Y de ejercicios de reflexión y planificación museística en los que los profesionales y las comunidades sean partícipes. Y esta necesidad incluso se materializa en la normativa en materia de museos en España. Ya en la Ley 8/2007, de 5 de octubre, de museos y colecciones museográficas de la Andalucía se dedica el artículo 32 a la regulación de la participación social en los museos, que abre la posibilidad a que los museos de titularidad o gestión autonómica puedan contar con consejos de participación social, compuestos por representantes de asociaciones, instituciones y entidades, especialmente aquellas que tengan por finalidad la promoción y desarrollo de los museos. ¿Sería suficiente la creación de estos consejos para la consecución de un museo social? Posiblemente no, porque cuentan con un perfil de comunidad muy específico y especializado, aunque podríamos pensar que sería un inicio válido. No obstante, esta posibilidad aún no ha tenido el necesario desarrollo, y no se han creado estos consejos, una vez más las buenas intenciones quedan en eso, buenas intenciones. La Ley 2/2014, de 28 de marzo, de Centros Museísticos de Castilla y León recoge la participación social en relación con la función del director de los museos de supervisar las actividades culturales y de participación social. Y para finalizar con esta revisión legislativa, en la Ley 7/2021, de 17 de febrero, de museos y otros centros museísticos de Galicia se entiende la participación social con relación a la creación y promoción de la labor de las asociaciones de amigos de museos y otros centros museísticos gallegos, para potenciar y difundir su papel en la sociedad y facilitar su participación en las instituciones museísticas.

En la práctica cotidiana, el Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid) se ha caracterizado en las últimas décadas por su vocación social, dando cuenta de la misma en un interesante documento resumen publicado en su página web. En 2022 celebraron el Diseñatón “Yo me transformo”, como experiencia previa al lanzamiento a finales de 2023 del Laboratorio de Innovación Cultural “La Batidora”, concebido como laboratorio de transformación del museo, que se abre al diseño y a la ciudadanía para que la institución sea un museo más social y comprometido. Es un proyecto liderado por AIDI junto al MNAD, con el apoyo de la Fundación Daniel y Nina Carasso, y en colaboración con AMECUM y la asesoría de Transferencias.design. El objetivo es desarrollar un proceso abierto, de casi dos años de duración, en el que se piense y diseñe colaborativamente el futuro del MNAD. Ya han desarrollado dos ejes, Democracia y Pensamiento, y está previsto para 2024 los ejes Identidad y Sostenibilidad. Estaremos atentos a los resultados.



Imagen 2. "¿Qué está pasando ya?" Gráfico diseñado por La Batidora, Laboratorio de Transformación del Museo. Disponible en: <https://www.labatidora-lab.es/>.

La necesidad de planificación estratégica, como práctica cotidiana que permita abordar los retos que plantea el contexto social, económico y social cambiante, también permite hacer frente a la visión y gestión cortoplacista a la que están abocadas muchas instituciones museísticas. En este sentido, la Generalitat de Cataluña ha desarrollado *Museos 2030. Plan de museos de Cataluña*, con la participación del equipo directivo del Departamento de Cultura y de más de 200 profesionales de museos que desarrollan su actividad en los 114 museos registrados en la comunidad autónoma en 2015. Entre sus objetivos estratégicos que deben estar implementados en 2030, están los siguientes:

1. Crear y desarrollar un sistema museístico equilibrado, sostenible y de calidad que abarque el conjunto de la comunidad autónoma.
2. Reforzar la capacidad de los equipamientos museísticos para que, como instituciones autónomas, puedan desarrollar todo su potencial.
3. Fortalecer a los museos nacionales para que sean los museos de referencia del sistema museístico catalán, estén presentes en el territorio mediante las redes temáticas, las cuales lideran y proyectan internacionalmente el patrimonio del territorio.
4. Mejorar la conservación y la gestión de las colecciones y promover su desarrollo y la dinamización con la finalidad de servir a las necesidades actuales y futuras.
5. Fortalecer la vinculación con la sociedad ampliando el acceso, la participación y las funciones sociales y educativas.
6. Incrementar la capacidad de comunicación de los museos y estimular su potencial para proveer contenidos y experiencias de calidad.
7. Apoyar al sector profesional del patrimonio para que pueda responder a los retos de los museos y progresar hacia su excelencia.

Estos objetivos estratégicos se desarrollan con objetivos específicos que abundan en la necesidad de implementar narrativas actualizadas que incorporen perspectivas culturales y de género, generar redes interinstitucionales, y ofrecer recursos educativos a la sociedad, entre otros. Para avanzar hacia el horizonte de la Estrategia 2030, el Plan de Museos de Cataluña se divide en periodos de acción más breves, en los que se concretan las actuaciones, siendo el primero el Plan de actuaciones 2018-2021, a los que ha seguido el Plan de Actuaciones 2020-2021 y el Plan de Actuaciones 2022-2025, actualmente en ejecución. Será interesante conocer los datos de la evaluación del cumplimiento.

Estamos en el momento de cambiar de una gestión museística tradicional, y quizá tengamos que mirar hacia un modelo de *liderazgo mediador y facilitador que quiere implicar a todas las personas que forman parte del museo: a sus profesionales, y a todas y cada una de las personas que se relacionan con él. Fortaleciendo la comunidad y creciendo -fortaleciéndose- con ella* (Lago González 2023, 37). Este es el modelo de gestión implementado en la Rede Museística de Lugo (Galicia), que comprende a cuatro instituciones museísticas: Museo Provincial de Lugo, el Museo Provincial do Mar, Pazo de Tor y Museo Fortaleza de San Paio de Narla, coordinadas por la gerente de la Rede, Encarna Lago. En las últimas dos décadas ha recibido premios como el Premio de la Crítica de Galicia 2004, Premio Fundación Rosalía de Castro 2009, Premio Once Solidaridad 2011, Premio Galicia de Inclusión 2007 Fundación Anade, Premio Conversaciones Ibermuseos 2017, y Premio Iniciativa Institucional 2020 COGAMI. Para dar difusión del modelo, se ha convocado el *I Foro Expandido de Museología Social de la Rede Museística Provincial de Lugo* que se ha desarrollado durante todo el año 2023, con diversas actividades dirigidas a profesionales de los museos. Además, se han programado exposiciones con actividades paralelas como *Soterradas* o *Mulleres das/nas aldeas* (complementada con diálogos interculturales), o los *Encontros na Rede* centrados en cuestiones de salud mental.

**MULLERES
DAS/NAS
ALDEAS** SÁBADO 14 de outubro
de 2023 de 17.00 a 19.00 h.
en San Paio de Narla

Programa

Encontro de mulleres das e nas aldeas coa participación de Recolectoras: memoria e terra
EU SON UNHA (ñena, moza, muller, muller maior, nai, avoa, filla, mestra, gandeira, agricultora, empresaria, coidadora, artesá, artista, política, dinamizadora cultural, teletraballadora, pioneira, muller con capacidades diferentes, emigrante, migrante, muller LGBTQI+) DA/NA ALDEA

Presentación dos catálogos
"Soterradas" e "Memoria e terra"

Entrega de obras de arte feitas en horizontalidade durante o proxecto "Memoria e terra"

No rural lucense, coma no mundo urbano, hai tantas realidades coma mulleres. Ser muller e vivir no rural hase non supón o mesmo que hai 30 ou 40 anos. Son outros tempos e a educación, as necesidades, as relacións, as expectativas e aspiracións son distintas. Mais con frecuencia, a vida que se dá das mulleres rurais está estereotipada e antiga, e non recolle as novas realidades de diversidade e cambio. Hai MULLERES DAS ALDEAS, que sempre viviron nela: mulleres que nunca marcharon ou que foron forzar se ou traballar á cidade, a outra provincia ou ao estranxeiro, e que posteriormente decidiron volver ao seu pobo. E tamén hai MULLERES NAS ALDEAS, mulleres que non medraron no rural, pero que decidiron botar raíces na aldea e apoiar por emprender un proxecto de vida no rural. As mulleres rurais da nosa provincia pertencen a distintas xeracións, teñen diferentes niveis de formación, situacións vitais variadas. Son, en definitiva, diversas!

A través deste proxecto, e con motivo do Día Internacional das Mulleres Rurais, desde a RMPL, queremos palar en valar o papel das que foron, son e serán, rachar coa visión estereotipada e visibilizar, en toda a súa diversidade, as novas realidades femininas que habitan o rural lucense. Sumámonos ás demandas da Rede do Rural (Rede Galega de Educación e Desenvolvemento Rural)

"Mulleres das/nas aldeas" forma parte do programa Mulleres Rurais da Rede Museística xunto outros proxectos como "Soterradas", "Recolectoras: Muller e terra", "Aldearnos", "Encontros de saberes compartidos no rural", "RECONEXIÓN", "Froid Lembra", "Cofreletas e Recolectas "Proximidade Llanyena", "Fotografías Centripetas" "Facémosas escoitar", "20.78 h", "Un país na mapa", "Conserva de memoria" e "Arquitectura de memoria".

GOBERNACIÓN DE LUGO Cultura
REDE MUSEÍSTICA PROVINCIAL DE LUGO

Imagen 3.

Cartel del programa *Mulleres das/nas Aldeas* en la Fortaleza de San Paio de Narla

© Rede Museística Provincial de Lugo

Y también podemos destacar el modelo de relación entre museo y comunidad desarrollado por el Ecomuseo del Río Caicena en Almedinilla, Córdoba (Andalucía). Estos modelos se alinean con la propuesta de museo participativo de Nina Simon, que define *una institución cultural participativa como un lugar donde los visitantes pueden crear, compartir y conectarse entre sí en torno a contenidos. Crear significa que los visitantes aportan sus propias ideas, objetos y expresión creativa a la institución y entre sí. Compartir significa que las personas discuten, se llevan a casa, remezclan y*

redistribuyen tanto lo que ven como lo que hacen durante su visita. Conectar significa que los visitantes socializan con otras personas (personal y visitantes) que comparten sus intereses particulares. Alrededor del contenido significa que las conversaciones y creaciones de los visitantes se centran en las pruebas, los objetos y las ideas más importantes para la institución en cuestión (Simón 2010, ii).

También estamos en el momento de sustituir el discurso unidireccional hegemónico por otros discursos más inclusivos. La evolución en la construcción del discurso histórico todavía no es del todo visible en nuestras instituciones museísticas, muchas de ellas con museografías que implementan discursos con más de 50 años de antigüedad. Los cambios de museografía de la exposición permanente son complejos y en ocasiones costosos, y que no todos los museos y sus titulares pueden asumir. Pero sí que se pueden llevar a cabo acciones de relectura de las colecciones expuestas que acerquen el patrimonio cultural a la comunidad, que sean capaces de producir memoria cultural y memoria de pertenencia en ella, en la línea propuesta por la Convención de Faro de 2005. Y que a su vez fomenten el conocimiento sobre el valor del patrimonio en la ciudadanía.

El principal grupo poblacional que cuenta con una menor presencia en los museos es el femenino. Diversos estudios han revelado la infrarrepresentación de las mujeres en los museos, sea como artesanas, artistas o como ciudadanas a lo largo de la historia. En el caso de los museos arqueológicos, se ha tendido a representar la figura humana en gráficas y recursos, sin que se produzca una relación más exacta entre la población real y la representación de esta dentro de los discursos expositivos. En esta línea se enmarca el proyecto *Pastwomen* (www.pastwomen.net), desarrollado desde diversos proyectos de investigación de las universidades españolas, tiene el objetivo dotar de visibilidad a las líneas de investigación en Arqueología e Historia que se vinculan al estudio de la cultura material de las mujeres, al tiempo que pretende proporcionar recursos actualizados desde las perspectivas feministas a todos los sectores involucrados en la divulgación histórica.



Imagen 4.
Logo del Proyecto Pastwomen
© www.pastwomen.net

Para paliar esta infrarrepresentación se desarrolló el programa en línea *Patrimonio en femenino*, del Ministerio de Cultura, que puso en valor la colección de los museos estatales (entre los que se incluyen los que tienen su gestión transferida a las comunidades autónomas) con la creación de catálogos virtuales temáticos de la Red Digital de Museos de España desde la perspectiva de género. Entre 2011 y 2016 se han realizado seis exposiciones virtuales, que se han materializado en seis catálogos: *Patrimonio en femenino*, *Ausencias y silencios*, *Mujeres ante la adversidad*, *Tradición y modernidad*, *Eros y Anteros: visiones sobre la sexualidad femenina*, y *La memoria femenina: mujeres en la historia, historia de mujeres*.

Destacamos en este ámbito el *Proyecto Relecturas: Itinerarios Museales en Clave de Género*, subvencionado por la Generalitat Valenciana, y desarrollado por un equipo multidisciplinar, en el que participan 18 museos valencianos para acercar sus colecciones al público desde una perspectiva de género: Col·lecció Museogràfica Permanent Etnogràfica De La Casa Gran,

IVAM Institut Valencià d'Art Modern, L'ETNO. Museu Valencià d'Etnologia, MUSEARI, Museos y Colecciones de la Universitat de València, Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí", Museo Visigodo de Pla de Nadal, Museu de Belles Arts de València, Museu de Ceràmica de Manises, Museu Comarcal de l'Horta Sud Josep Ferrís March, Museu d'Història de València, Museu Municipal de Ceràmica de Paterna, Museu del Palmito d'Aldaia, Museu de Prehistòria de València, Museo de la Ralojería de Paiporta, Casa Museo Benlliure, Casa Museo Conchita Piquer y Museo Fallero de Valencia. Su objetivo es generar nuevos discursos que permitan al visitante reflexionar acerca del papel de la mujer, de los mitos patriarcales o de la desigualdad social entre hombres y mujeres. Está concebido como un trabajo inacabado, en proceso, al que se añadirán más museos, nuevas piezas, señalética, ciclos y conferencias.

El Museo del Prado ha asumido el compromiso de visibilizar el papel de la mujer en el mundo del arte, ya sea como artífice, patrona y coleccionista o como sujeto de la mirada masculina. Lo ha hecho a través de exposiciones monográficas (como las dedicadas a Clara Peeters en 2016 o a Lavinia Fontana y Sofonisba Anguissola en 2019) e itinerarios por su colección permanente (*El Prado en femenino*), pero también de reuniones científicas, congresos, conferencias y becas especializadas en su Centro de Estudios. La investigación en este campo y la transferencia de los resultados es muy necesaria, y los datos de asistencia así lo corroboran: casi mil personas asistieron de forma presencial y telemática al *Simposio Protagonistas femeninas en la formación de las colecciones del Museo del Prado II. De Isabel de Borbón a Mariana de Neoburgo*, los días 6 y 7 de marzo de 2023, encuentro científico dirigido por Noelia García Pérez, profesora de la Universidad de Murcia. La importancia de la investigación de género en los museos marca una de las líneas de actuación de la Rede Museística de Lugo, cuyo *Congreso Géneros, Museos, Arte y Educación* ha alcanzado las seis ediciones.

Otros grandes museos han implementado recorridos temáticos en su colección permanente, que ofrecen diversas lecturas complementarias. Por ejemplo, el Museo Thyssen Bornemisza presenta el recorrido temático *Ingenios*, y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) una serie de itinerarios para adultos: *Feminismo, Lo poético, Teatro, Cuerpo*.

Desde los museos debemos atender la diversidad, y fomentar la inclusión, tal y como recoge la nueva definición de ICOM, y en la línea en la que se está trabajando desde hace unos años. Queda mucho por recorrer, muchas alianzas que realizar con diversas asociaciones, pero estamos en el camino. En el Museo Arqueológico Nacional han abordado un ambicioso programa en torno a la información complementaria a la exposición permanente, para acomodar la información a los diferentes niveles cognitivos de las personas visitantes, mediante soportes externos a la exposición, favoreciendo el acceso físico e intelectual a la información y al conocimiento y disfrute de los bienes culturales expuestos. Estos proyectos son: *Accesibilidad universal física y cognitiva*, en el marco del cual se ha desarrollado una guía multimedia accesible y estaciones táctiles; y *Visitas autogestionadas en familia*, que ofrece el material necesario para realizar autónomamente una visita en familia y continuar el aprendizaje en casa (Fernández; Rubio 2017, pp. 428-429).

Los museos y su relación con las comunidades locales es otro reto al que se enfrenta el museo contemporáneo. Hemos visto como en periodos prepanidémicos, el hábito de la visita al museo de la ciudad de residencia era de 26,2%. ¿Qué acciones se pueden realizar para revertir la tendencia, y que el museo se acerque a su comunidad (entendida como grupo de personas de una localidad geográfica)? Quizá en los museos de localidades pequeñas, de temática que suscite el sentido de pertenencia a los habitantes del lugar la relación entre museo y comunidad sea más fluida, y el museo participe de la vida social del territorio. Pero ¿qué pasa con los

grandes museos, los museos nacionales, establecidos en grandes ciudades? Las asociaciones de amigos de los museos establecen una relación más o menos cercana con la institución, pero no siempre calan en todos los estamentos y niveles de la sociedad en la que se inscriben. Por ello, os traigo un ejemplo de buenas prácticas del MNCARS, el proyecto *Museo Situado*. Este proyecto nace en un museo de relevancia nacional para establecer una relación de cercanía con su comunidad, su barrio. Esta relación, que, sí se establece en museos de pequeño y mediano tamaño ubicados en poblaciones que no superan los 50.000 habitantes, se pretende en una institución nacional ubicada en la capital del estado. Nace de la voluntad colectiva de conectar el Museo con su entorno inmediato, el barrio de Lavapiés, con su trama de conflictos y expectativas. En el Museo de Málaga se ha creado el *Club de Lectura Inclusivo: Al otro lado del espejo*, con clara vocación de inclusión social y fomento de la lectura, utilizando como recurso los bienes culturales del museo. Se han creado versiones de libros juveniles en lectura fácil para jóvenes con dificultades visuales, y dificultades cognitivas.

Como presidenta del Comité Nacional de ICOM España, quiero destacar y agradecer la implicación de los museos españoles en el desarrollo del Día Internacional de los Museos, que en 2023 estuvo dedicado a “Museos, sostenibilidad y bienestar”, para el que se diseñaron y desarrollaron, entre otras, actividades que pusieron el foco en el acercamiento a la comunidad y su bienestar. Por ejemplo, en el Museo de Pontevedra con la actividad *SanArte* organizaron una exposición temporal itinerante que se desplazaba a centros con personas en riesgo de aislamiento social, fomentando en este caso el diálogo y la interacción social.

He intentado de ofrecer, a través de breves pinceladas, una panorámica del arduo trabajo que realizan los museos en España para reducir la brecha entre la institución y la comunidad, en la mayoría de los casos con unos recursos económicos y personales muy escasos. Me gustaría concluir con una llamada a la reflexión, a través una cita de Manuel Borja-Villel: *El museo hoy es un lugar que genera nuevos modos de sociabilidad. Si no queremos que éste sea un sitio de control y exclusión; si, por el contrario, deseamos que sea un espacio democrático, es imprescindible que sus leyes sean compartidas por todos aquellos que lo frecuentan. De ahí que se plantee la necesidad imperiosa de pasar de una arqueología moderna del saber a una praxis postmoderna, esto es, comprender en qué consiste el museo como fenómeno discursivo propio, cuál es su lugar en la sociedad actual y qué modelos de resistencia nos puede proporcionar* (Borja-Villel 2009, 3). ◆

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ-RODRÍGUEZ, D., 2023: “Los museos en España como motores de cambio social: retos y oportunidades”. *Revista de Museología*, nº 86, 2023, pp. 51-55.

BORJA-VILLEL, M., 2009: “Editorial”, *Revista 000000*, nº 1. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía pp. 2-3

FERNÁNDEZ TAPIA, D.; RUBIO VISIERS, M. J., 2017: “Difusión y comunicación en el Museo Arqueológico Nacional: nuevos retos y estrategias”. *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 36, pp. 423-442.

FRASER, A., 2005: “From the Critique of Institutions to an Institution of Critique” *Artforum Magazine*, vol. 44, nº 1, pp. 100-106.

GENERALITAT DE CATALUÑA, 2017: *Museos 2030. Plan de museos de Cataluña*. <https://cultura.gencat.cat/web/.content/sscc/pla-museus-2030/documents/Pla-Museus-aprovat-Govern-2020.pdf>

GOODE, G. B., 1895: *The Principles of Museum Administration*. York, Coultas & Volans Exchange Printing Works, 1895.

KADOYAMA, M., 2018: *Museums Involving Communities*. New York: Routledge.

LAGO GONZÁLEZ, E., 2023: "La gestión ejecutiva de los museos". *Revista de Museología*, nº 86, pp. 34-38.

MAIRESSE, F. (ed.), 2023: *Dictionary of Museology*, ICOM, Routledge

MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE, 2022: *Estadística de museos y colecciones museográficas 2020*. <https://www.cultura.gob.es/dam/jcr:b01a62c1-36e7-459a-ad3c-9f8581ba1a43/estadistica-de-museos-y-colecciones-museograficas-2020.pdf>

MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE, 2022: *Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales en España 2021-2022*. <https://www.cultura.gob.es/dam/jcr:f2932131-e501-4da6-b5f4-6387044916cf/encuesta-de-habitos-y-practicas-culturales-2021-2022.pdf>

MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE, 2022: *Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales en España 2018-2019*. <https://www.cultura.gob.es/dam/jcr:fe7a20bc-a18d-4d1c-9376-77dc684b5dd8/encuesta-de-habitos-y-practicas-culturales-2018-2019.pdf>

MURAWSKI, M., 2021: *Museums as Agent of Change. A Guide to Becoming a Changemaker*. American Alliance of Museums. Lanham: Rowman & Littlefield.

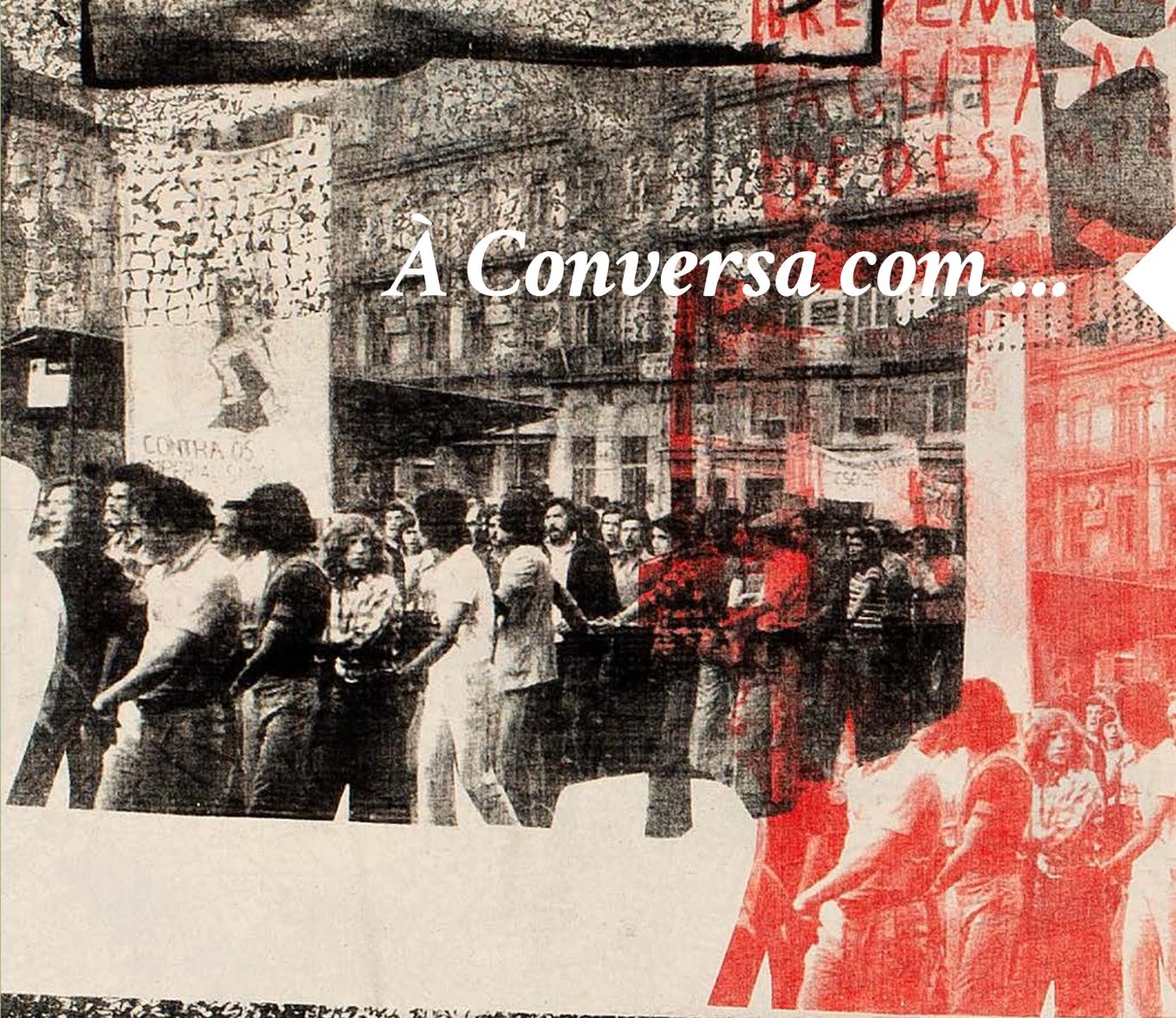
SIMON, N., 2010: *The Participatory Museum*. Santa Cruz: Museum 2.0.

QUINN, K.; Peña Gutiérrez, Alejandra (eds.): *What Is a Museum? Perspectives from National and Internacional Museum Leaders*. The United States National Committee of the Internacional Council of Museums (ICOM-US). Lanham: Rowman & Littlefield, 2022.

PÉREZ VALENCIA, P., 2010: *Tener un buen plan. La hoja de ruta de toda colección: el plan museológico*. Gijón: Trea.

WEISS, D.H., 2022: *Why the Museums Matters*. Yale University Press.

À Conversa com ...



Habitação, período PREC, (detalhe), 2023 | Carla Filipe

@Luis Espinheira , La oficina, Madrid, Espanha



À Conversa com Carlos Cabral Loureiro

Desenhador/Maquetista do Museu de Lisboa
Entrevistado por Nathália Pamio Luiz e Maristela Santos Simão

No dia 26 de fevereiro de 2024, pelas 14h00, no Museu de Lisboa – Palácio Pimenta.

A Maqueta como instrumento para comunicar e contextualizar o património

A minha história como Desenhador/Maquetista no Museu de Lisboa começou há 37 anos.

Entrei para a instituição em 1987, como funcionário da CML, anteriormente já tinha trabalhado com maquetas, sendo a minha formação nesta área um bocado “clássica” no sentido da relação mestre-aprendiz e como na época não havia uma formação específica para esta profissão, entrei para o atelier de mestre Leonel Pinto 4 anos antes, durante os quais aprendi diversas tecnologias de materiais (gesso, madeira, plástico, etc.), colaboração que mantive esporadicamente durante mais alguns anos.

Nesse ano de 1987, realizei a minha primeira maqueta (Palácio dos Estaus no séc.-XV, à escala de 1/100 em arte final) para o ainda Museu da Cidade (1942-2015) assim se chamava o atual Museu de Lisboa-Palácio Pimenta, trabalho em exibição na presente exposição de longa duração do museu.

Sempre me interessei pelo conhecimento, adorava e adoro ciências, especialmente matemática, assim como por história, principalmente história da arte e em particular história da arquitetura. É um gosto que devo ao meu pai! Quando éramos miúdos, (tenho um irmão mais novo) visitávamos muitos museus em Lisboa e fora de Lisboa. Era habitual, de vez em quando, passarmos fins de semana para este efeito.

O contacto com a profissão de maquetista através da produção de maquetas de promoção imobiliária para além das tecnologias de materiais, também desenvolveu a minha formação no desenho de construção civil, este percurso forneceu-me as ferramentas necessárias para ler, analisar e criar, plantas, alçados, mapas cartográficos e topográficos.

Tanto quanto a aprendizagem, é preciso pontuar a corrida para alcançar as mudanças tecnológicas. É muito rápido e por vezes tenho exposto esta preocupação nalgumas comunicações. Por exemplo, sinto que há uma tentativa de tentar criar o máximo de realismo possível, que reverbera num resultado um bocado “Hollywoodesco” até, em torno da reconstituição histórica. A meu ver, não é esse o objetivo da reconstituição histórica.

Para mim, a reconstituição histórica tem de ser vista mais no sentido de mostrar a veracidade do objeto e a sua relação com a realidade da época. Mesmo que essa não seja a realidade arqueológica que o descobriu, por exemplo, mas poderá ser uma realidade até bibliográfica, ou documental, e

que nós, através dessa realidade, conseguimos transpor para a modelação de forma a apresentar a relação do objeto com o ambiente onde ele se inseria.

A preocupação do acabamento muito realista às vezes subtrai um pouco dessa veracidade histórica, e isso às vezes é um erro: é hora de parar! Esse mesmo problema acontece na construção da maquete: Quando é que eu devo parar? Quando é que eu posso parar? Basta! Há de haver um outro qualquer momento em que eu poderei fazer outra maquete ou a modificação desta ou uma outra interpretação deste estudo com uma apresentação num outro material. Mas esta tem de acabar aqui.

A pormenorização das obras vai cada vez mais longe, e é importante, neste sentido, pautar o objetivo de cada peça. O objetivo é mostrar um objeto que comunique a informação que nós temos, com o público que não tem essa informação ou pelo menos que a tem em parte. Muitas vezes penso nisso (da pormenorização) pelo seguinte, isto é engraçado, porque as maquetas são quase como *Lilliput*¹, como o Gulliver. Sinto-me um Gulliver dessa maquete, tento reunir toda essa informação em pequenos modelos, para que as pessoas possam vê-los num contexto de época, seja ele um grande território, como uma cidade ou um pequeno ambiente, como uma cozinha.

Preciso desses elementos até para aferir da própria, como hei de dizer, da própria veracidade daquilo que construo. Ela tem de ser, e eu tento ser, correto com esta comunicação, não posso inventar apenas. Invento, é uma verdade, mas essa invenção é baseada em todo um processo de assimilação dessas informações de diversas fontes, sejam elas arqueológicas, históricas, documentais ou da própria literatura, porque às vezes fornece-nos elementos. Por exemplo, o Alexandre Herculano dá-nos uma descrição da Porta do Ferro no período medieval na obra “*O Monge de Cister*” que o engenheiro Vieira da Silva anos mais tarde transcreveu na sua obra “*A Cerca Moura de Lisboa*”, que era uma porta que existia um pouco antes da Igreja de Santo António, no atual largo de Santo António. Era uma porta importante da cidade, a mais importante até. Ele dá-nos essa descrição. Porque é importante, essas coisas têm essa importância. E depois com a devida diferença temporal, tento confrontar com, por exemplo, descrições de geógrafos islâmicos, portanto, muçulmanos que passaram aqui pela Península, e que fizeram uma descrição da porta, e eu tento comparar estas descrições, descobrir até que ponto é que no meio daquilo tudo há alguma veracidade, porque até os próprios geógrafos islâmicos às vezes faziam grandes descrições aparatosas, exacerbavam a descrição das coisas.



Imagem 1. Reconstituição em 3D da Casa de Santo António, meados do século XIV. © Carlos Cabral Loureiro/Museu de Lisboa/EGEAC/2023.

1 Com referência à obra de Lemuel Gulliver, 1726, em que detalha uma aventura à ilha de *Lilliput* e descreve os seus habitantes como pessoas minúsculas, com menos de 15 centímetros de altura.

Maqueta grande de “Lisboa Anterior ao Terramoto de 1755”

Tenho uma ligação afetiva muito grande com esta maqueta. De certa forma, acompanhou-me toda a vida. A primeira vez que a vi, era miúdo, foi no Castelo de S. Jorge, de certeza numa daquelas visitas culturais que fazíamos com o meu pai, lembro-me de ficar bastante tempo a admirá-la. Depois desse dia nunca mais a vi, tive só conhecimento pelo meu mestre, Leonel Pinto, que num determinado momento, não está registado, alguns dos barcos que eram em madeira, foram substituídos por ele, por barcos fundidos em bronze.

Então, passados alguns anos, não é que venho trabalhar para o museu onde está exposta. Tenho feito e acompanhado, ao longo dos anos, diversos trabalhos de limpeza, conservação e restauro da peça. É a minha menina!

Em 2004 surgiu, porque em 2005 completavam-se os 250 anos do terramoto em Lisboa e também se celebravam os 50 anos da construção desta maqueta, o projeto de reconstituir 25 edifícios ou zonas importantes da cidade na primeira metade do século XVIII, representados na maqueta, a modelação 3D integral da maqueta, e a recriação animada de algumas cenas históricas. E então a direção do Museu, nessa altura ainda estava sobe a gestão do Departamento de Cultura da Câmara Municipal de Lisboa, contratou uma firma a “S-Design, Lda.” para fazer o desenho de modelação 3D, a texturização, a edição vídeo e a construção de uma aplicação para receber os conteúdos, para serem visualizados num terminal interativo de informação com função tátil, comumente conhecido como, “monitor *touch screen*”, acompanhados por iluminação de cada um desses pontos notáveis, na maqueta em exposição, portanto, fazer isso tudo para apresentar no dia 1 de novembro do ano seguinte.

E surgiu esta necessidade de arrancar com a obra. Eu não fui logo contactado para colaborar no trabalho, partiu-se do princípio um pouco ingênuo, é normal, que o projeto fosse mais simples e rápido de realizar, as pessoas não tinham a noção do trabalho, nem no museu havia um computador com *software* de modelação 3D, não havia nada disso. Havia os computadores simples, só com o *software* administrativo e Word, só isso.

Só que não havia o estudo histórico-artístico dos edifícios, necessário à realização do trabalho de modelação 3D, havia simplesmente a referencia aos meus trabalhos de maquetas já realizados, a maqueta do “Hospital Real de Todos os Santos” pertença dos Hospitais Civis de Lisboa, as duas maquetas do Convento do Carmo, a do Museu da Cidade e a da Associação dos Arqueólogos Portugueses, a da Casa dos Bicos feita para a Comissão dos Descobrimentos e por último a maqueta do Palácio dos Estaus, do Museu da Cidade. Só que tudo isto tinha um problema, as épocas em que estes edifícios foram representados em maqueta, era a da sua construção e não a anterior ao terramoto.

Havia também toda uma série de trabalhos publicados de olisipógrafos sobre alguns dos edifícios a reconstituir, só que esses estudos e monografias não tinham a linguagem descritiva entendível pelos modeladores 3D, e como é natural, a partir de uma certa altura, houve esta falha de comunicação entre os historiadores de arte que tinham todos estes elementos estudados e a equipe de modelação 3D.

Não havia comunicação suficiente, e não havia até porque, e é uma das coisas que eu às vezes tento incutir quando falo com alguns modeladores 3D, esta noção, de quando se parte para a reconstituição 3D, de ser também necessário, saber um pouco da história dos sítios. Não é só receber esta informação de historiadores, mas também o de recolher e estudar um pouco essa história. Porque temos as diversas topografias, temos os ambientes,

completamente diferentes. Por exemplo, quando estudamos um edifício como o Palácio Real da Ribeira, sabemos a sua disposição e tamanho, há toda uma série de descrições, plantas, estudos, iconografia, mas de que maneira é que ele se interligava com o Tejo? De que maneira é que ele se integrava na topografia da cidade? Quais eram as cêrceas dos edifícios que compunham o conjunto palaciano? Neste caso, formado por toda uma série de edifícios de diversas épocas e funções, por acaso, até estamos a falar de uma zona completamente plana, não é tão difícil, mas há edifícios em Lisboa que são muito difíceis de encaixar na topografia. E houve todas essas dificuldades.

Então, após alguns meses, já em 2005, incluíram-me no projeto como “*tradutor*”, fazia a ponte entre o estudo histórico-artístico e a modelação 3D. Eu que por acaso nunca tinha, até ao momento, trabalhado em 3D. E os primeiros trabalhos de comunicação entre um lado e o outro foram através de desenhos uns desenhos pura e simplesmente esquemáticos, como esquiços, fazia esquiços em papel e mostrava a maneira de integrar esses edifícios. Por exemplo, a Casa dos Bicos tem um grande desnível. E se tentarmos implantar tudo no mesmo plano, parece que de repente tem 4 pisos de um lado e do outro. Mentira! Ela só tinha 2 pisos na parte traseira. Como é que isto se faz? Às vezes a modelação 3D não conseguia. A primeira coisa foi fazer desenhos. O segundo elemento, e porque já tinha também a maquete do edifício, foi apresentar fotografias da maquete e, por último, foi fazer uma maquete mais pequena, levava-a conjuntamente com outras de outros edifícios, para o atelier da empresa, e com a qual foi possível explicar essa implantação na topografia, assim como outros problemas que iam surgindo. Mas depois eu fiquei a pensar, então, mas porque é que estamos a perder este tempo de comunicação entre os historiadores de arte que trabalham comigo, que estão aqui no mesmo edifício e com os quais facilmente falo todos os dias? Eu troco informações e troco opiniões entre uns e outros. Quer dizer, está a desperdiçar-se aqui um pouco da informação, perde-se na “*tradução*”.



Imagem 2. O maquetista, Carlos Cabral Loureiro, a realizar a maquete Casa dos Bicos, para o Museu de Lisboa - Casa dos Bicos.
© Carlos Cabral Loureiro/Museu de Lisboa/EGEAC/2014.

É a partir desse momento que começo a fazer desenhos técnicos de alguns edifícios e pela primeira vez, a modelar, a modelar volumetricamente outros, no *software* 3D “*Sketchup*”, começo também, a trabalhar na construção da “Planta de Lisboa Anterior ao Terramoto de 1755”, planta digital com base nas plantas de reconstrução da cidade e aferida ao longo dos anos com a localização dos diversos achados arqueológicos no território representado. Ferramenta imprescindível, para a correta localização dos edifícios, e para a definição dos lotes de terreno, através da informação dada pelo “Tombo das Propriedades de 1755”.

Finalmente, e após, mais ou menos 5 anos de trabalho ininterrupto, e depois de muitas peripécias, pelo meio, foram abandonados alguns dos trabalhos idealizados, concluímos o projeto, sendo inaugurado pelo então presidente da CML, António Costa, no dia 25 de novembro de 2010.

“É evidente que partimos de um objetivo principal, que é essa comunicação com o público. Essa é a principal preocupação, e é o sempre”.

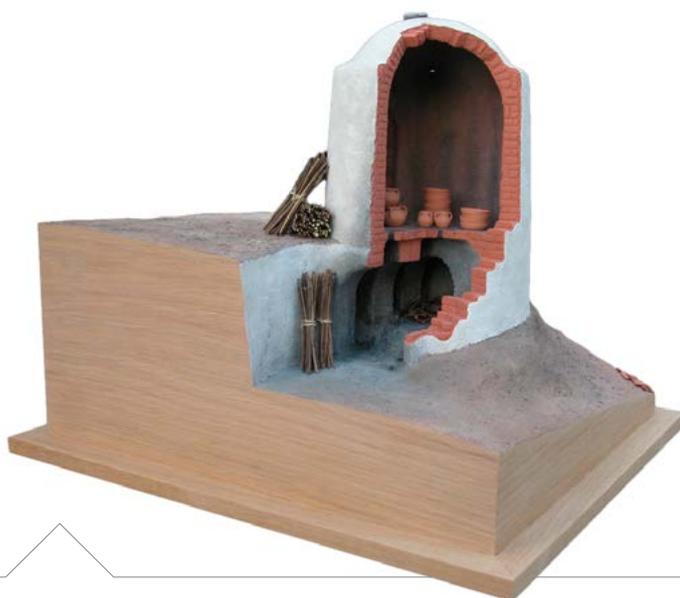


Imagem 3. Maqueta de Forno Islâmico. © Carlos Cabral Loureiro/Museu da Cidade/DMC-CML/2005.

Formação de profissionais – capacitação de pessoas nesse percurso de mais de 30 anos.

Não tanto. Não tanto quanto eu gostaria, não tanto. Mas é porque até, talvez, entre aspas, haja um certo egoísmo da minha parte. Não é por querer ficar com o conhecimento para mim, é que ele é tanto e eu preciso mostrá-lo, que às vezes não tenho tempo para estar a passá-lo.

É evidente que há momentos. Já tenho tido algumas atividades no museu, ainda há pouco tempo tivemos uma sobre uma exposição de uma maqueta antiga, do início do século XX, sobre uma parte de Lisboa. E na altura fizemos uma atividade, era com maquetas de armar em cartão, ou seja, os miúdos pintavam e depois cortavam o cartão pré-desenhado e tentavam armar reproduções esquematizadas, dos pequenos edifícios dessa maqueta. Escolhemos 5 edifícios, a maqueta é muito grande, tinha muitos, escolhemos os mais significativos e fizemos um pequeno *workshop* com eles. Foi só num dia, nos outros dias já não houve tanta resposta da parte do público, mas aqueles que vieram, eram interessadíssimos, porque eu gosto, ao mesmo tempo, eu adoro esse lado. Só que acho que também não pode ser dado de uma forma ligeira, porque tem de ser estruturado, tem de ser pensado.

É preciso tempo, precisa estrutura. Porque este, como é que eu hei de dizer, este “aliciamento” destes jovens para um tipo de trabalho – no sentido das maquetas, ou das modelações 3D, ou até da própria arquitetura ou até da própria topografia ou geografia – que eles compreendam esta necessidade de se fazer estes trabalhos, e que eles são, precisos à sociedade, são essenciais, como tantos outros.

A nível da creditação técnica, penso que há uma cadeira semestral de Construção de Modelos e Protótipos, em Belas Artes. Não sei se continua a existir. Há uma disciplina de Elementos de Arquitetura no curso de arquitetura da Universidade Lusófona, E sei que há disciplinas que abordam a construção de modelos e maquetas nos cursos de mestrado integrado em arquitetura de diversas Universidades e Institutos Técnicos.

No entanto o ensino, ou melhor o afloramento, das técnicas de construção de maquetas, é dado numa perspetiva do utilizador, o arquiteto, e não de servir, também, essa necessidade de comunicação com o público. Vejamos o caso dos museus, de que forma é que esses cursos, ou melhor o ensino dessas disciplinas nas escolas superiores, vão suprimir as necessidades dessas instituições? Talvez a solução, a meu ver, seja a criação de cursos intermédios, portanto, técnicos, não só de construção de maquetas e modelos, mas também do seu restauro.

Parcerias e investigação

Temos tido, por acaso, uma parceria com o curso de modelação para videojogos aqui da Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa. Já há uns anos, já lá vão uns 5 anos, ainda antes da pandemia, em que fornecemos principalmente algumas modelações base, como no caso do Teatro Romano de Lisboa, ou de alguns edifícios do século XVII. Eles são utilizados como base de trabalho, para que não se parta da estaca zero. Se não aí, perdiam quase todo o tempo do curso a modelá-los, mas onde possam aplicar texturizações, modelar algum mobiliário, e popular os modelos (colocar figuração), para finalmente editá-los em vídeo, com propostas de percursos. Mas, uma das coisas que esta parceria tem despertado, é engraçado, é os jovens verem que há um outro lado – sem ser o dos videojogos, que está cheio, o mercado está saturado - mas existe uma falta de modeladores de reconstituição 3D. E alguns deles, começam a ver esta necessidade, se calhar, enveredarem por esse caminho, espero!

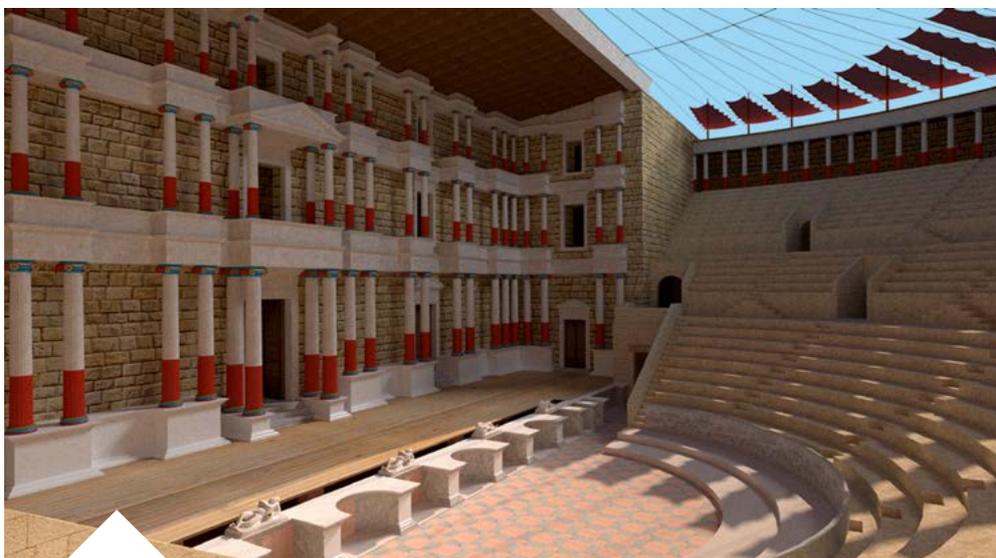


Imagem 4. Reconstituição em 3D de Teatro Romano Olisipo. © Carlos Cabral Loureiro/Museu de Lisboa/EGEAC/2014.

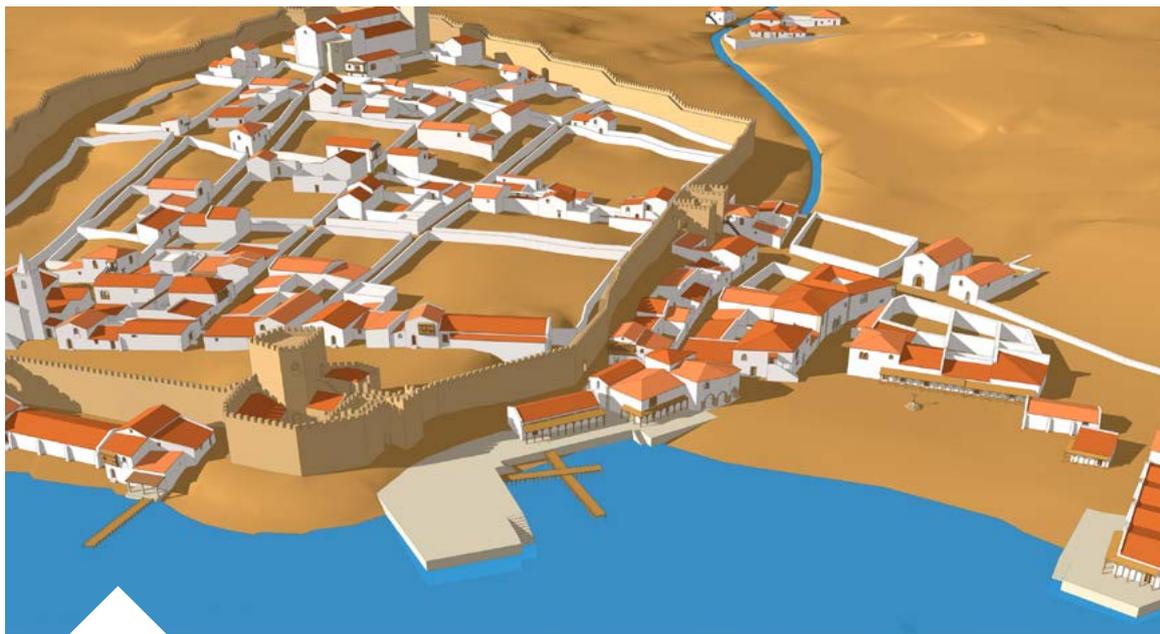


Imagem 5. Reconstituição em 3D Lagos, séculos XV-XVI, Mercado de Escravizados. Encomenda particular: Mercado de Escravos - Núcleo Museológico Rota da Escravatura/Câmara Municipal de Lagos. © Carlos Cabral Loureiro/2016.

A própria indústria do cinema em Portugal, já está a começar a utilizar, bastante, a modelação e o efeito especial através da modelação 3D. Mas e esta relação do 3D com os museus? É uma pedra em bruto. Na realidade, a maior parte dos museus que visitamos em Portugal, não tem uma única modelação 3D, um único vídeo, um multimédia. Começam a pouco e pouco a ter alguns conteúdos disponibilizados de forma interativa, mas então levanta-se uma questão, que é o planeamento do projeto integrado, não só da modelação e conteúdos, mas da arquitetura total do multimédia, este problema começa a levantar até a possibilidade de se criar cursos de gestão e produção específicos para a área, novos interesses neste campo, porque os museus precisam de cativar público. E um país que se está a abrir cada vez mais a um certo turismo cultural, precisa deste aspeto tecnológico, mas, nunca caindo na tentação de criar ambientes “*Disneylandianos*”. Com isto não quero dizer que não sejam precisos esses espaços lúdicos, mas a meu ver, não nos museus!

Futuro

Sim, o futuro é incerto, mas podemos idealizá-lo um pouco. O ideal, neste momento, e isso por tudo o que fiz até ao momento, há alguma informação que preciso de registar, tenho essa necessidade mais do que tudo. Não só fazer uma série de textos críticos e descritivos sobre a construção dessas maquetas, e que na altura não foram feitos, mas que ainda tenho presente na memória, esse trabalho estou a começá-lo da frente para trás. Não de trás para frente, mas, ao contrário. Comecei agora com a maqueta do Templo e com a do Teatro Romano, é um processo demorado, mas estou muito interessado e entusiasmado em fazê-lo. Assim faço a agregação da informação das diversas áreas de investigação. E é, penso eu, uma das melhores formas de deixar isso transcrito e registado. Como é que estas maquetas foram feitas? Como é que chegaram à luz do dia?

Depois há toda uma organização, de um conjunto de espólio cartográfico, registo feito ao longo dos anos de cada um dos sítios representados nestas maquetas. Na realidade tenho um registo cartográfico, da localização de cada um destes edifícios nos diversos *layers* da Cidade, ou melhor nas diversas épocas deste território. Mas toda esta informação, não está sintetizada e organizada por forma a ser consultada posteriormente. Vejamos, estou perto da reforma, portanto, já me falta pouco tempo. Faltam 2 anos e pouco. Mas é necessário que o museu tenha isto sintetizado e organizado, de maneira a ser consultado. Portanto, há todo este trabalho de sapa, entre aspas, que é necessário fazer. Seguidamente, é o trabalho do dia a dia, para cada exposição que se faça, é necessário fazer, às vezes, algum complemento, ou uma montagem de vídeo, ou uma reconstituição com ou sem animação, ou até uma planta. Ou seja, reparto-me por uma série de atividades, todas elas importantes e todas elas complementares entre si.

Por exemplo, de repente pedem uma planta, como agora, há pouco tempo, para um dos núcleos do Museu de Lisboa, o Museu de Lisboa – Santo António. Pediram uma planta de Lisboa no final do século XII, na época em que nasceu Fernando de Bulhões, mais tarde Santo António, Ora, do século XII. Como é que eu a vou fazer? Do século XII, parece que vamos ali à esquina e compramos uma planta do século XII, veja só. Mas é assim, são os tais desafios e exercícios. Posso ir buscar toda uma série de elementos. Para já, sabemos a localização de todas as igrejas e conventos da época, depois, também sabemos quais as vias mais importantes da cidade, sabemos da existência de uma cintura de muralhas, a partir destes elementos, já se começa a construir uma planta. Este trabalho não está descrito, não está explicado como foi a construção dela? Mas é preciso fazê-lo. Há, portanto, este processo mais descritivo, não tanto de elaboração de maquetas ou desenhos, mas que é preciso ser feito. E isso é talvez o que eu irei fazer nestes 2 anos e tal que tenho pela frente. De certeza que não ficarei parado a partir do momento em que me reformar, não ficarei, nem é da minha maneira de ser, não tem nada a ver comigo.

Se há mais alguma coisa que eu gostaria de ter dito? É que o novo espaço do Museu para atelier de maquetas, estava pronto e que podia começar a trabalhar nele. É um desejo que tenho, ainda gostava, antes de sair do Museu de o ver, mais que não fosse para organizá-lo e deixá-lo preparado para alguém que viesse depois de mim. Porque tenho lá muitos materiais, tenho coisas arrumadas há anos, como moldes, desenhos e toda uma série de ferramentas. A maqueta do Convento do Carmo, gostaria de acabá-la. Ou a maqueta arqueológica do Palácio dos Marqueses de Marialva no Largo de Camões que ficou por terminar e faltava tão pouco. E tempo, e tempo para isso tudo.

“Miniaturizar o universo que nos rodeia”

Esta noção, esta tentativa de miniaturizar o universo que me rodeia, de uma forma que eu pudesse ter controle sobre ele e, ao mesmo tempo, representá-lo, apresentá-lo. E isto é fabuloso, é muito giro, e isso seduz-me, e seduz-me desde miúdo. Desde que comecei a brincar com Lego. O meu pai é que foi, mais uma vez o culpado disso, entre aspas. E fazíamos uma outra coisa engraçada, brincávamos, muitas vezes, a construir cidades com os “Legos”, mas como não tínhamos peças suficientes para construir tudo o que queríamos, para depois brincarmos com os carros, então, desenhávamos em cartão as casas, as igrejas, as garagens e isso tudo, pintávamos, cortávamos e colávamos, eu e o meu irmão, e o nosso pai ajudava-nos. E assim fazíamos as nossas cidadezinhas e brincávamos com os carrinhos com esses nossos universos. Ele é que foi, ele é que foi o grande motivador da minha paixão pelas maquetas. Às vezes ainda fico um bocado emocionado quando penso nisso.

Por fim, quais são as ações prioritárias que vê para o futuro dos museus em Portugal?

A considerar as estruturas de museus portugueses, os profissionais de museus e a sua função social em relação às comunidades.

A Comunidade. Acho que talvez começasse por essa, porque é essa, acho eu, é que é a principal função do museu, é essa ligação com a Comunidade. Por exemplo, nós aqui no Palácio Pimenta, não somos propriamente um museu de sítio, não é? Temos integrados na nossa estrutura polinucleada, museus de sítio, e eles sim, talvez consigam ter uma relação muito mais direta com a Comunidade próxima. É o caso do Museu do Teatro Romano, que tem uma comunidade muito próxima e faz esse trabalho diretamente com a Freguesia, com o local, portanto, com essa comunidade muito próxima. Com o Museu de Lisboa – Palácio Pimenta, não será tanto assim, no entanto, o território de ação do Museu é tão vasto quanto aquilo que se poderia entender como o termo da cidade, como era entendido antigamente. O equivalente, mais ou menos, à zona a norte do rio Tejo da atual área Metropolitana de Lisboa. A Cidade e consequentemente o Museu, têm uma ação muito mais vasta do que só a cidade em si. Mas mais do que tudo é importar. Eu acho que é fazer importar, é pôr as populações a pensar um pouco no património, na herança cultural e social, e económica, de quase 30 séculos de história, desde a sua fundação pelos Fenícios. De que forma é que esse património não só é importante, preservá-lo e comunicá-lo, mas, mais do que tudo, para que futuros patrimónios desse mesmo território, possam ser também interpretados e comunicados, porque aquilo, material ou imaterial, que é construído hoje, está a ser construído hoje, num final de sexta-feira, daqui a 100 anos passará a ser, ou melhor, até mais cedo, mas será património. Portanto, eu acho que a função do museu é recolher, preservar, investigar, estudar, sintetizar e por fim comunicar esse património, para e com essa comunidade.

Vejamos o caso dos imigrantes que chegam diariamente a esta Metrópole, na realidade não é um fenómeno novo, ele é cíclico e na verdade, penso eu, constituinte do próprio ADN de Lisboa. Em períodos da nossa história, mais estáveis social e economicamente, tivemos uma maior afluência de imigrantes que quiseram sedentarizar-se nesta urbe, tornando-a assim, numa metrópole multicultural. Se não comunicarmos esta herança de séculos com a comunidade, ela não vai conseguir compreender este fenómeno e até talvez, vá mesmo, tornar-se intransigente e combatê-lo. Por outro lado, se não integrarmos estas novas/velhas comunidades de imigrantes, através da comunicação e mediação dessa história, que também é deles, nunca vão entender a nova/velha cultura que estão a vivenciar neste preciso momento e a aprender a respeitá-la, a entendê-la também como sua. ◆

Espaço

*lugar de escuta e reflexão
para membros associados*



Espaço

lugar de escuta e reflexão para membros associados

O ICOM Portugal organizou pela primeira vez uma chamada para artigos de membros associados, com especial enfoque no relacionamento com todas as pessoas que compõem o seu Comité, através deste espaço de representação.

A chamada para artigos lançada em agosto de 2023, recebeu até o dia 07 de outubro deste mesmo ano, propostas de texto a serem desenvolvidos originalmente para integrar esta publicação.

Fomos positivamente surpreendidos com a numerosa adesão dos membros do ICOM a este programa e agradecemos com por todos os interessantes resumos enviados.

Os resumos e propostas, após validados pelo número de identificação como membro do Conselho Internacional de Museus (ICOM), foram submetidos ao processo de arbitragem sob anonimato à Direção do ICOM Portugal, a partir de uma ficha de avaliação para indicação de critérios base para consideração.

Todas as propostas passaram por uma avaliação democrática, pautada em estruturação e fundamentação da proposta de construção de texto, não sendo avaliados ideais e posicionamentos. Neste sentido, também ressaltamos que toda opinião expressada é de responsabilidade de cada autor e não reflete, necessariamente, a posição desta comissão.

A Direção então deliberou para este dossiê a publicação de 05 artigos à título excepcional aos previstos 02 por edição, por ser o marco de primeiro volume a contar com a colaboração espontânea de pessoas associadas.

Esperamos que apreciem a leitura e que a próxima participação seja a vossa!

Outro(s) Lugar(es)

Andreia Dias

*Responsável pela programação educativa de
Escolas, Crianças e Famílias no Centro de Arte
Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian*



Susana Gomes da Silva

*Responsável de educação, mediação e
participação no Centro de Arte Moderna da
Fundação Calouste Gulbenkian*



What new education places and approaches may arts education propose today by investing in the encounter between Museum and School? What new poetics and worlds are built in the deepening of this relationship? How do we turn it into a common ground? What paradigm shift can we operate? In this article the education department of the Modern Art Centre presents some recent participatory and arts education projects with schools that create a new relationship between the museum and the school by bringing an arts approach to the classroom to discuss human rights, citizenship and democratic practice.

Keywords: arts education, citizenship, museum-school relationship, participations, co-creation, “place”



Imagem 1.

Conversa de apresentação do projeto Lugar e da obra de arte participativa Lugar(es), Dia Internacional dos Museus 2023. Lugar/Lugar(es) 2023

© Joana Correia

“Tudo começa num tempo e num lugar.” (Santos, 2000, 28)

Que novos lugares pode a educação artística propor hoje, a partir desse *lugar-encontro* museu-escola? Que novas poéticas e mundos se constroem no aprofundamento desta relação? Como fazer dele um *lugar em comum*? Que paradigmas podemos alterar?

Escola e Museu partilham há muito o lugar da educação e têm revisitado criticamente os seus papéis de forma a poderem posicionar-se de forma mais ativa face às exigências cívicas da sociedade. (Block, 2005, 12; Murawski, 2021, xi, xvi; Pollini, 2022, 1; Sandel, 2002, 3-4).

O Museu nas últimas décadas tem-se afirmado cada vez mais neste seu lugar de responsabilidade cívica, pensando-se como um espaço com uma forte componente educativa e formativa (Hooper-Greenhill, 2007, 2-3, 17) promovendo junto da escola, que é um dos primeiros e principais espaços para o exercício da cidadania, o acesso às artes “através da comunidade educativa, promovendo a participação, fruição e criação cultural, numa lógica de inclusão e aprendizagem ao longo da vida” (PNA, 2019-2024), pilares fundamentais na construção de uma sociedade democrática de pleno direito.

Como parte deste processo a educação museal é um campo em afirmação, com um papel relevante a desempenhar no campo da democracia, equidade e justiça social.

Neste artigo apresentaremos alguns projetos de educação artística, do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian que nascem da relação museu-escola e que abordam temas de cidadania e Direitos Humanos (ECRI, 2018; Eurydice, 2012; OECD, 2022), de forma criativa e questionadora, promovendo uma educação inclusiva que trabalha um currículo de justiça social e promove valores como empatia, pluralidade e equidade a partir do trabalho consistente e articulado entre a criação e experimentação, a mediação cultural (Burnham & Kai-Kee, 2011, 94 ; Hein, 1998, 34) e a educação artística.

São projetos participativos, colaborativos e de co-criação, (Bruner, 2009, 74; Matarasso, 2019 14-17, 20-41) que desenvolvem o pensamento crítico e criativo a partir do referente do universo artístico, incentivando reflexões aprofundadas a partir da introdução da educação artística na sala de aula como ferramenta de leitura do mundo, de saída da escola para fora dos seus muros e duma articulação e relação significativa com os equipamentos culturais e artísticos do território de vizinhança.

Tudo começa num tempo e num lugar

Se “tudo começa num tempo e num lugar” (Santos, 2000, 28) então que comecemos a desenhar esses lugares de forma plural e plurivocal. Encetemos novos caminhos para diferentes abordagens educativas que nasçam na relação museu-escola, contribuindo para a criação de um outro paradigma de aprendizagem onde os processos e o pensamento artístico ocupem um papel mais central promovendo espaços de experimentação, reflexão e pensamento criativo capazes de desenhar outras perspetivas e outros lugares para a leitura do mundo.

É com esta vontade que a *área de educação, mediação e participação* do Centro de Arte Moderna – CAM (Fundação Calouste Gulbenkian) tem desenhado propostas educativas para a promoção de lugares de cruzamento e diálogo entre museu e escola, assumindo as questões de cidadania como campo de trabalho (reforçando o papel cívico das instituições culturais) e a educação artística como eixo estruturante.

Os “museus têm o potencial de servir de agentes de mudança social, aproximando as pessoas, contribuindo para as comunidades locais, mudando as vidas das pessoas” (Murawski, 2021, xi) e “o seu posicionamento, ou ativismo diante de questões éticas e sociais, estejam elas relacionadas de forma direta ou não às obras de arte, ou a artefactos sob a sua guarda, é uma realidade” (Pollini, 2022, 1). Enquanto instituições culturais, patrimoniais, artísticas e educativas, os museus têm sido constantemente chamados a repensar o seu papel, responsabilidades e eixos

de atuação, num processo que é simultaneamente de questionamento interior (Quem somos? Quem servimos? Porque fazemos o que fazemos?) e externo, fruto das pressões de uma sociedade em permanente mudança, que exige cada vez mais espaços culturais vivos, transparentes e consequentes, capazes de assumir o seu poder com responsabilidade e compromisso para com os valores da democracia, abrindo espaços efetivos para a participação na vida cultural. Este processo tem consequências ao nível da programação, das tipologias de relacionamento com as pessoas e comunidades locais, das leituras e construção de narrativas a partir das obras, coleções e exposições, fazendo o museu sair de uma perspetiva única e abrindo o espaço para a plurivocalidade, as múltiplas versões da história, da arte e da educação desconstruindo categorizações (Carvalho, 2015, 24-29, 31) quer numa perspetiva de inclusão e participação (Matarasso, 2019, 14-17, 20-41) quer de equidade e responsabilidade social.

Há muito que escola e museu partilham um lugar na educação, diferente, mas complementar, e têm repensado os seus papéis educativos de forma a poderem dar resposta aos desafios da contemporaneidade. Ambos assumem um lugar crucial no desenvolvimento de ferramentas para a interpretação do mundo e deveriam trabalhar por isso de forma cada vez mais complementar, desafiando-se e reinventando-se constantemente, sobretudo na construção de competências para o exercício pleno da cidadania e cumprimento dos direitos humanos fundamentais, promovendo o desenvolvimento de competências de pensamento crítico, criativo e democrático. E aqui os museus assumem já há bastante tempo uma prática assente na leitura e trabalho com as coleções e os objetos como base para a construção de conceitos, reflexão e criação de novas ideias, amplificando e diversificando temas e abordagens e criando caixas de ressonância para as inquietações do mundo com uma flexibilidade e liberdade de ação que por vezes os currículos escolares não potenciam ou facilitam (mas não impossibilitam).

No CAM desde 2017 que começou a ser desenvolvida uma programação educativa especificamente para (e com) escolas centrada na área da cidadania, permitindo-nos testar e prototipar diferentes abordagens e metodologias, entre visitas orientadas e debates no museu, workshops que vão às escolas, projetos à medida e desenhados a várias mãos, parcerias e, mais recentemente, uma crescente aposta em projetos participativos, colaborativos e/ou de co-criação de longa duração, reforçando o papel dos museus como “um espaço de educação participativa, em articulação com a escola e com o mundo”. (Dias, 2021, 3)

Esta diversificada programação tem permitido uma experimentação e investigação contínua, assente na prática e no fazer (em contexto de museu e de escola), que tem ajudado a compreender e testar diferentes formas de trabalhar criativa e artisticamente sobre os importantes eixos de cidadania e direitos humanos (ECRI, 2018; Eurydice, 2012; OECD, 2022), com os objetivos de (re)pensar o mundo e ousar promover a possibilidade da “construção de novos e melhores futuros”. (Modest, 2019)

O CAM tem centrado esforços na promoção do acesso à arte e à educação como uma necessária vivência integral para todos os cidadãos, consciente do papel transformador (pessoal e social) que a arte pode ter na vida de cada um e no mundo que desejamos construir, encarando os novos desafios numa atitude de parceria com as suas comunidades e públicos (escolas, vizinhos, famílias, estudantes, jovens, adultos, seniores...) e fomentando a noção de pertença. (Block, 2005, 12)

Se é verdade que “os museus podem (...) promover conhecimentos e experiências que contribuem para a compreensão de temas sociais correlacionados” (UNESCO, 2011) e a escola é sem dúvida o primeiro palco de ensaio da cidadania, que novos lugares pode a educação artística propor hoje, a partir desse *lugar de encontro* museu-escola?

E é neste lugar dos museus enquanto espaços de escuta e reflexão, onde a educação artística se torna ferramenta para experimentar e pensar o mundo, que se situa a Fábrica de Projetos, uma área de programação educativa do CAM (iniciada em 2017 e atualmente com cerca de 37 projetos realizados) que desenvolve projetos colaborativos e participativos com professores e alunos, procurando ir ao encontro das necessidades das escolas, desafiando-as e aprofundando a relação destas com o património artístico Gulbenkian, com uma particular atenção, nos últimos três anos, à área da cidadania, direitos humanos e justiça social.

Nestes projetos, a mediação assenta em modelos construtivistas (construção ativa dos saberes a partir da agência de todos os envolvidos e de um modelo questionador como metodologia base) e colaborativos, reconhecendo e validando a importância de todos os elementos na construção de sentido e de conhecimento. (Hein, 1998, 34) Neste processo contamos com uma equipa de mediação especializada em educação artística (e nalguns casos em interculturalidade e direitos humanos) e artistas, que trabalham em parceria com professores e alunos através de processos colaborativos dentro e fora da sala de aula. Isto exige um plano de trabalho dinâmico e adaptativo (capaz de se ir ajustando às características dos indivíduos e grupos, capaz de incorporar os seus contributos e questões e capaz de responder à conjugação de objetivos museu e escola), bem como o desenvolvimento de uma prática de escuta ativa e de debate muitas vezes ausente dos processos escolares tradicionais.

Para este artigo selecionamos dois projetos recentes que têm servido de piloto para novas formas de fazer e pensar a educação artística nesta relação museu-escola. Ambos, foram criados com o objetivo de servir valores democráticos e abordar as temáticas dos direitos humanos e questões de cidadania a partir de obras de arte, do pensamento e da prática artística, numa linha de trabalho que reforça a justiça social e promove a expansão do território educativo quer da escola, quer do museu, considerando que o alargamento das aprendizagens, a sua abertura a múltiplas possibilidades e narrativas (como alternativa à resposta única) são ferramentas importantes para o alargamento das aprendizagens e para uma formação completa de cidadãos atentos, críticos, criativos e empáticos (Csikszentmihalyi & Robinson, 1990, 48, 90-93; Foley, 2014, 141; Greene, 1995, 17-19), valorizando a interdependência enquanto valor.

Trata-se de projetos com objetivos e conteúdos definidos, mas intencionalmente em aberto, de forma a permitir um verdadeiro processo participativo e dialógico, usando formatos e estratégias permeáveis e adaptáveis (responsivas) aos grupos, às ideias que vão surgindo das diferentes equipas envolvidas (artistas, mediadores e professores), e, acima de tudo, para ir ao encontro dos(as) alunos(as) valorizando o processo, sem a pressão de um produto final.

CAM(inhos) para uma educação antirracista



Imagem 2.

Mediação pública da exposição Europa Oxalá por parte dos alunos e alunas da EB1 Castelo, junho 2022. CAM(inhos) 2022

© Gonçalo Barriga.

CAM(minhos) foi um projeto piloto com a duração de 1 ano letivo (2021-2022) com uma turma de 3º ano do 1º ciclo (8 e 9 anos) da EB1 do Castelo em Lisboa, a professora Ariana Furtado e a mediadora Joana Simões Piedade (a duração total foi de 2 anos uma vez que no segundo ano deixou de ser piloto e integrou o Projeto *LUGAR*, dando continuidade ao trabalho com os mesmos alunos, agora já no 4º ano).

Numa escola pública com um trabalho já desenvolvido na área dos Direitos Humanos, este projeto trouxe um complemento introduzindo a componente da mediação e da educação artística na sala de aula de forma regular, para um trabalho de exploração da educação em cidadania e direitos humanos a partir do contacto com os processos artísticos, artistas e obras de arte contemporâneas.

O primeiro ano cobriu todo o ano letivo, com um mês de preparação e planeamento estratégico pré-arranque (setembro) seguido de 8 meses de trabalho (ano letivo 2021/22 - outubro a junho), 32 sessões (na escola e na Gulbenkian), a um ritmo semanal, nas quais se aprofundou o contacto com obras da coleção do CAM e outras contemporâneas e se desenvolveram as metodologias do diálogo, questionamento, debate, reflexão e criação sempre a partir das obras e processos artísticos. De março a junho, com a abertura da exposição *Europa Oxalá* e dada a riqueza temática da mesma, a turma passou a ter sessões semanais no espaço da exposição, fazendo desta um lugar familiar e significativo de aprendizagem, reflexão e análise, ampliando o seu papel enquanto “um lugar para aprender e desfrutar”. (Hooper-Greenhill, 1998, 2-3, 17)

Sob a orientação da mediadora Joana Simões Piedade e da coordenadora Andreia Dias, bem como da professora Ariana Furtado, as sessões centraram-se em explorar o pensamento crítico de forma abrangente e inclusiva, usando diferentes formatos de trabalho entre idas à escola e aulas partilhadas, conversas com a curadora Rita Fabiana e com o artista Carlos Bunga, visitas a obras específicas e exposições na Gulbenkian e outros pontos da cidade e aulas semanais no próprio espaço expositivo. Trabalhou-se a empatia, a tolerância, o respeito pela multiplicidade de respostas e perspetivas, o pensamento divergente, a promoção de valores, comportamentos e atitudes relacionadas com a inclusão, a equidade e o respeito pela pluralidade cultural, igualdade de género e coesão social. Assumindo estes espaços como um lugar crucial de treino para a democracia e a cidadania ativa, todas as sessões partiam de obras de arte para a promoção de espaços de discussão e debate abertos às questões e inquietações que as obras suscitavam ou que os alunos traziam para as aulas a partir das suas próprias vivências, o que permitiu a abordagem de temas importantes para o projeto e para os alunos de forma orgânica e respeitadora: o racismo, a descolonização das artes e narrativas, o poder da arte e o potencial das diferentes leituras da História (ou Histórias) para a desconstrução da herança do pensamento colonial.

Nas sessões há um equilíbrio entre fazer, pensar e envolver (“hands-on, minds-on e hearts-on” - Barriga & Silva, 2007, 63), dimensões que, conjugadas, promovem uma ligação mais completa com as obras, envolvendo os jovens participantes através de uma panóplia rica de portas de entrada - conversas e debates, experimentações de dança, movimento, expressão dramática e plástica - de forma a potenciar as suas múltiplas competências. Este facto, conjugado com a natureza aberta dos planos de sessão, permite uma mais fácil e ágil adaptação de cada sessão incorporando o feedback das sessões anteriores, as reações da turma, os temas emergentes, realizando constantemente momentos de auscultação para perceber quais as expectativas e desejos em relação ao projeto.

Neste processo os(as) alunos(as) são participantes ativos e produtores de leituras com voz nas discussões e reflexões. As suas vivências e legados são matéria fundamental para a construção da sua visão do mundo e uma fonte de riqueza e diversidade que é trabalhada e valorizada nos processos de trabalho e de diálogo. À medida que o projeto evolui é notória a sua capacidade de elaboração de pensamento e a sua vontade de ocupar um outro lugar na construção do

conhecimento. Neste sentido, e dando resposta a um crescente desejo de dar espaço à sua voz crescente, os alunos criaram visitas à exposição para a sua comunidade de proximidade, onde as suas vozes e leituras se tornaram protagonistas de um novo espaço de partilha e questionamento, transformando-se os (as) alunos(as) em embaixadores da exposição, das suas obras e conteúdos, experiência muito marcante para os pais, muitos dos quais, tiveram a sua primeira experiência na exposição (e num museu) pela voz e mãos dos seus filhos.

O projeto dividiu-se assim em três momentos principais de trabalho, num processo de crescente autonomização do papel dos alunos na construção das leituras centradas no objeto artístico:

- Outubro a março - introdução às temáticas base de trabalho, feita em sessões na sala de aula em torno de questões como: O que é arte? De que nos fala? Que histórias conta? Onde a podemos encontrar? O que são museus? Que obras podem estar nos museus? As obras na rua e noutros contextos também são consideradas obras de arte? Que histórias contam os museus com as suas obras? Que histórias não contam?
- Janeiro a março - as sessões em sala de aula são complementadas com idas à Gulbenkian para contacto direto com obras de arte (coleção do CAM e Museu Gulbenkian), muitas das vezes retiradas das reservas especificamente para observação dos alunos e mediadas pela curadora para além da equipa de mediação habitual partindo de perguntas chave como: O que estou a ver? Que histórias estão aqui a ser contadas? Que histórias estão ausentes? Como posso ler esta obra? De que me fala?
- Março a junho - com a inauguração da exposição *Europa Oxalá*, adoção de sessões semanais no espaço expositivo permitindo momentos de exploração livre e exploração orientada. Esta exploração-mediação assentou em desafios e debates sobre diversas obras selecionadas por eles(as) mesmos(as) promovendo o *ownership* do espaço e dos conteúdos das obras.

LUGAR



Imagem 3.
Inauguração obra Lugar(es) - CAM em movimento e conversa com público sobre o projeto Lugar, junho 2023. Lugar/Lugar(es) 2023.
© Joana Correia

O projeto **LUGAR** (2022-2024) é uma ampliação em fôlego e escala do projeto **CAM(inhos) para uma educação antirracista**, transformando este primeiro piloto num novo projeto de incidência intencionalmente local (foram privilegiadas as escolas do agrupamento Marquesa de Alorna, da zona geográfica da Gulbenkian, com o intuito de trabalhar o fortalecimento da relação museu-escola numa rede de vizinhança). Foi assim alargado a 4 escolas EB1 (Castelo, Mestre Arnaldo Louro de Almeida, Mestre Querubim Lapa e S. Sebastião da Pedreira, escolas

de enquadramento TEIP - Programa Territórios Educativos de Intervenção Prioritária), 7 turmas e 7 professoras (Ariana Furtado, Catarina Matos, Taís Kabat Holtz, Sandra Aldeia, Sara Saturnino, Vera Camacho, Conceição Ramos), 163 alunos(as) de 3ºs e 4ºs anos, 4 mediadoras (Joana Simões Piedade, Mariana Faria, Andreia Coutinho, Andreia Dias) 1 artista visual em residência (Márcio Carvalho) e 1 investigadora/avaliadora (Professora Alice Semedo).

A introdução de um artista como um dos elementos-chave no desenho das sessões de trabalho e plano global, em colaboração com a restante equipa de mediação e partilhando com ela as sessões e metodologias de trabalho, constituiu uma mudança estratégica de reforço dos processos e pensamento artísticos no centro da reflexão e abordagem de todas as temáticas e da leitura do mundo a partir das obras de arte, e procurou promover o contacto direto com a figura do artista (tantas vezes mitificada e distanciada do quotidiano da escola e dos alunos) e o seu papel transformador do pensamento através da produção artística, levando estes elementos para dentro da sala de aula. O projeto, que está atualmente no seu segundo ano, contou no ano letivo de 2022-2023 com 18 sessões quinzenais com cada turma, realizadas em sala de aula, em exposições na Gulbenkian, e em monumentos públicos da envolvente escolas-Gulbenkian ou noutros espaços públicos significativos ainda que geograficamente mais distantes (ex. Padrão dos Descobrimentos).

O LUGAR marca um ponto de viragem na forma de pensar os projetos da Fábrica de Projetos uma vez introduz um artista em sala de aula e passa a ser implementado em várias escolas e turmas em simultâneo. Este aumento de escala abriu uma oportunidade para avaliar o impacto deste tipo de projetos e metodologias pelo que pela primeira vez foi assinado um protocolo de investigação com a FLUP (Faculdade de Letras do Porto) estando correntemente a investigadora Alice Semedo a realizar o seu acompanhamento e respetiva avaliação.

Este modelo de trabalho de continuidade, dentro e fora da escola, para um universo de turmas alargado e diverso, permite uma melhor compreensão dos resultados e impacto deste tipo de projetos educativos uma vez que apresenta uma amostragem alargada de alunos de diferentes ambientes socioeconómicos numa zona geográfica abrangente.

O conceito de *LUGAR* utilizado faz parte de um processo de reflexão e aproximação do CAM ao seu território de vizinhança potenciando relações significativas e duradouras com as instituições locais. Procura ainda dar forma à construção de uma visão de museu aberta, disponível e acolhedora, que se possa tornar *um lugar em comum* para as diferentes comunidades envolvidas.

A ideia de *lugar* afirma-se como elemento estruturador das ideias numa multiplicidade de aceções que permitem abordar o exercício da cidadania no respeito pelas memórias, identidades, origens, visões e legados de todos os envolvidos a partir do campo da educação artística. *LUGAR* como o espaço onde todos confluímos e vivemos em conjunto, a partir dos muitos lugares de onde vimos e dos lugares que somos (trazemos connosco), foi o mote para o desenho da estrutura de trabalho e do processo criativo e de mediação.

Partimos da obra de arte, e das suas interpretações, recorrendo essencialmente ao património da coleção do CAM, centrados num trabalho sobretudo sobre questões de cidadania e direitos humanos, trabalhando num currículo de justiça social, antirracista, que promova valores como a empatia, a diversidade e a equidade, numa abordagem que pretende ir ao encontro das considerações para uma educação inclusiva do relatório OECD (2022). Contribuindo desta forma para uma aprendizagem que valoriza a identidade de cada um, respeita a diversidade, reconhece e atende às diferentes necessidades e características dos alunos com o objetivo de combater a discriminação e promover a sua participação ativa na vida da escola e na sociedade em geral, tendo como referência os direitos humanos, nomeadamente os valores da igualdade, da democracia e da justiça social. (DGE, 2016, 6)

Este *lugar* (nas suas aceções literal, poética e metafórica) conjuga diferentes sentidos e leituras, constituindo um bom ponto de partida para pensarmos o território como algo que fazemos e refazemos todos os dias, através da participação e construção conjunta.

Utilizadas como estratégias de disrupção do expectável, de forma a potenciar a forma como alunos(as) e professoras(es) utilizam a sua imaginação para sair do mundano e construir novos sentidos da experiência a partir das suas vidas e vivências (Greene, 1995, 17-19), as obras de arte tiveram a função de transformação da poética da sala de aula, ajudando a desenhar esses outros lugares ou incentivando o uso do corpo como instrumento para pensar e interpretar (ex: o Lugar Voo enquanto liberdade, a partir da obra de Helena Almeida ou o Lugar Jogo a partir da obra *Humanae* de Angelica Dass).

Neste sentido, o projeto considera os alunos como atores privilegiados de todo o processo de construção de novos saberes e práticas, envolvendo os professores na prática de mediação artística como forma de contribuir para o alargamento do leque de referentes, metodologias e ferramentas ao seu dispor para uma introdução mais regular da arte na sala de aula e no currículo, para o desenvolvimento de metodologias participativas e colaborativas na sala de aula e para a abordagem de temas de cidadania de forma criativa e questionadora. No entanto não pretende ser uma proposta curricular, mas sim um complemento ao currículo escolar, alargando temas e conceitos, diversificando referentes, promovendo o debate, o questionamento e promovendo o contacto direto com o universo artístico, suas obras, processos e atores, empoderando os alunos neste processo.

No primeiro ano do projeto e a partir das características e temáticas do trabalho artístico de Márcio Carvalho, a abordagem centrou-se na pluralidade das múltiplas perspetivas da História e no quanto esta diversificação de pontos de vista enriquecia uma leitura situada, estimulando uma abertura crítica para acolhimento das noções de Outro e permitindo refazer paradigmas e descolonizar as narrativas sobre o passado e as suas práticas no presente. Revisitando ícones e símbolos do espaço públicos, diferentes referências artísticas e obras de arte (do artista residente e outros), manuais e outros livros, memórias familiares, música e dança, trabalhou-se sob a pressuposto de que a história é viva, se pode ler numa miríade de elementos, e se escreve e reescreve todos os dias através das nossas ações e leituras. É plurifacetada e diversa, ou, como disse um dos alunos “a história é como um puzzle...e a arte ajuda-nos a encontrar as peças”. (Dias, 2023)

Neste processo de exploração criativa a noção de lugar foi alargada às suas muitas dimensões, funcionando cada conceito como ponto de partida para as sessões. Exploraram-se lugares como o lugar da Voz, da Escuta, do Poder, da Cor, do Corpo, para Voar, da Arte, da Empatia, da Amizade, do Pensamento, do Território, da Emoção, da Partilha, da Imaginação, do Sonho, da Casa, do Museu, da Escola, do Monumento, do Outro... e muitos outros.

A partir de cada encontro, de cada conversa, de cada desenho e de cada ideia, o artista foi pensando e estruturando uma obra de arte participativa que de alguma forma pudesse ser um dos reflexos do projeto. A obra de arte *LUGAR(es)*, uma instalação *site-specific*, concebida por Márcio Carvalho e os alunos, foi um dos resultados do primeiro ano e intervencionou um contentor marítimo no Jardim Gulbenkian (parte da linha programática CAM em movimento). A obra reflete sobre os lugares de fala e de poder (e a sua reinvenção) no espaço escola-museu recolhendo as vozes dos alunos, os objetos do quotidiano escolar e as produções criativas destes e revisitando desenhos anteriores do artista, para invocar o espírito de um processo de nove meses de sessões de debate e reflexão sobre os lugares que ocupamos e os lugares que fazemos. Contou com dois momentos especiais de apresentação participativa do projeto e da obra *LUGAR(es)* a 18 de maio (Dia Internacional dos Museus) e 22 de junho com

a participação de professoras e alunos(as) de diferentes turmas, toda a equipa de mediação e coordenação do projeto e o artista, podendo assim ser contada a sua história(s) em diferentes vozes e perspetivas, estando em exposição até ao final de setembro.

No presente ano letivo o projeto mantém-se nas escolas do Agrupamento Marquesa de Alorna, com 6 turmas (das quais 4 faziam parte do projeto no ano anterior), 6 professores (Bruno Fernandes, Catarina Matos, Conceição Ramos, Silvia Lino, Taís Kabat Holtz, Vera Camacho), 139 alunos(as), 3 mediadoras (Mariana faria, Andreia Coutinho e a coordenadora Andreia Dias) e um novo artista (Fidel Évora), focando-se sobretudo no LUGAR plural da identidade (identidade(s) biográfica(s), cultural(ais) e social(ais)) e trabalhando também o sonho, a utopia e as revoluções por fazer (assinalando os 50 anos do 25 de abril).

Mantém-se com uma periodicidade quinzenal transformando as salas de aulas de acordo com a estrutura de cada sessão, testando metodologias inovadoras, adaptadas às turmas, e tendo a arte como centro e motor de todo o processo.

Que Outro(s) Lugar(es)?

Os projetos e as formas de fazer apresentados abrem caminhos para uma outra relação com a aprendizagem, a construção de sentido para o mundo, a prática da cidadania e democracia a partir da conjugação de dois espaços educativos fundamentais: museu e escola. São projetos pensados e projetados para desenhar *lugares em comum*, espaços onde a prática e o pensamento artístico transformam a sala de aula e as formas de aprender, questionar e refletir, dilatando os espaços educativos para além das instituições educativas, expandindo-os para o território, para o espaço público, incorporando as vivências e as experiências de todos numa lógica de pluralidade e de escuta. Neste sentido são também quiméricos, nascidos a muitas mãos e a muitas vozes e, por isso mesmo, abrindo um caminho em devir rizomático (Deleuze & Guatari, 1996, p.19 vol.I; p.64, vol.III) e que possibilita novas poéticas.

Propõem novas abordagens educativas e transformações no espaço educativo quotidiano e familiar (perguntando, ouvindo, propondo e adaptando de acordo com as características e necessidades das escolas, turmas, professores e alunos), apresentam alternativas curriculares sem pretenderem ser prescritivos, assentam em estratégias diferenciadas, alicerçadas nas práticas artísticas e centradas na arte “como uma experiência aglutinadora a partir da qual se pode gerar conhecimento sobre qualquer tema” (Acaso & Megias, 2017,13) que permitem voar na sala de aula, lançar bolas de sabão para discutir assuntos difíceis (como as micro-agressões quotidianas ou o racismo), fazer perguntas a partir de obras de arte, fazer do museu uma casa onde todos pertencemos, usar o espaço público como espaço de aprendizagem e leitura crítica, trabalhar com artistas para construir outras relações com o mundo, usar a música e a dança para conhecer outras histórias sobre quem somos, promover a colaboração e a interdependência.

Ao assumirem a prática e os processos artísticos como uma forma de pensar e agir sobre o mundo, estes projetos fomentam o debate e o pensamento crítico, o jogo, a imaginação como partes de um processo mais amplo de educação artística que vai muito além das manualidades. Esta mudança de perspetiva é geradora de ondas de choque que transformam não apenas as sessões integrantes no projeto (onde este posicionamento gera metodologias de trabalho consequentes) mas o restante processo de ensino-aprendizagem, gerando outros espaços para a troca de ideias e construção de conhecimentos entre professores e alunos, bem como uma atitude muito mais questionadora e proponente por parte dos alunos nos seus próprios processos de vivência escolar. O estreitamento da relação escola-museu é também propiciadora de transformação

na percepção destes espaços enquanto espaços culturais de relevância, desfazendo barreiras simbólicas (e não só) em relação à acessibilidade e inclusividade dos espaços museológicos. Neste processo, a maioria dos professores envolvidos salientou que a experiência no contexto do museu (exposições) os ajudou a ver os alunos de forma diferente, tornando-os mais conscientes da importância do desenvolvimento do aluno enquanto ser autónomo e com agência e voz ativa nos processos de interpretação e de construção de conhecimento. Esta percepção é propiciadora de um reposicionamento face aos tradicionais papéis de professor, aluno, museu e escola, sugerindo que os professores reconhecem o potencial transformador de uma outra relação com os museus e objetos artísticos, não só para os seus próprios alunos, mas também para si próprios (Hooper-Greenhill 2007, 31-37) com impactos positivos relacionados sobretudo com a autoestima, a confiança e a criatividade. (Semedo, 2004, 9)

Assumir o papel cívico das instituições culturais e colocar o desenvolvimento de públicos (as comunidades, as pessoas, as relações) no centro da sua ação é um desafio que implica mudanças importantes nas missões e identidades que nos caracterizam (e diferenciam) enquanto espaços culturais, nas equipas que constituímos (ou que procuramos constituir), nos programas que desenvolvemos e na forma como os pensamos e operacionalizamos, nos públicos que convocamos e a quem nos dirigimos, no papel que os convidamos a desempenhar, no(s) poder(es) e responsabilidades que assumimos, delegamos e partilhamos. (Silva, 2021) Apostar em projetos participativos é pôr em prática estes princípios fazendo do museu um lugar de escuta mas também de intervenção e mudança, onde “a arte serve para conversar com o futuro” (Aluna do 3ºano do 1ºciclo, 2022, projeto (CAM)inhos). ◆

FICHA TÉCNICA DE CADA PROJETO

CAM(inhos) para uma educação antiracista

Realizado com 24 alunos e alunas dos 3º ano da EB1 do Castelo

professora Ariana Furtado, alunos e alunas: Afonso Liu, Alina Otilia Otvos, Diego Leandro G.S. Ferreira, Fernando Miguel N.Borges, Gonçalo Filipa M.Grilo, Guilherme Vasco G.Santos, Gustavo Santos Carvalho, Gustavo Santos Spencer, Hugo Júnior X. Santos, Iris Mousinho Lopes, Joana Francesca P.Krich, João Nicolau R.Jorge, Madalena Correia M.S. Izata, Margarida Gonçalves Calvário, Mariana Filipa T.Martins, Pilar Brazzabeni Raposo, Rui Filipe O. Mendes, Sandro Rafael S.Maciél, Shrijita Adhikari, Simão Yaco A.Fernández, Valdimira Valdo Nhaga, Viollete Elikya G.Afonso, Zefiro Claro Fonte, Zoe Virtuoso G.Vidal

Mediação cultural e educação artística: Andreia Dias e Joana Simões Piedade

Conceito e coordenação: Andreia Dias (responsável pela área de Escolas e outras Instituições Educativas, setor educação, mediação e participação CAM-Centro de Arte Moderna, Lisboa)

Coordenação: Susana Gomes da Silva (Coordenadora setor educação, mediação e participação CAM-Centro de Arte Moderna, Lisboa)

LUGAR 2022-23

Realizado com 149 alunos e alunas dos 3ºs e 4ºs anos de primeiro ciclo das Escolas Básicas:

- Castelo

Professora Ariana Furtado, alunos e alunas: Afonso Liu, Alina Otilia Otvos, Carolina Mendonça, Fernando Miguel N.Borges, Gonçalo Filipa M.Grilo, Guilherme Vasco G.Santos, Gustavo Santos Carvalho, Gustavo Santos Spencer, Hugo Júnior X. Santos, Iris Marques, Iris Mousinho Lopes, Joana Francesca P.Krich, João Nicolau R.Jorge, Madalena Correia M.S. Izata, Margarida Gonçalves Calvário, Mariana Matias, Pilar Brazzabeni Raposo, Rui Filipe O. Mendes, Sandro Rafael S.Maciél, Simão Yaco A.Fernández, Vera Rogachkova, Violeta Bucho, Viollete Elikya G.Afonso, Zefiro Claro Fonte, Zoe Virtuoso G.Vidal

- Mestre Arnaldo Louro de Almeida

professora Catarina Matos, alunos e alunas: Algírio Una, Ana Carolina Candeias, Artur Queiroz, Bruno Venâncio, Camila Estanque, Diana Soares, Dinis Romão, Eduardo Estriga, Elaine Bulaque, Emil Mirskov, João Certal, Joel Camacho, Leonor Guedes, Luísa Moura, Luísa Venda, Malya Siamer, Miguel Henriques, Muthyana Pereira, Raphael Techer, Sugrá Bique, Tiago Bóia, Vasco Pinheiro, Yara Gonçalves, Yaryna Tsapiuk

Professora Taís Kabat Holtz, alunos e alunas: Anne de Freitas, Catarina Gomes, Diogo Amado, Ester Alves, Evandro Lazarev, Gonçalo Ferreira, Kira Volovikova, Leonor Fernandes, Lucia Oliveira, Luís Mendes, Maria Júlia Menezes, Marina Alves, Miguel Barrosa, Miguel Alves, Miguel Câmara, Miguel Martins, Micael Guerra, Samuel Silva, Simão Aparício, Victória Capela, Ziiciline Reis

Professora Sandra Aldeia, alunos e alunas: Ana Paula Fernandes, Ariana Gonçalves, Aviheia Mirskova, Bryan Zanta, Diana Ramalho, Diego Furtado, Diego Resende, Francisca Pedro, Giulia, Guilherme Furtado, Josué Domingues, Leonardo Manjor, Margarida Rodrigues, Maria Leonor Silva, Olivia Antunes, Ricardo Coelho, Rodrigo Caixeiro, Santiago Gonçalves, Sherin Alam, Sushant Karki, Tiago Robles, Victoria Afonso, Yeva Perekrostova

Professora Sara Saturnino, alunos e alunas: Ana Silva Ganso, André Gouveia Farinha, Daniel Vignoli Ferraz, David Miguel Pereira, Duarte Rodrigues Dias, Emma Pascoal, Filipe Casanova Reis, Filipe Fernandes Semedo, Gabriela Uemura, Giulia Ramos, Inês Oitavem, Isaac Candeias, Isabella Oliveira, João Tiago Pauleta, João Tiago Aldeia, Lara Stein, Leonor Silva, Luís Pedro Ferreira, Maria Santos, Maria Oitavem, Midan Nandingna, Nádia Domigues, Sérgio Santos, William Mendes, Yassin Selim

- Mestre Querubim Lapa

professora Vera Camacho, alunos e alunas: Afonso Teixeira, Alexandre Silva, Alícia Sousa, Andy Leonte, Beatriz Martins, Benjamim Duque, Cecília Narezzi, Daniel Silveira, Daniela Silveira, Diogo Nascimento, Djenabou Bah, Eline Fortes, Enzo Reis, Francisco Anjos, Gabriel Marques, Gonçalo Silva, Lara Faustino, Leonor Motica, Mariah Ramos, Mariana Coelho, Miguel Branco, Onésimo Setula, Rui Oliveira, Tiago Faria

- S.Sebastião

Professora Conceição Ramos, alunos e alunas: Adriana Mendes, Andrii Pylat, Bernardo Duarte, Clara Relvas, Dilan Paula, Duarte Neto, Duarte Lopes, Emília Rodrigues, Francisco Lago, Francisco Neves, Gabriel Pedro, Gabriel Sousa, Helena Miletic, Lourenço Morais, Manuel Neves, Maria Francisca Gomes, Maria Inês Leitão, Maria Luísa Neves, Maria Morais Neves, Mariana Simões, Monica Padilla, Natalie Padilla, Vanessa Stets, Vasco Rodrigues

Mediação cultural e educação artística: Andreia Coutinho, Andreia Dias, Joana Simões Piedade, Mariana Faria

Artista convidado – Márcio Carvalho

Conceito e coordenação: Andreia Dias (responsável pela área de Escolas e outras Instituições Educativas, setor educação, mediação e participação CAM-Centro de Arte Moderna, Lisboa)

Coordenação: Susana Gomes da Silva (Coordenadora setor educação, mediação e participação CAM-Centro de Arte Moderna, Lisboa)

LUGAR 2023-24

Realizado com 139 alunos e alunas dos 3ºs e 4ºs anos de primeiro ciclo das Escolas Básicas:

- Mestre Arnaldo Louro de Almeida

Professora Catarina Matos, alunos e alunas: Algírio Una, Ana Carolina Candeias, Artur Queiroz, Bruno Venâncio, Camila Estanque, Diana Soares, Dinis Romão, Eduardo Estriga, Elaine Bulaque, João Certal, Joel Camacho, Leonor Guedes, Luísa Moura, Luísa Venda, Malya Siamer, Miguel Henriques, Muthyana Pereira, Raphael Techer, Tiago Bóia, Vasco Pinheiro, Yara Gonçalves, Yaryna Tsapiuk

Professora Taís Kabat Holtz, alunos e alunas: Alanna Pina, André Borges, Catarina Gomes, Diogo Amado, Evandro Lazarev, Gonçalo Ferreira, Kira Volovikova, Leonor Fernandes, Luís Mendes, Maria Júlia Menezes, Miguel Barrosa, Miguel Alves, Miguel Câmara, Miguel Martins, Samuel Silva, Simão Aparício, Victória Capela, Ziiciline Reis; Tito Neves Ribeiro, Vitor Antônio Milani da Silva

- Mestre Querubim Lapa

Professora Vera Camacho, alunos e alunas: Afonso Teixeira, Alexandre Silva, Alícia Sousa, Andy Leonte, Beatriz Martins, Benjamim Duque, Cecília Narezzi, Clara Caldeira, Daniel Silveira, Daniela Silveira, Diogo Nascimento, Djenabou Bah, Eline Fortes, Enzo Reis, Francisco Anjos, Gabriel Marques, Gonçalo Silva, Lara Faustino, Leonor Motica, Mariah Ramos, Mariana Coelho, Miguel Branco, Onésimo Setula, Rui Oliveira, Tiago Faria

Professora Silvia Lino, alunos e alunas: Abdulaziz Abdurakhimov, Anas Uddin, Calebe Cá, Camila Fonseca, Carolina Perdiz, Chrystian Silva, Dayanne Gonçalves, Dorian Guerra, Enzo Caeiro, Gabriela Guerreiro, Hafsa Amer, Lisandro Igrejas, Maria Beatriz Paulo, Maria Gabriela Martins, Nair Santos, Pedro Guidi, Ricardo Graça, Rital el Adnani, Simão Freire, Thyago Lima, Veltor Paulo, Vibhanshu, Vicente Malpetti, Zoia Candeias, Marina Reis, Maria Clara Ribeiro

- S. Sebastião

Professora Conceição Ramos, alunos e alunas: Adriana Mendes, Bernardo Duarte, Bianca Santos, Clara Relvas, Dilan Paula, Duarte Neto, Duarte Lopes, Emília Rodrigues, Francisco Lago, Francisco Neves, Gabriel Pedro, Gabriel Sousa, Helena Miletic, Lourenço Morais, Manuel Neves, Maria Francisca Gomes, Maria Inês Leitão, Maria Luísa Neves, Maria Morais Neves, Mariana Simões, Monica Padilla, Natalie Padilla, Vanessa Stets, Vasco Rodrigues

Professor Bruno Fernandes, alunos e alunas: Aima Khan, Ana Luísa Moreira, Anton Guyvan-Pyrogivskiy, Arkadiy Guyvan-Pyrogivskiy, Carolina Rodrigues, Dào Duy Anh, Davi Rodrigues, Dmytro Tytskyi, Gabriel Duarte, Guilherme Rosa, Guilherme Martins, Gustavo Ramos, James Pina, Larson Aviv Kudryashov, Laura Prazeres, Leonardo Requena, Lucas Silva, Maria Alice Costa, Maria Luísa Lourenço, Matilde Valente, Matilde Aldeia, Tomás Santos, Valentina Goudard, Vicente Figueiredo

Mediação cultural e arte educação: Andreia Coutinho, Andreia Dias, Mariana Faria

Artista convidado: Fidel Évora

Conceito e coordenação: Andreia Dias (responsável pela área de Escolas e outras Instituições Educativas, setor educação, mediação e participação CAM-Centro de Arte Moderna, Lisboa)

Coordenação: Susana Gomes da Silva (Coordenadora setor educação, mediação e participação CAM-Centro de Arte Moderna, Lisboa)

REFERÊNCIAS

- ACASO, M, & MEGÍAS, C. (2017). *Art Thinking: como el arte puede transformar la education*. Grupo Planeta.
- BLOCK, P. 2008. *Community: The structure of belonging*. Berret-Koehler publishers.
- BURNHAM, R. & KAI-KEE, E. (2011). *Teaching in the art museum : Interpretation as experience* . Getty Publications.
- BRUNER, J. (2009). *Actual Minds, Possible Worlds*. Harvard University Press.
- CARVALHO, A. (2015). Diversidade cultural e museus no século XXI: O Emergir de Novos Paradigmas. <http://hdl.handle.net/10174/17778>
- CSIKSZENTMIHALYI M. & ROBINSON R.E.(1990). *The art of seeing : an interpretation of the aesthetic encounter*. J.Paul Getty Trust
- DGE (2016). Currículo: Aprendizagens Essenciais – cidadania e desenvolvimento. https://www.dge.mec.pt/sites/default/files/Curriculo/Aprendizagens_Essenciais/cidadania_e_desenvolvimento.pdf
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. (1996). *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Editora 34.
- DIAS, A. (18/10/2021). Museus – qual o lugar da educação? <https://www.patrimonio.pt/post/museus-qual-o-lugar-da-educa%C3%A7%C3%A3o>
- O que nos contam as obras de arte? De Turner à crise do Mediterrâneo. [patrimonio.pt. https://www.patrimonio.pt/post/museus-qual-o-lugar-da-educacao](https://www.patrimonio.pt/post/museus-qual-o-lugar-da-educacao)
- DIAS, A. (27/03/2023) Planar sobre a História com a Arte como paraquedas. [patrimonio.pt https://www.patrimonio.pt/post/planar-sobre-a-historia-com-a-arte-como-paraquedas](https://www.patrimonio.pt/post/planar-sobre-a-historia-com-a-arte-como-paraquedas)
- ECRI (2018). Country monitoring in Portugal. <https://www.coe.int/en/web/european-commission-against-racism-and-intolerance/portugal>
- EURYDICE. (2012). A Educação para a Cidadania na Europa. Direção-Geral de Estatísticas da Educação e Ciência. doi:10.2797/21471
- FOLEY, C.M.(2014) Why creativity? Articulating and championing a museum’s social mission. *Journal of Museum Education* 39. 139-151
- GREENE, M. (1995). *Releasing the imagination: Essays on education, the arts, and social change*. Jossey-Bass
- HEIN, George E. (1998). *Learning in the museum*, Routledge
- HOOPER-GREENHILL, E. (2007). *Museums and Education*. Purpose, Pedagogy, Performance. Routledge.
- MATARASSO, F. (2019). *Uma Arte Irrequieta: Reflexões sobre o triunfo e importância da prática participativa*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- MODEST, W. (2018) Adeste+ European Conference. Perpetual Return or On Being Included: Again, and again and again... <https://www.adeplus.eu/?s=Wayne+modest>
- MURAWSKI, M. (2021). *Museums as Agents of Change : A Guide to Becoming a Changemaker*. American Alliance of Museums
- OECD. [Towards a more inclusive education system in Portugal - OECD Education and Skills Today \(oecdeditoday.com\)](https://www.oecd.org/education/skills-education-2030/towards-a-more-inclusive-education-system-in-portugal/)
- PNA.(2019-2014). <https://www.pna.gov.pt/manifesto-pna/>
- POLLINI, D. (28/01/2022). Os Serviços Educativos de Museus em uma era de protesto. Acesso Cultura. [patrimonio.pt. https://www.patrimonio.pt/post/os-servi%C3%A7os-educativos-de-museus-em-uma-era-de-protesto](https://www.patrimonio.pt/post/os-servi%C3%A7os-educativos-de-museus-em-uma-era-de-protesto)
- SANDEL, R.(2002). *Museums, Society, Inequality*. Routledge
- SANTOS, J.T. (2000). *Da natureza. Parmênides*.Thesaurus
- SEMEDO, A. (2204). Re-imaginar o museu. II Congresso Internacional de Investigação e Desenvolvimento Sócio-cultural. Centro Cultural de Paredes de Coura. AGIR – Associação para a Investigação e Desenvolvimento Sócio-cultural (p.9)
- SILVA, Susana Gomes da, (29/01/2021). Museus fechados...Museus abertos...Acesso Cultura. [património.pt https://www.patrimonio.pt/post/museus-fechados-museus-abertos](https://www.patrimonio.pt/post/museus-fechados-museus-abertos)
- SILVA, S.G. da & BARRIGA, S. (2007). Serviços educativos na cultura. Coleção Públicos n2. Setepés
- UNESCO (2011). Organização das nações unidas para a educação, a ciência e a cultura recomendação relativa à proteção e promoção dos museus e das coleções, da sua diversidade e do seu papel na sociedade (20/11/2015) https://icom-portugal.org/multimedia/documentos/UNESCO_PMC.pdf

The Importance of Social Media in Museum Education and Outreach: A Case Study of the Uffizi Gallery Official TikTok Account

*Bárbara Silva
Master in Visual Arts, Museology,
and Curating from the University of Bologna*



A educação artística está em movimento e os museus pretendem criar interações significativas entre os seus espaços, as suas coleções e os seus visitantes. Desde a pandemia, esta começou a avançar consideravelmente mais rápido no que diz respeito às prioridades de digitalização, nomeadamente no contexto da presença online, especificamente em relação às redes sociais. No entanto, as instituições parecem geralmente menosprezar uma plataforma em comparação com outras – o TikTok. Neste contexto, a estratégia adotada pelas Galerias Uffizi nas redes sociais não só abraçou o TikTok como se revelou esclarecedora. Desde o seu lançamento em 2020, o Uffizi tornou-se um fenómeno na plataforma com uma abordagem atípica quando comparada com os outros poucos museus ali presentes. Rejuvenescendo a sua imagem, a conta TikTok da Uffizi teve sucesso não só em atrair um grande número de seguidores do público mais jovem, mas também na criação de conteúdo educativo que é ao mesmo tempo divertido e informativo. Através deste estudo de caso, propomos uma análise de como as práticas de marketing nas redes sociais podem entrar naturalmente no espaço do museu e como podem construir novas comunidades de forma consciente.

Digitization and social media represent major changes in the broader context in which museum organization takes place, and scholars have been asking whether their approaches have changed and if so, how, particularly in the context of museum education.

In “Museum Leaders’ Perspectives on Social Media” (2019), Booth, Ogundipe, and Røyseng advocate social media has often been tasked with facilitating ideals of inclusiveness, delegation of power, and development of new modes of expression and communication, as museums move from being collection-based and building-centered to incorporating the internet as a space of encounter (Laws, 2015 in Booth, Ogundipe, Røyseng 2019), generally shifting from an emphasis on preserving and presenting to educating and engaging, thus contributing to a well-known tension between audience-centric and object-centric practices (Blake, Smith, Adame 2017 in Booth, Ogundipe, Røyseng 2019).

When talking about Dr. Jennifer Thom’s research about IBM employee’s meme collection, Lisanti (2022b) explains that just as memes were used in the employee’s acculturation process, giving cues about dominant work practices and norms, they can also be used by cultural institutions as a sort of insider language to gain insight into the visitors’ experience and tackle dissatisfaction felt

among them (Lisanti 2022b). In another publication, the researcher also suggests that TikTok in particular, the most downloaded and most widely used social platform in the European context at the moment, especially by Z-generation users (born after 1996), might be the ideal social network to conduct a study on new museological practices (Lisanti 2022a).

As such, we take the case of the Uffizi Galleries' TikTok account to attempt to understand how social media might be used to create a more participative relationship between museums and their ever-changing audiences, what successes and failures may look like when it comes to an online strategy, and what the upsides and downsides of a network like TikTok might be for cultural institutions.

Uffizi Galleries' official TikTok account – strategies

TikTok was one of the most downloaded apps in the 2010s, and it is now one of the most popular among social media apps (Venditti 2023). Among cultural institutions, the Uffizi was not the first museum to sign up for the social network, but it was the first to reach such an impressive engagement on the app, with thousands of interactions on its posts: 2.5 million likes to be more precise, preceded only by the Prado with 4.5 million (“Uffizi inarrestabili”), made not only by an audience of regular visitors, enthusiasts, and professionals but also by users “who had never previously been interested in cultural heritage” (Lisanti 2022b). Scrolling through the content published by the museum, one notices the irreverent videos based on nonsense messages, interpreting the objects in the collection from a ‘pop’ perspective, “producing cultural capital without losing the centrality of the museum mission” (Lisanti 2022b), without producing superficial conversations. As the Uffizi social media manager states “you need to have an in-depth knowledge of myths, art and history but also of the present” (Forgione in Lisanti 2022b).

This approach causes both the profile and the idea of the museum itself to slip into an almost embarrassing sphere of ‘cringe’. Investigating the feed, one encounters animated sculptures and paintings performing contemporary TikTok dialogue, inert objects such as Botticelli's *Spring* come to life, dancing or singing to contemporary music and effects. Other videos poke fun at the museum's collection by using popular songs, trends, voiceovers, and quizzes, showcasing the museum's collection in a sort of mix between memes and works of art, in an ironic and unusual tone.

This laid-back attitude is reflected in their partnerships. In March 2021, the Uffizi invited influencer Martina Socrate, a 22-year-old student of cultural mediation (Dozzo 2022), to lead her followers in a discovery of the Uffizi's collection in a live broadcast on TikTok, thereby combining creative forms of communication with more conventional ones such as guided tours, to engage followers in a way that portrays the museum as a place that resembles their everyday lives. Since then, the Uffizi has consistently collaborated with creators under 30 years old such as art enthusiasts Rey Scitutto, Lucrezia Lugli, and Massimiliano Pedone, among others, an experiment that according to the museum's management has been yielding fruitful results (Cater 2023).

Another novelty is that the Uffizi's social media manager does not have the usual training required for this type of position in communication. Legal expert at the University of Pisa, Ilde Forgione is the head of the TikTok creative team at the Uffizi Gallery, responsible for initiating efforts to engage a younger audience and reshape the museum's traditional image. An example that demonstrates that museum teams benefit from coming from different areas, with a plurality of perspectives, knowledge and creativity, to achieve a more comprehensive understanding of their exhibitions, their educational programs and their involvement in the community, taking advantage of resources while also broadening its impact.

Uffizi Galleries' official TikTok account – successes and failures

During the pandemic, the Uffizi were hit hard like any other museum and gallery in the world, having lost 72% of its visitors (Dozzo 2022). However, they have managed to overcome this impasse and are currently the most visited cultural site in Italy, with around 4.3 million visitors in 2022 and 5 million this year (Busiakiewicz 2023). Since the launch of its official TikTok account in April 2020, the Uffizi have had a significant increase in admissions between the 19-25 age group of 6% in 2019 to 14.3% in 2020. When the museum opened its doors again in January 2021, half of the visitors were under the age of 25, and this demographic accounted for more than a third of the total (34.6%) in the following years (Ilaria 2022).

Despite the enormous success in captivating new audiences and visitors, not every decision has been a triumph. In 2020, the well-known influencer Chiara Ferragni visited the Uffizi Gallery for a photo shoot with Vogue Hong Kong before an exhibition and posed for a photo in front of Sandro Botticelli's *The Birth of Venus*, which she later posted on social media. Despite having helped the Uffizi to gain thousands of additional followers and increase its visibility among a new audience, the collaboration caused controversy among users, who considered that the comparison between the influencer, “a kind of contemporary divinity in the social era”, and Botticelli's Venus, was misplaced and insensitive. As Lisanti explains in “How Covid-19 Changed the Digital Presence of Italian Museums” (2022b), this ill-prepared partnership exposed the Uffizi's limited awareness of its community's sensitivities, as the Uffizi Gallery chose to compare Ferragni to the protagonist of one of their most famous paintings through words like “canon of beauty” and “feminine ideal”, which social media users, especially younger ones, found difficult to accept (Lisanti 2022b). Nonetheless, this example still demonstrates the Uffizi's efforts to modernize and adapt to contemporary trends in order to remain relevant and accessible to a diverse audience, and it raises a relevant question – should museums take position on social and political issues?

For example, this year, the Uffizi Gallery invited Egidio Giuliani, a convicted murderer and far-right terrorist with an academic background in the work of Caravaggio, to speak about the painter at the “Art and Culture Dialogues” event (Imam 2023). The decision to invite Giuliani as a speaker was made by art historian Fulvio Cervini, member of the executive board of the Gallerie degli Uffizi, and approved by the director Eike Schmidt. Despite this, given the widespread backlash, the museum decided to cancel the event altogether. These issues, which were previously thought to be unrelated to art-historical processes, now inevitably form part of the institutional narrative, and it has become increasingly clear, in my opinion, that if museums wish to remain at the center of democratic debate, they should rethink their tone and understand their audiences.

Upsides and downsides of TikTok. Why does it work and is it safe?

The first phase of unprecedented growth of the digital presence of cultural institutions during the lockdowns culminated in a “digital bulimia” (Solima 2020 in De Vincentis 2022), a paradoxical gap between the exponential increase of digital content transmitted by museums and the corresponding lack of attention to the quality of that same content (Bettany 2014), lastly followed by a second phase of public growing disinterest in the content produced.

While museum participation and attendance on TikTok was undoubtedly a result of the pandemic, it was also the only strategy used by institutions to deviate from this declining trend, and it continued to be successful even after museums reopened (De Vincentis 2022).

Given that the great absentees in cultural institutions are younger audiences, it becomes hard to ignore the attractiveness of this social network.

As Vincentis points out (2022), museums' audiences mainly consist of cultural elites who show dutiful respect for the silent sacredness that still marks museum visits. When standing in front of a painting, one is not allowed to talk unless they are accredited speakers, guides, professors, art historians or conservators. One is usually allowed to ask questions but they should not disrupt the expert's narrative and should always be appropriate. In this respect, the beauty of TikTok is its inclusivity – in front of the same painting, everyone is allowed to have their say, “invading a space usually confined to a cultural and academic elite that chose to distance itself from this new type of participated communication” (Ercoli 2020 in Lisanti 2022b). I understand this raises concerns related to TikTok's value as a historical source, but in my opinion, for a digitally native generation that is used to exploring different methods of responding to the culture around them, the value as a historical source might be measured in terms of creativity and accessibility.

According to the research conducted by Dr Emma Huebner (2022), young people have become primarily multimodal learners and have developed natural competencies to decode fast-paced content (Huebner 2022). Additionally, she states younger audiences want to develop a personal relationship with the museum. Generation Z has been defined as sensitive, morally attentive, looking for emotional support in others because they want to feel cared for (Seemiller & Grace 2019 in Huebner 2022). They enjoy independent learning via various technologies because it gives them a sense of expressing their individual truth (Seemiller & Grace, 2019 in Huebner 2022), valuing individual identities while rejecting stereotypes. According to Muliadi (2020), they are also more open to changes and fluidity, while also willing to connect with people of different groups. In my opinion, the success of the Uffizi's interaction with its audience has to do with their capability of emotionally connecting, which they achieve, as we have explained, through video memes getting remixed.

As Lisanti emphasizes in “Emerging Practices in Digital Museology” (2022a), The meme philosophy of putting ‘everyone in the same boat’ nourishes a sense of security, that we are not the only ones who find that painting strange or don't understand why that piece is considered a work of art. By using this strategy of ‘emotional community’, the Uffizi places itself in a similar position to that of visitors, with which they immediately identify (Lisanti 2022a). As such, the use of memes and trends that are easily identified by most in the Uffizi's account, dismantle the wall of stereotypes that separates the public from the museum, allowing users to be captivated instead. Additionally, in education, emotional reactions can be strong motivators and learning triggers, proven to increase students' levels of retention, as well as perceptions of ability (Sarabia et al. 2023). Therefore, besides creating content that is both entertaining and a marketing tool, the Uffizi has proved bridging social media practices with educational ones is feasible, marketing the educational experience of the museum as part of “edutainment” (Komarac et al. 2020 in Huebner 2022).

Granted, TikTok universe is not made only of advantages. TikTok might also be a platform potentializing cancel culture, as it started to happen with Salvador Dali since September 2021, with several users and art historians canceling the artist, more than three decades after his death. But this problem is also not particular to just this app, but to the entire spectrum of digital communication, so if this was reason enough to reject TikTok it would mean full-out rejection of all social media.

Furthermore, there are also concerns regarding digital preservation and ethical duties. Being Chinese-owned, TikTok has been subject to apprehension more than other social media

platforms, as there have been several suspicions regarding data collection methods and the use of that data, leading to the banishment or threat of banishment of the app by some governments. These bans, potential and real, pose an indirect threat to museums that might evolve to rely on the platform for their self-presentation, in which case would see a potential impact on engagement and audience demographics that would prove the investment in the app detrimental. Despite this, it is worth reminding that any social media account can be removed or that the company might be shut down and disappear overnight, and fortunately, this precariousness has not proved to be a strong argument for the non-digital socialization of cultural institutions.

Is TikTok for everyone?

Surely TikTok is not the right platform for every museum, but it has become clear that storytelling, immersiveness, emotional evocation, playful participation, and interactivity will be the tools used to guide and determine the creation of the “new museums” (Ilaria 2022). Exploiting new technologies to dispel the myth that museums are boring while reaching the audience of the future, can enable a potential public with a personal interest in visiting the museum, without however replacing its didactic mission.

Social media has proven to be wide enough to encompass many forms of communication, and TikTok allows a lighter feature when compared to Instagram or Facebook, which are better suited to a more institutional approach. In an interview with several museum teams around Europe, Serageldin (2022) asked whether TikTok had proven to be worthwhile. The author shares that all museums responded with surprise that the social network has given them a lot of exposure, with one member from the Natural History Museum in Berlin stating they have managed to reach more people who hadn't dealt with natural history topics before, whereas on Instagram, they only reached people ‘inside their bubble’.

As such, in my opinion, exploring TikTok should not be seen as a way to minimize the size or complexity of an artwork or an educational mission but as one of the many possible ways people can get closer to it. As Ilaria states in “Communicating Art and Culture: The Uffizi Marketing Strategy” (2022), this question of outreach capacity loomed over museums before the pandemic and it is within museum professionals' reach to show that they are not disconnected from the world around them. We could dismiss TikTok and social media altogether to instant gratification via bite-sized, easily digested content, but if we want to understand who we are talking to, it would be more interesting to see it as an appealing source of raw and unfiltered content that speaks to our audiences. With that said, I am not advocating that every museum should go on to post eccentric clips or dance videos if that is not according to their style and their strategy, but as Marshall (2020) advocates, “leaving the lowbrow attitude for a slightly goofy approach might be a gateway to learning”.

Conclusions

The growing interest in the digital role of museums today is a natural consequence of the times and generations that have demanded that museums' digital spaces become public spaces for debate and democratization. As Lisanti (2022b) states, “for an effective democracy, accessibility is not just a social obligation but a sensitive state that replies to various social groups and not just the majority” (Lisanti 2022b), and as such, it is the social duty of museums to take into account the interests and concerns of their visitors. In this sense, TikTok is meant to be a place

of authenticity, offering an immediacy and messiness that many of its users crave, in contrast to Instagram, which is a highly curated online space more akin to a physical museum (Murphy, 2022). In addition to teaching visitors how to learn in the museum setting, museum education, according to Allard and Boucher (1998 in Huebner 2022), tries to assist visitors in assimilating the museum or museum object. Accordingly, there is always a certain amount of dependence as users cannot freely visit an entire exhibition on social media platforms on their own, since they only have access to the content that has been curated for them to view (Huebner 2022). This sustains the authors' claim that visitors can either learn more independently by deciphering labels, panels, or social media videos, or they can learn more dependently by using guided tours, for example. Therefore, even though it's common knowledge that looking up a piece of art online or viewing it on social media cannot replace the in-person experience, it can pique someone's interest enough to encourage them to visit for the first time.

That being said, museum educators do not have the responsibility to create content for social media without knowing how to do it. Even with the admirable efforts toward digitization, they are often asked to create content without the necessary skill sets and tools for the purpose, and when museums do have well-stocked social media channels, educators are often assisted by experts. Investigating a partnership between museum educators and younger staff or volunteers who are accustomed to these multimodal forms of expression could be one way to address this issue.

In any case, there is no single unidirectional path to museum education. Still, it is generally said that art history provides the best context for art museums, and therefore it is not surprising that art history and criticism are responsible for a large part of the information provided to the public (Mühlberger 1985).

A museum accepts multiple points of view, but art history still serves as a common language and as a primary source of information for planning and organization. From this perspective, the good example of the Uffizi Gallery demonstrates that art should be experienced and not explained and that art history, although it serves as a background for planning, does not necessarily have to be the result. A museum must serve all people, at all levels of learning, a museum must strive to remain relevant and connected to its community, the public must be as meaningful to museum educators as the objects, and social networks have an extraordinary capacity to allow us to bridge all. ◆

BIBLIOGRAPHY

- Bettany, K. (2014). The rise of the meme. *BMJ: British Medical Journal*, 348. <https://www.jstor.org/stable/26970154>
- Booth, P., Ogundipe, A., & Røyseng, S. (2019). Museum leaders' perspectives on social media. *Museum Management and Curatorship*, 35(4), 373–391. <https://doi.org/10.1080/09647775.2019.1638819>
- Busiakiewicz, A. (2023). Uffizi Reports Record Year for Visitors. *Art History News*. https://www.arthistorynews.com/articles/7636_Uffizi_Reports_Record_Year_for_Visitors
- Cater, D. (2023). Uffizi Tik Tok racks up over 2.5million 'likes' Italy News. <https://italynews.online/news-from-italy-in-english/culture-news-from-italy/uffizi-tik-tok-channel-figures/>

- De Vincentis, S, (2021). The Medium is the Museum: Digital Creation and Art Contamination across Online Museum Collections. Digital Art History - Methods, Practices, Epistemologies III [Book of Abstracts]. Zagreb: Institute of Art History, 2021. Ipu-hr. https://www.academia.edu/59519102/Digital_Art_History_Methods_Practices_Epistemologies_III_Book_of_Abstracts_Zagreb_Institute_of_Art_History_2021
- Dozzo, C. (2022). What are museums doing on TikTok? - Morning Future. Morning Future. <https://www.morningfuture.com/en/2021/12/27/what-are-museums-doing-on-tik-tok/>
- Huebner, E. (2022). Museum Education Through Social Media. Concordia University, Montreal, Quebec, Canada.
- Ilaria. (2022). Communicating art and culture: the Uffizi marketing strategy. EOS Mktg&Communication. <https://eosmarketing.it/en/communicating-art-culture-uffizi-marketing-strategy>
- Imam, J. (2023). Uffizi invites murderer and ex-terrorist to talk on Caravaggio. The Times. <https://www.thetimes.co.uk/article/uffizi-invites-murderer-and-ex-terrorist-to-talk-on-caravaggio-83w0npq5f>
- Lisanti, V. (2022a). Emerging Practices in Digital Museology: A Qualitative Analysis of Uffizi Galleries on TikTok. Digital Art History - Methods, Practices, Epistemologies III [Book of Abstracts]. Zagreb: Institute of Art History, 2021. Ipu-hr. https://www.academia.edu/59519102/Digital_Art_History_Methods_Practices_Epistemologies_III_Book_of_Abstracts_Zagreb_Institute_of_Art_History_2021
- Lisanti, V. (2022b). How covid-19 Changed the Digital Presence of Italian Museums: Comparing Influencer Marketing Attempts at the Uffizi Galleries and the Museums of Bologna. En-unich. https://www.academia.edu/69784672/How_covid_19_Changed_the_Digital_Presence_of_Italian_Museums_Comparing_Influencer_Marketing_Attempts_at_the_Uffizi_Galleries_and_the_Museums_of_Bologna
- Marshall, A. (2020). It can be accused of being lowbrow: Museums are looking for a new audience with TikTok | The Independent. The Independent. https://www.independent.co.uk/news/long_reads/arts/uffizi-museum-gallery-tiktok-social-media-a9605926.html
- Mühlberger, R. (1985). After Art History, What? A Personal View of the Shaping of Art Museum Education. The Journal of Aesthetic Education. 1985. Vol. 19, No. 2, Special Issue: Art Museums and Education 93-103. <https://www.jstor.org/stable/3332467>.
- Murphy, E. (2022). TikTok: Art market disruptor or passing fad? Creative Boom. <https://www.creativeboom.com/features/tiktok-art-market-disruptor-or-passing-fad/>
- (2023). Uffizi inarrestabili su TikTok - ArteMagazine. Arte Magazine - Il quotidiano di Arte e Cultura. <https://artemagazine.it/2023/09/26/uffizi-inarrestabili-su-tiktok/>
- Sarabia, A., Magnan, C., McBride, D., & Gatti, I. (2023). Say What You meme: Exploring memetic comprehension among students and potential value of memes for CS education contexts. https://www.academia.edu/107763577/Say_What_You_Meme_Exploring_Memetic_Comprehension_Among_Students_and_Potential_Value_of_Memes_for_CS_Education_Contexts
- Serageldin, M. (2022). Learning from the Museum Stars of TikTok. CMA | Canadian Museums Association. https://museums.ca/site/reportsandpublications/museonline/winter2022_tiktok
- Venditti, B. (2023). Ranked: The world's most popular apps by downloads. Visual Capitalist. <https://www.visualcapitalist.com/cp/most-popular-apps-by-downloads/>

Colecionar desafios: Particularidades na definição da Política de Incorporação do Museu Benfica - Cosme Damião

Diana Fragoso
Documentação de Coleções, Departamento de Reserva, Conservação e Restauro, Sport Lisboa e Benfica



Ângela Ferraz
Gestora de Coleções, Tikvá Museu Judaico Lisboa



Bárbara Campos Maia
Coordenadora do Departamento de Reserva, Conservação e Restauro, Sport Lisboa e Benfica



Maria Inês Mata
Diretora do Património Cultural Benfica, Sport Lisboa e Benfica



Benfica Museum – Cosme Damião showcases the rich 120-year history of Sport Lisboa e Benfica, featuring approximately 1,000 objects from an extensive collection of around 36,500 items. Recently, the Storage, Conservation and Restoration Department, responsible for managing this cultural heritage, has crafted an Accessioning and Deaccessioning Policy. While aligning with the outlined principles, this policy reflects nuances unique to a sports club museum. Rooted in robust principles, it has proven indispensable, facilitating the establishment of a forward-looking collection.

A política de incorporação e desincorporação, um documento estratégico na gestão de acervos

A política de incorporação, além de compreender questões legais e éticas, define os procedimentos que devem ser adotados com o intuito de evitar dissociação de informação associada a este momento, bem como os objetivos e as metas para a construção das coleções. Embora este documento deva ser redigido de acordo com as particularidades de cada instituição, no geral deve incluir:

- A missão e a vocação do museu, assim como a visão definida para as suas coleções e como estas serão construídas;
- Os critérios de seleção para os objetos que poderão ser incorporados;
- A caracterização das diversas coleções do museu, identificando aquelas constituídas por objetos pouco utilizados e propondo formas de contrariar esse problema;
- As possíveis aquisições que complementaríamos as coleções já existentes;
- Os procedimentos e/ou a documentação auxiliar necessários para garantir a proveniência lícita e a propriedade do objeto (Gardner 2013, 204-209).

O crescimento constante das coleções, de forma muitas vezes incriteriosa, e os problemas daí resultantes são apontados como um dos maiores desafios que os museus enfrentam atualmente. Em 2011 os resultados de um inquérito internacional realizado pelo ICCROM-UNESCO, no qual participaram museus de 136 países, num total de 1490 respostas, apontavam a sobrelotação das reservas, a dificuldade em manter o inventário e a documentação atualizada e a ausência de recursos técnicos qualificados, como grandes problemas a enfrentar (ICCROM-UNESCO 2011). De facto, um acervo que cresceu para além dos recursos e capacidade de gestão de uma instituição está sujeito a uma multiplicidade de riscos acrescidos, como a dificuldade em detetar infestações, o roubo ou a localização incorreta dos objetos, ou uma deficiente resposta em caso de emergência. A estes riscos acresce, ainda, a diminuição da capacidade de uso das coleções através da educação, interpretação, exposição e investigação (Lambert e Mottus 2014, 1). Neste contexto, a incorporação de objetos no acervo museológico não deve ser encarada de forma superficial, cabendo ao museu avaliar criteriosamente a relevância e a pertinência de cada objeto proposto.

Sabe-se que as instituições museológicas, sempre dependentes de orçamentos restritos, acabam por dar preferência a aquisições espontâneas e não onerosas, como são os legados e doações, resultando assim numa atitude passiva perante a incorporação (Merriman 2013, 249-254). No entanto, não existem aquisições que sejam, verdadeiramente, não onerosas, uma vez que o custo referente à conservação das coleções é sempre cumulativo e será o mesmo, quer o museu coleccione “lixo ou tesouros” (Knell 2004, 32).

É forçoso que os museus abandonem formas de construir as suas coleções baseadas em linhas pré-existentes, que lhes foram legadas pelas gerações anteriores, e adotem uma estratégia que tenha em conta a missão e as características atuais da instituição. Essa estratégia deve ser concertada para “refinar e expandir o valor de uma coleção”, apoiada numa reflexão acerca do que existe e para onde o museu caminha, mas também na forma como pretende alcançar esses objetivos (Gardner 2015, 204-209).

Tendo em vista o abrandamento do crescimento das coleções, uma atitude seletiva perante a incorporação pode representar um meio, mas dificilmente será uma solução a longo prazo.

Assim, a desincorporação de objetos poderá ser uma solução inevitável, tanto mais que, uma vez que os valores, as missões e os objetivos das comunidades e instituições mudam, os acervos também devem acompanhar essas alterações. Uma desincorporação consciente e responsável de objetos pode mesmo possibilitar o aumento da qualidade do acervo tornando-o mais ajustado com missão do museu e, simultaneamente resolver problemas de saturação, repetição e imobilidade (Ferraz 2020, 33).

O património cultural do Sport Lisboa e Benfica

O Sport Lisboa e Benfica (SLB) foi fundado a 28 de fevereiro de 1904 como Sport Lisboa. A 13 de setembro de 1908 fundiu-se com o Sport Clube de Benfica, que havia sido fundado, em 1906, como Grupo Sport Benfica. De acordo com os seus Estatutos, “o Sport Lisboa e Benfica é um clube desportivo eclético, tendo por primordial finalidade o fomento e a prática do futebol em diversas categorias e escalões e, complementarmente, a prática e desenvolvimento das diversas modalidades desportivas”.

Duas décadas e meia depois do surgimento do Clube, foi criada a primeira “Sala das Taças” (1927-1931). Instalada na Rua Capelo, no Chiado, era um espaço concebido com o propósito de expor todos os troféus, sendo acessível apenas a sócios, atletas, dirigentes e convidados de honra. Entre 1931 e 1933, a Sala das Taças acompanha a transferência da secretaria para a Praça D. Pedro IV, no Rossio, mantendo o seu carácter privado.

Em 1934, a secretaria foi instalada na Rua do Jardim do Regedor e a Sala das Taças passou a ocupar o amplo salão nobre, tornando-se, a partir de então, acessível também a não sócios. Foi igualmente nessa altura que foi realizado o primeiro registo do acervo, sob a responsabilidade do Conservador da Sala das Taças, Álvaro Curado (1894-1980).

Já em 1957 se sentia que o espaço onde se expunha o acervo era insuficiente. Em 1970 a coleção foi reinstalada no antigo ginásio da secretaria do Regedor. Este novo espaço, compreendia a Sala das Taças - zona de exposição de troféus - e o, então designado “Museu” – local onde estavam expostos outros objetos representativos do passado histórico do Clube. Em 1975, Joaquim Macarrão junta-se a Álvaro Curado como responsável pela gestão e inventário do acervo. Devido a obras na secretaria, em 1984, o espaço foi encerrado.

Em 1985 teve início o projeto para a criação de um museu no Estádio da Luz. Júlio Gomes Pacheco substituiu Álvaro Curado no cargo de conservador. Quatro anos depois, com a exposição *Benfica – 85 Anos de Glória*, foi inaugurado o “Pré-Museu” – assim designado por constituir a fase inicial de um projeto que ainda estava por concretizar. Este espaço manteve-se aberto ao público até à demolição do antigo estádio, em abril de 2003.

Após a construção do novo Estádio da Luz o acervo foi transferido para este local que acolheu também, no piso 1, a exposição *Um Século de Futebol – 100 Títulos Oficiais*, patente de 5 de julho de 2005 a 16 de novembro de 2010. Entretanto, a 3 de julho de 2009, o Clube definiu como uma das suas principais prioridades a recuperação e preservação do acervo do Sport Lisboa e Benfica, dando início ao seu projeto de musealização. Para tal, foi criada, em novembro de 2010, uma estrutura responsável pela sua gestão, conservação e restauro: o Departamento de Reserva, Conservação e Restauro e o Centro de Documentação e Informação.

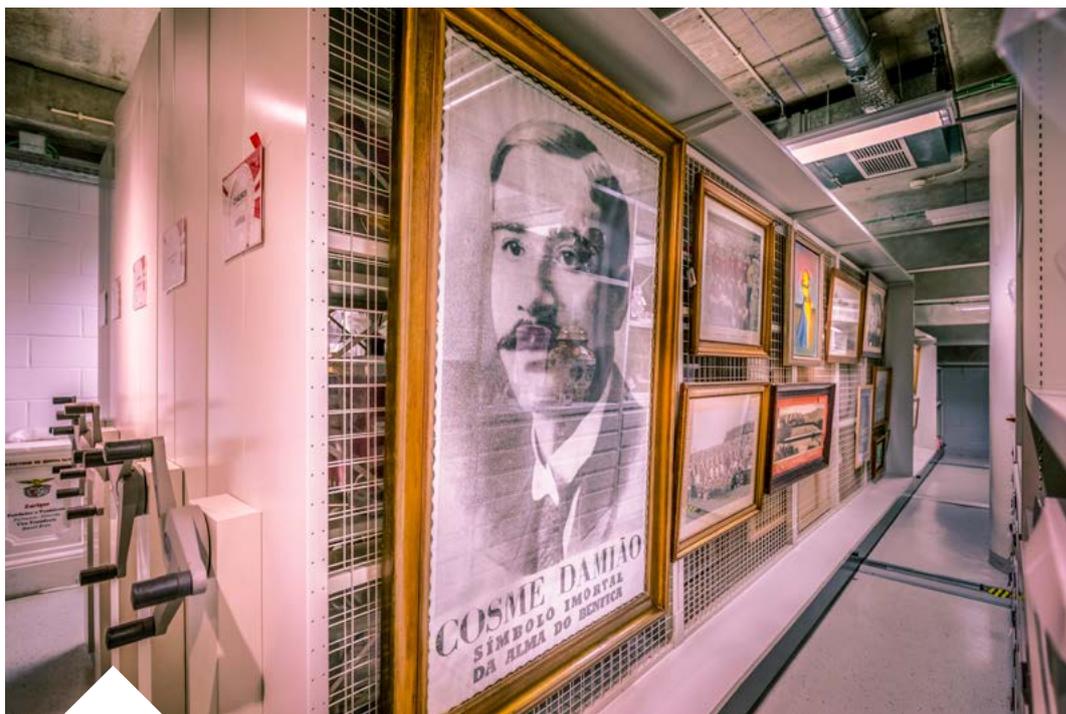


Imagem 1. O acervo do Sport Lisboa e Benfica está localizado numa área de 800m² no interior do Estádio. Este espaço é composto por uma sala de quarentena, quatro salas de reserva e um laboratório de conservação e restauro, onde trabalha uma equipa de cinco conservadores-restauradores, três técnicos de inventário, um fotógrafo e um voluntário. © João Freitas/SLB

A 26 de julho de 2013 foi inaugurado o Museu Benfica - Cosme Damião, localizado no complexo desportivo do Estádio do Sport Lisboa e Benfica. Paralelamente foi inaugurado o Serviço de Mediação e Educação.

Finalmente, em 2015 foi constituída a Direção de Património Cultural do Sport Lisboa e Benfica (Património Cultural Benfica), responsável pela gestão e valorização do património cultural material e imaterial do Clube e cuja estrutura orgânica sustenta as atividades do Museu. É constituída pelos vários departamentos responsáveis pela gestão do património cultural da instituição, incluindo as áreas de Curadoria e Produção Cultural.

O crescimento do acervo

Segundo uma notícia publicada no jornal “O Benfica”, em 1935, quando Álvaro Curado começou a inventariar o acervo, registou então as 339 taças que o Clube teria guardado desde a sua criação. Três décadas depois tinha registado já cerca de 7.000 troféus, num acervo organizado de acordo com as diversas modalidades desportivas e diferentes escalões e classificações.

De facto, o crescimento do acervo foi sendo contínuo. Nas duas décadas seguintes, e já sob a organização de Joaquim Macarrão, verificou-se mesmo um aumento bastante significativo do número de objetos. Em 1998, o acervo era constituído por cerca de 22.000 objetos: 15.000 troféus; 3.000 galhardetes e 3.000 medalhas.

Embora alguns objetos tenham sido doados por atletas, nomeadamente as suas conquistas pessoais e equipamento desportivo, a maioria era proveniente de eventos desportivos, sendo o acervo constituído principalmente por troféus e outros símbolos de conquista.

Este acervo é reconhecido e referenciado no ponto n.º 4 do Artigo 79.º dos atuais Estatutos do Sport Lisboa e Benfica, em vigor desde 30 de abril de 2010, como o conjunto de “troféus, prémios, recordações, registos, livros, arquivos e demais património desportivo, cultural e histórico”.

Não tendo passado pelo crivo de quaisquer critérios de incorporação atuais, o acervo resulta de múltiplas circunstâncias e dos valores das pessoas que, ao longo do tempo, se foram preocupando com a conservação da história do SLB.

Após a sua criação, coube ao Departamento de Reserva, Conservação e Restauro a gestão do acervo que havia sido transferido do antigo Estádio da Luz, herdando assim o designado “Registo Geral dos Bens”, previamente realizado por Álvaro Curado e Joaquim Macarrão. Tendo em vista a criação de um museu, numa fase inicial foi dada prioridade à identificação geral dos objetos e à sua organização e conservação. Foi apenas numa fase posterior que se teve oportunidade de estudar e articular um plano para o seu futuro crescimento. Na última década foram incorporados cerca de 8200 objetos, o que constitui uma média de 820 objetos por época, um crescimento que começa a exercer pressão no espaço disponível em reserva.

Política de Incorporação e Desincorporação do Património Cultural Benfica

A definição da Política de Incorporação e Desincorporação do Património Cultural Benfica teve início em 2019 de forma a cumprir os seguintes objetivos:

- Constituir um acervo para o futuro, imprimindo coerência e continuidade na formação das coleções;
- Resolver o problema da aquisição passiva, formalizando critérios de seleção e aquisição de objetos culturais, como informalmente vinha sendo feito desde 2009;
- Regulamentar o processo de integração de objetos no acervo garantindo a uniformização de metodologias e procedimentos de documentação;
- Assegurar que os procedimentos decorrem conforme os regulamentos internos do SLB e a legislação nacional e internacional aplicável;
- Informar os colaboradores e potenciais doadores do SLB dos critérios e procedimentos de incorporação;
- Traçar diretrizes para que a desincorporação de acervo se faça de forma responsável, sustentada em critérios estabelecidos e seja bem documentada.

O processo, realizado ao longo de vários meses, envolveu a participação de toda a equipa do Património Cultural Benfica de forma a que o maior número de pontos de vista pudessem estar representados no documento final. A política de incorporação definida teve como princípios orientadores os Estatutos do Sport Lisboa e Benfica (aprovados a 30 de abril de 2010), o Regulamento Geral do Clube (1984), o Código de Conduta do Grupo Benfica e foi articulado com o Manual de Normas de Inventário e o Plano de Conservação Preventiva, documentos normativos do Departamento de Reserva, Conservação e Restauro. Teve, igualmente, como principais referências a norma Spectrum da *Collections Trust* e políticas de incorporação de outros museus, com um foco particular nos proprietários de coleções desportivas.

Tendo por base uma compreensão abrangente do acervo existente, o documento inclui uma secção dedicada à caracterização das coleções, à proveniência dos objetos e às formas como habitualmente eram incorporados. Este historial e caracterização foram fundamentais para identificar pontos fortes e lacunas, bem como para se iniciar a definição de estratégias e prioridades.

CrITÉRIOS e MÉTODOS de INCORPORAÇÃO

De acordo com o estabelecido pelo Património Cultural Benfica, integram o património cultural do Clube todos os bens portadores de interesse cultural e desportivo relevantes e que, por esse motivo, devam ser objeto de especial proteção e valorização. Consideram-se, como parte do acervo, todos os bens culturais de natureza material, nomeadamente troféus conquistados em encontros desportivos ou recreativos e todas as ofertas relevantes feitas ao Clube.

A definição dos critérios de incorporação compreendeu, por um lado, um conjunto de princípios generalistas, nomeadamente, a existência de um documento que comprove a aquisição do objeto e de um estudo de proveniência favorável.

Por outro lado, resultou de um longo processo em que, acima de tudo, foram tidos em consideração o contexto e a identidade única deste acervo. É disso exemplo o critério de “relevância histórica” que determina que são incorporados objetos com elevado significado histórico e desportivo, onde se incluem todos os objetos que:

- a) assinalem momentos significativos da história do SLB e dos seus protagonistas;
- b) façam parte da memória coletiva do universo benfiquista ou que sejam utilizados como referência;
- c) contenham informações que possibilitem o aprofundamento de questões no âmbito das linhas temáticas do acervo do SLB.

Contudo, a maior especificidade pode ser encontrada no critério designado por “identidade/mística” que define que todos os objetos cujo significado esteja relacionado com os valores do SLB, com elevada importância para a comunidade benfiquista e que favoreçam a construção de uma identidade comum, podem ser incorporados. São particularmente relevantes os objetos que tenham o potencial de desencadear reações fortes, incluindo emoções e memórias, ou oferecer material para a evocação da *Mística*.

Incluem-se neste critério objetos que expressem a dedicação, o esforço, a determinação, a audácia, a abnegação, tanto dos atletas, como dos sócios e adeptos. Igualmente, podem ser adquiridos objetos que reflitam valores que inspirem, tais como, o respeito pelos adversários, a honestidade, a modéstia, a solidariedade e o espírito de equipa.

Tratando-se de um acervo cultural de uma instituição de memória inserida num clube desportivo, também os métodos de aquisição e incorporação se revestem de particularidades.

A modalidade “conquista”, própria de um contexto de atividade desportiva, representa a transferência de propriedade de um troféu coletivo para o seu vencedor por direito. De facto, ficou estabelecido que o Sport Lisboa e Benfica coleciona todos os troféus, independentemente da modalidade, género, escalão ou classificação. Não foram, neste caso, estabelecidas restrições uma vez que, no tempo presente, nem sempre é possível identificar a futura importância de um determinado atleta ou equipa para o Clube.

Existe ainda a designada “afetação”, ou seja, objetos que foram adquiridos pelo SLB num contexto desportivo ou institucional e que são, posteriormente, direcionados para o Património Cultural Benfica, após lhes ser atribuído um valor cultural. Estas aquisições são particularmente difíceis de documentar e nem sempre vêm acompanhadas de informação contextual ou têm relevância para o acervo, pelo que a sua incorporação está sempre sujeita a uma avaliação prévia. Têm, sobretudo, a seguinte proveniência:

- Objetos associados aos eventos desportivos, adquiridos juntamente com os objetos conquistados. São exemplos os galhardetes e outras ofertas de clubes adversários;

- Ofertas institucionais ao Presidente e outros dirigentes que são, eventualmente, direcionadas para o Património Cultural Benfica. Podem ser oferecidas por entidades públicas – órgãos executivos – ou privadas – Casas do Benfica, federações ou clubes desportivos;
- Objetos associados à prática desportiva ou não, utilizados em atividades quotidianas e institucionais do SLB e que, com o passar do tempo, vão adquirindo valor histórico. São exemplos o equipamento desportivo de atletas atuais do SLB, os antigos selos brancos utilizados pela secretaria e exemplares de cadeiras dos diferentes Estádios;
- Objetos entregues em homenagem por ocasião do falecimento de destacadas personalidades, como foi o caso, na época desportiva de 2014/15, por ocasião da morte de Eusébio que resultou num aumento considerável do número de incorporações.



Imagem 2. Em 2021, Alfredo Quintana, jogador de andebol do Futebol Clube do Porto e internacional por Portugal, sofreu uma paragem cardiorrespiratória durante um jogo e faleceu poucos dias depois. Enquanto o jogador estava hospitalizado, a equipa de andebol do Sport Lisboa e Benfica homenageou-o, utilizando o seu nome nas camisolas de jogo. Como exemplo de fairplay, duas destas camisolas foram incorporadas no acervo. © João Freitas/SLB.

Contrariamente ao que acontece na grande generalidade dos museus, o acervo do SLB é constituído, minoritariamente, por objetos provenientes de doações, não existindo registo de qualquer legado. As doações têm sido provenientes, maioritariamente, de propostas por parte de particulares, bem como por objetos que se encontravam em situação de empréstimo de longa duração.

Num clube desportivo em atividade é fundamental estabelecer critérios gerais para colecionar objetos relacionados com o presente momento que, de outro modo, se perderiam para sempre ou dificilmente seriam adquiridos no futuro. Trata-se, maioritariamente, de objetos relacionados com excelência desportiva e cuja incorporação pode, com relativa frequência, ser planeada com antecedência. A título de exemplo, as botas do melhor marcador da época. Por outro lado, verificou-se ser igualmente importante documentar a relação entre o Clube e o seu contexto social, o que implica acompanhar atentamente diversos eventos da atualidade e identificar, prontamente, oportunidades relevantes de aquisição para o acervo.

Uma atitude ativa, ainda relativamente à incorporação dos objetos no acervo, passa também por se estabelecer redes de colaboração. Repare-se, por exemplo, que muitos adeptos do Benfica acabam por ser também colecionadores privados com âmbitos de coleção similares à do Museu. Estabelecer uma relação de confiança com estas figuras mostra-se importante para manutenção de uma atitude colaborativa de preservação da memória do Clube.



Imagem 3.
Este maillot de ginástica dos anos 1950
foi uma doação de uma antiga atleta.
© João Freitas/SLB.

Desincorporação: sobreviver ao teste do tempo

Para além da política de incorporação foi igualmente definida uma política de desincorporação, na qual foram identificados os critérios que permitem selecionar objetos para este procedimento, assim como as suas possíveis formas de alienação.

Apesar do documento final ter sido o resultado de um longo processo de debate e discussão e espelhar uma atitude de reunião de consensos, de responsabilidade e transparência, têm-se verificado dificuldades em colocá-lo em prática. Essas dificuldades são motivadas, em grande parte, pelos condicionalismos ditados pelo contexto. De facto, os clubes desportivos são, frequentemente, alvos de imprensa sensacionalista e, nessa perspetiva, a desincorporação e alienação de acervo poderá ser facilmente retratada na pior perspetiva e associada a desrespeito pelos adeptos, atletas e história do Clube.

A maioria dos objetos em situação de imobilidade têm as seguintes características:

- Aqueles cuja proveniência ou contexto não são conhecidos. É mais fácil desincorporar um objeto que não é abrangido pelo âmbito de coleção do que um objeto cujo significado é desconhecido;
- Aqueles que aparentemente não tem qualquer relevância desportiva, mas que poderão ter no futuro. É disso exemplo um troféu conquistado por um atleta dos escalões mais jovens que poderá vir a tornar-se, futuramente, numa figura importante. Neste contexto, a desincorporação só pode acontecer como uma reflexão sobre o passado. Este distanciamento do evento histórico original poderá ser o maior aliado para identificar estes objetos, dos quais conhecemos o significado.

Atualmente, as práticas de gestão do acervo têm sido sustentadas numa atitude mais preventiva para evitar necessidades futuras de dissociação. Os objetos que não cumpram os critérios de incorporação são rejeitados ou utilizados noutros contextos, como por exemplo, no serviço educativo ou como cenografia.

Conclusões

A elaboração da Política de Incorporação e Desincorporação do Património Cultural Benfica revelou-se desafiante, dadas as características únicas de um acervo pertencente a um clube desportivo. Este processo exigiu uma consideração cuidada de especificidades que muitas vezes estão fora dos ambientes museológicos convencionais. No entanto, a sua concretização foi possível devido a uma compreensão abrangente da coleção existente, do respeito pelo seu historial e pelos valores essenciais a preservar e a divulgar, espelhados na missão e na vocação do museu.

A Política de Incorporação e Desincorporação tornou-se, assim, um instrumento fundamental para a gestão do acervo, auxiliando na tomada de decisões e servindo como guia prático, especialmente em situações em que a incorporação e desincorporação de objetos levantam sérias dúvidas e questões. Este documento tem-se mostrado igualmente crucial na normalização de procedimentos e na facilitação da comunicação clara com todos os envolvidos no processo, como sejam a equipa, os dirigentes, os adeptos ou os potenciais doadores. A expectativa é que esta política possa servir de referência para outros museus e colecionadores de acervos desportivos, proporcionando contributos e orientações na gestão de coleções no âmbito do património desportivo. ◆

BIBLIOGRAFIA

Ferraz, Á. (2020). Crescimento sustentável de coleções: uma reflexão, *Ventilando Acervos* 8(2), 27-38.

Gardner, J. B. (2013). From Idiosyncratic to Integrated: Strategic Planning for Collections, *The International Handbooks of Museum Studies*, John Wiley & Sons Ltd, 203-220.

ICCROM-UNESCO (2011). International Storage Survey 2011: Summary of results, Disponível em: https://www.iccrom.org/sites/default/files/ICCROM-UNESCO%20International%20Storage%20Survey%202011_en.pdf. (consultado a 2023-12-29).

Knell, S. J. (2004). Altered values: searching for a new collecting, *Museums and the Future of Collecting*, Ashgate, Aldershot, 1-40.

Lambert, S.; Mottus, T. (2014). Museum storage space estimations: In theory and practice, *ICOM-CC 17th Triennial Conference Preprints, Melbourne, 15-19 September 2014*. ICOM-CC, 1-9.

Merriman, N. (2013). The Future of Collecting in “Disciplinary” Museums: Interpretive, Thematic, Relational, *The International Handbooks of Museum Studies*, John Wiley & Sons Ltd.

Contemporary Art - a tool for an inclusive and regenerated museology

Marta Jecu
Teaching-researcher at Lusófona University,
Lisbon



Este artigo propõe uma reflexão aprofundada sobre o conteúdo científico produzido pelo projeto de pesquisa 'Arte Contemporânea – Uma Ferramenta para uma Museologia Inclusiva e Regenerada' (CARIM). O projeto foi financiado pela Fundação Portuguesa para a Ciência e Tecnologia (FCT 2022.04615.PTDC) em 2023 e é coordenado pela membro do ICOM Portugal, Marta Jecu (P.I). O projeto interdisciplinar está situado no cruzamento entre teoria e história das artes, prática artística e museologia, e dedica-se a metodologias inovadoras e eficazes em museologia, que são elaboradas com os meios da arte contemporânea, especificamente com arte conceptual.

This research project is situated in the context of my year long preoccupation with the role of contemporary art as an efficient tool for content production and dissemination in various disciplinary fields and expertise. The project is situated in an interdisciplinary perspective at the crosspoint of theory and history of arts, artistic practice, museology and heritage studies.

It is also emerging from a theoretical context that I have been working on in the past years and which aims to demonstrate that the history and tradition of conceptual art has been an important tool not only of institutional critique, but also of museologic innovation.

The project is based on the observation of the fact that conceptual art has delivered from the beginning of the 20th century until today, new display solutions to the discipline of museology. Emerging in the context of the art museum at the beginning of the 20th century in the forms of conceptual art's institutional critique, these new solutions were than absorbed into other branches of material culture museums – such as ethnology, history and natural history museums.

Taking as a starting point this constatation, it would be very interesting to pursue, from a both historical and theoretical perspective, what are the specific innovations in terms of display, information production and heritage transmission that were produced every time when artistic interventions – and especially conceptual art interventions – engaged with the museologic collections. Today it is very common that museums of natural historic or scientific collections invite contemporary artists for research residencies, in order to get familiar with the collections and develop a meta display discourse or new display forms of the collection items.

In this context, what I am interested to show is that especially conceptual art practices contributed to challenging the Euro-centric orientation of the discipline of museology and introduced inclusive, critical, anti-hegemonic and de-colonial museologic solutions, opening the field to non-European voices, positions and information.

The research project CARIM ('Contemporary Art - A Tool for an Inclusive and Regenerated Museology') that I develop from January 2023 – July 2024 at CeIED, Lusófona University and at the Department of Museology of the same university, and financed by the Portuguese Foundation of Science and Technology, is exploring this subject on two platforms: a theoretical and an applied one.

As in other projects that I have previously developed, in this project too, I aim to develop specific solutions for knowledge transfer from the area of research to the cultural field and from the artistic practice to the academic context.

I believe that contemporary art offers efficient tools, methods and practices that are applicable and efficient in the field of museology, namely participatory, interactive, critical and inclusive artistic and creative practices. As I will demonstrate below, these can be adapted to the materialisation of principles that correspond to the ideals of social museology.

Research context

CARIM project is situated in the context of my previous work carried on in the last 15 years: large-scale international and interdisciplinary research projects, that I have organised with the involvement of various cultural actors. These projects were focused on heritage, be it contemporary, material, virtual or historic. Some of these are: *Open Monument* (Portugal, Germany, 2013-2015), *Devour!* (Germany, 2015-2018), *Stone Alive* (France, Portugal, 2019-2022), *Exodus Stations* (Portugal, France, 2017-ongoing), *Countergaze: Landscape* (2023-ongoing).

Usually these independent project are funded by the conjunction of various funding bodies: academic, art foundations, cultural institutes and museums..

Open Monument was dedicated to the construction of public, but ephemeral monuments in Berlin that rethink the notion of the monument. As materialisations of fixed identity, that frieze a cultural or political symbol, in this project monuments were turned into an open concept and that could be adapted and transformed by the citizen themselves in interactive public artworks.

Devour! Social Cannibalism, political redefinition and architecture was a project that took as a starting point the historic relevance of the term anthropophagy, and focused on recent global phenomena in architectural heritage on the former East-West axis.

In these projects and other projects, I have collaborated with cultural institutions, organisations, associations, galleries, museums in Germany (Berlin and Leipzig), France (Paris and Marseille) and Portugal (various locations) for applying and extending academic knowledge in accessible formats that promote inclusive, participative and plural heritage appropriation. These research and curatorial projects, where I invited researchers, artists and curators and students to join forces for content production, are thematic and developed on various platforms: (traveling) exhibition, urban intervention, conference, publication. I intended to bring into confluence academic work with artistic work, which is seen as an efficient tool for knowledge production and dissemination. The projects took place in cultural venues, public space, schools, galleries, art centres, museums.

In 2017, I have initiated the ongoing research and curatorial project *EXODUS STATIONS* (www.exodusstations.com), which is my most extensive project to date. The project includes curated exhibitions, publications, conferences and research in:

Museu Carlos Machado, Azores (2017), Iwalewahaus Bayreuth, Germany (2017), Quai Branly-Jacques Chirac Museum, Paris (2018), MuCEM, Marseille (2019), Museum of Romanian Peasant and Centre Pompidou, Paris (2019). Six research booklets were issued as well a website (www.exodusstations.com).

'Art and the museologic dispositive. Inclusive communication', was a SEED ILIND Funding winner project, set at Lusófona University (2022-2023), based on a French- Portuguese academic collaboration (FMSH, Paris and Lusófona University). The project contained an exhibition and educative program at Museu Nacional de História Natural e da Ciência in Lisbon, an edited volume (2023) and a conference in Paris.

CARIM, the project discussed here, intends to give continuation to this work. This same conjunction between theoretical research and knowledge transfer and implementation of the developed content into civil society, is a main objective of CARIM project, too.

In a situation of urgency of rethinking the mission and role of heritage institutions in Portugal, in a de-colonial, non-discriminatory and socially inclusive direction, CARIM proposes new strategies for museums by drawing from recent and historic artistic practices engaging in museologic critique. CARIM Project problematises the fact that if involved in a systematic way in the discipline of museology, conceptual art can generate working methodologies that can deliver solutions for working with collections in a democratic and dialogical way.

The project is structured on three lines:

1. Systematizing and theoretically analysing essential examples from the history and the current practice of conceptual art on an international level.

The outcome of this research will materialise in published articles and a book.

2. Drawing from these recent and historic cases innovatory methods and solutions of communication and display, we are working on a *toolkit* – a manual with examples of such practices of conceptual art that innovate museum practice and of educational practices. The *toolkit* is destined for heritage institutions in Portugal and presents a repertoire of concrete solutions that can serve as inspiration for the renovation and rethinking of the transmission of these institution's collections.

3. CARIM will involve its partner institutions in the implementation of some events, actions, practices and interventions in material culture museums in Lisbon, testing out some of these proposals.

Theoretical context

The above-mentioned theoretical proposal of CARIM is founded on the assumption that the investigative and critical character of conceptual art set historically the mission to question the Euro-American cultural 'grand narrative', which besides being represented in art museum, was historically represented by material culture museums.

Conceptual art advanced since its first, historic manifestations the critical redefinition of the nature, value, display, role and agency of the art object. It was also concerned with how do we value and exhibit any ‘value object’, therefore rethought the heritage object itself.

By conceptual art’s critical orientation and by opening up references, by introducing constantly alternative content, by valuing art by non-aesthetic criteria, by legitimising ‘low art’/‘popular art’ elements and what was considered ‘secondary’ objects and histories, conceptual orientations in art are constantly extrapolating the cultural authority of the Western canon. Therefore, new content, new information, new display solutions, objects, installations, artistic practices, museologic practices which are sourced by non-European contemporary cultures and voices enter more and more into the material culture museum, and contributed to the imperative re-thinking of (historic) museologic practice – so much debated internationally today.

The project resides on the observation that in the context of the progressive introduction of contemporary art into the field of museology as a means to reconsider (im)material culture heritage, nevertheless little analysis has been devoted from the perspective of museology to the theoretical contribution of conceptual art to the discipline.

This research project does not aim to fill this gap by drawing a history of contemporary art’s presence in the ethnology museum for example. On the contrary, CARIM aims to follow and analyse examples of how conceptual, performative, multi-disciplinary artistic practices and display strategies radically contribute to the elaboration of critical, processual, performative and inclusive forms of heritage transmission, which contribute to de-colonial museologic critique.

The project is relating theory from distinct scientific domains: heritage studies (Taylor&Gibson 2017; Dudley 2020), anthropology (Foster 1995; Clifford 1997; Ingold 2007), conceptual and visual arts (Goldie and Schellekens 2010; Newman and Bird 1999) and decolonial studies and museology (Witcomb and Message 2020; Cass, Park, Powell 2020, Fowles 2016).

Following theoretical pillars are developed in this project:

1. Historic Conceptual art, relevant for ‘new museology’.

While conceptual art is a current in the history of art, *conceptualism* is a cross-temporal current. Godfrey (2006) identifies the interest for the context (of a cultural object/artwork) as a defining feature of this new conceptualism. ‘Contextual conceptual Art’ emerged since the ‘90s as a reaction to its social and political context and brought a holistic approach, progressively incorporating other domains: cultural history, identity studies, education and social sciences. Conceptual art became a tool of interdisciplinary work. Avant-garde conceptual art and especially the work of Marcel Duchamp ‘act’, ‘perform’ an institutional critique, directed against the art ‘museum’ as ‘collector’. CARIM investigates how the both conflictual and creative relationship between art and the art museum – that motivated the developments of the twentieth century – was absorbed into the critique of material culture museums and especially ethnology museums.

2. Digital pos-conceptualism

Recent conceptualism brought significant innovations in terms of thinking global, immaterial heritage and in redefining the role of the institution today by de-materialising the museums and turning it into an actor in the social space. Conceptual art has a long tradition in analysing the relations between culture and politics that condition cultural production and

institutions. In the past decade museums shifted from being object-based to being audience- and practice-focused (Cass, Park and Powell 2020). The field of postcolonial studies is now an integral component of new museology (Hetherington 2020). According to Overbey (2012), postcolonialism is not as a chronological indication (the period after the end of the colonial rule), but rather as an ideological, critical term, which reflects on the encounter between imperial authority and local subjectivity as well as the resulting hybrid condition. Based on concrete examples, CARIM systematizes the specific tools that post-conceptual art brings for the advancement of these objectives.

3. Sociomuseology

This school of thinking in museology represents an Insurgent Museology at the service of a critical pedagogy that aims to develop the imagination and the wisdom of linking knowledge to freedom of expression (Primo & Moutinho 2020, 2021). It is concerned for inclusive historical narratives, interactive heritage, museum as a site for social intervention, that challenge the norms concerning singular criteria of classification of collections, euro-centric narratives, and the transmission of certitudes. Sociomuseology provides the path to a practice of dialogical research, the elaboration of a decolonial pedagogy and to a participatory curating of the outputs (Primo & Moutinho 2020, 2021). The field of sociomuseology was launched in 2007 at Universidade Lusófona at the International MINOM meeting. This section reinforces the main proposition that conceptual art can operate as a de-colonial tool in the context of sociomuseology, while introducing the question of art into this field and linking the past to its legacy into the present. From this perspective, the project intends to address the constatation that new museological policies around colonial collections in public and private institutions that favour the critique of coloniality and human rights are a necessity in Portugal (Primo, Moutinho 2022). CARIM is aligned with the school of sociomuseology, that provides a theoretical and operational framework for decolonial pedagogy, pleads for reform in the Portuguese museum law (Primo & Moutinho 2022: 96) and aims to counteract social exclusion, and propagation of racism, with a dialogical education in museums based on accessibility and human rights. Contemporary art that re-enacts heritage (Knudsen, Kølvrå 2021) demonstrates its efficiency in offering not only expression of people's knowledge and memories for stimulating interaction and participation (Message 2009, Macdonald 2015, Baker 2020) but also for providing a creative and innovating institutional critique.

Research Methods

CONTEXTUAL OBJECT HISTORY

In studying specific case-studies, in the theoretical part of the project we are drawing a relation between displayed historic material and current political questions related to it. How can we actualise content produced in the museum, by working the relevance of museology display for the social reality today? Contemporary art can help confronting museology with the immediate reality.

Contemporary art objects, reflections and information, once related to the museum objects can be providing and inserting into existing museologic display contextual information on the social and political biography of selected objects, previously left out from display.

Some of these aspects which tend to not appear in museologic display is information on how the heritage objects have been acquired and archived – which often reveals traumatic aspects connected to colonial domination and war.

DE-COLONIAL REPRESENTATION

Another approach is including formerly marginalised voices (through interview, statements of the people themselves from our quotidian reality) into museologic display, through involving their descendants and representatives without reiterating a hegemonic position (Foster 1995, 304) of historic museologic display (Knudsen and Kølvråa 2021, 4 and 19).

Artists confront more and more often with artistic research in museum archives, that set as an objective to disclose aspects of Eurocentrism and discrimination in permanent display. Contemporary art critically reconsiders for example the representation of non-european individuals and territories. (Verges 2016)

Confronting photographs with different exhibition forms of the same objects is one of the possible approaches practised by contemporary artists when revealing political instrumentations of objects (Witcomb and Message 2020, 28).

INSTITUTIONAL CRITIQUE AND -ANALYSIS

Conceptual art approaches when confronting with existing display in museums consist also in punctually rearranging display criteria by involving external actors. Since its historic approaches conceptual art has questioned and stimulated alternative models of institutional governance, of aesthetic production, and pleading for the inclusion of the public as constituent in institutional content production (Papastergiadis 2018).

Project's Outputs

Toolkit

Arantxa Ciafrini, Henrique Godoy, Marta Jecu (ed.), 2024, Manual and Toolkit for Museums, publication in the framework of the FCT research project CARIM (FCT 2022.04615.PTDC)

This edited book consists of collection of examples: a *tool-kit* with recommendations. The book contains examples of conceptual art works, methods/ solutions/ devices that have problematised museum collections or specific museums. We considered these examples especially relevant for how conceptual art can change the way in which these ethnology or history museum collections are viewed by the public, as the artistic interventions shift the focus that the historic museum established.

Educational Activities for adults and children in Portuguese museums.

Screening of Gustavo Caboco: Kanau'Kyba (2021), video animation, 11', and educational activity for children, Geological Museum, Lisbon.

We organise a series of events in museums where we present an artistic work that problematises the collections and develop an educative activity with children and adults around this artwork.

One of these activities was in the Geological Museum in Lisbon, where we screened for a group of children from our partner institution, the school Passos Manuel, the work of the Brazilian Indigenous artist Gustavo Caboco (*Kanau'Kyba (2021), video animation, 11'*), which is describing the indigenous understanding on stones in the context of specific cosmologies and the story of a meteorite the survived the fire in the National Museum (Rio de Janeiro).

The film describes the vision of the inanimate, geological, mineral world from the perspective of indigenous knowledge and imagination. The object of the educational action is to transmit this knowledge to children and in this sense extend the vision that the museum itself offers

to visitors, with an extra-European perspective, expanding children's references about the natural world and questioning why museums present information in the way they do.

The work methodology was led by professor Margarida Belchior (CeIED, Lusófona University) through the elaboration and application of an active experimental learning methodology based on sociodrama. Accompanied by psychoanalyst Roberta Gonçalves (CeIED and Museology Department, Lusófona University), we shared with the children an immersive multisensory recording with indigenous sources (voices, colors, images) with the aim of encouraging children's thinking about the construction of history and memories.



Image 1. Screening of Gustavo Caboco: Kanau'Kyba (2021), video animation, 11', and educational activity for children from the Passos Manuel School, Geological Museum, Lisbon. © Marta Jecu.



Image 2. Screening of Gustavo Caboco: Kanau'Kyba (2021), video animation, 11', and educational activity for children from the Passos Manuel School, Geological Museum, Lisbon. © Marta Jecu.

Publication

Marta Jecu (ed.), 2025, *Towards an Inclusive Museology in Material Culture Museums: Conceptual Art as a Method*, London: Routledge

This volume is a collected collection of essays from an international context, privileging work done in the Global South or with artists that represent non-European perspectives and methodologies. It contains theoretical articles and interviews with museum curators working with conceptual art, as well as with artists working in museums and engaged with human rights, and contributing for a social and inclusive museology.

Website

www.carimproject.com

The website intends to present the content produced in the framework of CARIM, but aims to reflect the interdisciplinary orientation of the project, blending an artistic aesthetic with academic content. Images of artwork (both historic and recent) have a preponderant role in this website.

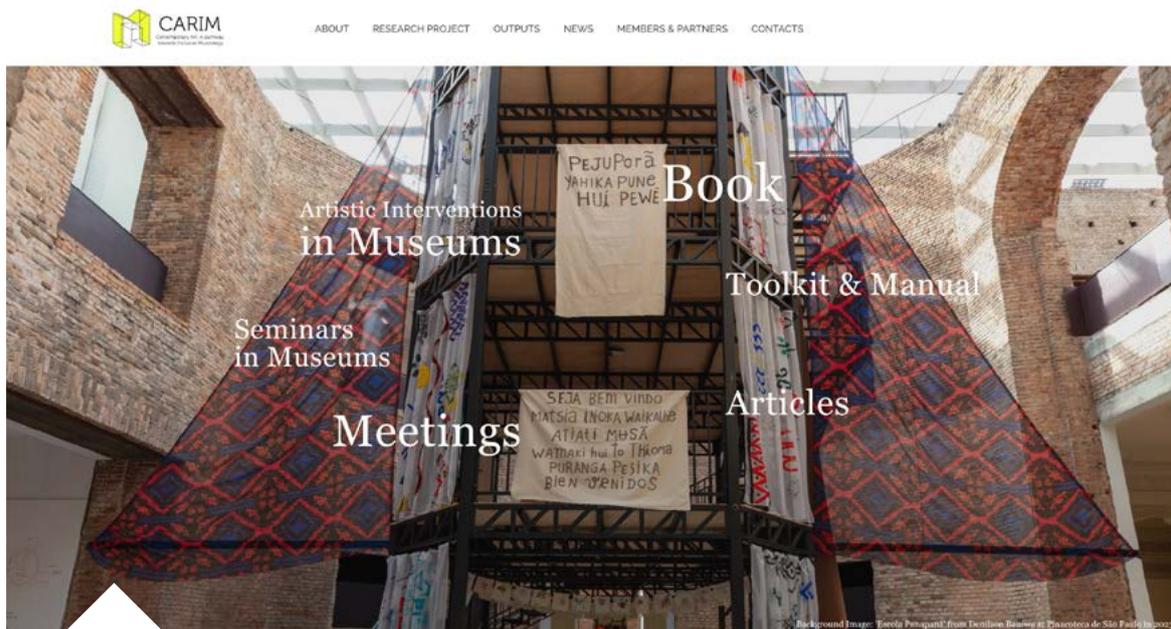


Image 3. Carim Website: www.carimproject.com. © Marta Jecu.

Conclusion

CARIM responds to the recent UNESCO museum-sheet: 'Museums lie at the heart of UNESCO's mission to promote dialogue, peace and sustainable development through culture'. By proposing that conceptual art can reinforce the social responsibility of museums, especially in Portugal, CARIM provides methodologies that address UNESCO'S 3 main missions of museums: education, cultural inspiration and social dialogue. 'Museums are not only places where our shared heritage is preserved – they are key spaces of education, inspiration and dialogue. They play an essential role in fostering social cohesion and a sense of collective memory. They hold up a mirror to society, introduce visitors to alternative points of view and foster creativity, respect for diversity and a culture of peace. (UNESCO, 2022).

CARIM reinforces also the objectives of Portugal's recent National Plan for the Arts (PNA 2021): art needs to bring benefits to the social life and institutions and to contribute to heritage understanding. PNA declares an urgent priority in Portugal correcting social, economic and territorial inequalities through art by granting the access of all citizen to cultural production. In its theoretical and applied component CARIM involves art and artistic education as tools for developing citizenship skills. PNA also states the importance of counting on academic research for attaining these objectives.

This project aimed to pay homage to historic and recent, fascinating and creative initiatives made towards a reciprocal knowledge transfer between the academic production, the museum and the artistic practice. It aims to encourage towards the creation of bridges between these fields, on various levels, beyond academic conventions. ♦

BIBLIOGRAPHY

- PNA (Plano Nacional das Artes). 2022. <https://www.pna.gov.pt/objetivos/>
- UNESCO (2022). Museums Info Sheet, https://en.unesco.org/sites/default/files/info_sheet_museums.pdf Last Accessed: 14.03.2024
- UNESCO. 2015. Recommendation concerning the Protection and Promotion of Museums and Collections.
- Jecu, M. 2020. The conceptual Museologic Object. <https://exodusstations.com/library/related-content/article/the-conceptual-museologic-object/>
- Primo, J., Moutinho, M. 2021. Teoria e Prática da Sociomuseologia. Lisboa: Edições Lusófonas
- Verges, F.. 2016. The Slave at the Louvre. *Nka* 2016 (38-39): 8-13
- Primo, J., Moutinho, M. 2020. Introdução à Sociomuseologia, Lisboa, Edições Lusófonas, pp. 558
- Primo, J., Moutinho, M. 2022. 'Acervos coloniais'. In *Boletim Icom Portugal*, Série III 2021 N.º17
- Dahlgren, P., Hermes, J. 2020. "The Democratic Horizons of the Museum» In *Museum Theory*, ed. Witcomb A Message K, 117-138. West Sussex: Wiley Blackwell
- MacDonald, S. 2015. 'The Trouble with the Ethnological' in *Museum Experiments*. Berlin: Nicolai
- Message, K. 2009. "Museums in the Twenty-first Century", *Konsthistorik Tidsskrift* 78(4): 204-221
- Baker, J. 2017. *Sentient Relics: Museums and Cinematic Affect*, NY: Routledge
- Globus, Doro, ed. 2011. *Fred Wilson: A Critical Reader*. London: Ridinghouse.
- Knudsen, B., Kølvrå. C. 2021. "Affective Infrastructures of Re-emergence?" *Heritage and Society* 12 (1)
- Taylor, J.; Gibson, L. 2017. "Digitisation, digital interaction and social media" In *International Journal of Heritage Studies* Vol. 23, 2017 - Issue 5
- Dudley, S. 2020. "What (or where) is the museum object?". In *Museum Theory*, edited by Andrea Witcomb, and Kylie Message, 41-62. West Sussex: Wiley Blackwell
- Foster, H. 1995. 'The Artist as Ethnographer?' in *The traffic in culture: refiguring art and anthropology*, edited by G. Marcus, and F. Myers, 302-309. Berkeley, Los Angeles
- Clifford, J. 1997. "Museums as Contact Zones", in *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, 188-219. Cambridge: Harvard University Press

-
- Ingold, T. 2007. "Materials against Materiality". *Archaeological Dialogues* 14 (1) 1–16
- Goldie, P. Schellekens E. 2010. *Who's Afraid of Conceptual Art?*. London, New York: Routledge.
- Newman, M. Bird. J. eds. 1999. *Rewriting Conceptual Art*. London: Reaction Books.
- Tunbridge J E. J. Ashworth. 1997. *Dissonant heritage: The management of the past as a resource in conflict*, Belhaven: Belhaven Press.
- Witcomb, A. Message K. eds. 2020. *Museum Theory*. West Sussex: Wiley Blackwell.
- Cass, N. Park G. Powell A. eds. 2020. *Contemporary Art in Heritage Spaces*. London and New York: Routledge.
- Fowles. S. 2016. "The perfect subject (postcolonial object studies)". *Journal of Material Culture* 21 (1): 9-27.
- Thomas, N. ed. 2010. "The Museum as Method". *Museum Anthropology* 33(1) April: 6 – 10.
- Papastergiadis, N. 2018. "From Cosmopolis to Cosmopolitan Spaces". *E-Flux Architecture*.
<http://www.e-flux.com/architecture/urban-village/169806/from-Cosmopolis-to-cosmopolitan-spaces/>
- Osborne, Peter. 1999. "Conceptual art and/as Philosophy". In *Rewriting Conceptual Art*, edited by Micheal Newman, and Jon Bird. London: Reaction Books.
- Deliss, Clementine. 2014. *Collecting and Curating Life's Unknowns: Past Ethnography and Current Art Practice*.
https://www.internationaleonline.org/research/decolonising_practices/27_collecting_lifes_unknowns/
- Putnam, James. 2001. *Art and Artifact: The Museum as Medium*. London: Thames & Hudson.
- Hetherington, Kevin. 2020. "Foucault and the Museum". In *Museum Theory*, edited by Andrea Witcomb and Kylie Message, 21-40. West Sussex: Wiley Blackwell.
- Enwezor, Okwui (2015): *All the World's Futures*, curatorial statement of the 56th International Art Exhibition, <https://universes.art/en/venice-biennale/2015/tour/allthe-worlds-futures/curatorial-statement>
- Cass, Nick, Gill Park, and Anna Powell. eds. 2020. *Contemporary Art in Heritage Spaces*. London and New York: Routledge.
- Overbey, Karen Eileen. 2012. "Postcolonial". In *Studies in Iconography* (33), Special Issue Medieval Art History Today—Critical Terms, 145-156. Michigan: Board of Trustees of Western University

O “Efeito Depot” e o Voyeurismo Museológico: um novo edifício do Museu Boijmans Van Beuningen, em Roterdã

Denise Pollini
Museums and Public Engagement,
CCQO - Culture Commons Quest Office -
University of Antwerp



This essay analyses a new type of museum “equipment”: the first technical reserve open to public visitation in the world: the Depot in Rotterdam, Netherlands. By comparing the turn of the 1980s, when a series of cultural changes produced new typologies of museums (such as the George Pompidou Center in Paris), this text aims to highlight the paradigmatic character of this structure (the Depot). It is argued that this building and its structure establish a new type of experience and relationship with a collection of artistic works, this time combined with the zeitgeist of the 21st century.

Em 1982 Jean Baudrillard publicou o texto “*The Beaubourg-Effect: Implosion and Deterrence*” no qual analisa o que ele chama de “efeito Beaubourg”, a partir do impacto e da afluência de visitantes em elevado número ao Centro Georges Pompidou em Paris, aberto ao público em 1977.

O texto é marcado pelo assombro e o incômodo motivado por um novo paradigma arquitetônico proposto pelo edifício – projetado pelo arquiteto Renzo Piano – somado a uma nova forma do público relacionar-se com a cultura e com as obras de arte no início dos anos 1980:

“Frankly, the only contents of Beaubourg are the masses themselves, which the building treats like a converter, a black box, or in terms of input/output, just like a refinery handling petroleum products or a flow of raw material. Never has it been so clear that the contents – here culture, elsewhere information or merchandise – are merely the ghostly support for the opposition of the medium whose function is still that of beguiling the masses, of producing a homogeneous flow of men and minds”¹ (Baudrillard, 1982, p.7).

Para Baudrillard, o edifício do Beaubourg e o frenesi coletivo ao redor deste, eram o sinal da derrocada de um tipo de cultura que, com este edifício, sucumbia a uma espécie de *happening* da modernidade – a ascensão da cultura como espetáculo, segundo Baudrillard, destinada a

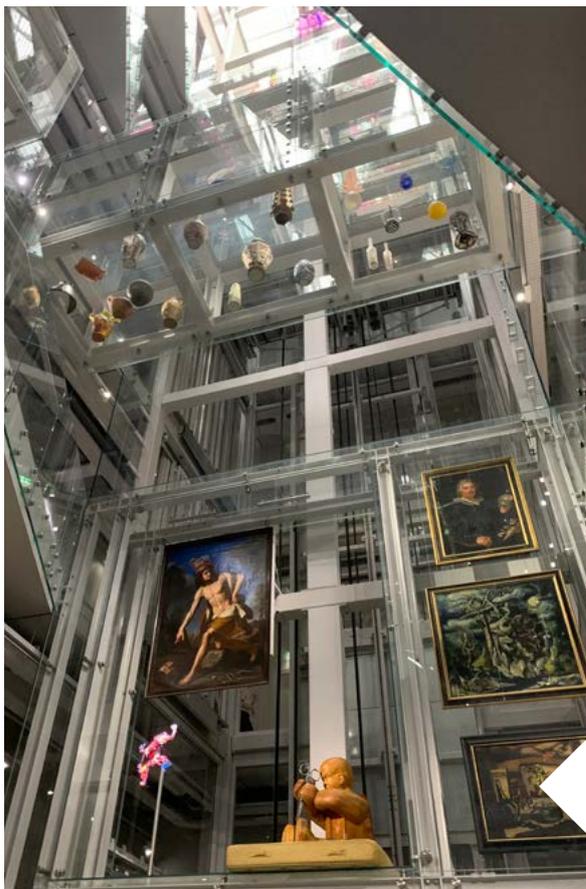
¹ “Francamente, o único conteúdo de Beaubourg são as próprias massas, que o edifício trata como um conversor, uma caixa preta, ou em termos de entrada/saída, como uma refinaria que movimentava produtos petrolíferos ou um fluxo de matéria-prima. Nunca foi tão claro que os conteúdos – aqui a cultura, noutros locais a informação ou a mercadoria – são apenas o suporte fantasmagórico da oposição do *medium* cuja função ainda é de seduzir as massas, produzindo um fluxo homogêneo de homens e mentes” (Baudrillard, 1982, p.7).

destruir a cultura como era dantes fruída. Umberto Eco, apenas dois anos antes definia este fenômeno como “Cultura como Show Business” (Eco, 1998, p.152). E, a mudança de ritmo que o novo edifício engendrava foi comparada por Baudrillard ao fluxo da circulação de mercadorias:

*“Thus for the first time, at Beaubourg, there is a supermarketing of culture which operates at the same level as the supermarketing of merchandise: the perfectly circular function by which anything, no matter what (merchandise, culture, crowds, compressed air), is demonstrated by means of its own accelerated circulation.”*² (Baudrillard, 1982, p.9)

Desde então os museus ocidentais percorreram um longo caminho, passando por acentuadas transformações. Dentre estas mudanças figura um processo mais acentuado de decolonização e auto-reflexão, tanto sobre a origem de seus acervos quanto às suas escolhas expositivas. Os museus também, desde a década de 1980, alinharam-se cada vez mais a dinâmica neoliberal na cultura, ao ponto de emergirem no século XXI como “organizações hipermodernas e híbridas” (Prior, 2003). Inseridos completamente na conjuntura neoliberal, os grandes museus no ocidente (com crescente aumento de exemplos em outras partes do mundo) tornaram-se “brands” que atraem um número cada vez maior de visitantes³.

Um fascínio – e a simbologia de um novo zeitgeist – equivalente ao “Efeito Beaubourg” é encontrado no edifício conhecido como “Depot” em Roterdã, nos Países Baixos, que abriga a coleção do Museu Boijmans Van Beuningen, edifício este planejado pelo escritório de arquitetura holandês MVRCV e inaugurado em novembro de 2021.



Seis andares totalmente dedicados a expor o acervo do museu Boijmans, o Depot foi inteiramente construído em metal e vidro e convoca os visitantes entrar em contato com as obras de arte da coleção de diversas maneiras: através de “vitrines” que expõem as estruturas tradicionais de reservas técnicas de museus; por meio de painéis de vidro com pinturas suspensas; ou ainda por intermédio de “pontes de vidro” que cruzam o espaço e nos permitem “passar sobre a obra”. No caso de obras contemporâneas – como por exemplo o trabalho de Maurizio Cattelan, “Untitled” (2001) – uma estrutura em vidro foi especialmente projetada para abrigá-la suspensa em uma espécie de aquário de vidro. Outras obras de artistas contemporâneos em vídeo são projetadas no vão das escadas.

Imagem 1. Vista interna do edifício Depot. © Denise Pollini

2 “Assim, pela primeira vez, no Beaubourg, há um supermercado da cultura que funciona no mesmo nível que o supermercado de mercadorias: a função perfeitamente circular pela qual qualquer coisa, não importa o que (mercadoria, cultura, multidões, ar comprimido), é exibida por meio de sua própria circulação acelerada”. (Baudrillard, 1982, p.9)

3 Como o mais paradigmático exemplo desponta o Louvre que antes da pandemia, em 2019 contou com 10 milhões de visitantes e, em 2022, (em menos de um ano do fim da pandemia) contou com 7.726,321 visitantes. Para acompanhar o levantamento dos museus mais visitados do mundo em 2022 ver: <https://www.theartnewspaper.com/2023/03/27/the-100-most-popular-art-museums-in-the-worldwho-has-recovered-and-who-is-still-struggling> Consultado em 26/12/2023)

Espalhadas pelos seis andares também localizam-se algumas salas e, em uma delas, dedicada aos highlights da coleção, as pinturas são apresentadas em cavaletes de vidro, cuja inspiração, a partir do trabalho da arquiteta ítalo-brasileira, Lina Bo Bardi, é referida em um vídeo que documenta uma visita técnica de representantes do museu Boijmans ao Museu de Arte de São Paulo (MASP), no Brasil: local onde os cavaletes de vidro foram originalmente projetados e são exibidos desde o final dos anos 1960.

Os vídeos espalhados pelo edifício frequentemente focam a sua narrativa em pessoas ligadas ao staff do Depot ou o trabalho desenvolvido por sua equipa técnica. Como, por exemplo, o segurança Renzo van Riemsdij: graduado em música, Renzo trabalha como engenheiro de som em seu próprio estúdio durante o dia e como segurança no *Depot Boijmans* pela noite; ou ainda os vídeos que ilustram como é feito o processo de armazenamento das obras em papel, ou os cuidados necessários para preservar impressões fotográficas. A experiência de proximidade ao que podemos chamar de: “as engrenagens do Museu” também é promovida pela exposição do trabalho dos conservadores, por meio das paredes de vidro que permitem a visão dos laboratórios, nos quais os visitantes podem observar o trabalho sendo executado ao vivo pelos conservadores, rodeados de todo o equipamento técnico necessário à função.

Desta forma, tendo em mente que a experiência de um Museu é orientada, em grande medida, pela visão, o edifício Depot acrescenta uma nova camada à experiência estética com a obra de arte: uma vivência voyerística e é nesta circunstância que o Depot pode ser considerado o primeiro paradigma de uma nova relação museal. Não que tal experiência do deleite visual em seu excesso não estivesse presente séculos antes em inumeráveis museus, em menor ou maior medida; mas no Depot a húbri do olhar adquire um carácter emblemático.

A possibilidade de ver aquilo que habitualmente está escondido do olhar do visitante; de dar uma espiadela no trabalho que é desenvolvido pelos conservadores, de obter informações e narrativas específicas sobre os trabalhadores do museu ou de observar por detrás de uma pintura as etiquetas que são colocadas atrás da moldura da obra cada vez que ela participa de uma nova exposição em outro museu; tudo colabora para uma experiência de um escrutínio máximo da obra de arte. E com isso uma irresistível intimidade é promovida, de onde advém o acento voyeurístico.

Portanto, no Depot a experiência da obra de arte não é somente aquela da obra, mas também aquilo que é feito com ela: nos laboratórios de conservação, ao redor de seus parâmetros de segurança e todo o universo que tradicionalmente esteve restrito aos “iniciados” e funcionários dos museus e que agora é apresentado ao público.

Durante séculos as reservas técnicas dos museus foram ocultas ao olhar do visitante. E as coleções restritas ao exame dos curadores que escolhiam aquilo que deveria ser exposto ao olhar público a partir de critérios referentes a narrativa e a lógica curatorial escolhida. Esta aura de mistério e reclusão também teve o seu lado negativo: no imaginário popular as reservas técnicas foram tidas por muito tempo por “inventários mortos”, locais escuros e reclusos. Este paradigma se altera quando um edifício inteiro transforma-se em uma reserva técnica que se abre aos olhares de maneira espetacular.

No Depot as obras expostas não estão organizadas segundo uma lógica evidente ou uma narrativa. Embora possamos acessar detalhes sobre as obras através do ambicioso projeto levado à cabo pelo aplicativo “Depot App”⁴, podemos também flunar pelos espaços sem nenhuma “indicação” de sentido ou cronologia, ao sabor do olhar.

4 <https://www.boijmans.nl/en/depot/app>

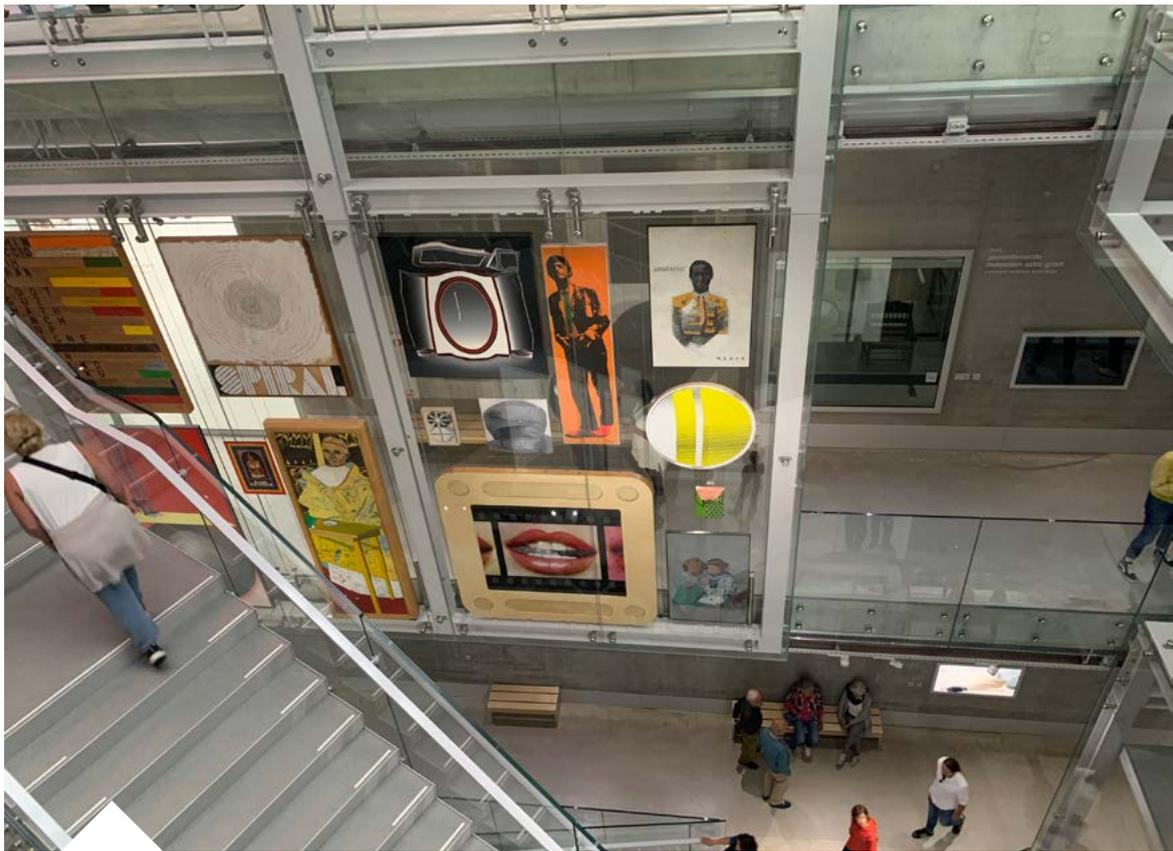


Imagem 2. Vista interna do edifício Depot. © Denise Pollini

Se o Beaubourg para Baudrillard significava o apogeu e a instauração do novo regime do olhar Pós-Moderno, no qual: "... as massas, destinadas apenas a serem gado cultural, são sempre transformadas em matadores de uma cultura da qual Beaubourg é apenas a encarnação vergonhosa" (Baudrillard, 1982, p.7), o Depot Boijmans Van Beuningen é o espelho fiel do olhar apressado e voraz da segunda década do século XXI. E, em seu apetite, este olhar abarca tudo.

Mas o Depot não é um museu, embora esteja diretamente relacionado com o Museu Boijmans Van Beuningen, que atualmente se encontra fechado para renovação até 2029⁵. Como container ou contentor o edifício do Depot exala uma outra relação. É como se a história, pesada e complexa dos museus deste o século XVIII⁶ estivesse ali ausente.

Os museus carregam em sua história um legado que um dia foi de exigência à normas de classicistas de conduta e a padrões de conhecimento – sem esquecer a profunda herança colonial destas instituições – e, embora no último século os museus tenham percorrido um caminho ativo no sentido da inclusão, diversificação de públicos e de olhares, estes entraram no século XXI em uma profunda crise. De um lado os museus estão a ser cobrados por suas posições éticas, composição do acervo e financiamento⁷ e, por outro lado, recebem todas as exigências de mercado que advém do alinhamento dos museus às demandas Neoliberais (que começaram

5 As palavras no website da instituição são sem dúvida ambiciosas, e se referem a um "Museu à prova de futuro que deve abrir em 2029" ("The plan will deliver a future-proof museum that is expected to open in 2029"). Em: <https://www.boijmans.nl/en/renovating-for-the-future>. Consultado em 06/08/2023.

6 Utilizo como referência de museu moderno a abertura do Louvre aos cidadãos em 1793.

7 O número de manifestações ao redor dos museus no ocidente (especialmente Nos EUA, UK e Europa) é tão numeroso que será impossível citar. Destes, talvez os mais emblemáticos sejam o movimento Black Lives Matter e as campanhas realizadas pelos ativistas P.A.I.N. a denunciar a relação de filantropia entre a família Sackler e variados museus em relação a crise dos opióides nos EUA.

a transformar as instituições museais desde a década de 1980). Cabe aqui lembrar a definição de Museu mais aceita ao redor do mundo, a definição dada pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM), cuja última atualização foi feita após longos debates entre os diferentes comitês⁸:

“Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos e ao serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o património material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Com a participação das comunidades, os museus funcionam e comunicam de forma ética e profissional, proporcionando experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimento.”

No sentido de sua vinculação aos quesitos para a definição de Museu e, diante do facto de que o Depot abriga as atuais atividades do Museu Boijmans Van Beuningen, poderíamos enquadrá-lo na definição de museu. No entanto, em contraponto ao museu convencional um fenómeno muito singular acontece no Depot: o edifício, e a dinâmica que este impõe, diferem de um museu. O Depot, com sua estrutura em vidro e metal paira, leve, sem memória e sem exigência. É como se o edifício repelisse tudo aquilo que é pesado: como um objeto que possui uma superfície antiaderente, neste edifício o peso histórico escorre sem adesão – e, não é por acaso que, do lado de fora o edifício é totalmente revestido de espelhos.



Imagem 3.
Vista externa do edifício Depot.
© Denise Pollini

8 A nova definição de Museu, ratificada em Assembleia Geral Extraordinária do ICOM, em Praga, em 24 de agosto de 2022.

Mas esta leveza não significa que a experiência estética de contemplação da obra de arte está perdida ou necessariamente empobrecida. Embora seja claramente um produto da contemporaneidade espetacularizada e hiperestimulada, o Depot em sua leveza pode abrir caminho para novos contextos em termos da relação com seu público e àquilo que tradicionalmente chamamos de “public engagement”. Trata-se da tarefa de transformar esta característica etérea e descompromissada em uma vantagem.

Assim como Baudrillard, Umberto Eco realizou, ainda na década de 1980 (mais precisamente em 1983) uma reflexão sobre a nova relação que se entevia entre o público e a obra de arte e, ao contrário de seu colega francês, Eco emite um diagnóstico positivo. Ao descrever o comportamento do crítico à nova dinâmica cultural, o escritor italiano arremeda o comentário:

“Perhaps it is hard to make him [the critic] understand that turning something into a show does not performe mean distraction, frivolity, loss of intensity. It is only a different way of experiencing the cultural debate” (Eco, 1998, p.155).

E, em 1985 o escritor Italo Calvino apresentou uma série de conferências na Universidade de Harvard, em Cambridge. Na primeira daquelas que seriam depois compiladas como “Seis Propostas para o Próximo Milênio” Calvino saúda o próximo milênio sob o signo da leveza e realiza a sua defesa por intermédio da dicotomia entre a leveza e o peso, e nos faz um aviso:

“... há uma leveza do pensamento, assim como existe, como todos sabem, uma leveza da frivolidade; ou melhor, a leveza do pensamento pode fazer a frivolidade parecer pesada e opaca.”
(Calvino, 2002, p.15-16).

A dicotomia entre o leve, o pesado e o frívolo nos serve aqui: desvencilhado do peso dos museus, o Depot pode assumir uma outra via de atuação mas, para evitar a frivolidade deverá fazê-lo no fio da navalha que separa os Museus de outras atividades, sejam culturais ou de entretenimento: não poderá deixar de ser ancorado no social.

A maneira como deverá fazê-lo permanece ainda por descobrir.

Tudo indica que o Depot se tornará uma nova moda entre os Museus Europeus, Britânicos e Norte-Americanos¹⁰. Porém, o que mais nos interessa é o tipo de relação que este edifício está projetando para o futuro dos Museus e que tipo de Museu vai nascer desta relação iniciada pelo Depot. Tendo em mente a convicção de que os Museus são lugares de encontro: de pessoas, de sentidos, de caminhos, o que parece relevante aqui é refletir em como este edifício, e tudo o que é feito dele, contribuirá para que as instituições museológicas se tornem mais democráticas, mais inclusivas, porosas e mais conectadas ao mundo exterior.

O fato do Depot não carregar a pesada herança dos museus não o exime da responsabilidade silenciosa, formal e cerimoniosa social a que um Museu está sujeito. O alinhamento do edifício ao ritmo e zeitgeist do século XXI pode nos ensinar uma nova maneira de entrarmos em contacto com a obra de arte, que não será necessariamente a mesma da contemplação silenciosa, formal e cerimoniosa à qual historicamente relacionamos a experiência do museu. O sentido “up-to-date” desta empreitada trás consigo uma responsabilidade e um peso que poderá ser tratado com leveza: o tempo vai dizer o que a instituição Museu Boijmans Van Beuningen fará com essa responsabilidade. ♦

9 “Talvez seja difícil fazer com que ele [o crítico] entenda que transformar algo em espetáculo não significa necessariamente distração, frivolidade, perda de intensidade. É apenas uma forma diferente de vivenciar o debate cultural” (Eco, 1983, p.155).

10 O recém reinaugurado KMSKA na Antuérpia, (inaugurado em setembro de 2022 após uma reforma de 11 anos) inseriu, entre as suas inovações, uma janela na qual os visitantes podem ver o trabalho desenvolvido nos ateliers de conservação e restauração do museu.

BIOGRAFIA

Denise Pollini é investigadora, educadora e curadora que vive entre o Porto, Portugal e a Antuérpia, Bélgica. Atualmente desenvolve seu PhD na Universidade da Antuérpia, e a sua investigação de doutoramento “The Commons and Museums: the Commons as a Pathway to a New Institutional Dynamic” explora como os Museus, ao integrar a “Teoria da Comonização” poderão desenvolver uma nova práxis museológica. Denise Pollini é bolsista da Fundação para Ciência e Tecnologia (FCT - Portugal) e integra o Centro de Investigação CCQO – “Culture Commons Quest Office” na Antuérpia.

BIBLIOGRAFIA

- Baudrillard, J. (1982). The Beaubourg effect: implosion and deterrence. *October*, Volume 20: 3-13
- Bennett, T. (2005). Civic Laboratories: Museums, cultural objecthood and the governance of the social. *Cultural Studies* Vol. 19, No. 5: 521-547.
- Bennett, T. (2006). Civic seeing: Museums and the organization of vision. Em: S, MacDonald (ed.), *Companion to Museum Studies*, Blackwell. Oxford.
- Bennett, Tony. 2018. *Museums, Power, Knowledge: Selected Essays*. Routledge. London.
- Borja- Villel, M. (2016). The Museum Questioned. MACBA, 19-39, consultado em https://img.macba.cat/public/PDFs/borja_villel_colleccio_eng.pdf
- Borja- Villel, M. (2020). *Campos Magnéticos: Escritos de arte y política*. Arcadia. Barcelona.
- Calvino, Ítalo. (2002). *Seis propostas para o próximo milênio*. Companhia das Letras. São Paulo.
- Deliss, Clémentine. (2020). *The Metabolic Museum*. Hatje Cantz Verlag. Berlin.
- Drabble, B. (2013). On De-Organization. Em: Hebert, S. & Szefer, A. (eds.). *Self- Organised*. Open Editions. London.
- Eco, Umberto. (1998). *Faith In Fakes: Travels in Hyperreality*. Vintage. London.
- Murawska-Muthesius, Katarzyna & Piotrowski, Piotr. (eds.). (2015). *From Museum Critique to The Critical Museum*. Routledge. New York.
- Prior, N. (2003). Having one's Tate and eating it: transformations of the museum in a hyper-modern era. Em: A. McClellan (ed.), *Art and its Publics: Museum Studies at the Millennium*, Blackwell. Oxford.
- Prior, N. (2010). Postmodern Restructurings. Em: S, MacDonald (ed.), *Companion to Museum Studies*, Blackwell. Oxford.
- Virilio, P. (1994). *The Vision Machine*. British Film Institute. London.

- **Cultura e Desenvolvimento Local: Maximizar o Impacto – Um Guia para a Administração Local, Comunidades e Museus**

Publicado em 2019 pela Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Económico (OCDE) e Conselho Internacional de Museus (ICOM); e em português, em 2023, pelo Plano Nacional das Artes, DGPC, Museu de Lisboa - EGEAC e ICOM Portugal.

Ano de Edição: 2023

DOI: <https://doi.org/10.1787/9a855be5-en>

Disponível em: https://www.oecd.org/cfe/leed/OECD_ICOM_GUIA_FINAL.pdf



- **Museum International: Towards Decolonisation**
(Volume 74, Issue 3-4, 2022)

Editado por: Bruno Brulon Soares e Andrea Witcomb

Publicado por: Conselho Internacional de Museus (ICOM)

Ano de Edição: 2023

ISSN: 1350-0775; 1468-0033 (online)

Disponível em: <https://www.tandfonline.com/journals/rmil20>



- **Staging Difficult Pasts. Transnational Memory, Theatres, and Museums**

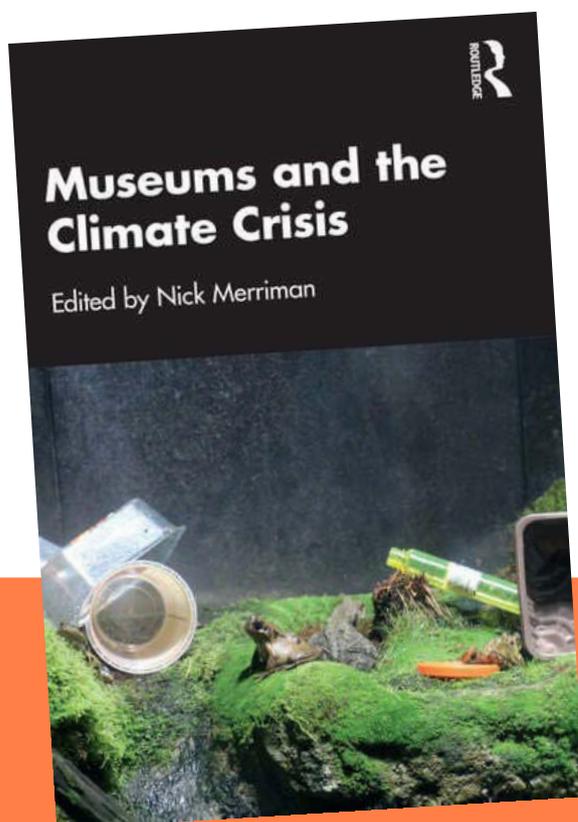
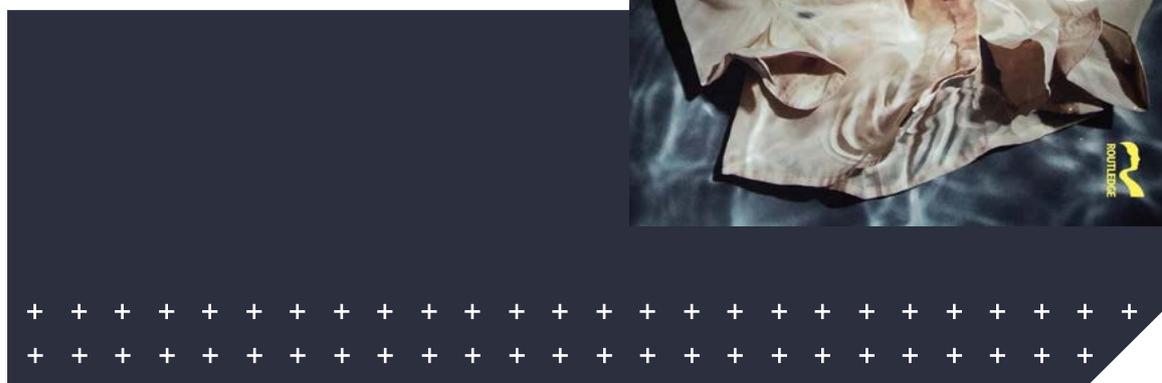
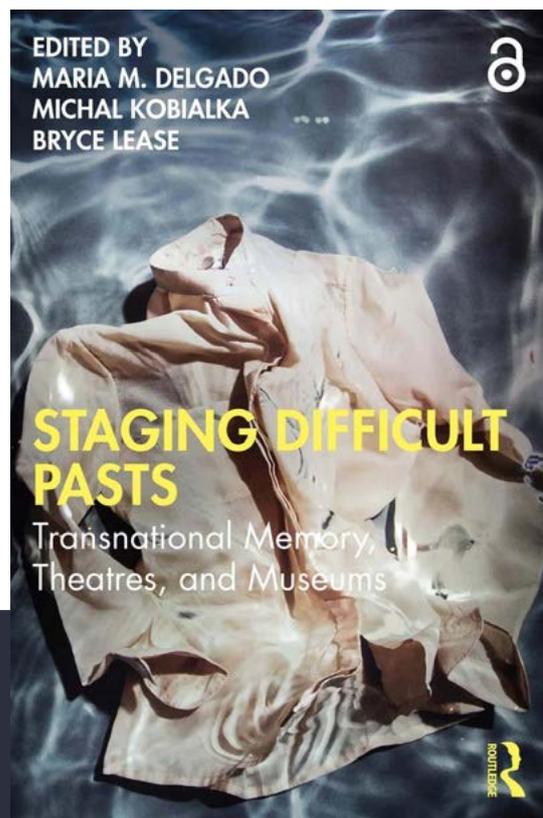
Editado por: Maria M. Delgado,
Michal Kobińska e Bryce Lease

Publicado por: Routledge

Ano de Edição: 2023

ISBN: 978-103-23260-3-0

DOI: <https://doi.org/10.4324/9781003315827>



- **Museums and the Climate Crisis**

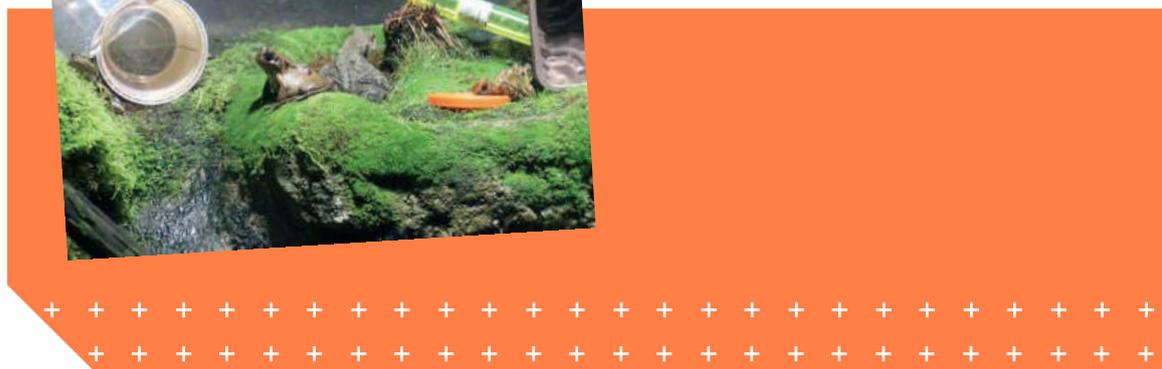
Editado por: Nick Merriman

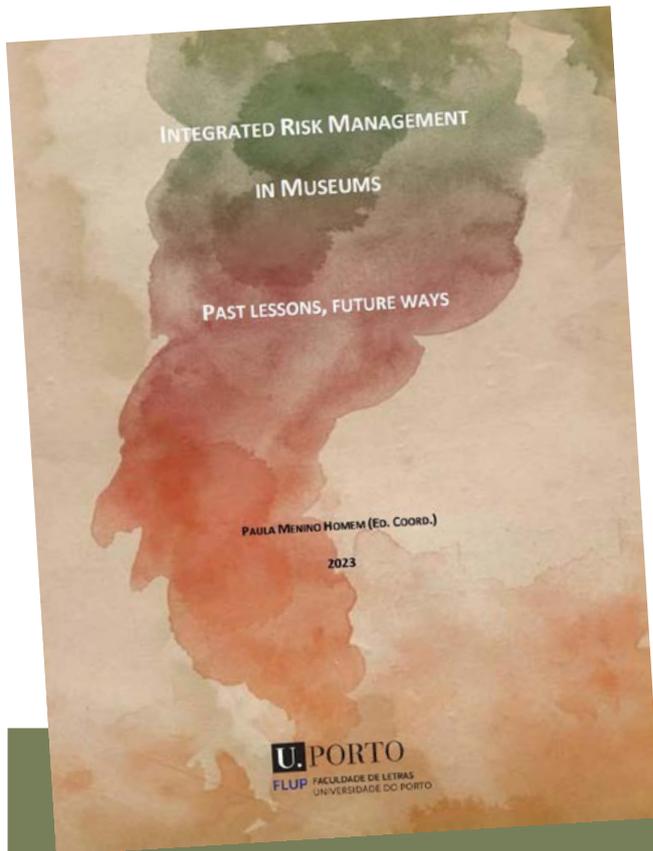
Publicado por: Routledge

Ano de Edição: 2023

ISBN: 978-103-23894-1-7

Disponível em: <https://www.routledge.com/Museums-and-the-Climate-Crisis/>





- **Integrated Risk Management in Museums. Past Lessons, Future Ways.**

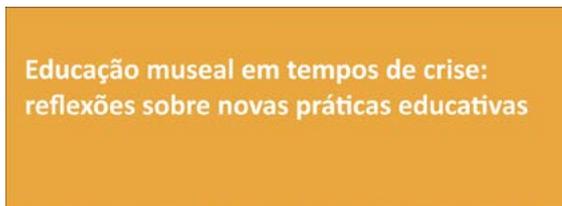
Editado por: Paula Menino Homem

Publicado por: Faculdade de Letras, Universidade do Porto (FLUP)

Ano de Edição: 2023

ISBN: 978-989-9082-15-1

DOI: <https://doi.org/10.21747/978-989-9082-15-1/int>



Coordenação:
Adriano Dias de Oliveira
Maurício André da Silva
Maurício Candido da Silva



- **Educação museal em tempos de crise: reflexões sobre novas práticas educativas**

Coordenação: Adriano Dias de Oliveira, Maurício André da Silva e Maurício Candido da Silva

Publicado por: Universidade de São Paulo (USP)

Ano de Edição: 2023

ISBN: 978-64-87778-11-2

DOI: <https://doi.org/10.11606/9786587778112>



• **MIDAS - Museus e Estudos Interdisciplinares - Dossier temático “Museologia: diálogos e encontros ibéricos”**
(v. 16 - 2023)

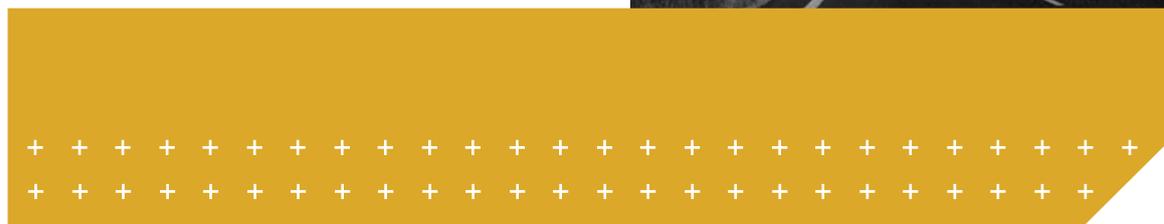
Editado por: Ana Carvalho e
Susana S. Martins

ISSN: 2182-9543

DOI: <https://doi.org/10.4000/midas.3700>

Disponível em: <https://journals.openedition.org/midas/3700>

MIDAS 16
MUSEUS E ESTUDOS
INTERDISCIPLINARES



• **MIDAS - Museus e Estudos Interdisciplinares - Varia**
(v. 17 - 2023)

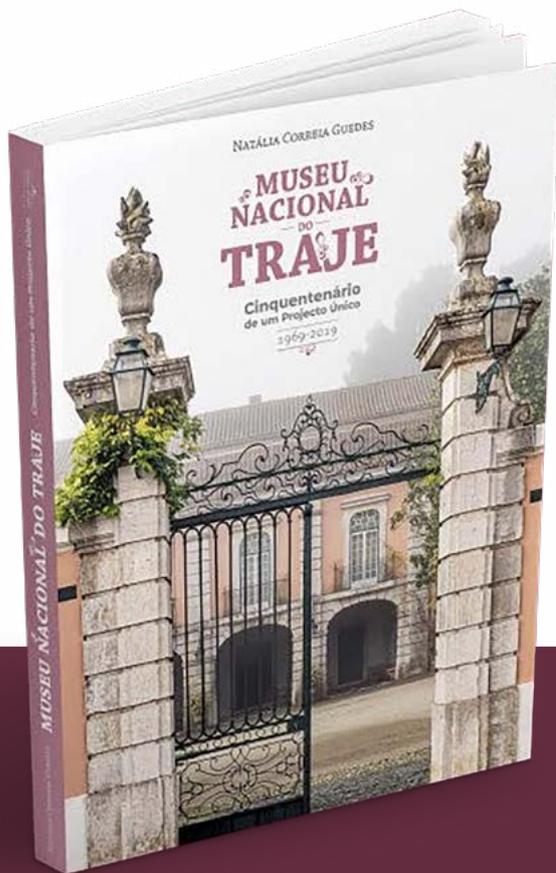
Editado por: Ana Carvalho,
Paulo Simões Rodrigues, Pedro Casaleiro
e Raquel Henriques da Silva

ISSN: 2182-9543

DOI: <https://doi.org/10.4000/midas.4518>

Disponível em: <https://journals.openedition.org/midas/4518>





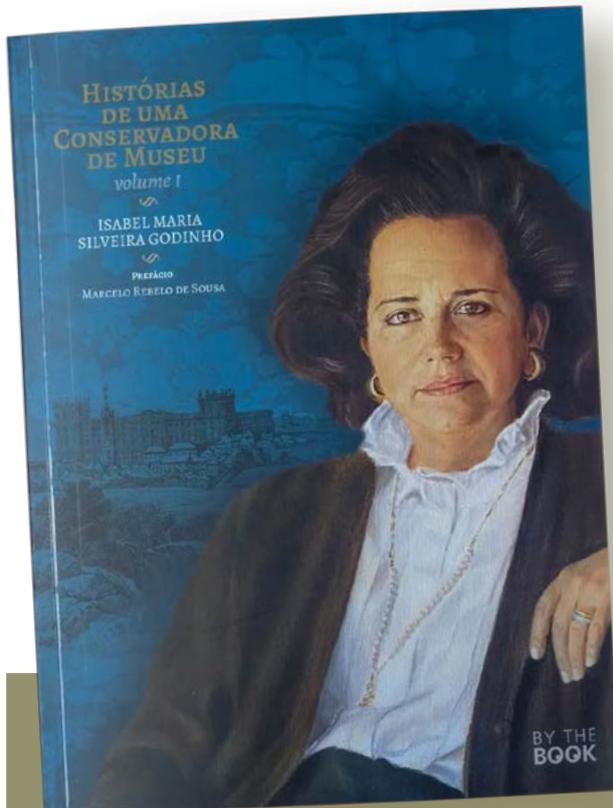
- **Museu Nacional do Traje. Cinquentenário de um Projecto Único. 1969-2019**

Autora: Natália Correia Guedes

Edição: Direção-Geral do Património Cultural/ Museu Nacional do Traje

Ano de Edição: 2023

ISBN: 978-972-776-624-6



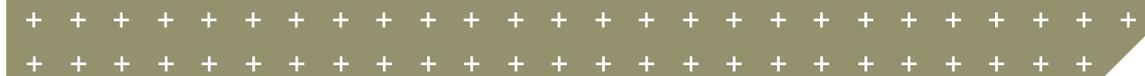
- **Histórias de uma Conservadora de Museu (volume I)**

Autora: Isabel da Silveira Godinho

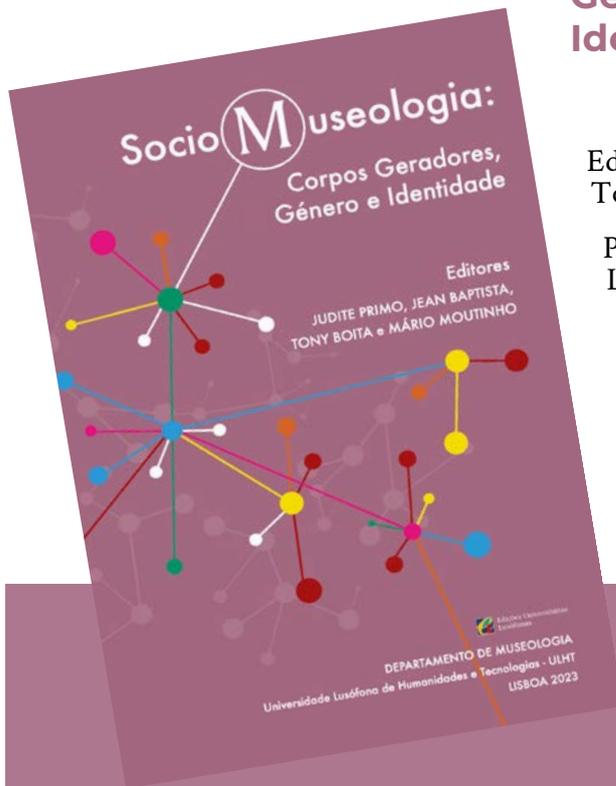
Publicado por: By the Book

Ano de Edição: 2023

ISBN: 978-989-35053-4-2



• Sociomuseologia: Corpos Geradores, Género e Identidade



Editado por: Judite Primo, Jean Baptista, Tony Boita e Mário Moutinho

Publicado por: Edições Universitárias Lusófonas

Ano de Edição: 2023

DOI: https://doi.org/10.36572/csm.2021.book_6

ISBN: 979-886-23072-0-7



• Cadernos de Sociomuseologia: Museu e Universidade: aproximações sob a perspetiva da Sociomuseologia (v. 66 nº 22-2023)

Publicado por: Departamento de Museologia, Universidade Lusófona

Editado por: Luciana Pasqualucci, Daniela Vicedomini Coelho e Beatriz Haspo

ISSN: 1646-3714

Disponível em: <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/issue/archive>

• Património à Solta

Autora: Maria Cardeira da Silva

Publicado por: Fundação Francisco
Manuel dos Santos

Ano de Edição: 2024

ISBN: 978-989-91534-0-0



• Museums and Chill

Lançado em 2023, o podcast produzido pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM), dinamiza o anterior formato de textos intitulado 'ICOM Voices', e se propõe a refletir o compromisso do ICOM em criar um espaço acessível e envolvente para profissionais e entusiastas de museus.

'Museums and Chill', apresenta episódios temáticos, tais como: The Role of Museums in Decolonisation, How can museums be more welcoming? e The role of museums and human rights.

Disponível nas plataformas Spotify, Google Podcasts e Apple Podcast.

Mais informações: <https://icom.museum/en/news/icom-launches-rebranded-podcast-museums-and-chill/>

Bolsas



Memorial ao vagão Fantasma, 2011 | Carla Filipe
Coleção EDP ©André Cepeda / Museu de Serralves

Fundo de Bolsas ICOM Portugal 2024

O ICOM Portugal organiza anualmente o Fundo de Bolsas ICOM Portugal, que destina-se a estimular a participação dos seus membros associados em conferências, cursos, estágios ou intercâmbios, relacionados com as diversas funções museológicas, a fim de “promover a formação profissional dos seus membros”.

O Fundo de Bolsas é destinado a apoiar a participação dos seus membros em conferências, cursos, estágios ou intercâmbios, presenciais ou online (estudo e investigação, incorporação, inventário e documentação, conservação, segurança, interpretação e exposição, educação), através da atribuição de um subsídio que cubra parte das despesas associadas.

Serão atribuídas **05 bolsas**, sendo cada uma delas de valor máximo de 1000,00€, destinado a cobrir parte das despesas associadas. As fase de candidaturas e seleção, decorrerão da seguinte forma:

- Submissão das candidaturas: **05 de fevereiro a 18 de março de 2024;**
- Comunicação das candidaturas selecionadas: **08 de abril 2024;**
- As ações de formação a financiar devem acontecer e ser finalizadas **até 31 de março de 2025.**

Dentre os requisitos estão ser membro individual – regular ou estudante – do ICOM Portugal e ter em dia as quotas do ICOM referentes aos anos de 2023 e 2024; e ter comprovativo de inscrição ou de aceitação na ação na qual pretende participar (conferências, cursos, estágios ou intercâmbios, presenciais ou online).

Para esta edição, o júri foi composto por: Inês Bettencourt da Câmara, Mapa das Ideias e membro do ICOM Portugal; Marta Lourenço, Museus da Universidade de Lisboa e membro do ICOM Portugal; e Paula Menino Homem, Universidade do Porto e Vogal da Mesa da Assembleia Geral do ICOM Portugal (2023-2026).

As candidaturas serão avaliadas tendo em conta o mérito e qualidade da candidatura bem como a importância estratégica da ação para o desenvolvimento dos museus em Portugal. Para uma melhor distribuição dos recursos, serão privilegiados candidatos que não tenham obtido bolsas do ICOM Portugal ou do ICOM Internacional em anos anteriores.

Regulamento completo, formulário de candidatura e informações detalhadas estão disponíveis em: <https://icom-portugal.org/2024/02/04/bolsas-icom-portugal-2024/>

Chamada para Artigos – Boletim ICOM Portugal

Anunciamos o segundo edital de chamada para artigos para participação de pessoas membro associadas no Boletim ICOM Portugal.

Serão selecionados para publicação dois textos por número do Boletim. Todos os artigos seguem o processo de arbitragem pelos vários membros dos Órgãos Sociais do ICOM e sob anonimato.

Consoante às celebrações dos 50 anos da revolução democrática de 25 de abril de 1974, a seleção priorizará contribuições assentes sob esta temática, não excluindo outras.

O formato de submissão de propostas deve considerar:

- Título;
- Nome do/a autor/a e n.º de membro associado;
- Resumo (mínimo 350 palavras e máximo 500 palavras);
- Palavras-chave (máximo 05);
- Nota/s biográfica/s.

A publicação aceita artigos originais em português, inglês, francês e espanhol.

O envio de propostas será aceito até **21 de abril de 2024**, com a informação completa requisitada através do email: **boletim.icom.pt@gmail.com**

As propostas selecionadas terão o prazo de dois meses para envio do texto completo.

Para mais informações e acesso às normas para publicação, acesse: <https://icom-portugal.org/2024/02/05/chamada-para-artigos-boletim-icom-portugal-2/>



Carla Filipe (Vila Nova da Barquinha, Portugal, 1973) é uma artista multidisciplinar cuja prática explora criticamente a relação entre objetos de arte, cultura e ativismo. Ancorado no desenho, nas experiências pessoais e no conceito de autobiografia como arquivo experimental da contemporaneidade, o seu processo criativo resulta da apropriação de artefatos e documentos que constroem uma forma singular de retrato social e, simultaneamente, de autorretrato.

A artista plástica, que vive e trabalha no Porto, Portugal, venceu o Prémio FLAD de Desenho no ano de 2023.

Em território nacional, realizou as exposições individuais *"In My own Language I am Independent"*, no Museu de Serralves, 2023, *"Amanhã não há arte"*, no Maat em 2019, *"da cauda à cabeça"*, Museu Berardo, em 2014.

Integrou ainda, a nível internacional, as exposições coletivas *"Incerteza viva"* na 32ª Bienal de São Paulo, em 2016, *"Mom, Am I Barbarian?"* na 13.ª Bienal de Istambul, em 2013.



BOLETIM ICOM PORTUGAL

Património Vivo

Série III Julho 2024 N.º 21

