

20 | 2025

Varia

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



Edição electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/midas/6043>

DOI: 10.4000/130p3

ISSN: 2182-9543

Editora

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

Refêrencia eletrónica

Ana Carvalho, Alexandra Curvelo, Elisa Noronha, Paulo Simões Rodrigues e Pedro Casaleiro (dir.), *MIDAS*, 20 | 2025 [Online], posto online no dia 02 janeiro 2025, consultado o 15 novembro 2025. URL: <https://journals.openedition.org/midas/6043>; DOI: <https://doi.org/10.4000/130p3>

Este documento foi criado de forma automática no dia 15 de novembro de 2025.



The text only may be used under licence CC BY-NC-SA 4.0. All other elements (illustrations, imported files) may be subject to specific use terms.

SUMÁRIO

Editorial

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

Artigos

La museología de la ruptura en las exposiciones de Fernando Estévez González

Francisca Hernández Hernández

El uso de técnicas plásticas en la educación en los museos de Oporto: un estudio multicaso

Carmen Gómez-Redondo

Musealización, memoria e identidad: Le Camerette di Don Bosco de Valdocco, Turín

Ana Martín García

Chinese public art exhibitions between national identity and global image

Ornella De Nigris

Ensaio

Antropólogos e museus locais: entre o estudo distanciado e a relação de proximidade

Ana Saraiva

Entrevista

Restos humanos em coleções museológicas: controvérsias e dilemas éticos. Entrevista com Ana Luísa Santos

Ana Luísa Santos, Elisa Noronha e Patrícia Roque Martins

Recensões críticas

Françoise Vergès – Decolonizar o Museu: Programa de Desordem Absoluta

Sofia Alexandre Carvalho

James Lee Byars. Perfecta es la pregunta [Exposição]

Rita Maia Gomes

Bárbara Coutinho – A Exposição como Obra Total nos Museus do Século XXI

Carolina Neves

Armorial 50 anos [Exposição]

Fabiola Cristina Alves

Problemas do Primitivismo a Partir de Portugal [Exposição]

Sónia Moura

Jeannette A. Bastian – Archiving Cultures: Heritage, Community and the Making of
Records and Memory
Joana Galhardas

Editorial

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

- 1 Este número, em formato de publicação contínua desde o início de 2025, assume um perfil de número aberto (“Varia”) e resulta da diversidade de propostas aprovadas no âmbito do processo de revisão por pares. Reúne contributos inéditos que dialogam com a pluralidade de olhares contemporâneos sobre museus, coleções, práticas museológicas e as suas implicações sociais, económicas, políticas e culturais.
- 2 A publicação contínua, iniciada desde 2024 e consolidada no presente ano, tem permitido à MIDAS uma maior agilidade na disponibilização dos artigos logo após a sua aprovação, contribuindo para uma mais rápida disseminação do conhecimento científico e para um diálogo mais dinâmico com a comunidade académica e profissional. Esta opção editorial reafirma o compromisso da revista com a acessibilidade e com a circulação livre do conhecimento, princípios fundamentais que norteiam o projeto desde a sua fundação.
- 3 Os contributos reunidos neste número oferecem uma seleção de trabalhos que se cruzam com temas centrais da museologia contemporânea, como a prática educativa em museus, a musealização, o papel do museu como ator de diplomacia cultural, a complexa relação entre antropologia local e museus, e as questões emergentes de ética e direitos humanos no mundo das coleções e dos museus.
- 4 Neste número fica também patente a diversidade geográfica e institucional das autoras dos textos publicados, reafirmando a vocação internacional da MIDAS e o seu compromisso com o diálogo transnacional, privilegiando as relações de proximidade com os países de língua portuguesa e espanhola, sem deixar de acolher contributos de outras geografias linguísticas e culturais.
- 5 À semelhança de edições anteriores, este número procura refletir a natureza interdisciplinar, aberta e dinâmica da museologia enquanto campo de investigação e de prática.
- 6 De forma mais detalhada, a secção de artigos inclui quatro contributos relevantes. Francisca Hernández Hernández (Universidad Complutense) assina o primeiro artigo, «*La museología de la ruptura en las exposiciones de Fernando Estévez González*». Este estudo

parte da reflexão em torno da museologia crítica, designadamente da ideia de “museologia da rutura” proposta por Jacques Hainard, e analisa como, nas exposições organizadas por Estévez González, se desafiam formas tradicionais de musealização – sobretudo no campo dos museus etnográficos ou antropológicos – para privilegiar o diálogo, as comunidades, o património imaterial e um modelo que não se centre exclusivamente no objeto, mas que problematize o poder museológico e as suas implicações identitárias e culturais. O contributo deste estudo reside em evidenciar, mediante uma hermenêutica museográfica, como as exposições atuam como dispositivos de crítica institucional e de reconfiguração museológica, ampliando o horizonte da museologia tradicional.

- 7 Carmen Gómez-Redondo (Universidad de Valladolid) propõe, em «*El uso de técnicas plásticas en la educación en los museos de Oporto: un estudio multicaso*», uma investigação sobre a utilização de técnicas plásticas (artísticas) em contextos educativos de museus no Porto. A autora realiza um estudo que documenta como os museus portuenses estão a adotar estratégias que combinam intervenção prática, processos criativos e mediação museológica, integrando o público – nomeadamente jovens visitantes – como protagonistas no processo de aprendizagem. Este trabalho contribui para o debate da educação em museus ao mostrar evidências empíricas de como as técnicas artísticas podem potenciar a participação, a criatividade e a relação entre museu/público, abrindo caminho a práticas inovadoras de mediação.
- 8 Ana Martín García (Museo Casa Don Bosco, Itália) assina o artigo «*Musealización, memoria e identidad: Le Camerette di Don Bosco de Valdocco, Turín*», centrado no processo de musealização de um espaço religioso-pedagógico, *Le Camerette di Don Bosco de Valdocco*, em Turim e no modo como memória, identidade e museografia se cruzam. A autora reflecte sobre a forma como aqueles espaços se tornaram museu e veículo de identidade religiosa, num contexto que articula o local, o internacional e o legado educativo dos salesianos. O trabalho aprofunda a questão de como as casas-museu, mesmo quando de natureza religiosa, participam de uma dinâmica museológica mais ampla, interrogando memória, identidade e musealização.
- 9 Ornella De Nigris (Università degli Studi di Siena) apresenta o artigo «*Chinese public art exhibitions between national identity and global image*», em que examina como os museus estatais chineses e as exposições públicas de arte são mobilizados como instrumentos de diplomacia cultural e de construção de identidade nacional no âmbito global. A autora recorre a investigação de campo, análise documental e estudos de casos em instituições como o National Art Museum of China (Pequim) ou a Power Station of Art (Xangai), assim como a participação da China na Bienal de Veneza em duas das suas edições. O contributo reside em confrontar como as exposições funcionam hoje como plataformas de *soft power* e de construção de imagem nacional, implicando o museu num campo de tensões entre identidade nacional e estratégia política internacional.
- 10 Na secção de ensaios deste número acresce o contributo de Ana Saraiva (CRIA, Universidade Nova de Lisboa), que assina o texto «Antropólogos e museus locais: entre o estudo distanciado e a relação de proximidade». O ensaio discute a dupla condição do antropólogo que trabalha em museus de âmbito local – por um lado como investigador (externo), e por outro como agente (interno) de mediação entre a instituição museológica e as comunidades representadas. A autora revisita literatura, bem como a sua própria experiência profissional em projetos de museologia e de antropologia pública para refletir sobre os dilemas éticos, deontológicos e práticos envolvidos nessa

interface. O ensaio interroga: pode o antropólogo desempenhar um papel de mediação cidadã sem comprometer os pressupostos da disciplina? Que expectativas o museu pode depositar nesse profissional? Assim, o ensaio contribui para o debate sobre ética e participação nos museus de âmbito local.

- 11 Na secção de entrevistas apresentamos uma conversa com Ana Luísa Santos (Universidade de Coimbra), conduzida por Elisa Noronha (CITCEM, Universidade do Porto) e Patrícia Roque Martins (IHA, Universidade Nova de Lisboa) – «Restos humanos em coleções museológicas: controvérsias e dilemas éticos». Trata-se de uma interlocução aprofundada sobre temáticas atuais da museologia contemporânea: a proveniência e a gestão sensível de restos humanos em coleções museológicas, o contexto ético e científico da investigação, a restituição e circulação internacional das coleções, e o papel dos museus enquanto mediadores. A entrevistada, professora e experiente investigadora em antropologia biológica, partilha o seu percurso (que incluiu a coordenação do Museu Antropológico, entre 2006 e 2010) e contribui para o debate sobre ética, memória e direitos humanos em contexto museológico.
- 12 Este número encerra com seis resenhas críticas de exposições e livros, com o crivo científico e editorial de Joana Baião e Leonor de Oliveira, editoras da MIDAS. Esta secção assume particular relevância, prolongando a reflexão museológica em diferentes registos e proporcionando uma análise aprofundada de obras de referência que contribuem para o debate teórico e para a renovação das práticas museológicas.
- 13 No campo das resenhas de livros, destaca-se o comentário de Sofia Alexandre Carvalho (CITCEM, Universidade do Porto), que analisa o livro de Françoise Vergès, *Decolonizar o Museu: Programa de Desordem Absoluta*, que foi traduzido para português pela Orfeu Negro. Vergès, conhecida cientista política, ativista e historiadora francesa, com origem na Ilha da Reunião, departamento ultramarino francês, interroga os processos de descolonização dos museus e os desafios decorrentes desses processos.
- 14 O segundo livro resenhado é da autoria de Carolina Neves (IHA, Universidade Nova de Lisboa), que comenta a obra de Bárbara Coutinho – *A Exposição como Obra Total nos Museus do séc. XXI*, um dos últimos volumes editados pela Coleção “Estudos de Museus”. O livro cruza as áreas do design, da arte, da arquitetura e dos museus, incluindo como estudos de caso o Triennale Design Museum (Milão), o Neues Museum (Berlim) e o MUDE – Museu do Design (Lisboa).
- 15 O terceiro livro em destaque é *Archiving Cultures: Heritage, Community and the Making of Records and Memory*, da americana Jeannette A. Bastian. Resenhado por Joana Galhardas (CIDEHUS, Universidade de Évora), esta publicação traz novos entendimentos sobre o papel dos arquivos, a preservação da memória e a participação das comunidades, incluindo a relação com os museus e seus arquivos.
- 16 Esta secção compreende ainda três exposições em análise. Rita Maia Gomes (IHA, Universidade Nova de Lisboa) comenta a exposição, *James Lee Byars, Perfecta es la pregunta* (2024), realizada no Palacio de Velásquez (Madrid) com curadoria de Vicente Todolí. A exposição é dedicada ao artista americano James Lee Byars (1932-1997), um dos nomes mais relevantes da performance e da arte conceptual do século XX.
- 17 Fabíola Cristina Alves (Universidade Federal do Rio Grande do Norte) dedica-se à resenha da exposição *Armorial 50 anos*, exposição que circulou por vários espaços no Brasil, explorando as implicações museográficas e identitárias desse legado cultural brasileiro, o movimento Armorial.

- 18 A última exposição analisada é assinada por Sónia Moura (IHA, Universidade Nova de Lisboa) e refere-se à mostra *Problemas do Primitivismo a Partir de Portugal* (2024), que esteve patente no CIAJG – Centro Internacional das Artes José de Guimarães. Esta exposição, com curadoria de Marta Mestre e de Mariana Pinto dos Santos, também coloca em evidência o tema da descolonização das narrativas e das coleções museológicas.
- 19 Cada uma destas recensões não apenas examina obras específicas, mas prolonga o diálogo museológico, estimulando crítica, abertura e questionamento sobre o presente e o futuro dos museus.
- 20 A escolha da imagem de capa deste número inscreve-se na linha editorial da MIDAS de dar visibilidade a obras artísticas contemporâneas que prolongam e ampliam a discussão sobre os museus, sobre os seus modos de existência e sobre as formas como são percebidos, habitados e questionados na atualidade. Com curadoria de Elisa Noronha, editora da MIDAS, esta escolha reflete a compreensão de que o pensamento sobre museus não se esgota no discurso académico, mas alimenta-se igualmente das práticas artísticas que interrogam, desconstroem e reinventam as instituições museológicas. A imagem em causa, a vista da exposição “9 do 9” do projeto curatorial “museu do louvre pau-brazil” (2016–2021), concebido pelos artistas brasileiros, Jéssica Varrichio e Guilherme Giufriada, reinterpreta criticamente o conceito de museu a partir de um edifício emblemático de São Paulo (Brasil), que se designa de “Louvre”, convertendo-o num “*museu-trouvê*” que evidencia tensões entre centro e periferia, original e cópia, memória e ficção. Ao transformar uma estrutura arquitetónica quotidiana num espaço simbólico de questionamento institucional, a obra dialoga com o propósito editorial da MIDAS de promover um olhar expandido sobre o museu enquanto construção cultural, política e imaginária.
- 21 Deixamos um agradecimento a todas as autoras que neste número confiaram à MIDAS os seus trabalhos de investigação, assim como aos revisores e revisoras científicas que, através do seu trabalho rigoroso e diligente, asseguram a qualidade do processo de arbitragem por pares.
- 22 Queremos deixar mais duas notas finais. Uma para salientar os progressos alcançados pela MIDAS no que concerne à sua indexação e visibilidade em bases de dados de referência internacional. Com efeito, a aprovação da MIDAS para integração na Scopus foi em 2025 um objetivo alcançado, e que se traduz num maior impacto dos resultados de investigação publicados e que permitirá reforçar ainda mais a posição da MIDAS no contexto científico internacional, consolidando-a como uma referência incontornável nos estudos de museus em língua portuguesa e espanhola.
- 23 No contexto nacional, destacamos outro marco de reconhecimento da MIDAS, neste caso pela comunidade profissional, com a distinção atribuída pela APOM (Associação Portuguesa de Museologia) na categoria de “Edições” dos prémios de 2025, com uma menção honrosa. Esta distinção evidencia também o papel da MIDAS para a museologia portuguesa.
- 24 Ao encerrarmos este décimo segundo ano de publicação, renovamos o compromisso com a promoção de uma museologia crítica, reflexiva e plural, aberta ao questionamento, à experimentação e ao diálogo interdisciplinar. A MIDAS continuará nos próximos anos a apresentar-se como um espaço de encontro entre investigadores e profissionais de museus, privilegiando contributos que se destaquem pela sua

capacidade de teorização, inovação e originalidade, e que contribuam para repensar os museus e a museologia face aos desafios contemporâneos.

AUTORES

ANA CARVALHO

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

ALEXANDRA CURVELO

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

ELISA NORONHA

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

PAULO SIMÕES RODRIGUES

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

PEDRO CASALEIRO

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

Artigos

La museología de la ruptura en las exposiciones de Fernando Estévez González

The museology of rupture in the exhibitions of Fernando Estévez González

Francisca Hernández Hernández

NOTA DO EDITOR

Artigo recebido a 31.10.2024

Aprovado para publicação a 03.02.2025

Introducción

- ¹ A partir de los años 70 del siglo pasado surge un movimiento que pone en cuestión la imagen que se tenía del museo, y en especial de los grandes museos nacionales etnológicos y antropológicos, considerados como almacenes que custodiaban las obras recopiladas durante la época colonial. Con ello, se pretende dar paso a una concepción del museo más centrada en las personas que en los objetos, más comprometida socialmente y más abierta al diálogo con otras comunidades, más crítica con las instituciones oficiales y más reivindicativa de los derechos de las minorías culturales, durante tanto tiempo marginadas y olvidadas. Al igual que la sociedad se va volviendo más reivindicativa y crítica con la realidad que le rodea, así también la museología experimenta un cambio radical que le lleva a tomar una postura crítica ante la forma de concebir el museo tradicional.
- ² Entre los representantes de esta corriente crítica, centrada fundamentalmente en la manera de concebir las exposiciones, se encuentra Jacques Hainard (1943-), director del Museo de Etnología de Neuchâtel (Suiza), con su propuesta de *La Museología de la Ruptura* (Hainard 1994a), en la que trata de desacralizar el objeto tradicional, que es

expuesto para suscitar en el visitante una actitud devocional y de sometimiento, al tiempo que se decide por contar una historia que sea capaz de «perturbar la armonía, suscitar el espíritu crítico y provocar la emoción» a la hora de comprender y descubrir el significado de una exposición (Hainard 1994b, 538).¹

- 3 Desde el primer momento, Hainard tuvo claro que era necesario cambiar la museografía tradicional, basada en los objetos y que seguía vigente en el museo, por una museografía de la ruptura apoyada en el relato expositivo de carácter temporal, en el que se invitará al visitante a ejercer un pensamiento crítico, al tiempo que se intenta convertir al museo en un espacio donde poder reorganizar y deconstruir el pensamiento cultural existente. Ante una concepción decimonónica del museo, ya obsoleta, el autor nos recuerda que no podemos seguir considerándolo como un depósito donde se almacena la memoria del pasado, que ha quedado fija para siempre, porque ya ha cumplido su misión y no puede cambiarse en el futuro. Quienes hacen eso corren el riesgo de que el museo «se transforme en necrópolis» y los visitantes se cansen de contemplar siempre las mismas obras (Hainard 1985, 106). Por eso, es necesario replantearse el mismo concepto de museo organizando una serie de exposiciones de corta duración, exposiciones temporales anuales y otros espacios dedicados a la actualidad social donde sea posible contemplar diferentes miradas museológicas desde la pluralidad, la inclusividad y la democracia, hasta el punto de que pongan en crisis los esquemas impuestos por las administraciones estatales desde su situación de privilegio y que tratan de «asegurar su monopolio de la memoria mediante la creación de nuevos museos» (Hainard 1985, 107).
- 4 En España, el principal representante de la museología de la ruptura ha sido Fernando Estévez (1953-2016). Obtenida la licenciatura en la Universidad de La Laguna dentro de la especialidad de Filosofía y Ciencias de la Educación, sus primeras investigaciones se centraron en el conocimiento de los orígenes de los canarios, defendiendo su tesis *Indigenismo, Raza y Evolución. El Pensamiento Antropológico Canario (1750-1900)* (1987), que se convertirá en el punto de partida de sus futuras investigaciones. Nombrado director del Centro de Estudios Antropológicos del Cabildo Insular de Tenerife, trabajó para dar un mayor impulso y reconocimiento a la Antropología, de forma que logró la separación de las colecciones etnográficas que estaban integradas hasta ese momento en el museo Arqueológico de Tenerife, para crear un nuevo museo de Antropología con una concepción diferente al museo etnográfico tradicional, en el que ejercerá de director a partir de 1996. Compaginó su cargo de profesor de Antropología en la Universidad de La Laguna con el trabajo en el museo, donde llevó a cabo diversos proyectos museográficos que fueron fruto de una profunda reflexión sobre temas que suscitaban gran interés social y cultural, apoyándose en una escenografía donde la estética y la antropología representarán un intento de aproximación a las diferentes facetas que presenta la cultura de nuestros días. Sin embargo, dichas exposiciones no obtuvieron la acogida esperada por parte de los visitantes, motivo por el que fue destituido como director del museo regresando posteriormente como coordinador científico de la institución (Henríquez y Clavijo 2015-16, 108).
- 5 El hecho de que sus exposiciones no tuvieran la misma aceptación que las programadas por Hainard (1985) nos lleva a pensar que los contextos en que se presentaron eran diferentes, aunque la filosofía o la idea que intentaban transmitir era muy semejante. La escasa acogida que el trabajo de Estévez tuvo entre los políticos, museólogos y el público de las islas y de la península se explica porque sus escritos se publicaban en un

ámbito local muy reducido y porque su propuesta era totalmente rupturista y se enfrentaba a las políticas culturales de las Administraciones locales.

- 6 Hemos de resaltar que es distinta la noción antropológica que se tiene del “otro” en ambos museos, puesto que, mientras que en Neuchâtel se representa al no europeo con características físicas y culturales diferentes, en Canarias el “otro” es el antecesor de los pobladores actuales. Así, sus primeros estudios se centraron en conocer el origen de los guanches, su historia e identidad y, sin olvidar el pasado, siempre hace referencia al presente y al futuro. Amplió sus estudios en el campo de la antropología social tratando sobre las minorías y las desigualdades sociales, la museología, el patrimonio cultural y el turismo. También analizó los temas relacionándolos siempre con los aspectos sociales que se reflejan tanto en sus escritos como en sus exposiciones, fruto de una profunda reflexión sobre la sociedad contemporánea y sus inquietudes culturales y sociales. Entre sus actuaciones destacaron la elaboración de exposiciones siguiendo la misma filosofía rupturista que Jacques Hainard programó para el Museo Etnográfico de Neuchâtel, a quien consideraba un gran innovador de la museología contemporánea (Estévez 2015a, Henríquez y Santa Ana 2019, 165).
- 7 Cuando Estévez publicó su libro sobre *Indigenismo, Raza y Evolución*, pretendía revertir los prejuicios coloniales e ideológicos de la disciplina antropológica y hacer una crítica a las ciencias sociales como responsables del papel que estas jugaron en la construcción del relato identitario en Canarias y la necesidad de redefinir el estudio que los europeos hicieron de los “otros” no europeos. Porque no hay duda de que:

Para los canarios, los guanches fueron y son, al mismo tiempo, los “otros” y nosotros. Los guanches nos han unido y nos han dividido. En cualquier caso, siempre han estado presentes y forman parte de nuestro sentido común histórico. (Estévez 1987, 15)
- 8 Por eso, no duda en dejar aparte los esquemas tradicionales de dicha disciplina y adoptar la nueva museografía rupturista etnográfica, alentada por Hainard en Neuchâtel, para aplicarla al Museo de Antropología e Historia de Tenerife, así como la temática del turismo, el diálogo con el arte contemporáneo y su compromiso como etnógrafo por romper con la neutralidad científica y apostar por la defensa de las minorías sociales y las culturas originarias (Estévez 2011a). Por todo ello, se le puede considerar como uno de los iniciadores de la renovación crítica de la antropología y la museología en Canarias. Anthony Shelton, director del Museo de Antropología de la Universidad de Columbia Británica, e iniciador de la museología crítica, no tiene inconveniente en asociar el nombre de Estévez al de Hainard y otros investigadores al afirmar que:

[...] como han demostrado reiteradamente Jacques Hainard, Fernando Estévez González, María Ramos y Nuno Porto, el paso de un concepto de conocimiento objetivista a uno subjetivista tiene un potencial enorme para generar nuevas heterotopías y hacer explotar el limitado espectro de los géneros expositivos. (Shelton 2013, 12)
- 9 Para Estévez los museos no dejan de ser heterotopías que nos presentan «diferentes mundos, culturas y tiempos», y se pregunta qué clase de heterotopías observamos en los museos canarios al encontrarse muy alejados de los centros culturales de la península, al tiempo que no renuncian a homologarse como museos modernos (Estévez 2015a, Henríquez y Santa Ana 2019, 156). Esto dará lugar a diferentes formas de exposiciones, al tiempo que aporta más motivos para que las instituciones sean más democráticas y abiertas a las nuevas corrientes museográficas. Convencido de que los

objetos se han de exponer en función del discurso que se ha programado y no al revés, tratará de organizar sus exposiciones museográficas partiendo de esta idea. Entre las muchas exposiciones que Estévez programó, se han elegido para su análisis las cinco que mejor representan el tema propuesto.

Los alimentos contemplados a través de las diferentes culturas

- 10 La exposición *Alimentación y Cultura* (1997) era un tema que, en ese momento, despertaba un gran interés como lo demostró la apertura del Alimentarium de Vevey (Suiza) en 1985, o del Agropolis-Museum de Montpellier (Francia) en 1986, centrados en el análisis antropológico de la alimentación y de la salud, y que Estévez trata de aplicar al Museo de Antropología de Tenerife. Convencido de que es muy conveniente servirse de la antropología social para el estudio de la alimentación humana, en la exposición se analiza la relación que existe entre los alimentos y las pautas socioculturales que regulan su consumo, qué alimentos consumimos, cómo se preparan y cómo nos relacionamos al consumirlos (Estévez et al. 2001, 5). Con este tema, Estévez participó en el *I Congreso Internacional sobre Alimentación y Cultura* (Estévez 1999a), donde expuso cómo la alimentación ha entrado a formar parte del patrimonio cultural y se han creado diversas exposiciones museológicas para el estudio de las formas de consumo que han tenido lugar en el pasado. Su propósito es presentar una exposición que responda a las nuevas líneas de actuación de los museos etnográficos, que ponen su acento en los aspectos de la vida cotidiana y se sitúan desde una perspectiva más abierta a la diversidad cultural como expresión de las distintas maneras de afrontar la realidad de cada día.
- 11 La exposición, inaugurada el 14 de septiembre de 1997, fue la primera que dirigió y comisionó Estévez en el Museo de Historia y Antropología de Santa Cruz de Tenerife. El intentó abordar el tema desde una visión transdisciplinar estructurada en diversos puntos relacionados con la alimentación canaria: los alimentos y la comida, el sabor, el paisaje, las verduras y las frutas, los tubérculos, la papa y el ñame, la carne, el pescado, la leche y los lácteos, el azúcar y la atracción por lo dulce y el gofio. Parte del principio que los alimentos, la forma de prepararlos y cómo y con quiénes los comemos están mediatizados por la cultura y la sociedad, cumpliendo las funciones biológicas, psicológicas y culturales dentro de las respectivas comunidades. Así, cada cultura selecciona un grupo de alimentos y sus diversas técnicas culinarias, consciente de que la alimentación cambia según la época y la sociedad en la que se aplique (Estévez et al. 2001, 5).
- 12 La alimentación es presentada en la exposición como un fenómeno universal que comporta una serie de implicaciones socioculturales que van unidas al hecho de comer, puesto que este no implica solo ingerir alimentos, sino también asumir un determinado número de normas que han sido establecidas por las distintas sociedades y que, por ello, es considerado un símbolo de identidad cultural (Estévez et al. 2001, 48). Afrontada la exposición desde una perspectiva antropológica, el autor pretende estudiar las distintas teorías que existen sobre los comportamientos humanos en relación con las preferencias y aversiones alimentarias, los tabúes religiosos existentes y las diferencias culturales que explican, de alguna manera, los comportamientos sociales. Se trata de que el visitante descubra que la alimentación humana no puede entenderse al margen

de las culturas culinarias, al tiempo que se le invita a profundizar en el concepto de diversidad cultural partiendo del conocimiento de la propia cultura culinaria canaria.

- 13 Estévez y el equipo que coordinó la exposición pretendían dar una visión práctica que posibilitara diferenciar las funciones de la alimentación y la nutrición en la persona humana y los elementos socioculturales que se manifiestan en la misma. Uno de los aspectos que se resaltan en dicha exposición es la relevancia que tienen los sentidos a la hora de percibir, oler, saborear y tocar los alimentos, aproximándose a las nuevas corrientes de la museología sensorial (Howes 2014). Dado que toda exposición ha de implicar al visitante para que se comprometa socialmente, no deja de poner de manifiesto los desequilibrios y desigualdades que se dan en el campo de la alimentación entre los países ricos y pobres y cuáles son las causas que los producen.
- 14 La museografía, aplicada a la exposición, es lo más novedoso y lo que mejor expresa el contenido de la misma, invitándonos a reflexionar y a hacernos preguntas. El discurso se presentaba, desde una perspectiva rupturista, a través de una serie de recursos muy diferentes a lo que estamos acostumbrados a ver en las exposiciones tradicionales. En una de las salas se mostraban ocho carros de supermercado llenos de productos de alimentación, pintados de colores, que representaban el consumo de alimentos “per cápita” y por hogar en un año, tanto en Canarias como en la Península. En otra de las salas se reproducía una boca como imagen de “el sabor”, puesto que en la percepción de las propiedades de los alimentos juegan un papel importante todos los sentidos, así como el olor, el aroma y el sabor condicionan el gusto. Uno de los ejemplos que pone como modelo es el del mojo, signo identitario canario. A lo largo de la exposición se van mostrando los diversos contenidos y sus aspectos culturales. Para resaltar que el consumo de carne animal está regulado en algunos países por normas religiosas, morales o ecológicas, en las salas se muestran fragmentos de animales colgados en una carnicería. Por otra parte, los alimentos dulces aparecen asociados tanto a la vida cotidiana como a determinadas ceremonias de carácter ritual o celebraciones. A través de la reproducción del interior de una tarta, se quiere informar sobre la presencia del azúcar que se encuentra de forma invisible en todos los productos dulces (Estévez 2019a, 177-179). Estas son algunas de las cuestiones museográficas de la exposición, considerada muy novedosa en su momento porque buscaba resaltar la estrecha relación existente entre los alimentos y las prácticas culturales.

La incorporación del pasado al presente

- 15 En la exposición *El Pasado en el Presente*, celebrada en 2001 y 2003, Estévez (2019b, 180-181) elige un tema muy recurrente en sus investigaciones, en un intento de integrar el pasado en el presente a través de una postura crítica a la hora de crear nuevas identidades. Así, a través de la exposición, se van presentando distintas percepciones que se tienen del pasado, de la historia y de los patrimonios culturales, concebidos como construcciones sociales que se van adaptando a las diferentes épocas. Estévez trata de presentar, desde una «perspectiva crítica y reflexiva, los usos sociales del pasado, la historia y los patrimonios culturales en el contexto de la sociedad posmoderna», consciente de que sólo desde el presente podemos reconfigurar el pasado (Estévez 2004a, 8). Parte de una serie de premisas teóricas que han estado en el centro de las preocupaciones de los debates de las ciencias sociales y humanas. Entre otras, estaría el hecho de que el pasado ocupe un lugar muy importante en nuestras vidas,

hasta el punto de que solemos recurrir a él para dar sentido al presente y orientar nuestro futuro; la utilización que diferentes grupos sociales, con intereses y criterios ideológicos y políticos, hacen del pasado y que constituyen el fundamento de los patrimonios culturales y de las identidades particulares y colectivas; y, finalmente, la constatación de que no podemos recuperar el pasado tal como sucedió, sino que necesitamos reconstruir, recrear y reinventar la historia a partir de las necesidades y aspiraciones del presente. Pero es evidente que, tanto las personas como los grupos sociales e instituciones, valoran los objetos del pasado de muy distinta manera y, en consecuencia, son selectivos a la hora de decidir qué conservan y cómo lo hacen.

- 16 Para elaborar el montaje de la exposición se sirvió de diferentes artefactos y materiales que se utilizaban para la construcción de los edificios y que en las distintas unidades expositivas sirvieron como soportes museográficos, al tiempo que se constituyeron en un referente simbólico que nos está indicando que el pasado «es siempre una “construcción” social hecha desde el presente» (Estévez 2004a, 8). Partiendo de esa idea, Estévez va exponiendo dichas unidades expositivas combinando su dimensión conceptual con las técnicas más llamativas, tomando como punto de referencia los elementos que constituyen el fundamento de cualquier construcción arquitectónica. A través de vallas y carteles publicitarios, colocados sobre los edificios en construcción, intenta hacer comprender al visitante de qué manera tiene lugar la construcción social del pasado. Pero también se sirve de la instalación de unas carretillas que hacen de soporte para mostrar los diferentes tipos de patrimonio cultural y cómo se les trata de una u otra manera dependiendo de los distintos criterios ideológicos y políticos, que son el reflejo de los diversos grupos sociales, que suelen hacer un uso parcial de dichos patrimonios.
- 17 Para hacer ver cómo el pasado y la historia dependen de las diferentes concepciones que tenemos del tiempo según la época que nos toca vivir, Estévez utilizó una estructura metálica que se usa en la construcción para cimentar los edificios, que le sirve de base para indicar las tres concepciones del tiempo que se tienen en la cultura occidental y que no son otras que el tiempo social, el tiempo del reloj y el tiempo instantáneo (Estévez 2004b, 17ss.). Pero también se sirve del montaje de cuatro objetos nuevos – una mesa, un busto, un candelabro y un marco para fotografía –, que fueron envejecidos con diferentes técnicas para darles una pátina de antigüedad que no poseían, con los que pretendió reflejar el afán que la sociedad tiene de poseer y valorar las cosas viejas.
- 18 Un tema al que le dedica un espacio especial en la exposición es el referido a los sentidos y a la forma en que estos participan en la elaboración de las memorias y recuerdos, destacando la prioridad e importancia que se da a la vista frente al resto de sentidos. Presentando un archivo simulado, sostenido sobre unos andamios de la construcción, pretende destacar que todos los sentidos participan en la elaboración de la memoria, si bien algunos, como el olfato, suelen conservar mejor los recuerdos que las imágenes visuales, tal como sugería Marcel Proust en *Por el Camino de Swann*, dentro de su libro *En Busca del Tiempo Perdido*, con el ejemplo de la magdalena mojada en el té (Proust 1913, 37-38).
- 19 Con la presentación de tres hormigoneras procura resaltar los tres aspectos más importantes del carácter social de la memoria, que son los diversos tipos de archivos, las conmemoraciones del pasado y los archivos secretos que no suelen ser accesibles a la comunidad. Pero nos indica que no todo puede ser recordado, ni siquiera aquellos

hechos que no queremos olvidar. A partir de cuatro columnas de hierro, que sirven de soporte de la unidad expositiva sobre las estrategias para no olvidar, se presentan varias reglas mnemotécnicas y aparatos que nos ayudan a conservar la memoria.

- 20 En la unidad expositiva se presentan distintos tipos de réplicas de objetos producidos en serie para hacer ver que el deseo de adquirir copias de objetos antiguos entra dentro del consumo de masas. Ante el excesivo protagonismo que nuestra sociedad concede al pasado, utiliza una serie de puntales para sostener las estructuras de los edificios en construcción, en las que aparecen suspendidos en el aire una serie de objetos de diferentes épocas, a través de los cuales pretende representar la presión que el pasado suele ejercer sobre el presente, advirtiéndonos de que no es posible almacenar para siempre todos los objetos, contrariamente a lo que opinan los museos y coleccionistas.
- 21 Estévez nos recuerda que, lo mismo que no es posible conservar en el presente todo el pasado, tampoco nos resultará fácil poder legar todo nuestro bagaje cultural y técnico a las futuras generaciones. Sostenidos sobre un panel, se muestra una selección de todos aquellos objetos que utilizamos en la actualidad y un programa de informática que diseña una cápsula del tiempo virtual en la que se meterían todos aquellos objetos más representativos de nuestra cultura, que los visitantes crean que deben conservarse.
- 22 También nos invita a pensar que ni el pasado, ni el deseo de poseer cosas antiguas es lo más importante en la vida, sino que en nuestra sociedad posmoderna también se valora mucho mantenerse jóvenes y no envejecer, de tal manera que poseer objetos antiguos y cuerpos jóvenes es una de las paradojas de la sociedad contemporánea. Pero no hemos de olvidar que tanto el pasado como el cuerpo son una construcción social, que se hace desde el presente. Además, señala que la obsesión por lo antiguo ha llevado a la escenificación del pasado, en la que se ha primado la decoración antes que los criterios históricos y etnográficos, de manera que muchas recreaciones o escenificaciones de la cultura tradicional, que se realizan en los museos y parques temáticos, mezclando objetos de diferentes épocas o grupos sociales, se convierten en simples simulacros. Finalmente, realizó un montaje ecléctico de materiales históricos y etnográficos de diferentes épocas y procedencias, resaltando que estas imitaciones suelen ser del agrado del público.

La materialidad de lo intangible

- 23 Cuando vivimos en una época en la que todo se patrimonializa, observamos cómo, a pesar de que la sociedad posmoderna ha decidido romper con el pasado, la gente no deja de preguntarse por sus raíces en un intento de afianzar su propia identidad y originalidad. Y, en su deseo de no perder su sentimiento de pertenencia a un determinado lugar o comunidad, producida por la progresiva mercantilización, no duda en recurrir a la oferta que la cultura patrimonial le ofrece para recuperarlo. De alguna manera, puede decirse que la industria patrimonial se servirá de dicha carencia en su intento de «mercantilización de la nostalgia» (Alonso González 2016, 181). A medida que intentamos conocer el pasado, inconscientemente nos vamos separando de él, hasta el punto de que lo transformamos y adecuamos a partir de la visión idealizada que nos hemos creado desde la realidad que vivimos. En todo caso, el patrimonio cultural desempeñará un papel fundamental en el intento de conocer las singularidades locales existentes en todos los pueblos y culturas. Y dentro del patrimonio cultural

habrá que tener en cuenta no solo el patrimonio material, sino también el natural e inmaterial.

- 24 Fernando Estévez (2015b) prestará una particular atención a dicho patrimonio. Conocedor de la Ley 4/1999 de Patrimonio Histórico de Canarias y de cómo esta utiliza de forma indirecta el término “inmateriales” al establecer algunos apartados en la definición de patrimonio etnográfico, como son los oficios y habilidades, el folklore, el silbo gomero, los juegos y las fiestas, no dejará de profundizar en el tema. Su propósito era ver hasta qué punto es posible formular un concepto más crítico sobre su auténtico significado, convirtiéndose en un gran defensor de las medidas de salvaguarda y revalorización de dicho patrimonio, promovidas por la Dirección de Patrimonio Histórico del Gobierno de Canarias, quien pretendía elaborar un Atlas de Patrimonio Cultural Inmaterial (Estévez 2015b, Henríquez y Santa Ana 2019, 126).
- 25 El autor critica la división que la UNESCO hace de la cultura inmaterial, al situarla dentro del ámbito de “Conocimientos y prácticas relacionadas con la naturaleza y el universo”, porque eso supone hacer una división subjetiva y parcial entre cultura material, inmaterial y naturaleza, cuando estas van siempre unidas y no deberían separarse dado que, haciéndolo, estaríamos negando que existen diversas maneras de concebir e imaginar la cultura. Le parece que los acuerdos internacionales alcanzados por la UNESCO (2003), ratificados por España en 2006, han dado lugar a un conjunto de normas basadas en el convencimiento de que, constatado que el patrimonio existe antes de que fuera definido e inventariado, es obligado ofrecer una visión del mismo que sirva para todos los continentes (Estévez 2015b, Henríquez y Santa Ana 2019, 125).
- 26 A partir de este momento, Estévez programa la exposición *La Materialidad de lo Intangible* (2007) con el propósito de mostrar las diferentes dimensiones que puede ofrecer el patrimonio inmaterial. Para ello seleccionó objetos de la cultura canaria junto con otras creaciones intangibles como la música, los juegos, la lengua, los conocimientos técnicos relacionados con la artesanía y las tradiciones culinarias, así como otras manifestaciones propias de las comunidades canarias con la finalidad de transmitir que las prácticas socio-culturales no se pueden interpretar sin el apoyo de la cultura material puesto que «solo en el mundo de los objetos cobran sentido las relaciones humanas. A la vez, los objetos carecen de significado si se les separa de sus cambiantes usos históricos, sociales y culturales» (Estévez 2007, Henríquez y Santa Ana 2019, 188).
- 27 La escenografía de la exposición se estructura en dos partes. En la primera se exponen los distintos elementos asociados a los sentidos, que son el hilo conductor de la exposición, de manera que la vista, el oído, el olfato, el sabor y el tacto son necesarios para que lo intangible pueda ser comunicado a través de las prácticas socio-culturales. En la segunda se proyectan imágenes y se emiten sonidos relacionados con los saberes, expresiones y prácticas sociales inmateriales que producen y se reproducen con la ayuda de los objetos (Estévez 2007, Henríquez y Santa Ana 2019, 189).
- 28 La exposición se programó en tres sedes distintas. La primera tuvo lugar en 2007 en el Museo de Historia y Antropología de Tenerife, la segunda se inauguró en 2008 en la Casa de Los Coroneles (La Oliva, Fuerteventura) y finalmente, en 2009, se trasladó a la Casa-Museo de Colón en Las Palmas de Gran Canaria. No cabe la menor duda de que Estévez siempre estuvo muy interesado por los temas patrimoniales de actualidad como es el caso del patrimonio inmaterial que, desde su reconocimiento mundial en la Convención de 2003, tuvo una buena acogida en todos los países y de una manera

especial en los investigadores del campo antropológico y etnográfico, poniéndose de manifiesto el interés y empeño en programar esta exposición.

El turismo como objeto de tratamiento museístico

- 29 Estévez ha dedicado una atención especial al turismo y su relación con el souvenir como elemento museístico, hasta el punto de que se pregunta si es adecuado el tratamiento museístico del souvenir turístico. Su respuesta es que sí es posible contemplarlo como un objeto más que puede integrarse en el museo. De ahí que defienda la estrecha relación que el museo tiene con el turismo, sobre todo a partir de la modernidad tardía, tal como pretendió demostrar con la exposición *Souvenir, Souvenir. La Colección de [los] Turistas*, inaugurada el 25 de junio de 2009 y desarrollada, simultáneamente en las sedes de la Fundación César Manrique y del Museo de Historia y Antropología de Tenerife. El montaje de las exposiciones se basaba en dos metáforas distintas que hacían referencia a la industria y al consumo turístico, de manera que en la Fundación se insistía en presentar el museo como uno de los espacios más frecuentados por el turismo cultural, donde tienen lugar las recreaciones etnográficas, las taxonomías propias de la historia natural y las pinacotecas de los museos de arte, mientras que en el Museo de Historia se recreó un “comedor” de hotel tipo buffet como lugar destacado del consumo turístico (Gabinete de Prensa 2009, Estévez 2019c, 185).
- 30 En dicha exposición analiza la interacción que existe entre turistas y nativos a través de los souvenirs, dándose una apropiación de los nativos por los turistas, al tiempo que reflejan los rasgos culturales de los nativos. Gran conocedor de este fenómeno, que de manera especial afecta a las Islas Canarias, observa que tiene sus efectos positivos y negativos en el patrimonio cultural. A través de una colección de souvenirs se intenta mostrar los rasgos más destacados de la sociedad contemporánea, donde el turismo y el consumo cultural ocupan un lugar prioritario entre sus prácticas turísticas.
- 31 Al hablar del turismo, Estévez afirma que hoy «vivimos en un mundo turístico, un mundo para ser visto, sentido, interpelado, viajado. Hoy todos somos turistas y, bajo el “síndrome turístico”, estamos también todos abducidos por el deseo de consumir los lugares y las cosas del pasado» (Estévez 2009a, 63, Henríquez y Santa Ana 2019, 97). Es más, opina que la mirada turística, en su deseo de consumir cuantas más imágenes mejor, termina por apropiarse de todo lo que contempla en los lugares que visita, siendo los objetos de los museos a los que más se recurre convirtiéndose en instrumentos de representación, que tienen como tarea educar a los ciudadanos y proporcionarles entretenimiento. Aquí coinciden, por una parte, el hecho de que el ciudadano moderno desea conocer el pasado de su nación y, por otra, el turista que está interesado en entender el presente de los otros, en la medida que expresan, de alguna manera, su propio pasado occidental ya desaparecido (Henríquez y Santa Ana 2019, 102).
- 32 De todo ello, se deduce que es posible contemplar el souvenir turístico desde una perspectiva museística en el momento en que introducimos los objetos sin trascendencia del turismo dentro de los museos, de manera que se ponen en tela de juicio tanto los prejuicios que los visitantes tienen sobre el carácter objetivo y científico de los museos, como la autosuficiencia con que los museos proclaman su pretendida “autoridad cultural”. En todo caso, lo que queda claro es la convicción de que en el final de la modernidad podemos admitir, sin ningún tipo de problema, «la naturaleza

esencialmente turística del museo» (Estévez 2009b). Esto quiere decir que se nos abre una oportunidad para adentrarnos en el estudio de una museología turística en la que ambas se retroalimenten y complementen mutuamente.

La presencia de lo ausente en las exposiciones

- 33 En la exposición *Fantasmagorías, la Presencia de lo Ausente* (2013) Estévez (2019d, 186-187) se propuso demostrar cómo, sirviéndose de diversas actuaciones expositivas, es posible que se dé una conexión casi imperceptible entre los objetos que se venden en los grandes almacenes y los que se exponen en los museos, resaltando los diferentes valores que representan los objetos al pasar de ser considerados mera mercancía a piezas de la colección del museo. Para ello utilizará escaparates, recursos presentados en el comercio, salones burgueses y espacios dedicados a la magia, con el propósito de explicar en qué medida comparten con el museo el deseo de fomentar la curiosidad que siente el espectador de nuestro tiempo ante los objetos que exponen para que sean contemplados y, al mismo tiempo, deseados. Frente a la idea de que el comercio y el museo son dos ámbitos separados de la vida social, defiende que están íntimamente unidos al utilizar un mismo mecanismo para presentar los objetos, ya sea a través de los escaparates o de las vitrinas, y que estos nos produzcan el deseo de consumirlos y el placer de contemplarlos, aunque no podamos tocarlos. Llegados a este punto, se pregunta si las vitrinas y los escaparates realmente reflejan lo que son a través de sus numerosos objetos o también contienen como “presencias ausentes” los deseos, aspiraciones y recuerdos que estos nos suscitan (Estévez 2011b, 47).
- 34 Para referirse a esas “presencias ausentes” que se encuentran tras los objetos presentados en la exposición, el autor retoma el término “fantasmagoría” referido a los espectáculos populares que se realizaban en el siglo XIX, y que eran herederos de la linterna mágica y de las sombras chinescas, de manera que esta solía ir asociada a la presentación de la figura del fantasma y de lo intangible (Estévez 2011b, 44). La exposición no solo pone de manifiesto las relaciones sociales a través de los objetos que presenta a la vista del espectador, sino que también se sirve de la «presencia de lo que no está» o de lo que «no se ve en lo expuesto», que suelen ser las mercancías y los significados que estas adquieren como valor de intercambio indiscutible. A partir de estos supuestos, la exposición trata de incorporar su propio espectáculo y su fantasmagoría facilitando que, tanto actores como público, participen activamente en su recorrido por las salas y puedan expresar con libertad lo que los objetos les sugieren, les atraen o les recuerdan lo que fueron en el pasado y lo que ahora están llamados a ser.

Conclusiones

- 35 Resumiendo, podemos decir que Estévez trató de utilizar en sus exposiciones una nueva metodología antropológica, basada en la museología de la ruptura, diferente a la de los manuales tradicionales, que entonces estaba en vigor, convencido de que el estudio de otras culturas no podía convertirse en un mero objeto de estudio estético o ideológico, sino que era preciso analizarlas con detenimiento y tratar de comprenderlas mejor. Al estudiar la historia de la antropología canaria, no dudó en cuestionar los relatos y mitos que se habían propagado entre la población y que expresaban más el carácter épico y

legendario de la leyenda, que el resultado de un análisis científico y bien documentado que pudiera contribuir a un mejor conocimiento de quiénes fueron los primeros canarios y quiénes son los que hoy viven en las islas. Al repasar la historia de las Islas, llegó a la conclusión de que tendríamos que preguntarnos por qué y para qué queremos conocer su pasado.

- 36 Dentro de la producción intelectual y expositiva de Estévez encontramos el tema relacionado con la identidad del pueblo canario, en un momento en el que los debates sobre la identidad estaban en pleno auge en todo el mundo. Al tratar sobre la historia, la construcción del pasado, la etnicidad canaria, el fetichismo de los objetos del museo o los propios montajes expositivos, siempre se encuentra flotando el fantasma de la identidad porque sus trabajos son siempre interdisciplinarios y pretenden abarcar todos los campos que afectan a la sociedad. Pero tiene muy presente que «no tenemos una única, intrínseca e inalterable identidad, sino muchas y, además, fragmentadas» (Estévez 1999b, 13). De ahí que opte también por un compromiso activo para hacer frente a los problemas que se detectan en el entorno concreto en que lleva a cabo su labor investigadora. Dicho cometido lo puso de manifiesto cuando, tras un detallado estudio etnográfico, se opuso a la demolición del poblado costero de Cho Vito (Candelaria, Tenerife) porque opinaba que determinados elementos del mismo debían considerarse como aspectos culturales que había que conservar (Estévez 2009c, 12). Como consecuencia de ello, hará una crítica a la visión patrimonial que tenía la administración central a través de la Ley de Costas y que defendía como culturalmente relevante una visión propia de un sistema capitalista, que promueve el valor económico por encima del valor patrimonial conservado por la comunidad local del poblado. En consecuencia, se lamenta de que no se llegara a una negociación sobre el poblado Cho Vito y otros muchos lugares patrimoniales en la que se hubiese aplicado el mismo criterio de valoración tanto a los recursos políticos e ideológicos de los técnicos especialistas como de los vecinos.
- 37 Por otra parte, dado que no es posible establecer un “cuadro identitario concreto” que se refleje expresamente en sus publicaciones, no está de más señalar algunas de las “(aparentes) contradicciones” que se ponen de manifiesto en sus tareas ordinarias, como fueron “su corrección política”, los “cargos institucionales” que desempeñó, su “estatus social” y su “procedencia” (Estévez Hernández 2023, 172). Igualmente, podemos decir que Estévez suele recurrir en sus artículos a algunos de los fragmentos de otros ya publicados por él, de manera que nos puede parecer demasiado reiterativo. Pero, si se analizan con detención sus escritos y exposiciones, observamos que su pretensión no era otra que insistir, una y otra vez, en aquellos temas que más le inquietaban y, por eso, recurría constantemente a ellos. En ningún caso, dichas contradicciones pueden desdibujar o rebajar la inmensa riqueza de sus aportaciones en el campo de la etnografía, la antropología, el patrimonio cultural y la museología canaria. Es de agradecer, por tanto, el esfuerzo realizado por Estévez para aproximar el patrimonio y la museología a las gentes del pueblo en un intento de motivarlas para que lo conozcan, valoren y les sirva para hacer una crítica constructiva, cuestionando las narrativas que ofrecen los museos tradicionales, al tiempo que apunta nuevas formas de presentarlos en nuestros días.
- 38 A pesar de que sus exposiciones no tuvieron una gran afluencia de público y recibió muchas críticas de parte de sectores procedentes del campo museístico, no le impidió seguir adelante con sus proyectos y expresar la idea que tenía sobre los distintos temas,

aplicando una museografía original, rupturista y no estandarizada como se venía haciendo en los museos en ese momento. Eran exposiciones conceptuales que invitaban a pensar y a confrontar la cultura contemporánea, teniendo siempre presente la cultura de los guanches en relación con la de los actuales canarios y en las que trataba de evitar cualquier tendencia a la estandarización de las mismas. El reconocimiento a toda su obra por parte de investigadores de diversas disciplinas demuestra que su trabajo ya forma parte de la historia de la museología y de la antropología.

BIBLIOGRAFIA

Alonso González, Pablo. 2016. "Patrimonio y Ontologías Múltiples: Hacia la Coproducción del Patrimonio Cultural." In *Patrimonio y Multivocalidad. Teoría, Práctica y Experiencias en Torno a la Construcción del Conocimiento en Patrimonio*, coord. Camila Gianotti García, David Barreiro Martínez, Bianca Vienni Baptista, 179-190. Montevideo: Ediciones Universitarias.

Estévez González, Fernando, María Teresa Henríquez Sánchez, Pedro Alberto Díaz Rodríguez, Ángel Alemán de Armas, Alberto García Quesada, Juan de la Cruz Rodríguez, Inmaculada Cano Méndez. 2001. *Alimentación y Cultura. Catálogo de la Exposición y Materiales Didácticos*. Santa Cruz de Tenerife: Museo de Antropología de Tenerife, Organismo Autónomo de Museos y Centros, Cabildo de Tenerife.

Estévez González, Fernando. 1987. *Indigenismo, Raza y Evolución. El Pensamiento Antropológico Canario, 1750-1900*. Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura de Tenerife; Museo Etnográfico.

Estévez González, Fernando. 1999a. "Descongelando Cultura. Alimentación, Museos y Representación". In *Alimentación y Cultura. Actas del Congreso Internacional, 1998, Museo Nacional de Antropología, España*, ed. Museo Nacional de Antropología, 117-131. Huesca: La Val de Onsera.

Estévez González, Fernando. 1999b. "Prólogo." In *Textos Anticoloniales*, ed. Guillermo Ascario Moreno, Ernesto Guevara, e Fanón Frantz, 12-13. Islas Canarias: Ediciones La Marea.

Estévez González, Fernando. 2004a. "Prólogo." In *El Pasado en el Presente*, Fernando Estévez, 8-12. Santa Cruz de Tenerife: Museo de Antropología de Tenerife, Organismo Autónomo de Museos y Centros.

Estévez González, Fernando. 2004b. "El Pasado en el Presente." In *El Pasado en el Presente*, ed. Fernando Estévez, 13-26. Santa Cruz de Tenerife: Museo de Antropología de Tenerife, Organismo Autónomo de Museos y Centros.

Estévez González, Fernando. 2007. *Exposición La Materialidad de lo Intangible*. [Santa Cruz de Tenerife]: Museo de Historia y Antropología de Tenerife, Casa Lercaro, Organismo Autónomo de Museos. También en *Museopatías*, op. cit., 188-189.

Estévez González, Fernando. 2009a. "La Mirada Turística y lo dado a ver en los Museos." *Nosolopapasynajo. Revista Bimestral de Cultura y Tendencias* n.º 30: 63-67. Santa Cruz de Tenerife. También en *Museopatías*, op. cit., 97-106.

- Estévez González, Fernando. 2009b. *Souvenir, Souvenir. La Colección de [los] turistas*. Exposición 25 de junio-18 de octubre de 2009. Fundación César Manrique y Museo de Historia y Antropología de Tenerife.
- Estévez González, Fernando. 2009c. "Piel, Pliegues, Paisajes. Un Panorama desde el Poblado Marinero de Cho Vito, Candelaria, Tenerife." In *Ecología y Paisaje. Miradas desde Canarias*, coord. Sergio Toledo Prast, 12. Tenerife: Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia.
- Estévez González, Fernando. 2011a. "Guanches, Magos, Turistas e Inmigrantes: Canarias en la Jaula Identitaria." *Revista Atlántida* 3: 145-172.
- Estévez González, Fernando. 2011b. "Fetichismo, Fantasmagoría, Desechos y lo dado a ver en el Museo." *Museo y Territorio* 4: 42-48.
- Estévez González, Fernando. 2015a. "El Futuro ya Pasó, el Presente está por Venir. Heterotopía y Modernidad Paradójica en los Museos de Canarias." In *Encuentro de Museos de Canarias 12 y 13 de noviembre de 2015 Museo de la Naturaleza y el Hombre*. También en *Museopatías*, op. cit., 151-173.
- Estévez González, Fernando. 2015b. "Conocimiento Local, Multiculturalismo y Patrimonio cultural." In *Jornadas sobre Patrimonio Cultural Inmaterial en Canarias, 8-9 de abril de 2015. Entorno al Atlas del Patrimonio cultural Inmaterial de Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes, Dirección General de Cooperación y Patrimonio Cultural, Gobierno de Canarias. También en *Museopatías*, op. cit., 125-148.
- Estévez González, Fernando. 2019a. "Exposición Alimentación y Cultura, Museo de Antropología de Tenerife, Casa de Carta, Organismo Autónomo de Museos, 1997." In *Museopatías*, eds. Mayte Henríquez y Mariano de Santa Ana, y prólogo de Anthony Alan Shelton, 177-179. Lanzarote: Fundación César Manrique.
- Estévez González, Fernando. 2019b. *Exposición El Pasado en el Presente, Museo de Antropología de Tenerife, Casa de Carta, Organismo Autónomo de Museos, 2001*; y Fundación César Manrique, Lanzarote, 2003. También en *Museopatías*, op. cit., 180-181.
- Estévez González, Fernando. 2019c. *Exposición Souvenir, Souvenir: la Colección de (los) Turistas*. Museo de Historia y Antropología de Tenerife, Casa Lercaro, Organismo Autónomo de Museos; y Fundación César Manrique, Lanzarote, 2009. También en *Museopatías*, op. cit., 184-185.
- Estévez González, Fernando. 2019d. *Exposición Fantasmagorías, la Presencia de lo Ausente*. Museo de Historia y Antropología de Tenerife, Casa Lercaro, Organismo Autónomo de Museos, 2013. También en *Museopatías*, op. cit., 186-187.
- Estévez Hernández, Pablo. 2023. "Más allá de la Jaula Identitaria. La obra de Fernando Estévez en los límites." *Revista Atlántida* 14: 169-186.
- Gabinete de Prensa. 2009. *Inauguración de la Exposición Souvenir, Souvenir. La Colección de [los] Turistas*. Lanzarote: Fundación César Manrique.
- Hainard, Jacques. 1985. "Le Musée. Cette Obsession..." *Terrain. Anthropologie & Sciences Humaines* 4: 106-108.
- Hainard, Jacques. 1994a. "Pour une Muséologie de la Rupture." In *Vagues. Une Anthologie de la Nouvelle Muséologie*, dir. André Desvallées, T. 2, 531-532. Mâcon, Éd. W. et MNES.
- Hainard, Jacques. 1994b. "La Tentation d'Exposer." In *Vagues. Une Anthologie de la Nouvelle Muséologie*, dir. Andrée Desvallées, T. 2, 532-539. Mâcon, Éd. W. et MNES.
- Henríquez Sánchez, Mayte y Miguel Ángel Clavijo Redondo. 2015-16. "Acerca del Mundo. Homenaje al Prof. Fernando Estévez González." *Tabona* 21: 105-115.

Henríquez, Mayte, y Mariano Santa Ana, eds. 2019. *Museopatías*. Prólogo de Anthony Alan Shelton. Lanzarote: Fundación César Manríquez.

Howes, David. 2014. "Introduction to Sensory Museology." *The Senses and Society* 9 (3): 259-267.

Proust, Marcel. 1913. *À la Recherche du Temps Perdu, I. Du côté de chez Swann*. Paris: Éditions Grasset. Versión española 1920. *A la Búsqueda del Tiempo Perdido. Por el Camino de Swann*, Tomo I. Madrid: Espasa Calpe.

Shelton, Anthony. 2013. "Critical Museology. A Manifesto." *Museum Worlds. Advances in Research* 1 (1): 7-23.

UNESCO. 2003. *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. París: UNESCO. <https://ich.unesco.org/es/convención>

NOTAS

1. Todas las traducciones del inglés al español son de la autora.

RESUMOS

Ante una visión de la museología tradicional, que consideraba a los museos etnológicos y antropológicos como meros almacenes recopilatorios de los objetos procedentes de la época colonial, surge, como reacción, una nueva forma de museología más centrada en la persona que en los objetos, con un componente de compromiso social y de diálogo con otras comunidades, y con una fuerte carga crítica de las instituciones oficiales. Será Jacques Hainard (1943-), director del Museo de Etnología de Neuchâtel (Suiza), quien iniciará esta corriente crítica con su propuesta de la museología de la ruptura, significándose sobre todo en la manera de concebir las exposiciones. Este artículo pretende centrarse en la figura de Fernando Estévez González (1953-2016), profesor de Antropología en la Universidad de La Laguna (España), considerado como el principal representante de dicha museología en España, pero que no ha sido muy reconocido y valorado por los museólogos españoles. Partiendo de la misma filosofía rupturista etnográfica que Hainard utilizó en Neuchâtel, Estévez se propone aplicarla al Museo de Antropológico de Historia de Tenerife, organizando una serie de exposiciones en las que trata de analizar la temática del turismo y su interacción con los nativos a través de los souvenirs, profundiza en el diálogo con el arte contemporáneo y su compromiso como etnógrafo por romper con la neutralidad científica, y apuesta por narrar y defender la memoria de las minorías sociales y las culturas originarias.

In response to a traditional museology that considered ethnological and anthropological museums as mere storage warehouses for objects from the colonial era, a new form of museology emerged, focusing more on people than objects, with a component of social commitment and dialogue with other communities, and with strong criticism of official institutions. It was Jacques Hainard (1943-), director of the Museum of Ethnology in Neuchâtel (Switzerland), who initiated this critical movement with his proposal of museology of rupture, particularly significant in the way exhibitions were conceived. This article aims to focus on Fernando Estévez González

(1953-2016), professor of Anthropology at the University of La Laguna (Spain), considered the main representative of this museology in Spain, though he has not been widely recognised and valued by Spanish museologists. Starting from the same ethnographic philosophy of rupture that Hainard used in Neuchâtel, Estévez set out to apply it to the Anthropological Museum of History of Tenerife, organising a series of exhibitions in which he attempted to analyse tourism and its interaction with natives through souvenirs, delved into dialogue with contemporary art and his commitment as an ethnographer to break with scientific neutrality, and championed narrating and defending the memory of social minorities and indigenous cultures.

ÍNDICE

Palabras claves: museología de la ruptura, Fernando Estévez González, museos etnológicos, patrimonio inmaterial, historia de la museología

Keywords: museology of rupture, Fernando Estévez González, ethnological museums, intangible heritage, museology history

AUTOR

FRANCISCA HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ

Es profesora jubilada del departamento de Prehistoria de la Universidad Complutense de Madrid, donde ha impartido las disciplinas de Prehistoria, Museología y Gestión del Patrimonio Cultural. Es miembro del ICOM (Consejo Internacional de Museos) y de ICOFOM (Comité Internacional para la Museología), colaborando en dicha revista. En la actualidad, dedica su investigación al estudio de la museología teórica y práctica y su interrelación con el patrimonio natural y cultural, con el propósito de contribuir en la elaboración de un discurso museológico que, partiendo de una hermenéutica textual e institucional, esté dispuesta a acoger las inquietudes y propuestas de las personas que se encuentran en las periferias sociológicas y culturales.

Departamento de Prehistoria, Historia Antigua y Arqueología, C/ Profesor Aranguren, s/n, Ciudad Universitaria, 28040, Madrid, España, francisc[at]ucm.es, <https://orcid.org/0000-0003-1277-5519>

El uso de técnicas plásticas en la educación en los museos de Oporto: un estudio multicaso

The use of artistic techniques in education in Porto museums: a multi-case study

Carmen Gómez-Redondo

NOTA DO EDITOR

Artigo recebido a 17.9.2024

Aprovado para publicação a 03.02.2025

Introducción

- 1 La educación en los museos de Oporto ha experimentado una evolución significativa, alineándose con los modelos museísticos contemporáneos que priorizan la interacción, el aprendizaje y el desarrollo social y cultural. En este marco, los museos no solo se encargan de la conservación de sus colecciones, sino que también promueven su apreciación por parte del público (Janer y Blanch 2012). En esta línea, Almeida (2008) analiza la transformación de los museos municipales de Oporto en centros educativos accesibles y dinámicos, subrayando la importancia de la colaboración entre instituciones y comunidades como factor clave para el éxito de los programas educativos.
- 2 Por otro lado, Gilabert (2015) destaca la necesidad de sensibilizar a la sociedad sobre la conservación del patrimonio, fomentando la visita a los museos como espacios de conocimiento y memoria colectiva. En este sentido, la instauración de la democracia en Portugal marcó un punto de inflexión en la gestión del patrimonio municipal, lo que se reflejó en la administración museística de la Câmara Municipal do Porto. Desde 2013, bajo el liderazgo de Rui Moreira, se ha reforzado esta política, mientras que, en 2005,

durante la presidencia de Rui Rio, se creó un departamento de cultura destinado a la gestión de estos espacios (Gilabert 2015).

- 3 En este contexto, el Departamento Municipal de Museos y Patrimonio Cultural (DMMPC) ha jugado un papel fundamental en la promoción de iniciativas culturales, la formación del personal en diversas áreas y la administración eficiente de los museos. Siguiendo esta línea, Mendes (2022) subraya la importancia de adaptar los programas educativos a la diversidad del público, garantizando una educación museística inclusiva. A su vez, Marín (2018) enfatiza la necesidad de diseñar actividades que respondan a la heterogeneidad de los visitantes, contribuyendo así a la revitalización de los espacios museológicos.
- 4 En términos de evaluación, Gómez-Redondo et al. (2019) proponen un kit flexible para la valoración de programas educativos en museos, el cual se alinea con la estrategia de difusión planteada por Gilabert (2015) para mejorar los servicios y atraer más visitantes. De manera complementaria, Mourão (2021) examina los servicios educativos de la Red Portuguesa de Museos (RPM), señalando que en 2019 la mayoría de estos contaban con estructuras educativas establecidas y realizaron más de 40.601 actividades dirigidas principalmente a escolares. En paralelo, Ornelas (2020) sugiere que es necesario fomentar una comunicación más horizontal entre museos y escuelas, promoviendo la experimentación y el debate entre los jóvenes.
- 5 En cuanto a la diversidad de actividades, Camacho (2007) resalta la oferta de visitas guiadas, talleres y dramatizaciones para distintos públicos, aunque también advierte sobre la falta de instalaciones adecuadas y la necesidad de diversificar las propuestas. En 2021, la misma autora analiza el impacto de la pandemia en los museos y recomienda fortalecer la comunicación externa, fomentar el voluntariado y adaptar las actividades educativas a las nuevas condiciones sanitarias. Asimismo, el Plan Nacional de las Artes plantea la integración de las visitas museísticas en el currículo escolar, asegurando la accesibilidad tanto física como comunicacional.
- 6 Por último, Semedo (2015) enfatiza la relevancia de la educación artística en los museos, destacando el uso de técnicas plásticas para dinamizar la experiencia del visitante y fortalecer la conexión con las colecciones (Gómez-Redondo 2013). Nascimento et al. (2018) refuerzan esta idea, señalando que la mediación artística contribuye a la exploración de emociones, el desarrollo del pensamiento crítico y la participación activa del público. En este sentido, el presente estudio, desarrollado en colaboración con la Universidad de Valladolid, la Universidad de Oporto y el DMMPC, tiene como objetivo profundizar en el impacto de la expresión artística en la educación museística, aportando tanto a la teoría como a la práctica en el ámbito de la mediación artística en museos.

Diseño de la investigación

- 7 Se partió de un paradigma interpretativo para realizar un estudio descriptivo de tipo exploratorio (Arias 2012). Se parte de la problemática de confusión y diversidad de usos de las técnicas plásticas en las actividades educativas en los museos de Oporto. El objetivo general fue determinar la percepción y uso de las técnicas plásticas como recursos educativos en diversos contextos museísticos de Oporto. Para alcanzar el objetivo general se plantearon los siguientes objetivos específicos: analizar cómo se emplean las técnicas plásticas en las acciones educativas de los museos e identificar las

variables específicas que ejercen un mayor impacto en la definición del contexto estudiado, con el objetivo de comprender en profundidad sus características distintivas.

- 8 El método de investigación más adecuado a este fin fue el estudio de casos múltiple (Stake 1999; Yin 2009; López 2013) que analiza varios casos dentro de un mismo estudio, permitiendo comparar y contrastar los distintos casos para identificar patrones y diferencias. Esto se materializó a través de tres técnicas de recogida de datos: (TR1) Análisis documental, (TR2) la técnica de la encuesta a partir del (IR1) cuestionario (Azofra 2000; Alvira 2004) y (TR3) técnica de entrevista, a través del uso de la (IR2) entrevista grupal (Flick 2015).
- 9 El proceso de la investigación se caracterizó a través de las siguientes fases (Stake 1999): fase 1: diseño de la investigación; fase 2: consulta documental; fase 3: acceso al campo e implementación de instrumentos de recogida de datos; fase 4: análisis de datos y triangulación; y fase 5: establecimiento de resultados y elaboración del informe de investigación.
- 10 El universo de la encuesta lo formaron todos los museos de la ciudad de Oporto, entre los que se diseminó el cuestionario, pero la muestra final se obtuvo por muestreo por conveniencia debido a la disponibilidad que mostraron. Esta muestra deja patente la gran limitación del estudio ya que solo se tienen datos del personal de los museos y no del público, lo que puede sesgar los resultados y no reflejar completamente el impacto en los visitantes. Además, la percepción del personal puede no coincidir con la del público, y la falta de datos de los visitantes impide una evaluación completa del impacto educativo y emocional de estas técnicas.
- 11 La muestra final estuvo compuesta por un total de 19 museos (ver tabla 1), de titularidad tanto pública (36,8% Câmara do Porto, 26,3% Universidade do Porto, 10,5% Nacional) como privada (26,3%), ubicados todos ellos en la ciudad de Oporto y con un departamento educativo estable, salvo 1 caso.

Tabla 1 – Museos que conformaron la muestra participante

Reservatório – Museu do Porto	Câmara Municipal do Porto
Casa Marta Ortigão Sampaio	Câmara Municipal do Porto
Museu Romântico	Câmara Municipal do Porto
Museu do Vinho do Porto	Câmara Municipal do Porto
Banco de Materiais	Câmara Municipal do Porto
Museu do Carro Eléctrico	Privado
Casa do Infante	Câmara Municipal do Porto
Museu Guerra Junqueiro	Câmara Municipal do Porto
Museu de Serralves	Privado
Museu Nacional de Soares dos Reis	Nacional

Centro Português de Fotografia	Nacional
Museu do Papel Moeda	Privado
Casa-Museu Abel Salazar	Universidade do Porto
Museu do Centro Hospitalar do Porto	Ministério da Saúde – Centro Hospitalar Universitário de Santo António
Museu de Anatomia da Faculdade de Medicina da UP	Universidade do Porto
Museu de História Natural e da Ciência da Universidade do Porto	Universidade do Porto
MMIPO – Museu e Igreja da Misericórdia do Porto	Privado
Museu de Arte Sacra e Arqueologia D. Domingos de Pinho Brandão	Privado
Museu da Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto (FEUPmuseu)	Universidade do Porto

- 12 En los casos en los que sí que hay un servicio educativo, la mayoría de las propuestas están dedicadas al alumnado de enseñanza primaria y secundaria y en menor cantidad a grupos con necesidades educativas especiales. Este servicio educativo está siempre ejecutado por el propio servicio educativo y es continuo durante todo el año, salvo en un caso en el que solo se oferta una parte del año.
- 13 Para la descripción final de la muestra, se plantea el uso de técnicas plásticas en los proyectos educativos, a este respecto, un 78,9% sí que emplea este tipo de estrategia y un 21,1% no la emplea debido, principalmente, a que el contenido del museo no está relacionado con las artes, el personal no tiene formación al respecto y no dispone de presupuesto para ello.
- 14 El acceso al campo se realizó en el mes de julio de 2023. En primer lugar, se envió un email con acceso al cuestionario, así como una presentación del proyecto y formulario de consentimiento informado. Para asegurar la participación se llevaron a cabo visitas a los diferentes departamentos educativos de los museos durante el periodo de diseminación del cuestionario. En este tiempo, las personas participantes plantearon dudas respecto al cuestionario que fueron resueltas de manera eficaz. Con posterioridad a la diseminación del cuestionario se realizaron entrevistas a los informantes (3 entrevistas en total), seleccionados en base a un muestreo sensible (Flick 2015) es decir, se seleccionaron aquellas personas que resultaron más interesadas y sensibles con el tema en las visitas a los museos.
- 15 Para plantear un universo conceptual común se dieron indicaciones que acotaban el término “técnica plástica” entendiendo por ello: los procedimientos empleados en el proceso de creación de una obra de expresión artística a través de la manipulación de materiales. Estos materiales pueden ser tradicionales como pintura o más contemporáneos como el propio cuerpo o el espacio.

- 16 El análisis de los resultados se llevó a cabo con dos técnicas (TA1) el análisis estadístico descriptivo a través del instrumento (IA1) Google forms y el (TA2) análisis de contenido cualitativo a través de (IA2) ATLAS.ti. Las categorías analíticas utilizadas en esta investigación fueron principalmente categorías emergentes, desarrolladas a partir del propio proceso de investigación, aunque con un claro enfoque educativo. Estas categorías se describen de la siguiente manera: 1) sentido de las técnicas plásticas en los museos; 2) estructuras de la acción educativa en los museos; 3) las técnicas plásticas como recurso educativo en los museos; 4) relación entre las técnicas plásticas y las personas participantes.
- 17 Finalmente, en la exposición de los resultados se muestra la triangulación de estos.

Resultados y discusión

- 18 A continuación, se procede a la presentación de los resultados procediendo, de manera simultánea, a la discusión de estos. A fin de facilitar la interpretación de los resultados obtenidos a través de los distintos instrumentos, se ha optado por una presentación de los resultados en base a las categorías de análisis.

Sentido de las técnicas plásticas en la educación en los museos

- 19 Esta categoría hace referencia al papel de la técnica plástica en las acciones educativas de los museos. A este respecto como se puede observar en la fig. 1, las técnicas plásticas se emplean, principalmente como herramienta para interpretar la colección e incentivar el gusto por la expresión. En menor porcentaje también se usan para empatizar con la obra o artista o para profundizar en temas de actualidad.
- 20 A este respecto, en las entrevistas, aparecen matizaciones sobre el interés de la técnica plástica, todas las personas entrevistadas afirman, sin lugar a duda, que esta no es un recurso educativo específico de los museos de arte, sino que puede y debe ser empleado en todo tipo de museos «... siempre vale para todos los museos, lo que subyace es el aprendizaje y las formas de aprender» (Entrevistada 3). Esto resulta revelador cuando sabemos que, del total de personas entrevistadas, solo una tiene formación específica en técnicas plásticas.
- 21 Tras aclarar esto afirman que las técnicas plásticas también son herramientas de síntesis (Entrevistadas 1 y 2) y que tienen un gran potencial para conectar con el yo y con el nosotros (Entrevistadas 1 y 2) esto cobra especial importancia cuando trabajas con grupos de desconocidos.
- 22 Sobre el potencial emocional también habla Entrevistada 3, enunciando que, una de las grandes aportaciones de las técnicas plásticas es que producen un aprendizaje activo, no solo a nivel físico, sino también emocional. Este tipo de implicación activa, tanto a nivel físico, emocional e intelectual producen lo que denomina en aprendizaje inspirador, que al final lleva a la conexión con la colección.

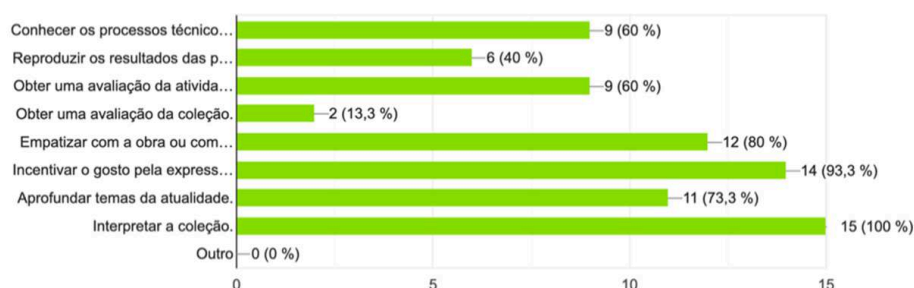


Fig. 1 – Resultados obtenidos en el cuestionario sobre el uso de las técnicas plásticas en los museos

- 23 Aunque las técnicas plásticas parecen un recurso interesante en los diseños educativos, éstas no forman parte de los objetivos de estos diseños (ver fig. 2), así pues, solo en un 6,7% de los casos los objetivos de las actividades están estrechamente relacionados con las técnicas plásticas y podemos observar cómo casi la mitad de los casos (46,7%) presentan una relación intermedia entre objetivos y técnica plástica.

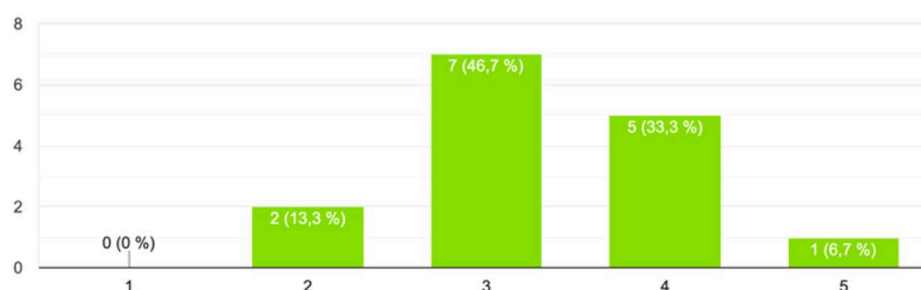


Fig. 2 – Resultados sobre la relación de los objetivos con la técnica plástica en una escala de valoración de 1 a 5, donde 1 es el menor acuerdo y 5 mayor acuerdo

- 24 Respecto al uso de las técnicas plásticas, tienen por objetivo, de manera mayoritaria: Generar un vínculo con la colección; desarrollar las capacidades, motoras, afectivas, sensoriales, etc.; incentivar una visión crítica sobre el tema tratado y generar vínculos interpersonales y vincularse con su propia experiencia. Apenas se emplea por generar material para llevar a casa ni por terapia.
- 25 Finalmente, Entrevistada 3 realiza una aportación muy interesante sobre el sentido de las técnicas plásticas en los museos. Habla de que los museos no pueden sustituir la educación formal y por tanto no pueden emplear las mismas metodologías. A este respecto, consultando las aportaciones teóricas, las técnicas plásticas ofrecen una forma de aprendizaje diferente al que se realiza en las escuelas (Holzer-Kernbichler 2023).
- 26 Como resumen de los resultados aportados en esta variable se podría decir que las técnicas plásticas se utilizan en los museos principalmente como herramienta para interpretar la colección y fomentar el interés por la expresión artística. También se emplean para empatizar con la obra o artista y para profundizar en temas de actualidad. A pesar de que solo una persona entrevistada tenía formación específica en técnicas plásticas, todas coinciden en que esta no es exclusiva de los museos de arte y puede aplicarse en todo tipo de museos, destacando su potencial como herramienta de síntesis y para conectar con el individuo y el grupo. Estos resultados concuerdan con otras propuestas como Jecu et al. (2023).

- 27 En las entrevistas se resalta el potencial emocional de la técnica plástica, ya que se considera que promueve un aprendizaje activo a nivel físico, emocional e intelectual, lo que se denomina “aprendizaje inspirador”. Esto lleva a una mayor conexión con la colección.
- 28 En relación con las prácticas estéticas y su relación con la emoción Juanola y Calbó (2007) aportan su propia visión, para ellas, las prácticas estéticas unen lo físico con lo espiritual, las sensaciones con el pensamiento, y los sentimientos con los valores culturales.
- 29 Sin embargo, volviendo a los resultados obtenidos en el estudio, a pesar de su potencial, la técnica plástica no forma parte de los objetivos principales de las actividades educativas en los museos de Oporto, según las respuestas obtenidas en los cuestionarios. En cuanto al uso de las técnicas plásticas, se emplean principalmente para generar vínculos con la colección, desarrollar habilidades motoras, afectivas y sensoriales, incentivar una visión crítica sobre el tema tratado y promover la interacción interpersonal. No se utilizan con frecuencia para generar material para llevar a casa ni con fines terapéuticos.

Estructuras de la acción educativa en los museos

- 30 En esta categoría se recogen los resultados relacionados con la estructura temporal y espacial de la acción educativa. La temporalización de este tipo de actividades es de entre 1 y 2 horas en el 80% y menor a una hora en el resto de los casos. Dentro de la temporalización global de la actividad, la técnica plástica ocupa aproximadamente un tercio del tiempo total en un 13,3% de los casos, la mitad de la sesión en un 66,7% de los casos y un 20% la usan de manera continua (ver fig. 3). Este dato resulta llamativo, ya que al ocupar tanto tiempo dentro de la actividad a la expresión, esta apenas tiene reflejo en los objetivos de la actividad, lo que podría interpretarse como un indicador de la concepción de la técnica plástica como una herramienta educativa, más que como un fin en sí misma. Sin embargo, la literatura nos llama a ir más allá y entender la técnica plástica como contenido y contexto (Juanola y Calbó 2007).

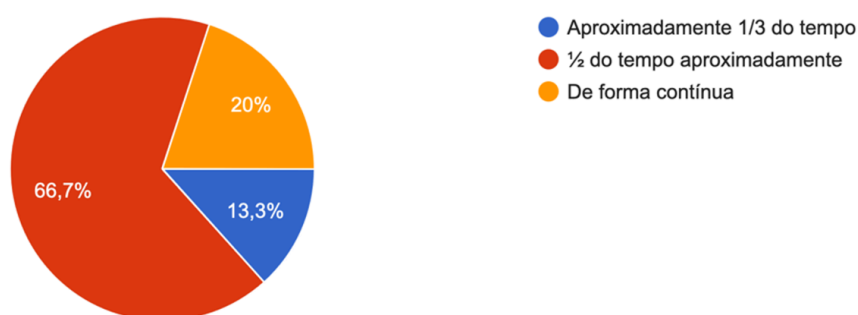


Fig. 3 – Resultados sobre la duración de la técnica plástica en el total de la sesión

- 31 Este tiempo dedicado a la técnica plástica se distribuye durante toda la actividad en un 46,7% de los casos, al final en un 40% de los casos y en un 13,3% de los casos en la parte intermedia (ver fig. 4). En ningún caso se observa emplear este recurso al inicio de la

sesión, descartando así su potencial como motivación y detonante del resto de la propuesta educativa.

25. Que lugar ocupam as técnicas plásticas na sequência das actividades/sessões?

15 respuestas

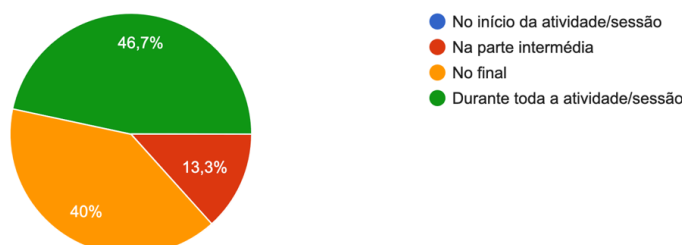


Fig. 4 –Resultados sobre la secuenciación de la técnica plástica dentro de la sesión

- 32 Respecto a la duración de la técnica plástica dentro de la actividad, las educadoras y educadores implicados creen que esta dedicación temporal es suficiente en un 93,3%, el resto opina que es poco tiempo.
- 33 En relación con los productos obtenidos de la técnica y su empleo en el resto del diseño educativo encontramos, que en un 20% de los casos, estos trabajos son utilizados como recurso educativo en el resto de la actividad, un 26,7% no lo usa en el resto de actividad y en un 53,3% de los casos depende del diseño. Se desprende, por tanto, que a nivel educativo resulta más interesante el proceso que el producto, esto queda también manifiesto en el ítem que cuestiona si los participantes se llevan sus trabajos al finalizar la actividad, que se responde de manera positiva en un 93,3% de los casos y en el resto se responde otro, en ningún caso se plantea que el museo se quede con las obras de los participantes. De hecho, de manera mayoritaria los trabajos no son expuestos en los espacios educativos (53,3%), solo se exponen en un 26,7% de los casos. Cuando, además, preguntamos si estos trabajos son expuestos al público junto a la colección el porcentaje de negación asciende al 66,7%, observándose un 33,3% de los casos en que esto se hace de manera puntual.

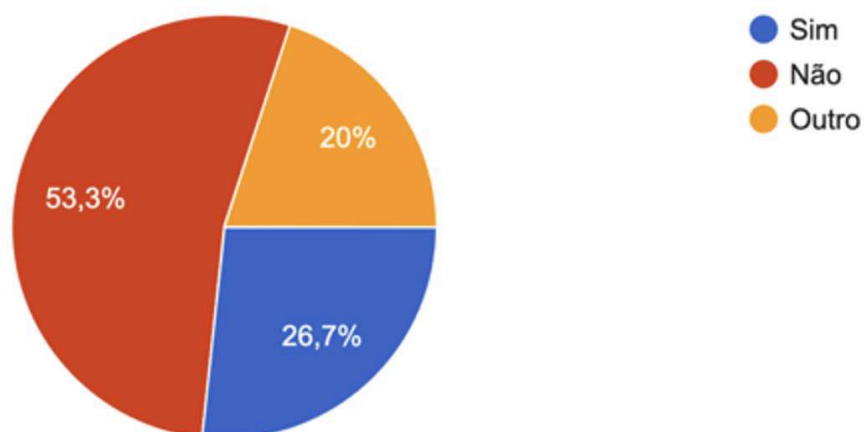


Fig. 5 – Resultados sobre la exposición de los trabajos realizados (en el espacio educativo y junto a la colección)

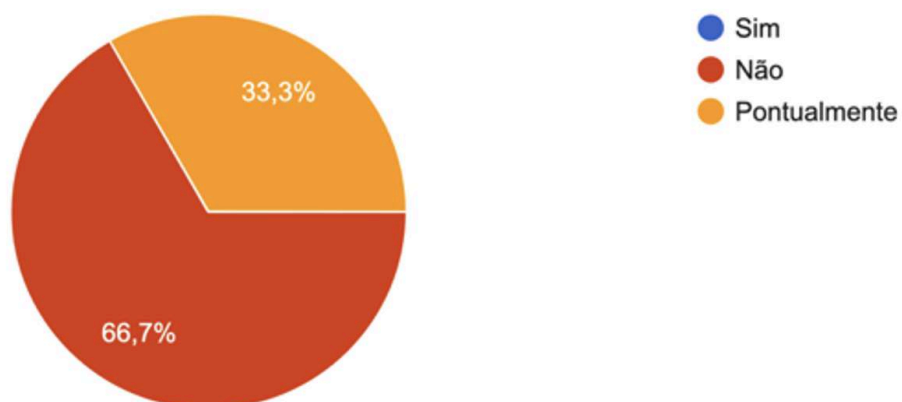


Fig. 6 – Resultados sobre la exposición de los trabajos realizados (en el espacio educativo y junto a la colección)

- 34 Estos resultados sugieren que la técnica plástica se integra de diversas maneras en las actividades educativas, con un enfoque en su valor como herramienta educativa y una preferencia por el proceso creativo sobre el producto final.
- 35 En relación con esto, Yuan (2018) propone la co-construcción como uno de los dos principios pedagógicos para una educación artística en los museos.
- 36 Además, los datos obtenidos explicitan que la exposición de los trabajos realizados varía significativamente en función de la actividad y del museo en cuestión. A este respecto, Amado et al. (2023) proponen la creación de museos virtuales para la exposición de este tipo de trabajos, poniendo así en valor el trabajo realizado por los participantes.

La técnica plástica como recurso educativo en los museos

- 37 En relación con el uso de la técnica plástica como recurso educativo en las actividades propuestas desde el servicio educativo de los museos, y una vez analizado el sentido de la técnica plástica, se consideran aspectos más formales y estructurales relacionados con la misma.
- 38 A la vista de los datos sobre las técnicas más empleadas en los diseños educativos, destacan por su uso muy frecuente en collage, dibujo y modelado; en un uso intermedio destacan la pintura, fotografía, ensamblado, performance y audiovisual; finalmente, destaca que no se emplean en ningún caso técnicas como el netart o la talla escultórica.
- 39 Respecto a cómo se aplican normalmente las técnicas (ver fig. 7), la manera más frecuentemente utilizada es la que emplea varias técnicas o materiales en la misma obra y la menos frecuente es la aplicación de técnicas y materiales de manera tradicional y rigurosa.

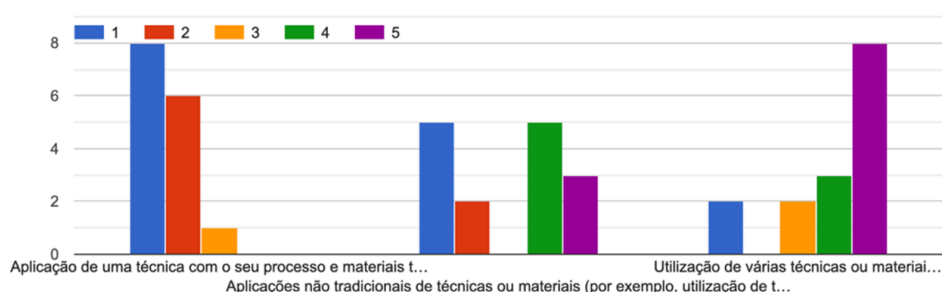


Fig. 7 – Resultados sobre el método de aplicación de las técnicas durante las actividades en una escala de valoración de 1 a 5, donde 1 es en menor frecuencia y 5 mayor frecuencia

- 40 Esto concuerda con los resultados obtenidos en el siguiente ítem, sobre si se usa más de una técnica en la misma actividad, a lo que han respondido de manera afirmativa un 86,7% de los encuestados y negativa el resto de los participantes. Además, en un 93,3% de los casos, se ofrece diversidad de material para la realización de la actividad. Esta diversidad de materiales y técnicas se emplea sobre todo con el público infantil.
- 41 Al respecto de los materiales que se emplean en las actividades (ver fig. 8), en el 33,3% de los casos se usan materiales directamente relacionados con la colección (los mismos que se usan en las obras), y en los mismos porcentajes se ha contestado de manera negativa o con la opción otro. Sobre la disponibilidad en el museo de materiales no tradicionales para la creación como tubos de papel, alambre, etc. en el 80% de los casos sí que se dispone de ese material y en el 13,3% no se dispone de este tipo de material, finalmente un 6,9% responde “otro”.

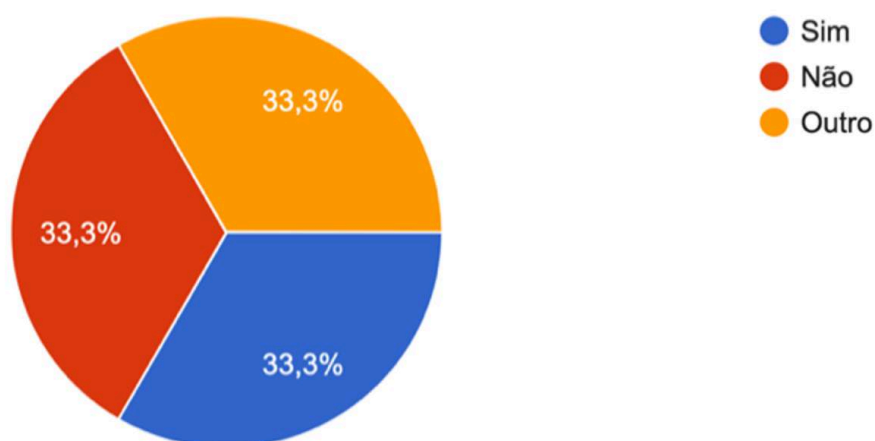


Fig. 8 – Resultados sobre el empleo de materiales directamente relacionados con la colección

- 42 A este respecto las entrevistadas profundizan en torno al tema de los materiales, Entrevistada 3 afirma que no se usan los materiales directamente relacionados con la colección, pero sí que se intentan usar materiales del entorno próximo y que tienen relación con el entorno, por ejemplo, hojas del jardín contiguo. También se usan materiales reciclados, en el caso de Entrevistada 1 porque muchas veces no existe presupuesto suficiente para comprar materiales más específicos. Entrevistada 1 aporta, además, que, en su caso, los materiales que se van a emplear pasan primero por el equipo educativo para ver qué potencial de uso tienen. Entrevistada 2 por su parte, matiza la importancia de la supervisión al decir que «... los materiales deben acercarse a los intereses» y que «... el cuerpo, el sonido, la voz, el movimiento también forman parte de los materiales» encajando así con el empleo de la técnica de la performance como técnica plástica empleada en los diseños educativos.
- 43 En relación con la infraestructura para la creación, el 93,3% de los casos disponen de un espacio para guardar los materiales y en un 53,3% el museo dispone de equipamiento específico para la expresión como caballetes, tórculos, etc.

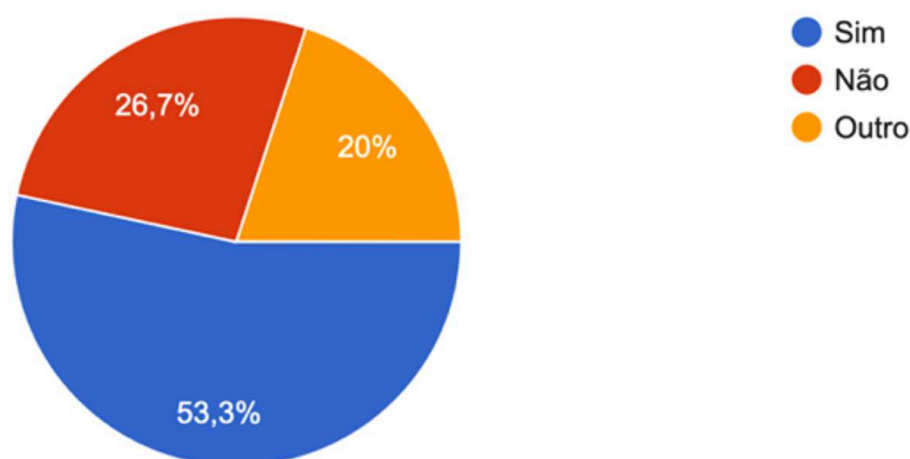


Fig. 9 – Resultados sobre disposição de equipamiento específico

- 44 Así pues, en el contexto de las actividades educativas en museos que hacen uso de la técnica plástica, destaca el empleo de técnicas tradicionales como el collage, el dibujo y el modelado como las más comunes. La combinación de múltiples técnicas o materiales en una misma obra es una práctica habitual en lugar de seguir enfoques más tradicionales, como también destaca Noble (2021), reseñando este aspecto como valor de una obra. La mayoría de las actividades involucra el uso de múltiples técnicas en una sola sesión y se proporciona una amplia variedad de materiales para los participantes, esto se hace principalmente con el público infantil. El uso de materiales directamente con sus colecciones y de materiales no tradicionales está repartido de manera uniforme entre los museos. De otra parte, la elección de los materiales se basa en la adaptación al interés educativo y las necesidades de los participantes. Finalmente, en términos de infraestructura, la mayoría de los museos disponen de un espacio dedicado para almacenar materiales y cuentan con equipamiento específico para actividades de expresión concordando con lo enunciado por Noble (2021).

Relación entre la técnica plástica y las personas participantes

- 45 Esta categoría aúna los resultados relacionados con la gestión de los participantes y las concepciones sobre estos en la programación de actividades. Es en esta categoría donde se encuentran los mejores resultados, entendiendo que esto puede resultar de la gran divulgación de los estudios de público en los museos, en relación con otro tipo de estudios, como así lo confirma Entrevistada 3 cuando afirma que los diseños para público general y para las familias se realizan en base a los estudios de público, en el caso de los diseños para escolares, afirma que se realizan en base al currículo vigente. Así pues, los diseños son específicos para cada tipo de público en un 93,3% de los casos y los diseños se adaptan a las especificidades de los grupos en el 100% de los casos. A este respecto, las técnicas plásticas empleadas también son adaptadas a la edad o las necesidades de los participantes en el 100% de los casos.
- 46 Sobre los colectivos para los que se diseñan las actividades, como se puede observar en la fig. 10, destacan los grupos de estudiantes tanto en educación primaria y secundaria

y en menor porcentaje el público general, las familias y estudiantes de educación infantil.

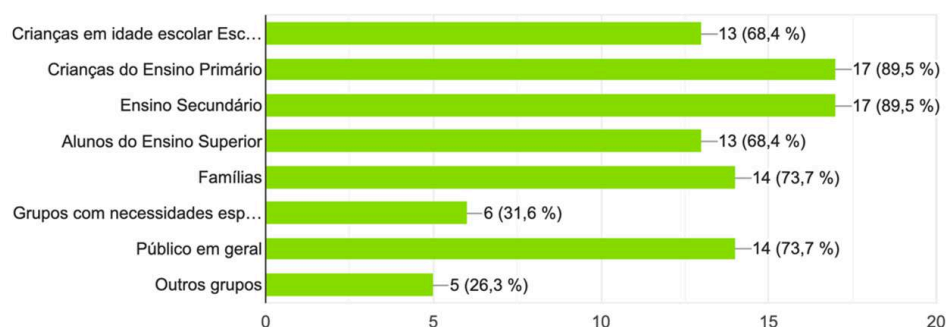


Fig. 10 – Resultados sobre los colectivos para los que se realizan diseños específicos

- 47 Sobre el uso de técnicas plásticas con los distintos colectivos, en las entrevistas se señala el uso predominante de estas con los grupos de educación infantil, primaria y las familias. Esto sirvió como reflexión sobre por qué se suele asociar este tipo de técnicas con el público infantil, Entrevistada 1 comenta que los adultos suelen sentir rechazo hacia este tipo de actividades, en incluso, cuando participan en las actividades como familia hay adultos que no realizan este tipo de actividades. «... hay adultos que están en la perspectiva de solo mirar y esto hay que respetarlo» (Entrevistada 1). Por su parte, Entrevistada 2, hizo referencia a los talleres y cursos donde los adultos pueden realizar actividades relacionadas con la expresión (coincidiendo con Entrevistada 3) y añade que los procesos personales implicados en la creación ayudan a la socialización de las personas adultas y esto puede generar vínculos más allá de la propia actividad. Por otra parte, Entrevistada 3, en relación con la participación de adultos en las actividades de expresión, matiza sobre el interés de las actividades de expresión específicas para adultos ya que permiten trabajar técnicas más complejas.
- 48 En relación con los tipos de agrupaciones que se generan (ver fig. 11), en el 73,3% de los casos, las actividades se desarrollan con grupos grandes (de más de 10 personas), en grupos medianos (de 4 a 10 personas) en un 20% de los casos y el resto, en grupos pequeños (de 2 a 3 personas). Estos tipos de agrupamiento están condicionados por el tipo de público en el 100% de los casos.

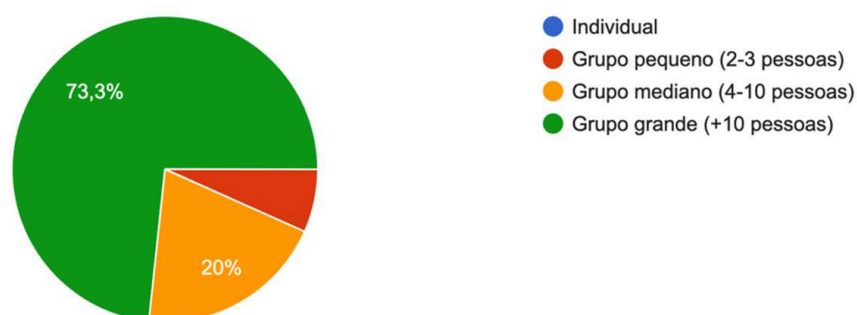


Fig. 11 – Resultados sobre los tipos de agrupaciones en las actividades

- 49 A este respecto tanto Entrevistada 3 como Entrevistadas 1 y 2, coinciden en señalar que el tipo de actividades vinculadas a las técnicas plásticas solo se pueden realizar con

grupos más pequeños. En el caso de las Entrevistadas 1 y 2, cuando tienen grupos muy grandes, suelen realizar subgrupos y emplear formatos de actividad rotatorios para que todos los participantes puedan realizar la actividad completa. Entrevistada 3 concreta diciendo que no se emplean las técnicas plásticas en gran grupo porque son técnicas complejas para poder acompañar en el proceso, requieren de mucho tiempo y además en estos grupos grandes no se consiguen tantos aprendizajes en relación con la vinculación y lo empático, dejando entrever que las técnicas plásticas consiguen este tipo de aprendizajes.

- 50 Finalmente, en relación con la colaboración y coordinación entre público y museo (ver fig. 12), en el 86,7% de los casos existe un trabajo continuado de coordinación entre el servicio educativo y las entidades participantes.

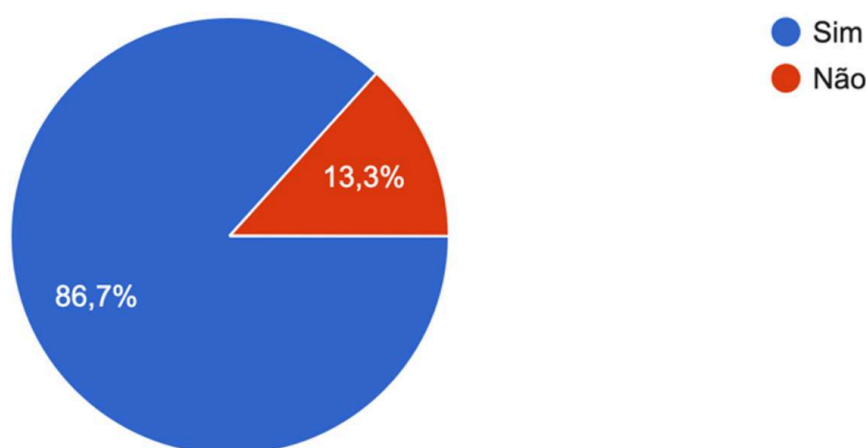


Fig. 12 – Resultados sobre la coordinación entre el servicio educativo y entidades participantes

- 51 En el caso de la Entrevistada 3, confirma que se diseñan actividades específicas a demanda del público, esto se suele hacer sobre todo en la programación de verano y en formato curso o taller. Por su parte, Entrevistada 1, hace referencia a un complejo sistema de colaboración, confirma que efectivamente se diseñan actividades a demanda del público, aunque el público que lo demanda suelen ser los propios especialistas, que se contratan para dar la formación, tanto al público en general, colectivos concretos o en la propia formación de los educadores.
- 52 Así pues, de manera general, podríamos resumir los resultados de esta categoría en que se diseñan actividades específicas adaptadas a diferentes tipos de público en la mayoría de los casos y basándose en estudios de público. Los grupos más comunes para los que se diseñan las actividades incluyen a los estudiantes de primaria y secundaria, público general, familias y estudiantes de educación infantil. Las técnicas artísticas se utilizan principalmente con niños y familias, mientras que los adultos muestran menos interés, aunque se ofrecen talleres y cursos para fomentar su participación. En relación con las agrupaciones, el tamaño de los grupos varía, siendo la mayoría de las actividades para grupos grandes, pero las relacionadas con las técnicas plásticas se realizan en subgrupos más pequeños debido a su complejidad.

- 53 Por su parte, Sekules (2007) habla de esta relación entre lo social y lo individual, estableciendo este parámetro como una variable con la que trabajar en la ideación de las propuestas educativas:

Curiosamente, cuanto más profundos y especializados son los encuentros, menos solitario y social será el campo de encuentro. Sin embargo, cuanto menos social, más potencial ofrece para el desarrollo personal y la transformación intelectual y social. (Sekules 2007, 51)

- 54 Finalmente, existe colaboración entre el museo y las entidades participantes, lo que permite diseñar actividades personalizadas según la demanda del público, especialmente en verano y en formatos de cursos o talleres. Llevando a lo que Álvarez (2007) denomina comunidades de aprendizaje:

Educación y aprendizaje comunitarios, hechos comunes, compartidos, para el desarrollo cultural y social local en relación con un ámbito global. La comunidad de aprendizaje mantiene una visión holística, compleja y activa, y sirve de nudo para la comunidad cultural y la sociedad educativa. (Álvarez 2007, 125)

- 55 A este respecto, Noble (2021) reflexiona sobre la importancia de la creación de este tipo de comunidades entre museo y contexto escolar, dando así cuenta del potencial socializador del museo.

The project addressed the challenge faced by museum educators to ‘develop a pedagogy that genuinely respects everyone’s voices: the visitors’, her own, curators’ and art historians’, and the voices of tradition’ [...] by creating opportunities to share and celebrate different levels of knowledge and expertise within an emerging community of practice. [...] In addition, the project revealed how practitioner-led action research projects of this kind can begin to challenge traditional hierarchies of knowledge around art objects and collections, to ensure that art museums become more relevant, creative and participatory spaces. (Noble 2021, 627)

- 56 Finalmente, a modo de síntesis de los resultados, en primer lugar, se destaca la importancia de la educación en los museos como lugar de encuentro entre los contenidos patrimoniales y la sociedad, coincidiendo con la prioridad de los museos en la conservación y transmisión. La investigación, en conjunto con otros estudios, busca reflexionar sobre el papel de la expresión artística en la acción educativa en los museos y contribuir a la formulación de un cuerpo teórico que respalde la implementación de estas estrategias.

- 57 La importancia de la educación en los museos como lugar de encuentro, destacada por Janer y Blanch (2012), se vincula con los resultados relacionados con la coordinación continua entre el sector de educación y las entidades participantes, permitiendo diseñar actividades personalizadas según la demanda del público y fomentar la creación de comunidades de aprendizaje. Además, la idea de la adaptación de diseños a las necesidades de los participantes coincide con la idea de Marín (2018) sobre la diversidad en las actividades educativas en museos.

- 58 En relación con el uso de técnicas plásticas, Gómez-Redondo y Borghi (2020) y otros estudios que resaltan los beneficios más allá de la ejecución técnica, incluyendo la expresión personal, la subjetividad y la creación de significados simbólicos. Los resultados que aproximan a la percepción de las actividades artísticas como lúdicas y relajadas, así como la promoción de un ambiente de intercambio de ideas y diversidad de agrupaciones, se alinea, además, con las ideas de aprendizajes accesibles y agradables según Semedo (2015) y Nascimento et al. (2018).

- 59 La contribución de la expresión artística al cambio en el lenguaje y canales de comunicación, explorando emociones y sentimientos difíciles de expresar verbalmente, se conecta con la perspectiva de Nascimento et al. (2018). La generación de nuevas obras con valor personal, como efímeros, y la reconfiguración de la identidad a través de la creación artística, coinciden con Gómez-Redondo (2013) y Fontal (2022).

Conclusiones

- 60 Los resultados obtenidos muestran una gran diversidad de respuestas. Esto evidencia la inexistencia de un marco común para la aplicación de técnicas plásticas en los diseños educativos de los museos de Oporto. Los estudios analizados en el cuerpo teórico del trabajo no ofrecen datos sobre el uso de técnicas plásticas en las acciones educativas de los museos. Sin embargo, estas investigaciones sí examinan la acción educativa desde diversas perspectivas y con un alto nivel de profundidad.
- 61 La falta de estudios a este respecto pone en evidencia la falta de definición de su uso dentro de las acciones educativas de los museos, dejando a la elección de los profesionales aspectos tan esenciales como la opcionalidad del uso, el sentido de este, la relación con la colección o el sentido de las obras producidas dentro de la acción educativa no solo con esa actividad, sino con el museo y el entorno comunitario. Para este propósito los resultados obtenidos podrían servir para encontrar algunas pautas comunes que orienten y sirvan como marco para las futuras acciones educativas.
- 62 Así pues, estas acciones deben priorizar el uso de técnicas plásticas (aunque la colección del museo no tenga relación con las artes) como herramientas pedagógicas que enriquezcan la experiencia de los visitantes y fortalezcan su conexión con las colecciones. Estas técnicas deben ser adaptadas a las características de cada grupo, desde estudiantes hasta familias y adultos, promoviendo la inclusión y la participación. Es fundamental dar mayor importancia al proceso creativo que al producto final, permitiendo a los participantes explorar sus emociones y desarrollar una comprensión más profunda de la colección. Además, es necesario diversificar las técnicas y materiales empleados, integrando enfoques contemporáneos como la instalación, performance, arte digital, así como materiales reciclados industriales o propios del entorno del museo. Esto requiere también la formación continua del personal educativo para asegurar la implementación efectiva de estas metodologías. La infraestructura debe acompañar este enfoque, garantizando espacios adecuados y equipamiento específico para la creación artística. Asimismo, la exposición de los trabajos de los participantes ya sea en espacios físicos o virtuales, puede fomentar un mayor sentido de pertenencia y valoración del esfuerzo creativo. Por último, se deben fortalecer las colaboraciones entre museos, escuelas y asociaciones culturales, fomentando comunidades de aprendizaje que permitan compartir experiencias y crear propuestas conjuntas. Estas acciones contribuirán a posicionar las técnicas plásticas como un recurso esencial en la mediación educativa de los museos, promoviendo un aprendizaje más inclusivo, emocional y significativo.
- 63 Finalmente, las posibles líneas de investigación que podrían orientarse a la resolución de la problemática detectada se centran en incorporar la perspectiva de los visitantes para evaluar cómo las técnicas plásticas influyen en su experiencia educativa, emocional y cultural, que es una de las limitaciones detectadas en el estudio; diseñar programas de formación continua para educadores museísticos, centrándose en el uso

de técnicas plásticas y su integración con otros recursos pedagógicos y explorar el uso de materiales no convencionales y técnicas emergentes, como la realidad aumentada o el arte interactivo, para diversificar las actividades y atraer nuevos públicos, especialmente jóvenes y adultos con intereses contemporáneos.

Agradecimientos

Este estudio se ha realizado en colaboración con la Universidad de Valladolid, la Universidad de Oporto y el Departamento Municipal de Museos y Patrimonio Cultural (DMMPC). Agradecemos a Alice Semedo (Universidad de Oporto) su colaboración en la revisión de este artículo y en la discusión de conceptos.

BIBLIOGRAFIA

Almeida, António Manuel. 2008. "Museu Municipal do Porto: das Origens à sua Extinção." Dissertação do Curso Integrado de Estudos Pós-Graduados em Museologia, Universidade do Porto.

Álvarez, M.^a Dolores. 2007. "El Museo como Comunidad de Aprendizaje." In *Espacios Estimulantes: Museos y Educación Artística*, ed. Ricard Huerta, e Román de la Calle, 109-127. Valencia: Universidad de Valencia.

Alvira, Francisco. 2004. *La Encuesta: Una Perspectiva General Metodológica*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.

Amado, Jesús Alberto, Mayerly Andrea Suárez, y Ana Maria Bautista. 2023. "Virtual Museum and Art Education: Pedagogical Route for the Dissemination of School Art." *HUMAN REVIEW: International Humanities Review* 16 (5): 1-18.

Arias, Fidias. 2012. *El Proyecto de Investigación: Introducción a la Metodología Científica*. Caracas: Episteme.

Azofra, María José. 2000. *Cuestionarios*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.

Camacho, Clara Frayão, ed. 2021. *Grupo de Projeto Museus no Futuro: Relatório Final*. Lisboa: Direção-Geral do Património Cultural. <http://hdl.handle.net/10174/32166>

Camacho, Clara Frayão. 2007. "Serviços Educativos na Rede Portuguesa de Museus: Panorâmica e Perspectivas." In *Serviços Educativos na Cultura*, ed. Sara Barriga, e Susana Gomes da Silva, 26-40. Coleção Públicos 2. Lisboa: Setepés.

Entrevista con el personal Educativo de la Cámara do Porto a 4 de julio de 2023. Entrevista conducida por Carmen Gómez-Redondo, en Oporto.

Entrevista con el personal Educativo del Museo Nacional Soares dos Reis a 5 de julio 2023. Entrevista conducida por Carmen Gómez-Redondo, en Oporto.

Flick, Uwe. 2015. *El Diseño de Investigación Cualitativa*. Madrid: Morata.

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

García, Isabel María. 2015. "El Papel de los Museos en la Sociedad Actual: Discurso Institucional o Museo Participativo." *Complutum* 26 (2): 39-47.

- Gilabert, Luz María. 2015. "Museos, Gestión y Patrimonio Cultural: El Proyecto de la Ciudad de Oporto." *Pasos* (13) 1: 93-112.
- Gómez-Redondo, Carmen, Sofía Marín-Cepeda y Alice Semedo. 2019. "Evaluación Educativa en los Museos de la Cámara Municipal de Oporto." *Revista Museologia e Patrimônio* 12 (1): 153-168.
- Gómez-Redondo, Carmen, y Beatrice Borghi. 2020. "El Uso de la Expresión Plástica en los Museos de Bolonia." *Clío: History and History Teaching* 46: 188-201.
- Gómez-Redondo, Carmen. 2013. "Procesos de Patrimonialización en el Arte Contemporáneo: Diseño de un Artefacto Educativo para la Identización." Tesis doctoral en Educación, Universidad de Valladolid.
- Holzer-Kernbichler, Monika. 2023. "Museum Communication Spaces of Art Education." *Journal of Museum Education* 48 (3): 227-235.
- Janer, Eulalia, y Teresa Blanch. 2012. "Museos Locales y Cohesión Social en Momentos de Crisis." *RdM. Revista de Museología* 53: 76-79.
- Jecu, Marta, Margarida Belchior, y Roberta Gonçalves. 2023. "MUHNAC: 'Artistas, Património e o Museu'. Estudo do Caso: Ação Educativa com Crianças." *Cadernos de Sociomuseologia* 65 (21): 43-54.
- Juanola, Roser, y Muntsa Calbó. 2007. "La Educación Estético-artística y el Museo. Un Link por sus Recorridos Comunes." In *Espacios Estimulantes: Museos y Educación Artística*, ed. Ricard Huerta, e Román de la Calle, 25-44. Valencia: Universidad de Valencia.
- López, Wilmer Orlando. 2013. "El Estudio de Casos: Una Vertiente para la Investigación Educativa." *Educere* 17 (56): 139-144.
- Marín, Sofía. 2018. "La Función Educativa en el Museo: De la Obra al Espectador. Revisión, Problemáticas y Experiencias." In *Arte, Ilustración y Cultura Visual: Diálogos en torno a la Mediación Educativa Crítica Dentro y Fuera de la Escuela*, ed. Estibaliz Aberasturi-Apraiz, Amaia Arriaga Azkarate, y Idoia Marcellán-Baraze, 359-365. Donostia: Universidad del País Vasco.
- Mendes, Carla Sofia. 2022. "Serviços Educativos em Contexto Museológico: Contributos da Educação pela Arte." Dissertação de mestrado em Estudos de Cultura, Universidade da Beira Interior.
- Mourão, Teresa, e Jorge Santos. 2021. *Diagnóstico aos Serviços Educativos e de Mediação Cultural dos Museus da Rede Portuguesa de Museus*. Lisboa: Direção-Geral do Património Cultural.
- Nascimento, Vanessa, Alice Semedo, y Elisa Noronha. 2018. "Mediação Cultural: Entre o Diálogo e os Processos Artísticos." In *Arte, Ilustración y Cultura Visual: Diálogos en torno a la Mediación Educativa Crítica Dentro y Fuera de la Escuela*, ed. Estibaliz Aberasturi-Apraiz, Amaia Arriaga Azkarate, y Idoia Marcellán-Baraze, 273-277. Donostia: Universidad del País Vasco.
- Noble, Kate. 2021. "'Getting Hands On with Other Creative Minds': Establishing a Community of Practice around Primary Art and Design at the Art Museum." *International Journal of Art & Design Education* 40 (3): 615-629.
- Ornelas, Marta. 2020. *Museus e Escolas: As Relações Pedagógicas e o Papel do Jovens*. Coleção Estudos de Museus. Lisboa: Direção-Geral do Património Cultural, Caleidoscópio.
- Quijano, Mario. 2012. "La Revolución de los Museos y las Instituciones Culturales." *Revista TELOS (Revista de Pensamiento, Sociedad y Tecnología)* 90: 55-60.
- Sekules, Verónica. 2007. "Comportamiento Bueno y Malo: Educación y Arte Contemporáneo en el Museo de Arte." In *Espacios Estimulantes: Museos y Educación Artística*, ed. Ricard Huerta, e Román de la Calle, 45-55. Valencia: Universidad de Valencia.

Semedo, Alice. 2015. "Los Objetos Performativos como Herramientas de Aprendizaje en la Formación de los Profesionales de los Museos." In *Educación y Patrimonio: Visiones Caleidoscópicas*, ed. Olaia Fontal Merillas, Silvia García Ceballos, y Alex Ibáñez Etxeberria, 121-136. Gijón: Trea.

Stake, Robert E. 1999. *Investigación con Estudio de Casos*. Madrid: Morata.

Yin, Robert K. 2009. *Case Study Research: Design and Methods*. Thousand Oaks, CA: SAGE.

Yuan, Yanyue. 2018. "Postmodern Pedagogical Principles of Museum-informed Art Education." In *The International Encyclopedia of Art and Design*, ed. Richard Hickman, John Baldacchino, Kerry Freedman, Emese Hall, e Nigel Meager. New York: Wiley.

RESUMOS

El uso de técnicas plásticas en la educación ha sido poco estudiado, aunque diversas teorías destacan su importancia en el aprendizaje. Esta investigación, realizada en 2023 con la colaboración de 19 museos de Oporto, tiene como objetivo principal determinar la percepción y uso de las técnicas plásticas como recursos educativos en diversos contextos museísticos de Oporto. Utilizando el método de estudio de casos, cuestionarios y entrevistas, se obtuvieron resultados cualitativos y cuantitativos. Los principales hallazgos indican que las técnicas plásticas se utilizan para enriquecer la experiencia educativa y conectar con la colección, priorizando el proceso creativo sobre el producto final. Predominan las técnicas tradicionales con una variedad de materiales, y el público principal es infantil. Como conclusión, se destaca que las técnicas plásticas son un recurso educativo versátil, aunque su enfoque varía según el público y el diseño educativo. Los datos obtenidos resultan de interés ya que muestran una panorámica de la situación de los museos de Oporto en relación al uso de técnicas plásticas que no se tenía hasta ahora, además la diversidad metodológica que muestran los resultados puede ser el punto de partida para un proceso autoevaluativo por parte de los museos que lleve al enriquecimiento de la experiencia educativa, la coordinación de acciones formativas entre museos y el desarrollo de actividades más inclusivas y experienciales. Las posibles líneas de avance de la investigación incluyen la formación del personal, la adaptación a diversos tipos de público y la innovación en materiales y técnicas empleadas.

The use of artistic techniques in education has been understudied, although various theories highlight their importance in learning. This research, conducted in 2023 with the collaboration of 19 museums in Porto, aims primarily to determine the perception and use of artistic techniques as educational resources in various museological contexts in Porto. Using the case study method, questionnaires and interviews, both qualitative and quantitative results were obtained. The main findings indicate that artistic techniques are used to enrich the educational experience and connect with the collection, prioritising the creative process over the final product. Traditional techniques predominate with a variety of materials, and the primary audience is children. In conclusion, it is highlighted that artistic techniques are a versatile educational resource, although their approach varies according to the audience and educational design. The data obtained are of interest as they show an overview of the situation of Porto museums in relation to the use of artistic techniques that was not available until now. Additionally, the methodological diversity shown by the results can be the starting point for a self-evaluative process by museums that leads to the enrichment of the educational experience, the coordination of training actions between museums and the development of more inclusive and experiential activities. Possible lines for advancing the research include staff training, adaptation to various types of audiences and innovation in the materials and techniques used.

ÍNDICE

Palabras claves: educación en museos, aprendizaje, técnicas plásticas – educación, educación patrimonial, museos de Oporto

Keywords: museum education, learning, artistic techniques – education, heritage education, Porto museums

AUTOR

CARMEN GÓMEZ-REDONDO

Es doctora en Educación por la Universidad de Valladolid (2013), donde obtuvo el premio extraordinario de doctorado. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid (2004), también cuenta con un máster en Educación en Museos por la Universidad de Murcia (2016). Actualmente es profesora en la Universidad de Valladolid, en el área de Didáctica de la Expresión Plástica. Su investigación se centra en la educación en museos, la patrimonialización y los procesos de identización, destacando en la educación fuera del aula. Universidad de Valladolid, Plaza de la Universidad n.º 1, 40005, Segovia, España, mariacarmen.gomez.redondo[at]uva.es, <https://orcid.org/0000-0002-7636-0251>

Musealización, memoria e identidad: *Le Camerette di Don Bosco* de Valdocco, Turín

Musealization, memory and identity: Le Camerette di Don Bosco of Valdocco, Turin

Ana Martín García

NOTA DO EDITOR

Artigo recebido a 27.05.2025

Aprovado para publicação a 22.10.2025

Introducción

- 1 Durante siglos los peregrinos se han encaminado para venerar las reliquias de los santos y para rezar ante sus restos mortales. Las casas de los santos son lugares intrínsecamente unidos con estas prácticas devocionales, puesto que son importantes espacios de memoria que muestran los ambientes en donde los santos vivieron o murieron. Estos espacios son generalmente humildes y, en su sencillez, se percibe la vida cotidiana de quien lo habitó: son testimonio tangible de la santidad. Las casas y los objetos custodiados en sus ambientes se convierten en signo y huella material de espiritualidad y trascienden el significado común de los propios objetos. En estos espacios todo contribuye a la transmisión y revelación de la experiencia de la vida terrena del santo en cuestión y la toma de sus decisiones radicales. En cierto modo, se convierten en lugares sagrados y en una particular “tierra santa”. Por este motivo, en muchos casos, junto al espacio habitado en vida por el santo, se instaló un pequeño espacio museístico en el que se encontraban objetos, mobiliario, documentos, testimonios de devoción o incluso obras de arte.

- 2 La musealización de lugares vinculados a figuras religiosas se enmarca en un complejo cruce entre devoción, conservación patrimonial, memoria e identidad. En los edificios que acogen estas habitaciones, la materialidad se une con la santidad y estos lugares se convierten en espacios privilegiados donde los peregrinos se relacionan con lo divino. Los recorridos propuestos en las visitas a estas casas museo suelen ser emotivos, donde además de los objetos, se explican anécdotas históricas de la vida del santo directamente relacionadas con el espacio y los objetos conservados. Se crea una fuerte aura espiritual. De esta manera, la visita a estos ambientes colmados de un importante simbolismo suelen ser experiencias de gran impacto emocional.
- 3 Entre los numerosos espacios con estas características se encuentran las habitaciones o casas de san Ignacio de Loyola (1491-1556) en Roma (Italia), san Juan de Ávila (1499-1569) en Montilla (España), san Filippo Neri (1515-1595) en Roma (Italia), santa Teresa de Jesús (1515-1582) en Ávila (España), san Luigi Gonzaga (1568-1591) en Roma (Italia) o san José Calasanz (1799-1889) en Roma (Italia). Sin embargo, si se restringe el análisis al ámbito geográfico de Turín y al contexto histórico del siglo XIX, más directamente relacionado con el presente estudio dedicado a San Giovanni Bosco (1815-1888), emerge una realidad particularmente relevante.
- 4 Los llamados “santos sociales”, denominación que hace referencia a su actividad caritativa con los más necesitados, marginados y oprimidos durante el siglo XIX en Turín, incluyen personalidades como la laica venerable Juliette François Colbert de Maulevrièr, más conocida como la marquesa Giulia di Barolo (1786-1864), san Giuseppe Cottolengo (1786-1842), el beato Francesco Faà di Bruno (1825-1888), san Leonardo Murialdo (1828-1900) y san Giovanni Bosco, en adelante don Bosco. Estas personas dejaron una importante huella en la historia de la ciudad de Turín, de Italia y, posteriormente, a nivel mundial. Cada una de estas figuras históricas posee su propia casa museo, algunas de las cuales se encuentran tanto fuera como dentro de la ciudad de Turín.
- 5 Este estudio se centra en el caso de don Bosco, fundador de una de las realidades religiosas más significativas de la modernidad, cuya proyección histórica, educativa y social se refleja en la constitución de la Congregación Salesiana en 1859, oficialmente aprobada por la Santa Sede en 1874, y que en la actualidad se cuenta entre las congregaciones más numerosas a nivel mundial. Su legado trasciende la Sociedad de San Francisco de Sales (Salesianos de Don Bosco), dando origen a un amplio movimiento que se articula en 32 grupos oficialmente reconocidos de lo que se conoce como “Familia Salesiana” (*La Famiglia Salesiana* 2020). Los espacios habitados por don Bosco se transformaron rápidamente en lugares de peregrinación, identidad y memoria.
- 6 En Italia existen diversas *Camerette*, ubicadas en el Colle Don Bosco, Alassio, Roma o Génova, donde se recuerda que el santo pasó tanto noches aisladas como períodos breves de estancia. Sin embargo, apenas se conserva material original en estos espacios. Un caso particular son las *Camerette* de la casa salesiana del Castro Pretorio en Roma que han sufrido agresivas restauraciones a lo largo del tiempo, perdiéndose prácticamente toda la decoración y el mobiliario originales de finales del siglo XIX, según el inventario de los bienes realizado en el 2020. Pese a ello, estas estancias continúan siendo visitadas por un número creciente de peregrinos.
- 7 Por consiguiente, de todas las habitaciones vinculadas con el santo, esta investigación se centra en el dormitorio de *Le Camerette di Don Bosco* (actualmente integrado en el

Museo Casa Don Bosco), puesto que la importancia de estos espacios trasciende el ámbito de los religiosos salesianos. Se trata de un lugar relevante para los barrios de Valdocco y Aurora, así como para la ciudad de Turín, donde se encuentra ubicado, y constituye además un punto estratégico a nivel global para la Familia Salesiana. Estas habitaciones forman parte del primer Oratorio, la sede principal y origen de la Congregación Salesiana: la Casa Madre. A pesar del creciente número de visitantes y peregrinos que reciben estas instalaciones cada año, hasta la fecha no se había realizado ninguna investigación que abordara de manera sistemática la compleja historia de estos espacios a partir de fuentes documentales.

- 8 Por lo tanto, el presente estudio busca examinar estos ambientes como lugares de memoria, identidad y peregrinación, hacer referencia a las transformaciones materiales sufridas y reflexionar sobre las decisiones museográficas que configuran la experiencia del visitante y la transmisión de la espiritualidad del fundador. Ante la ausencia de publicaciones monográficas previas, la metodología se fundamenta en el análisis histórico documental de archivos y fotografías históricas, así como en la revisión bibliográfica. Además, se realiza un análisis crítico a partir del material conservado, con el fin de evaluar cómo las decisiones curatoriales han configurado la presentación y la interpretación de los espacios. Se reconoce, asimismo, la necesidad de futuras investigaciones que amplíen el estudio a otros espacios de la casa museo, lo que permitiría analizar de manera más completa el caso de estudio.

Estado de la cuestión

- 9 Dentro del complejo panorama museístico, se reconocen diferentes tipologías que, debido a sus particularidades, requieren enfoques específicos. Este es el caso de las denominadas residencias históricas y “casas museo”, que pueden definirse como instituciones que surgen a partir de la transformación de una vivienda privada en un museo abierto al público (Fiorio 2018, 112).
- 10 Existen numerosos estudios sobre estos espacios, caracterizados principalmente por poseer una cartografía propia que se ocupa de musealizar ambientes que en su origen fueron privados. El crecimiento de estas investigaciones, a menudo centradas en casos específicos, se ha visto favorecida por la creación en 1997 del DEMHIST. Es decir, el Comité Internacional de ICOM (Consejo Internacional de Museos) dedicado a la conservación y gestión de estas instituciones, cuyo nombre proviene del término francés *demeures historiques* (DEMIST 2025).
- 11 El proyecto de clasificación de las casas museo fue elaborado bajo la dirección de Rosanna Pavoni y aprobado en la primera asamblea general del DEMHIST en 1999 (Pavoni y Selvafolta 1998; Pavoni 2001). Poco después, durante la presidencia de Pavoni del DEMHIST (2002-2005), se planteó la necesidad de relacionar los sistemas de clasificación con los modelos narrativos que desarrolla cada casa museo (Pavoni 2001, 2002, 2003). Esta propuesta partía de un reconocimiento fundamental: las casas museo no constituyen un ámbito uniforme, sino que integra instituciones de diferentes procedencias, objetivos y orientaciones. Bajo esta perspectiva, la clasificación de las casas museo no debía entenderse únicamente como un sistema de organización, sino también como un dispositivo crítico capaz de evidenciar que todo museo es, en última instancia, el resultado de elecciones curatoriales deliberadas. Por consiguiente, la reflexión se desplazaba de la clasificación tipológica hacia un análisis crítico de las

decisiones curatoriales, concebidas no como procedimientos técnicos neutrales, sino como actos interpretativos que configuran las narrativas y la identidad de las instituciones.

- 12 En consecuencia, este estudio se centra en una tipología específica en el marco del proyecto de clasificación de las casas museo del DEMHIST previamente mencionado: las denominadas casas museo dedicadas a personas ilustres. Dentro de esta categoría se identifica una sección singular que ha pasado prácticamente desapercibida en los estudios sobre esta compleja tipología: la casa de los santos. Esta sección ha comenzado a ser recientemente revalorizada en el ámbito italiano a través de investigaciones como las de Marco Pizzo, quien estudió las casas localizadas en Roma, y Sandra Costa, que se centró en el arte y la cultura material en las habitaciones de estos santos “romanos” (Costa 2016; Pizzo 2016).
- 13 Por otro lado, directamente relacionadas con la tipología museográfica de las casas museo, se encuentran numerosas publicaciones que responden a la museografía de creación, museografía contextual o a la recreación de ambientes, como las de Isabel María Rodríguez Marco (2017). A través de la recreación, la museografía ambiental persigue una finalidad didáctica. Esta corriente conecta directamente con las preocupaciones museográficas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX (Rodríguez Marco 2017, 11-18).
- 14 En este contexto, Alessandra Mottola Molino señala que la casa museo, como ambiente musealizado abierto al público, no fue codificada antes del siglo XIX, atribuyendo su nacimiento a la nueva visión del pasado promovida por el Romanticismo, que despertó un gusto por lo pintoresco inexistente en períodos anteriores (Mottola Molino 2003).
- 15 Estas nuevas inquietudes se incrementaron en el siglo XX y se vieron directamente cultivadas en otros espacios de países vecinos como España, en donde en los primeros años de funcionamiento del Museo Nacional de Artes Industriales de Madrid, sobre la sección de trabajos del museo, ya en el año 1916, se sostuvo que el personal que llevó a cabo la instalación se preocupó en colocar los objetos en una disposición igual o parecida a su lugar original con una orientación esencialmente didáctica (*Anuario de MCMXVI: Museo Nacional de Artes Decorativas* 1916, 9-10). La presente investigación se enmarca en los estudios de esta tipología, pero se enfoca en el análisis concreto de un caso de estudio específico y un período de tiempo concreto.
- 16 Para una correcta reconstrucción del espacio – o para cualquier proceso que busque recuperar su sentido original – es imprescindible investigar previamente los procesos de cambio y mutación que ha experimentado a lo largo del tiempo. Sin embargo, al analizar el estado de la cuestión concreto sobre las casas museo de Turín, se observa que, a pesar de que *Le Camerette di Don Bosco* han experimentado múltiples transformaciones a lo largo de casi doscientos años y cuentan con numerosas imágenes fotográficas publicadas, no se ha realizado hasta la fecha un estudio específico desde la museografía que aborde la compleja historia de este espacio. Ni si quiera con motivo de la apertura de la institución denominada Museo Casa Don Bosco en 2020 se produjo una publicación académica exhaustiva. En su lugar, se optó por una presentación simplificada, limitada a la enumeración de los objetos expuestos, sin profundizar en los aspectos museológicos y testimoniales de las estancias, que constituyen el núcleo y la razón de ser de esta institución museística. Testimonio de esta afirmación es la publicación realizada dos años después de la inauguración de la casa museo, que evidencia las limitaciones de este enfoque (*Museo Casa Don Bosco* 2022, 164-173). El

catálogo, caracterizado por una importante pobreza científica y académica, incluye apenas dieciocho títulos en la bibliografía y carece de referencias a archivos e historiadores salesianos relevantes (*Museo Casa Don Bosco* 2022). Tampoco se citan los estudios de los principales especialistas sobre San Giovanni Bosco, como don Pietro Braido (1988, 2009), don Pietro Stella (1980, 1981), don Aldo Giurado (Giraud y Biancardi 2004), don Francesco Motto (1991-2024) o don Arthur J. Lenti (2007-2010), ni los autores de las biografías de los santos, incluyendo don Pierluigi Cameroni (Cameroni 2014), postulador general desde 2007 de las Causas de Beatificación y Canonización promovidas por la Congregación Salesiana. Se constata, por tanto, que las referencias documentales sobre las intervenciones en *Le Camerette di Don Bosco* en la historiografía salesiana son escasas.

- 17 No obstante, las alusiones existentes han sido objeto de un análisis crítico y se presentan en esta investigación de forma cronológica. Entre ellas destacan las aportaciones del *Bollettino Salesiano* (1905, 1910, 1914a, 1914b); una antigua guía para visitar la Casa Madre, datada en 1933 y conservada en el Archivo Histórico del Museo Casa Don Bosco; así como los escritos de diversos religiosos salesianos que hicieron alusión a las habitaciones: don Abbondio Maria Anzini (1927), don Fedele Giraudi (1929, 1935), Leonard von Matt con Henri Bosco (1965), el salesiano coadjutor Teresio Chiesa (1988) y el estudio de los retratos fotográficos de don Bosco realizado por don Giuseppe Soldà (1987). Aunque estas referencias resulten circunstanciales, poseen un valor significativo para el presente estudio, pues constituyen un primer paso hacia investigaciones más amplias y profundas en el futuro.

La huella tangible de la santidad: la historia del dormitorio de un santo

- 18 La estructura interna de la primera casa del sacerdote turinés erigida en el barrio de Valdocco fue modificada con rapidez a lo largo de los años. Dichas transformaciones alteraron la morfología interna del edificio, adaptando sus ambientes a diferentes funciones, con excepción de los espacios donde vivió y murió el santo. Estos últimos se conocen como *Le Camerette di Don Bosco*, un núcleo compuesto por cuatro ambientes y una galería ubicadas en el segundo piso de la casa. Esta investigación se centrará en el dormitorio.
- 19 Don Bosco habitó estos espacios desde 1853 hasta su muerte en 1888. En el Archivo Salesiano Central en Roma se conserva una fotografía, de autor desconocido, que retrató don Bosco en el interior de su habitación (fig. 1).

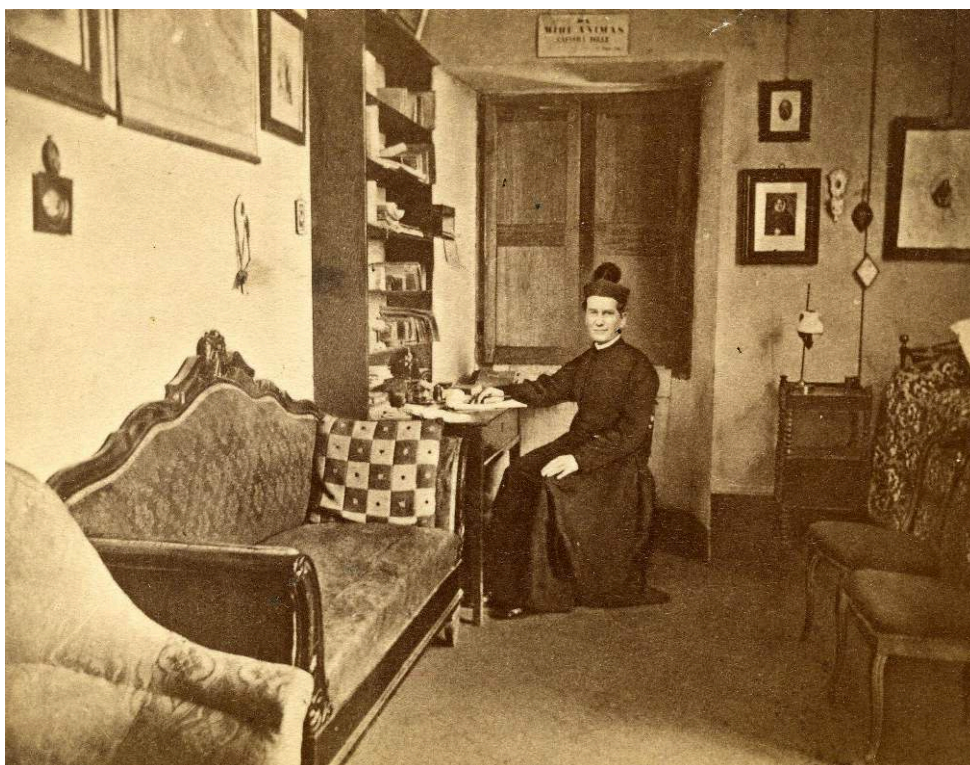


Fig. 1 – Don Bosco nella sua camera, 1861 ca, autor desconocido

© Archivio Salesiano Centrale, Roma

- 20 Según las planimetrías del estudio del desarrollo urbanístico del *Oratorio di San Francesco di Sales* realizadas bajo la dirección del ecónomo general don Fedele Giraudi, inicialmente este espacio era la única habitación de la estructura en el segundo piso (Giraudi 1929).
- 21 A medida que el Oratorio se desarrolló, aumentó considerablemente el número de jóvenes internos y, contemporáneamente, creció la obra salesiana, se añadieron progresivamente una segunda, tercera, cuarta habitación y una galería a esta primera estructura (Giraudi 1929, 123-135).
- 22 Las habitaciones, humildes y modestas, conservaron sencillos objetos cotidianos como testimonio y memoria de la vida terrena de don Bosco. Estos objetos que, a la muerte del santo, fueron custodiados con notable cuidado y consideración por sus primeros salesianos.
- 23 Si bien el dormitorio objeto de estudio de esta investigación continuó siendo utilizado, los testimonios documentan que la habitación anexa en la que falleció el santo se conservó con especial cuidado (Anzini 1927, Giraudi 1929). Este gesto respondió a la sensibilidad de los primeros salesianos, de finales del siglo XIX e inicios del XX, que comprendieron la necesidad de conservar los documentos y los objetos, pero también el ambiente y el espacio. De esta manera, los objetos de vida cotidiana como la cama, la mesilla de noche, las sillas, los muebles, los libros, etc., se transformaron en reliquias, junto con sus vestimentas, sombreros, bastones y guantes. Los demás espacios fueron habitados por sus dos primeros sucesores en el gobierno de la Congregación Salesiana: don Michele Rua (1837-1910) y don Paolo Albera (1844-1921).
- 24 Bajo el rectorado de don Albera, todos los miembros de su Consejo Superior – hoy Consejo General – trasladaron la residencia a un edificio iniciado en 1912 e inaugurado

en 1914 a pocos metros de *Le Camerette*. Esto marcó un punto de inflexión: los espacios históricos dejaron de ser residencia y comenzaron a concebirse exclusivamente como lugares de visita. Sin embargo, mientras los espacios fueron habitados por don Michele Rua y su Consejo Superior, se tiene constancia de que fueron visitados.

- 25 Las primeras referencias documentales que testimonian el deseo de quienes llegaban a Valdocco de poder ver las habitaciones se localizan en el *Bollettino Salesiano*, donde en varias ocasiones se hace referencia a las habitaciones donde, aunque vivía don Rua como Rector Mayor, eran ya denominadas como *Camerette di Don Bosco* (Bollettino Salesiano 1905, 309). Más tarde, bajo el rectorado de don Albera, se sostuvo lo siguiente:
[...] anche le storiche camerette ove vissero e morirono don Bosco e don Rua furono mèta di questo pietoso pellegrinaggio, perchè tutti gli ammiratori dell'Opera di don Bosco non potevano venire all'Oratorio a così breve distanza dalla morte dell'uomo venerando senza visitare i luoghi che egli santificò col lavoro, colla preghiera e col sacrificio. (Bollettino Salesiano 1910, 192)
- 26 Entre agosto y septiembre de 1914 se localizan alusiones a las visitas como «salivano anch'essi a visitare le camerette di Don Bosco; quindi ossequiavano in corpo il rev.mo sig. Don Albera» (Bollettino Salesiano 1914a, 239) o «visitare le Scuole Professionali e le Camerette di Don Bosco, i buoni pellegrini, tranne i Vescovi che furono nostri ospiti, si sparsero in vari alberghi della città» (Bollettino Salesiano 1914b, 272).
- 27 Solo un año más tarde, en 1915, el Rector Mayor don Albera hizo alusión a los espacios, pero incluyendo al segundo sucesor:
[...] noi non dimenticheremo mai la religiosa pietà con cui tutti celebrarono le loro funzioni nel Santuario di Maria Ausiliatrice, né la venerazione con la quale visitarono le camerette di Don Bosco e di Don Rua e le loro tombe in Valsalice. (Albera 1915, 4)
- 28 A partir de estos años las referencias a *Le Camerette di Don Bosco* van en aumento en el *Bollettino Salesiano*. El proceso museológico se formalizó en este período de tiempo. No es casualidad que las primeras fotografías que se conservan de los espacios tomadas por Ercole Massaglia (1890-1941) datan de estos años, probablemente poco después de 1915 (fig. 2), momento en el que Massaglia abrió su estudio fotográfico en Turín (Manzone 2024).



Fig. 2 – Ercole Massaglia, *Le Camerette di Don Bosco*, 1915 ca
© Museo Casa Don Bosco, Turín

- 29 Con la Venerabilità de don Bosco en 1917 y la primera exhumación de sus restos mortales, se consolidó de manera más oficial la dimensión de memoria tangible y espiritual de los espacios. De esta manera, los ambientes, siempre vivos, empezaron a ser intervenidos.

Las restauraciones de los ambientes: de casa a museo

- 30 Bajo el rectorado (1922-1931) de don Filippo Rinaldi (1856-1931), se conservan las descripciones de los ambientes de la casa y del espacio musealizado en diferentes documentos. Todo ello, de manera previa a la beatificación de don Bosco. En este contexto, la descripción del salesiano don Abbondio Maria Anzini (1868-1941) es de gran relevancia, puesto que describe toda la casa. Sobre *Le Camerette di Don Bosco* las describió de la siguiente manera:

[...] arrivati al secondo piano, un piccolo atrio mette sul balcone e percorrendolo a sinistra, si arriva alle camerette che sono di continuo visitate con pia venerazione e crescente divozione. Entrando si è nell'anticamera, o salotto d'aspetto dei forestieri. Don Bosco abitò questa cameretta dal 1853 al 1861, quando passò nella camera successiva che ha la porta di fronte a quella d'ingresso. Assai più tardi a fianco di queste due camerette se ne aggiunsero due altre; la prima venne convertita in cappella nel 1866; la seconda è quella ove D. Bosco morì. Parallelo a queste, si allunga un breve corridoio, o piccola loggia coperta, dai finestrone ombreggiati di viti, dove il Venerabile, negli ultimi tempi solea confessare e fare qualche passo. Si può rivivere qualche istante i tempi del Venerabile prendendo visione dei quadri e delle fotografie appesi alle pareti [...] Gli oggetti d'arredamento sono quelli di D. Bosco [...] Morto lui, D. Rua abitò la medesima camera per 22 anni e qui morì santamente. Il letto che si trova nella camera abitata da D. Bosco dal 1861 in poi, è

quello usato da D. Rua nei tre mesi della sua malattia. Prima prendeva il suo breve riposo sul sofà che di giorno serviva per far sedere i visitatori. La porta di mezzo, mette nella camera dove morì il Venerabile, conservata tale quale era allora. In appositi armadi venne religiosamente raccolto quanto aveva in qualche modo servito a D. Bosco. (Anzini 1927, 78-79)

- 31 Esta narración, junto con las imágenes fotográficas conservadas de Massaglia, ayuda a detectar los primeros cambios y transformaciones.
- 32 Bajo el rectorado de don Rinaldi, concretamente hacia el 1929, se llevó a cabo la primera restauración de la que se tiene noticia *oficial*. Se restauró la casa: se conservaron los dormitorios, se proyectó un sencillo recorrido para los peregrinos y se inauguró una instalación museística compuesta por documentos, vestimentas y objetos dentro de vitrinas en madera realizadas expresamente para el montaje expositivo. La habitación donde habitaron don Bosco y sus dos sucesores se fotografió de nuevo por Massaglia, y de esta manera se verifican los cambios y ausencias de algunos de los objetos que antes se encontraban presentes (fig. 3). Por consiguiente, se transformaron *oficialmente* los espacios en un lugar de memoria y de peregrinación.
- 33 El proyecto de restauración y la descripción de los ambientes fueron realizados bajo la dirección de don Giraudi que, como Ecónomo General de la Congregación, administró los trabajos (Giraudi 1929, 135-138).



Fig. 3 – Ercole Massaglia, *Le Camerette di don Bosco*, 1929 ca.

Fotografía: Giraudi (1929)

- 34 Poco después, en 1933, un fascículo que servía como guía para visitar la Casa Madre, también describió *Le Camerette* en cada uno de los espacios, los retratos, las fotografías y los objetos presentes (Guida 1933, 12-18). Las dos habitaciones fueron descritas señalando que: «tutto vi è religiosamente conservato com'era disposto in quella mattina di dolore e di lutto. La stanzetta attigua fu abitata da Don Bosco per circa 27 anni ed è un silenzioso monumento di fatti, predizioni e di memorabili ricordi» (Guida 1933, 14-16).

- 35 Con motivo del aniversario del nacimiento de don Bosco (1815-1965) se realizaron numerosas fotografías de los objetos y los espacios de *Le Camerette*, destacando las imágenes de la publicación de Leonard Von Matt y Henri Bosco (1965).
- 36 La museografía del espacio expositivo fue modificada cincuenta años más tarde, entre 1973 y 1977, durante el rectorado (1965-1977) de don Luigi Ricceri (1901-1989). En este periodo se llevó a cabo una importante reestructuración del edificio y, paralelamente, se amplió la colección de bienes vinculados con la historia de las primeras comunidades salesianas de Valdocco. Sobre este hecho, no se ha localizado actualmente documentación de la época, pero se tiene constancia de que se realizaron meticulosos inventarios, se catalogaron todos los libros presentes en la biblioteca (1977) y los objetos de las vitrinas (1975). Desafortunadamente, estos listados aún no han sido localizados; sin embargo, muchos objetos y libros expuestos en el actual Museo Casa Don Bosco conservan todavía el número de inventario correspondiente a esa época.
- 37 En el año 1987, durante el rectorado (1977-1995) de don Egidio Viganò (1920-1995), se llevó a cabo otra modificación de la museografía con motivo del centenario de la muerte de don Bosco (1888-1988). Este proyecto reorganizó la colección y adoptó una museografía que tenía como objetivo hacer más participativa la experiencia de los visitantes al museo (fig. 4). Esta iniciativa se adaptó a los tiempos con ocasión del Jubileo del año 2000, momento en el que se reorganizó de nuevo la colección y se intervinieron los espacios: se cambiaron las vitrinas, se colocaron grandes reproducciones de imágenes fotográficas y se incluyeron diferentes proyecciones y pantallas *touch screen* en donde los argumentos de las visitas virtuales estaban disponibles en diferentes idiomas (Maffioli 2002, 23-26).



Fig. 4 – Teresio Chiesa, *Le Camerette di Don Bosco*, 1988 ca.

Fotografía en: Chiesa (1988)

- 38 Más tarde, hacia el año 2014, durante el rectorado (2002-2014) de don Pascual Chávez (1947-), con motivo del bicentenario del nacimiento de don Bosco (1815-2015) y coincidiendo con el Año Jubilar Extraordinario convocado por el Papa Francisco, se

volvió a realizar una intervención en los ambientes y se volvió a cambiar la museografía (fig. 5).



Fig. 5 – Andrea Cherchi, *Le Camerette di Don Bosco*, 2015

© Andrea Cherchi

- 39 Durante el rectorado (2015-2023) de don Ángel Fernández Artime (1960-) e inscrito en un proyecto mucho más amplio y complejo sobre la protección, promoción y valorización de los lugares salesianos de los orígenes, *Le Camerette di Don Bosco* se cerraron para su última restauración el 4 de diciembre de 2018 y se abrieron como parte del Museo Casa Don Bosco el 4 de octubre de 2020.
- 40 El proyecto de restauración incluyó la recuperación de los ambientes originales subterráneos y de toda la denominada Casa Pinardi, una estructura que hasta ese momento acogía las oficinas de la Inspectoría Circunscripción Especial Piamonte Valle de Aosta y Lituania.
- 41 La restauración arquitectónica de los ambientes fue dirigida por Sergio Sabbadini y el diseño de las instalaciones por el museógrafo Massimo Chiapetta. Todo ello, bajo la dirección del salesiano Giampietro Pettenon, el encargado de dirigir las obras escogido por el Rector Mayor. Muchos espacios de la casa original de don Bosco fueron restaurados, concretamente los ambientes de servicio del subterráneo, pero los de la vivienda del segundo piso, *Le Camerette di Don Bosco*, que son en los que se centra esta investigación, solo uno fue reconstruido siguiendo las características propias de la museografía contextual: el dormitorio (fig. 6).



Fig. 6 – *Le Camerette di Don Bosco*, 2025, fotografía: A
© Ana Martín García

- 42 En este caso, la recreación de ambiente se llevó a cabo a partir del análisis de la imagen de don Bosco captada en la única fotografía conservada que lo muestra en el interior de dicho espacio. Este procedimiento pone de relieve los límites, los desafíos y las complejidades que enfrenta la museografía en esta tipología de museos en el contexto contemporáneo, donde el paso del tiempo transforma la configuración original de los espacios y las sucesivas adaptaciones responden a los criterios museográficos predominantes en cada época. Sin embargo, tales intervenciones, como ocurrió en este caso, pueden implicar la pérdida de elementos patrimoniales y la alteración o destrucción permanente de estructuras originales.

La búsqueda de la inmovilidad atemporal de un espacio *sagrado* en la contemporaneidad: la recreación de ambientes

- 43 La casa estaba organizada en diferentes espacios que se comunicaban entre sí. Debido a los cambios en la funcionalidad de la estructura interna a lo largo del tiempo y a la disposición original, las *Camerette* quedaron más preservadas y exclusivamente como espacio de visita.
- 44 En la última intervención, si bien toda la casa se ha musealizado, solo se ha reconstruido un único ambiente: el dormitorio. La habitación que don Bosco habitó entre el 1853 al 1861, antes de la ampliación del edificio.
- 45 Esta habitación es la que fue inmortalizada en la única fotografía conservada del espacio con el santo en vida. Cabe señalar, que el ambiente fotografiado corresponde en realidad a la actual antecámara, situada frente a la habitación, donde, tras la

ampliación del edificio, don Bosco recibía a los visitantes. Por lo tanto, no se trata del mismo espacio que actualmente se reconstruye, ya que la imagen se ha recreado en el ambiente que don Bosco habitó entre 1861 y 1887.

- 46 Este hecho fue presentado desde el primer momento en el que el espacio fue musealizado, tal como lo narró directamente don Giraudi en la publicación con motivo de la canonización: «colla sistemazione compiuta nel 1929, per facilitare la visita alle camere di don Bosco, questa stanzetta venne a trovarsile la prima in cima alla nuova scala, e serve ora da anticamera» (Giraudi 1935, 140). El testimonio de don Giraudi evidencia la complejidad funcional de los espacios:

[...] quando coll'ampliamento dell'Oratorio, avvenuto nel 1861, il braccio di fabbrica parallelo alla chiesa di San Francesco di Sales fu raddoppiato in larghezza, la camere che don Bosco abitava da 8 anni diventò anticamera e saletta d'aspetto, e don Bosco passò nella camera nuova, che aveva una finestra che guardava verso la casa Filippi e un'altra a mezzogiorno verso il cortile, corrispondente al vano della porta che ora introduce nella camera ove don Bosco morì. Egli abitò questa nuova cameretta per circa 27 anni. Fu ufficio e fu anche sua camera da letto fino agli ultimi anni quando passò a dormire nella camera attigua, costrutta più tardi. (Giraudi 1935, 140-141)

- 47 El salesiano don Giuseppe Soldà señaló que no tenían datos o documentos para saber cuándo, cómo y por qué fue tomada la fotografía en cuestión, pero sin embargo sostiene que:

[...] dalle notizie trovate si può ritenere che la camera in cui don Bosco è ritratto nella fotografia seguente sia quella che egli occupò dal 1853 al 1861 [...] È presumibile che nel 1861 la Commissione che aveva già raccolto documenti fotografici preziosi su don Bosco e sulla vita dell'Oratorio, desiderasse conservare anche il ricordo di don Bosco in questa Cameretta, cui erano legati tanti affettuosi ricordi e importanti avvenimenti. (Soldà 1987, 93)

- 48 El mismo don Soldà señaló que se trata de una de las fotografías más antiguas que se conservan de don Bosco. La imagen muestra, además, un mobiliario sobrio en el interior de la habitación: objetos y enseres que configuran un ambiente vivido, no dispuesto artificialmente para la fotografía. La imagen inmortalizada refleja una escena cotidiana: el sofá, el escritorio y la librería son testimonio de la actividad que se desarrollaba en esta habitación (Soldà 1987, 94).
- 49 Este mismo autor salesiano será quien dará un título y una fecha a la fotografía, que considerará del 1861, no obstante, no exista documentación que avale esta afirmación.
- 50 La museografía actual (2020) que recrea la habitación ocupada por don Bosco entre 1853 y 1861 – tal como aparece en la imagen –, fue instalada en la habitación anexa, que él habitó de 1861 a 1887. Esta decisión permite cerrar el espacio con paneles de vidrio, evitando el acceso directo y asegurando la conservación adecuada de los objetos frente al constante flujo de visitantes, al tiempo que refuerza su carácter de reliquia. No obstante, esta medida no constituye una innovación, sino que retoma decisiones adoptadas en las decisiones curatoriales anteriores, en las que el acceso al ambiente “sacro” también estaba restringido. De esta manera, la habitación podía visualizarse a través de tres vanos diferentes, que en su origen funcionaban como puertas de acceso.
- 51 Entre los elementos presentes, el sillón, las sillas y el sofá no solo cumplían una función estética, sino que también reflejan la activa vida social de don Bosco. Una lectura sociocultural de estos objetos cotidianos, combinada con el análisis de la cultura material, permite interpretar la habitación del anfitrión como un espacio de

sociabilidad, en línea con los estudios del mobiliario del siglo XIX en las casas museo (Pérez Mateo 2016, Moreyra 2018, Pérez Mateo 2019).

- 52 Por otra parte, es fundamental considerar que la instalación de esta habitación ha tenido un impacto directo en la museografía del resto de los espacios del museo. La recreación basada en la fotografía histórica, responde a una confluencia de objetivos: la necesidad de conservación, el compromiso con el rigor histórico y la función didáctica, puesto que la reconstrucción permite al visitante aproximarse a la experiencia espacial y a la vida cotidiana del santo, aunque no se corresponda estrictamente con la disposición original de su dormitorio durante los primeros años de residencia.
- 53 No obstante, esta decisión implicó el traslado de algunas piezas y mobiliario que hasta ese momento se custodiaba en los ambientes de *Le Camerette* hacia otras salas, lo cual generó una significativa ruptura con la continuidad de la historia patrimonial del lugar al crear piezas mudas en otros espacios que no ayudan a su interpretación. Esto es, dicha reubicación ha dado lugar a una disposición de objetos descontextualizados, cuya lectura resulta más compleja para el visitante autónomo. En varios casos, como el de un armario de finales del siglo XIX o el altar, su correcta interpretación requiere la presencia de un mediador que proporcione el marco explicativo necesario, dado que su nuevo emplazamiento no proporciona suficientes indicios para comprender plenamente su valor histórico o simbólico.
- 54 De este modo, los objetos y el mobiliario seleccionados fueron dispuestos en este ambiente con el propósito de recrear con fidelidad el aspecto original de la habitación de don Bosco, tal como se aprecia en la fotografía histórica conservada. A esta decisión curatorial de reconstrucción del ambiente se suma, de manera inevitable, la dimensión de lo relicario, dado que los elementos exhibidos y preservados estuvieron en contacto directo con el santo.
- 55 Los utensilios y enseres cotidianos pertenecientes a una figura canonizada adquieren, tras los procesos eclesiásticos pertinentes, el estatus de reliquia. En consecuencia, los objetos auténticos conservados deben entenderse como reliquias en pleno sentido religioso. La restauración del espacio implicó además mantener su clausura física, una disposición ya adoptada en intervenciones anteriores, que contribuye a reforzar el carácter sacralizado del entorno y acentúa su aura de santidad y veneración.

Conclusión

- 56 La transformación de entornos íntimos o domésticos en ámbitos expositivos o museísticos implica una reconfiguración profunda de su identidad original, afectando tanto su significado simbólico como la manera en que se preserva y transmite la memoria e identidad vinculada al patrimonio. *Le Camerette di Don Bosco* constituyen un ejemplo paradigmático de un espacio sacralizado abierto al público: un lugar que, al haber sido la residencia privada de un santo, se percibe como una especie de reliquia en su sentido religioso. Sin embargo, este entorno no se limita a su función devocional, sino que también constituye un patrimonio cultural.
- 57 A lo largo de dos siglos, las habitaciones de la casa museo han encarnado la santidad en la vida cotidiana, manifestando a través de objetos, atmósferas y relatos que dan forma a una experiencia espiritual profundamente anclada en lo humilde y lo cotidiano, en consonancia con la pedagogía y el carisma salesiano.

- 58 A pesar de las múltiples intervenciones arquitectónicas, adaptaciones y reformas que han sufrido *Le Camerette*, su valor patrimonial se ha preservado gracias al compromiso inicial de los primeros salesianos, que rápidamente custodiaron y conservaron los ambientes y los objetos asociados.
- 59 No obstante, la última restauración, en la que únicamente uno de los cinco espacios pudo preservarse con el mobiliario y los objetos originales, plantea interrogantes fundamentales sobre los límites y desafíos inherentes a la musealización de lugares históricos. Este hecho evidencia cómo las decisiones curatoriales sobre qué conservar y cómo presentarlo participan activamente en la construcción de la memoria.
- 60 La patrimonialización no es un proceso neutro: las elecciones museográficas determinan qué elementos se destacan y bajo qué narrativas, condicionando la interpretación que el visitante realiza de la figura de don Bosco y de los espacios que habitó. En este sentido, la memoria no es un reflejo pasivo del pasado, sino una construcción activa influida por criterios curatoriales que moldean la percepción contemporánea de lo sagrado y de lo divino. Al musealizar la vida cotidiana de un santo, se intenta generar una relación diferente con lo religioso: más cercana, comprensible, accesible y emocionalmente significativa. La existencia terrenal del santo, en este contexto, adquiere una dimensión tangible.
- 61 Finalmente, la propuesta museológica de la casa museo de don Bosco trasciende la mera preservación edilicia: se constituye como un dispositivo de transmisión espiritual, educativa y comunitaria. Los espacios que una vez habitó el fundador de la Congregación Salesiana se han convertido en una narrativa tridimensional de su legado, integrando memoria, identidad, espiritualidad y acción educativa ubicados el corazón, a nivel mundial, del carisma salesiano: en la Casa Madre.
- 62 Por último, como limitación de este estudio se señala su enfoque en una única habitación de la casa museo, lo que subraya la necesidad de investigaciones futuras que amplíen el análisis a otras áreas del edificio y otras estructuras fuera de la ciudad de Turín, con el objetivo de profundizar con más detalle cómo las decisiones curatoriales y las estrategias educativas condicionan la percepción de la memoria, la espiritualidad y la identidad salesiana.

BIBLIOGRAFIA

- Albera, Paolo. 1915. "Ai Cooperatori e Alle Cooperatrici Salesiane." *Bollettino Salesiano* 1915 (1): 1-7.
- Anuario de MCMXVI: Museo Nacional de Artes Industriales. 1916. Madrid: Imprenta Clásica Española.
- Anzini, Abbondio Maria. 1927. *Il Santuario Basilica di Maria SS. Ausiliatrice e l'Oratorio di S. Francesco di Sales in Valdocco. Guida-ricordo*. Torino: Società Editrice Internazionale.
- Bollettino Salesiano. 1914b. "Il Culto di Maria Ausiliatrice. Pellegrinaggio Sloveno." *Bollettino Salesiano*, 1914 (8): 239-240.

- Bollettino Salesiano. 1905. "A Valdocco." *Bollettino Salesiano* 1905 (10): 309.
- Bollettino Salesiano. 1910. "La Solennità. Spettacolo di Fede. Il Pontificale. La Processione." *Bollettino Salesiano*, 1910 (6): 192.
- Bollettino Salesiano. 1914a. "Il Culto di Maria Ausiliatrice. Pellegrinaggio Colombiano." *Bollettino Salesiano*, 1914 (9): 272-273.
- Braido, Pietro. 1988. *Don Bosco per i Giovani: l'Oratorio una 'Congregazione degli Oratori' Documenti*. Roma: LAS.
- Braido, Pietro. 2009. *Don Bosco Prete dei Giovani nel Secolo delle Libertà*. 2 Vol. Roma: LAS.
- Cameroni, Pierluigi. 2014. *Come Stelle nel Cielo*. Torino: Elledici.
- Chiesa, Teresio. 1988. *Don Bosco e Ambiente*. Torino: Società Editrice Internazionale.
- Costa, Sandra. 2016. "Dalla Cella al Museo: Arte e Cultura Materiale Nelle Stanze dei Santi." In *Le Case dei Santi a Roma*, editado por Marco Pizzo, 12-19. Bologna: Bononia University Press.
- DEMHIST. "DEMHIST." Consultado mayo 23, 2025. <https://demhist.mini.icom.museum/about-us/what-is-demhist/>
- Fiorio, Maria Teresa. 2018. *Il Museo Nella Storia: Dallo Studiolo Alla Raccolta Pubblica*. Milano-Torino: Pearson.
- Giraudi, Fedele. 1929. *L'Oratorio di Don Bosco: Inizio e Progressivo Sviluppo Edilizio della Casa Madre dei Salesiani in Torino*. Torino: Società Editrice Internazionale.
- Giraudi, Fedele. 1935. *L'Oratorio di don Bosco: Inizio e Progressivo Sviluppo Edilizio della Casa Madre dei Salesiani in Torino*. Torino: Società Editrice Internazionale.
- Giraud, Aldo, y Giuseppe Biancardi. 2004. *Qui è Vissuto don Bosco*. Torino: Elledici.
- Guida per Visitare la Casa Madre dei Salesiani di Don Bosco a Valdocco - Torino. Ricordo*. 1933. San Benigno Canavese: Scuola Tipografica Don Bosco.
- La Famiglia Salesiana di don Bosco*. 2020. Roma: Istituto Salesiano Pio XI.
- Lenti, Arthur J. 2007-2010. *Don Bosco. History and Spirit*. 7 Vol. Roma: LAS.
- Maffioli, Natale. 2002. "Musei Salesiani: le Nuove Camerette." *Bollettino Salesiano*, 2002 (1): 23-26.
- Manzone, Pierluigi. 2024. *Un Repertorio dei Fotografi Piemontesi. Studi e Ricerche sulla Fotografia in Piemonte con Un'appendice sulla Storia della Fotografia Amatoriale in Provincia di Cuneo*. Cuneo: Biblioteca Civica Cuneo.
- Moreyra, Cecilia. 2018. "En Busca del Confort Cotidiano. El Mobiliario Doméstico en CÓRDOBA (Argentina), Siglo XIX." *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*, 23 (1): 73-91.
- Motto, Francesco. 1991-2024. *Bosco, Giovanni. Epistolario. Introduzione, Testi Critici e Note a Cura di Francesco Motto*. 10 Vol. Roma: LAS.
- Mottola Molino, Alessandra. 2003. "Case-museo Intoccabili: Istruzioni per l'Uso." *Case Museo ed Allestimenti d'Epoca: Interventi di Recupero Museografico a Confronto, Atti del Convegno di Studi (Saluzzo, Biblioteca Civica, 13-14 Settembre 1996)*, editado por Gianluca Kannès, 27-33. Torino: Centro Studi Piemontesi.
- Museo Casa Don Bosco. Valdocco-Torino. Catalogo*. 2022. Torino: Elledici.
- Pavoni, Rosanna, e Ornella Selvafolta. 1998. "La Diversità delle Dimore-museo. Opportunità di una Riflessione." In *Abitare la Storia: le dimore storiche/museo: restauro, sicurezza, didattica*,

comunicazione, atti della conferenza internazionale DEMHIST. (Genova, Palazzo Reale, Salone da Ballo, 20-22 novembre 1997), editado por Farida Simonetti e Luca Leoncini, 32-36. Torino: U. Allemandi & C.

Pavoni, Rosanna. 2001. "The Order Out of Chaos: the Historic House Museums Categorization Project." In *Historic House Museums Speak to the Public: Spectacular Exhibits versus a Philological Interpretation of History. Acts of the First Annual Conference DEMHIST, Genova 2000*, editada por Rosanna Pavoni, 63-68. S. Paolo d'Argon: DEMHIST.

Pavoni, Rosanna. 2002. "The Second Phase of the Categorisation Project: Sub-Categories." In *New Forms of Management for Historic House Museums?, Acts of Annual Conference (Barcelona, 2-5 July 2001)*, editado por Rosanna Pavoni, 51-57. Lavis: Legoprint.

Pavoni, Rosanna. 2003. "The Second Phase of the Categorisation Project: Understanding Your House through Sub Categories." In *Historic House Museums as Witnesses of National and Local Identities, Acts of the Third Annual DEMHIST Conference (Amsterdam 14-16 October 2002)*, editado por Rosanna Pavoni, 117-122. Amsterdam: Buijten & Schipperheijn.

Pérez Mateos, Soledad. 2016. "La Casa Museo del Ochocientos, Estuche de la Comodidad Burguesa: El Mobiliario como Configurador de Ambientes." *Además de: Revista On Line de Artes Decorativas y Diseño* 2: 69-88.

Pérez Mateos, Soledad. 2019. "La Casa Museo de Período Histórico o de Estilo Cultural: una Aproximación al Caso Español." *ASRI: Arte y Sociedad. Revista de Investigación* 16: 195-212. <https://www.eumed.net/rev/ays/16/casa-museo.html>

Pizzo, Marco. 2016. "Le Case dei Santi a Roma." In *Le Case dei Santi a Roma*, editado por Marco Pizzo, 9-12. Bologna: Bononia University Press.

Rodríguez Marco, Isabel María. 2017. "Salas de Época y Recreación de Ambientes: Análisis de una Práctica Museográfica de Ida y Vuelta." *Además de: Revista On Line de Artes Decorativas y Diseño* 3: 9-28.

Soldà, Giuseppe. 1987. *Don Bosco nella Fotografia dell'800. 1861-1888*. Torino: Società Editrice Internazionale.

Stella, Pietro. 1980. *Don Bosco nella Storia Economica e Sociale (1815-1870)*. Roma: LAS.

Stella, Pietro. 1981. *Don Bosco nella Storia della Religiosità Cattolica. 2 Vol.* Roma: LAS.

Von Matt, Leonard, e Henri Bosco. 1965. *Don Bosco*. Torino: Società Editrice Internazionale.

RESUMOS

Este artículo analiza el proceso de musealización de *Le Camerette di Don Bosco* en Valdocco, Turín (Italia), como un caso paradigmático para reflexionar sobre la recreación de ambientes, la construcción de la identidad religiosa y la preservación de la memoria asociada a la experiencia terrena de un santo. Se estudian las habitaciones en las que San Giovanni Bosco (1815-1888) residió desde 1853 hasta su muerte. A partir del análisis de documentación fotográfica y archivística, así como de una revisión bibliográfica, se propone un marco teórico que permite profundizar en la evolución de la reinterpretación museográfica de la vivienda íntima del fundador de la Congregación Salesiana a lo largo del tiempo, desde aproximadamente 1905 hasta la última restauración, con la apertura del Museo Casa Don Bosco en 2020.

This article analyses the musealization process of *Le Camerette di Don Bosco* in Valdocco, Turin, as a paradigmatic case for reflecting on the recreation of historical environments, the construction of

religious identity, and the preservation of the memory associated with the earthly experience of a saint. It focuses on the rooms in which Saint Giovanni Bosco (1815-1888) lived from 1853 until his death. Based on the analysis of photographic and archival documentation, as well as a literature review, a theoretical framework is proposed to explore the evolution of the museographic reinterpretation of the founder of the Salesian congregation's private residence over time, from approximately 1905 to the most recent restoration, ending with the opening of the Museo Casa Don Bosco in 2020.

ÍNDICE

Keywords: Le Camerette di Don Bosco, Museo Casa Don Bosco – Italy, San Giovanni Bosco, musealization, house museum

Palabras claves: Le Camerette di Don Bosco, Museo Casa Don Bosco, San Giovanni Bosco, musealización, casa museo

AUTOR

ANA MARTÍN GARCÍA

Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Bolonia (Italia). Actualmente, en la dirección del Museo Casa Don Bosco de Valdocco, ubicado en la Casa Madre de los salesianos de don Bosco en Turín. Conservadora de museos y comisaria de exposiciones, el área de estudio abarca principalmente el arte contemporáneo, la cultura visual de los siglos XIX y XX, el arte sacro y la iconografía religiosa. A lo largo de su carrera ha colaborado con diversas instituciones en la organización de colecciones, inventarios y procesos de catalogación.

Museo Casa Don Bosco, Via Maria Ausiliatrice, 32, 10152, Torino, Italia,
ana.martingarcia[at]museocasadonbosco.it, <https://orcid.org/0000-0003-4439-6820>

Chinese public art exhibitions between national identity and global image

Exposições públicas de arte chinesa entre identidade nacional e imagem global

Ornella De Nigris

EDITOR'S NOTE

Received 04-06-2025.

Accepted 24-10-2025

Introduction

- ¹ In a world where connections span continents and cultures intertwine more than ever, the power of cultural exchange has taken on newfound importance. Alongside economic and military influence, countries now cultivate what political scientist Joseph Nye (2005) calls “soft power” – the ability to inspire and attract others through the richness of culture, values, and ideas rather than through force or financial incentive. This phenomenon is observable worldwide: states such as the United States, France, and Japan actively leverage museum, cultural institutions and educational programs to project national values, cultivate international goodwill, and shape perceptions abroad. While the mechanism may vary, they all reflect the strategic use of culture as a form of global influence.
- ² China’s approach combines state-managed institutions, touring exhibitions and national museums with a coordinated diplomatic agenda, emphasising both heritage and contemporary innovation to construct a coherent image of national identity and civilisation. The use of culture as a tool of diplomacy has intensified markedly in recent years. The Hu Jintao’s administration (2002-2012) promoted soft power development,

later consolidated under Xi Jinping (2012-present), who emphasised museums as tools for cultural confidence and national rejuvenation (Bollo and Zhang 2017).

- 3 The last decade has seen extensive museum building, expanded cultural diplomacy initiatives, and a focused effort to present a coherent, internationally appealing narrative of “Chineseness”.¹ State museums have then transformed from passive custodians of history into active participants in constructing contemporary Chinese soft power (Denton 2014; Yao 2015; Kong 2020), using touring exhibitions and partnership to shape and disseminate China’s cultural image. This institutional transformation reflects broader discursive dynamics surrounding the production of national identity. In particular, it resonates with Gregory B. Lee’s notion of “China Imagined” (2018), which explores how competing domestic and international narratives shape and project the idea of “China.” Within this context, museums and exhibitions become not only sites of cultural display, but also arenas where state-driven visions of national identity are negotiated and reframed in dialogue with global expectations of diversity, innovation, and soft power.
- 4 It is important to note, however, that China’s museum system is far from uniform: different types of museums (i.e. art, history, and archaeology) operate under distinct administrative frameworks, and their relative autonomy and discursive functions vary according to their institutional status – whether national, provincial, or private. The institutions I discuss here – national-level, publicly funded museums dedicated to modern and contemporary art – represent a specific segment of China’s museum landscape. They are subject to government oversight, which shape their exhibition strategies, curatorial frameworks, and role in cultural diplomacy. Their practices, therefore, should not be read as representative of all Chinese museums, particularly those in the private sector, which operate under different objectives and organizational structures.

Methodology and theoretical framework

- 5 Recent scholarship underscores how, globally, state museums and international exhibitions serve as platforms through which national governments manage their cultural diplomacy. Museums function as agents in shaping narratives of identity, histories, and modernity that align with broader geopolitical aims (Lord and Blankenberg 2015; Grincheva 2020). In particular, art exhibitions have become central instruments of this strategy of soft power: they are spaces where nations cultivate international prestige and influence through cultural display rather than political coercion (Hoogwaerts 2017). This is achieved via strategies that blend what might be termed an “aesthetic of power” – the visual and spatial articulation of state authority – with a form of controlled openness.
- 6 China offers a particularly illustrative example of this global dynamic: its national museums and international exhibitions are mobilised as diplomatic tools that mirror wider trends in cultural diplomacy while retaining distinctive ideological features rooted in the Party-state system (Yao 2018; Kong 2020). In this context, it is possible to observe a dual configuration of soft power: one oriented inward, aimed at consolidating national identity and social cohesion, and another directed outward, focused on shaping a favourable international image. Together, these perspectives provide an

analytical lens through which to explore how Chinese case both converges with and diverges from international examples.

- 7 Specifically, this study explores the strategies employed by Chinese state museums and official cultural institutions in exhibiting art. Central to this analysis are the intertwined concepts of *aesthetic of power* and what I term *ideologically framed pluralism*. The aesthetic of power refers to the deliberate use of visual strategies by the state to convey authority, legitimacy, and cultural identity. Ideologically framed pluralism describes China's selective engagement with artistic diversity and global cultural exchange, allowing formal and thematic variety within a framework that upholds state ideology and control. My starting point is that this dual approach allows China to project a modern, cosmopolitan image without relinquishing centralized control over cultural messaging and national identity. This hypothesis is grounded in insights gathered through my fieldwork across Chinese museums over the past decade, during which I observed exhibition strategies, institutional shifts, and curatorial practices firsthand.
- 8 Methodologically, this research adopts qualitative research methods as outlined by Mason (2002) to investigate the evolution of the country's art museum system and exhibition practices. Fieldwork was conducted intermittently between 2012 and 2024 across multiple research trips, during which I conducted semi-structured interviews and observed developments. In addition to participant observation, I collected research materials by analysing museum-related documents – such as exhibition booklets, installation plans, official websites, curators' statements – that were analysed to contextualise and support the qualitative findings. This comprehensive, multi-source approach enables an in-depth understanding of how theoretical concepts such as the aesthetic of power and ideologically framed pluralism materialise in the exhibition strategies of Chinese art institutions and their role in cultural diplomacy, while recognizing the institutional specificities that distinguish national art museums and art institutions from other branches of China's museum system.
- 9 While the broader study examines the transformation of museum infrastructure and curatorial approaches over time, this article focuses specifically on the role of Chinese state museums and international exhibitions in cultural diplomacy, drawing on case studies between 2017 and 2019 selected from the main fieldwork period. I situate them in the pre-pandemic phase, since the Covid-19 can be considered a temporal reference point that distinguishes a “before” and “after”. The post-pandemic period (2020-2024) has brought significant changes to the museum practice worldwide, including digital strategies, reopening protocols, and new modes of audience engagement (Palumbo 2023; Wang et al. 2024; Chunlan et al. 2025, Kou and Chen 2025). The shifts were also perceptible during my most recent field observations in 2023 and 2024, when museums in China had reopened to the public and were actively experimenting with new forms of curating and exhibiting, with a particular focus on their advancing their digital transformation. While these developments are acknowledged, they fall outside the primary focus of this study, which concentrates on pre-pandemic case studies.
- 10 The case studies presented here include direct participant observations at exhibitions in institutions such as the National Art Museum of China (NAMOC, 中国美术馆 Zhongguo meishuguan) in Beijing (2017, 2018) and the Power Station of Art (PSA, 上海当代艺术博物馆 Shanghai dangdai yishu bowuguan) in Shanghai (2018), as well as visits to touring Chinese art shows in Europe, such as China's Pavilion at the Venice

Biennale (2017, 2019). These case studies were selected not only for their prominence within China's national cultural infrastructure, but also because their organizational status enables them to play an active role in state-led cultural diplomacy. NAMOC, directly under the Ministry of Culture and Tourism, represents a traditional, centrally positioned institution tasked with preserving and projecting national heritage. PSA, as China's first state-run contemporary art museum, is managed by the Shanghai municipal government while operating in alignment with national cultural authorities. The Venice Biennale, meanwhile, serves as a key platform where China's cultural narratives are curated for global audiences. The Chinese Pavilion itself is effectively a state-organised exhibition, guided by China's institutional framework with content and curatorial decisions under the supervision of the Ministry of Culture and Tourism.

- 11 The article is structured around the case studies that illustrate the strategies and dynamics outlined above. I first present two exhibitions at NAMOC and a show at the Power Station of Art, alongside China's participation in the Venice Biennale, to identify the distinctively Chinese characteristics of this globally observed phenomenon. These cases then serve as a basis for a theoretically informed discussion, drawing on comparative insights from existing scholarship on museums and cultural diplomacy worldwide. This approach allows for reflection on how the Chinese experience both aligns with and diverges from broader global patterns. Finally, the study outlines directions for future research, including the post-pandemic evolution of Chinese museums, digital strategies, and the ongoing negotiation between artistic autonomy, national identity, and international cultural engagement.

Curating China's identity and image: museums and exhibitions in practice

The National Art Museum of China in Beijing

- 12 Founded in 1963 under Mao Zedong's cultural policies, the National Art Museum of China (NAMOC) has historically been a key platform for the display and promotion of state-sanctioned artistic narratives. Its dual mission – preserving China artistic traditions and showcasing socialist and revolutionary art – has long aligned aesthetics with political purpose. Exhibitions commemorating significant anniversaries of the People's Republic of China or the Chinese Communist Party emphasize ideological continuity, revolutionary heritage through “red classics” (红色经典 *hongse jingdian*), reinforcing national unity and shared values. In addition to these commemorative exhibitions, NAMOC curates thematic exhibitions on traditional painting, calligraphy, sculpture, and contemporary works highlighting the evolution of Chinese art as a mirror of social transformation. Furthermore, the museum engages in international collaborations promoting cultural exchange while reinforcing narratives of shared human values and artistic expressions.
- 13 The two exhibitions I observed – *Devoting to Innovation. Century Exhibition of Guangdong Arts* (其命惟新 百年广东美术大展 *Qiming Weixin. Bainian Guangdong meishu da zhan*) in 2017 and *Landscapes of the Mind. Masterpieces from Tate Britain (1700–1980)*, (心灵风景—泰特不列颠美术馆珍品展 *Xinling de fengjing. Taite Buliedun meishuguan zhenpin zhan*) in 2018 – illustrate the curatorial strategy of this museum. The former, curated by the Guangdong Museum of Art and hosted at NAMOC, traced a century of Guangdong

artistic development through over 500 works. Despite its emphasis on regional diversity and innovation, the exhibition was explicitly organised to embody Xi Jinping's vision for literature and art and to welcome the 19th Party Congress.²

- 14 Though it celebrates aesthetic pluralism and regional distinctiveness, the overarching curatorial narrative remains tightly aligned with the state's ideological objectives. By framing Guangdong's experimentation as a natural extension of Party-led cultural progress, the exhibition integrates even artists with more independent or hybrid practices – such as Lin Fengmian 林风眠 (1900-1991) – into a unified and sanctioned historical arc. The inclusion of over ten of Lin's works, many drawn from NAMOC and other major collections, highlights his fusion of Western aesthetics with Chinese sensibilities. While his cosmopolitan outlook and personal style could have distanced him from earlier collectivist frameworks, the exhibition instead repositions him as a model of national innovation – someone who internalised foreign forms to revitalize domestic traditions, thus serving the Party's current emphasis on cultural confidence and synthesis.



Fig. 1 – Installation view of Chinese Masters at *Devoting to Innovation* exhibition, 2017, National Art Museum of China, Beijing

© Photo by the author

- 15 The retrospective nature of the exhibition, as well as its ideologically framed pluralism, is further reinforced by the selection of 21 major figures who shaped Guangdong's artistic evolution over the past century (fig. 1). These include pioneers such as Li Tiefu 李铁夫 (1869-1952), He Xiangning 何香凝 (1878-1972), Gao Jianfu 高剑父 (1879-1951), Chen Shuren 陈树人 (1884-1948), Guan Liang 关良 (1900-1986) and Lin Fengmian, among others – artists who not only contributed stylistically, but also symbolised the ideological and cultural aspirations of the modern era.³ Their inclusion is not purely historiographic; it signals an attempt to canonize a regional lineage of artistic innovation that aligns closely with the nation's modernizing mission. This gesture of canonization serves a dual purpose. On one hand, it asserts Guangdong's centrality in China's transition from traditional to modern art – particularly through the Lingnan School and early oil painting movements. On the other, it affirms the Party's narrative that sees such artistic experimentation as integral to the broader story of socialist construction and reform-era rejuvenation. The exhibition does not merely celebrate these artists for their aesthetic achievements, but positions them as historical actors within the long arc of the Party-led modernization project.
- 16 As a case in point, *Devoting to Innovation* exemplifies how state institutions embed local art histories within a national narrative of Party-led innovation. While spotlighting Guangdong's aesthetic legacy, the exhibition organizes stylistic and ideological

diversity into a state-sanctioned historical arc. This strategy reflects a broader curatorial model in which retrospective formats serve both commemorative and political functions, reinforcing a vision of pluralism that remains ideologically coherent.

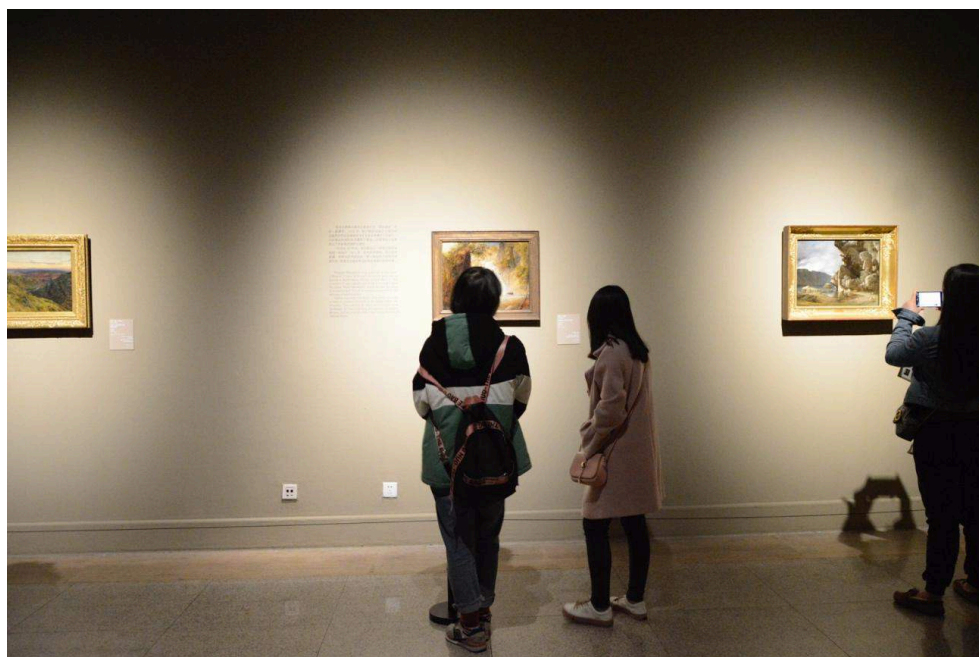


Fig. 2 – Visitors engaging with British landscape paintings during the *Landscape of the Mind* exhibition, 2018, National Art Museum of China

© Photo by the author

- 17 A similar logic shaped the 2018 exhibition *Landscapes of the Mind: Masterpieces from Tate Britain (1700–1980)*, jointly organised with Tate Britain. The exhibition introduced Chinese audiences to over seventy canonical works of British landscape painting – from Thomas Gainsborough (1727–1788) and William Turner (1775–1851) to modernists like Paul Nash (1889–1946) and Richard Long (b. 1945) – framed around the imaginative and historical development of British visual culture (fig. 2). The works were woven into a narrative of mutual cultural appreciation – framed not in terms of foreign influence but civilizational dialogue. The curatorial layout and didactic materials emphasised common human values such as a love of nature, aesthetic introspection, and national heritage, rather than highlighting historical asymmetries between Britain and China.
- 18 Yet the discursive context surrounding the exhibition reveals its deeper function. The preface of the exhibition by Wu Weishan, then director of the NAMOC, emphasised cultural affinity and civilisation dialogue with Britain (Wu 2018). This discourse continues in the presentation of the exhibition on the museum’s official website, which draws directly on Xi Jinping’s vision of “a community with a shared future for mankind” (人类命运共同体 *renlei mingyun gongtongti*) (NAMOC 2018). British landscape painting, then, is not offered as a standard to emulate, but as an object of mutual admiration – absorbed into NAMOC’s own ideological architecture of cultural confidence and soft power. Conversely, from the perspective of Tate Britain, the exhibition also contributed to projecting a parallel narrative of national identity abroad, reaffirming Britain’s artistic heritage and cultural authority within a framework of international dialogue.

- 19 The two exhibitions analysed above, *Devoting to Innovation* and *Landscape of the Mind*, rely on the retrospective format, accommodate stylistic diversity, and ultimately subordinate aesthetic pluralism to an overarching narrative of national legitimacy and moral authority. Institutional art exhibitions in China do more than showcase creativity; they actively shape and communicate national narratives. Art, in this context, becomes a vital tool for reinforcing national pride, soft power, and the broader global narrative of China's rejuvenation. While NAMOC embodies a model of retrospective consolidation and ideological clarity rooted in historical narratives and state symbolism, the Power Station of Art (PSA) in Shanghai represents a more experimental and cosmopolitan platform. Yet, despite its outwardly global orientation and emphasis on contemporary artistic innovation, PSA operates within similarly negotiated political boundaries. The following section explores how PSA's exhibitions balance international exchange with ideological framing, illustrating a complementary but distinct approach within China's evolving cultural diplomacy.

The Power Station of Art (PSA) in Shanghai

- 20 Founded in 2012, PSA was created as part of Shanghai's broader ambition to become a "charming and fashionable international cultural metropolis".⁴ Its establishment coincided with the Twelfth Five-Year Plan (2011-2015) emphasis on building a global-facing cultural infrastructure, and its location – alongside the China Art Museum and the Shanghai Museum, respectively devoted to modern and ancient Chinese art – positions it at the core of the city's official art ecosystem. Its identity is closely tied to the Shanghai Biennale, which it now permanently hosts. The museum's launch was symbolically anchored in the 10th Biennale, *Reactivation* (重新发电 *Chongxin fadian*, 2012), curated by Qiu Zhijie. The exhibition celebrates both the museum's industrial architecture and Shanghai's transformation into a cosmopolitan metropolis, thereby shifting the Biennale's focus from national representation to transnational urban dialogue (Pollack 2013, 20-21). The "reactivation" metaphor captured not only the post-industrial site's new life but also the broader theme of cultural and economic renewal.
- 21 PSA's function, therefore, extends beyond the museum's walls: it plays an important role in shaping the image of international Shanghai, a city that markets itself as open, dynamic, and culturally progressive, aligning with Lee's "China Imagined" (2018) as the interplay between global fantasies about China and the nation's own desire to shape and satisfy those expectations. PSA serves as a curated contact zone, where foreign curators and audiences encounter a version of China that appears experimental and globally engaged, while remaining tethered to domestic ideological limits.
- 22 Subsequent editions continued to frame PSA as a progressive, international platform, but also revealed the limits of curatorial freedom. The 11th Biennale, *Why Not Ask Again?* (何不再问 *He bu zai wen*, 2016), curated by the Raqs Media Collective, received critical acclaim for its intellectual depth and has been regarded one of the most successful Shanghai Biennials from both the organizational and curatorial standpoints (Chun 2017, 49-50). However, the curatorial experimentation became more visibly entangled with censorship in the 12th edition, *Proregress* (禹步 *Yu bu*), curated by Cuauhtémoc Medina, which I visited in 2018. Despite its ambitious theme – exploring dialectical tensions between progress and regress, inspired by the Daoist concept of *yubu* – several works by Latin American and Chinese artists faced revision or removal.

Francis Alÿs had to resubmit his work multiple times; Reynier Leyva Novo's performance was restricted; Alexander Apóstol's work had the word *Regimen* removed from its original title, *Regimen: Dramatis Personae* (fig. 3); and other politically sensitive pieces were censored or excluded. These interventions reveal how even seemingly global-facing platforms are shaped by internal ideological thresholds.



Fig. 3 – Installation view of *Dramatis Personae* by Alexander Apóstol at the 12th Shanghai Biennale, Power Station of Art, 2018

© Photo by the author

- 23 As Medina himself reminds us, the Committee's decision-making power began with identifying the chief curator, followed by appointing the curatorial board, establishing the Biennial's theme, and evaluating the "correctness" of artworks for selection (Medina in Bai et al. 2018, 42). Yet censorship at PSA is not merely an exception or breakdown – it is part of a broader logic of negotiated curatorship. The Shanghai Biennale's internationalism is always managed through institutional mechanisms: curators are selected by a central Committee, and all content is subject to political vetting. As my fieldwork has noted, the process is often collaborative and pragmatic rather than openly oppositional. Curators operate with an awareness of boundaries, using allegory, abstraction, and transnational themes to navigate state sensitivities.
- 24 In this sense, PSA exemplifies what I term ideologically framed pluralism. While its exhibitions allow for formal diversity, global exchange, and critical discourse, they ultimately reinforce a narrative of China as a confident, modern, and culturally central nation. This mirrors the function of NAMOC where exhibitions such as *Devoting to Innovation* (2017) and *Landscapes of the Mind* (2018) incorporate regional histories and foreign artworks into state-approved narratives of national development and ideological continuity. However, the key difference lies in the institutional aesthetic. NAMOC favours retrospection and ideological clarity; PSA cultivates an image of cosmopolitan sophistication. PSA's location in Shanghai – China's most international city – permits a greater degree of symbolic experimentation, but not necessarily greater political autonomy. It plays a crucial role in China's cultural soft power

strategy: demonstrating openness to international ideas while subtly framing them within a nationalist discourse of rejuvenation and civilizational pride.

- 25 The PSA's evolution thus illustrates how China's cultural institutions increasingly rely on layered strategies of legitimation. Contemporary art is no longer marginal; it has become central to the image of a modern, globally integrated China. But it must still serve political goals. The PSA offers curators more room for negotiation than NAMOC, but the structural logic remains consistent: exhibitions are tools of symbolic governance, mediating between internal ideological coherence and external cultural diplomacy. The case of PSA shows how China's contemporary art institutions increasingly serve dual roles: they provide platforms for aesthetic experimentation and international exchange while remaining embedded within a broader framework of state-managed cultural diplomacy.
- 26 This logic becomes even more explicit when Chinese art is presented abroad. International platforms offer a strategic opportunity for the Chinese state to stage its desired cultural self-image – not just to domestic audiences but to a global public. The Chinese Pavilion at the Venice Biennale, in particular, provides a revealing site where the dynamics of ideological coherence, curated pluralism, and global aspiration converge.

Chinese Pavilion at the Venice Biennale

- 27 China's first official participation in the Venice Biennale dates back to 1993, while its state-managed pavilion was formalised in 2005. Scholars have specifically interpreted China's participation in the Venice Biennale through the lens of "Chineseness," a contested and evolving construct shaped by cultural policy, global perception, and artistic agency. While not all studies explicitly invoke the concept of "Chineseness", a growing body of analysis on the Chinese Pavilion at the Biennale highlights recurring concerns with national identity, cultural unity, and the negotiation between tradition and modernity. Marsden (2015), Davidson (2016), Chao (2019), De Nigris (2019), and Wang (2021) have explored how these exhibitions function as platforms for constructing state-aligned narratives. Many of these studies focus on individual pavilions as case studies, emphasizing how each iteration reflects broader ideological, aesthetic, and diplomatic agendas.
- 28 My interpretation of the Chinese Pavilion presented here builds upon a prior study (De Nigris 2019) which examined how the 2017 pavilion mobilised traditional cultural symbols to construct a state-sanctioned vision of Chinese identity. That analysis, along with direct visits to the 2019 edition, informs the current reflection. Drawing on Rachel Marsden's reading of the first Chinese participation in the Venice Biennale in 1993 and the additional studies cited above, I argue that the subsequent editions have consistently curated Chinese contemporary art through frameworks that reinforce notions of "Chineseness" and mediate the cultural translation of Chinese works for international audiences. The Pavilion has thus become an extension of this ambition – part of the state's drive to "tell China's story well" by presenting a vision of Chinese culture that is harmonious, continuous, and globally resonant.
- 29 As observed during my field research at the 57th Venice Biennale in 2017, the pavilion's exhibition *Continuum – Generation by Generation* (不息 *Bu xi*) functioned less as a critical exploration of artistic innovation and more as a state-aligned staging of cultural

continuity. Curated by Qiu Zhijie, an artist-curator deeply embedded in the discursive nexus of Chinese tradition and contemporary art, the exhibition emphasised the concept of “*buxi*”, i.e. unceasing vitality or immortality, drawn from the ancient *Book of Change* 易经 *Yi Jing*. The exhibition’s visual vocabulary was steeped in recognizable Chinese symbolism: mountains and water (山水 *shan shui*), the five elements (五行 *wu xing*), *yin yang* 阴阳, shadow puppetry, embroidery, and references to Song Dynasty painters. Artworks were organised not only thematically but cosmologically, aligning artists with elements like “earth” and “water” in a symbolic configuration that reinforced balance and harmony – both key rhetorical figures in China’s civilizational discourse (fig. 4).

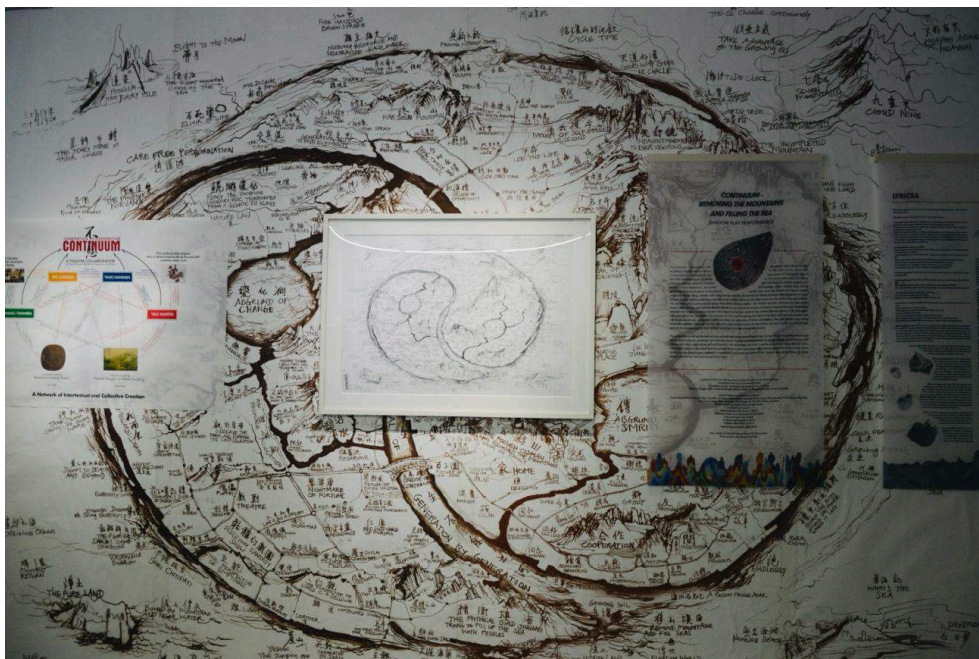


Fig. 4 – Installation by Qiu Zhijie: Conceptual Map of Symbols and Inspirations for the Exhibition, 57th Venice Biennale, Chinese Pavilion, 2017

© Photo by the author

- 30 The installation *Map of Succession of Teachings* (师承图 *Shi cheng tu*) by Qiu himself literally and metaphorically mapped Chinese art history as a lineage of masters and disciples, thereby reinforcing the continuity of an “authentic” national tradition. Meanwhile, Tang Nannan’s work offered more participatory or affective forms of engagement, but were nonetheless framed within the broader narrative arc of Chinese cultural legacy.
- 31 In 2019, I visited the Chinese Pavilion once again. Curated under the theme *Re-睿*, the exhibition offered a markedly different experience. The space was arranged as a three-dimensional scroll, inviting visitors to move reflectively through its layered compositions. Rather than a linear display of artworks, the layout encouraged a wandering gaze, echoing the aesthetics of traditional Chinese painting. Multimedia installations, calligraphic motifs, and sculptural elements blended the virtual and the tangible, enveloping the viewer in an atmosphere of quiet introspection (fig. 5). The overall effect was immersive and contemplative, evoking a sense of temporal depth and cultural continuity.



Fig. 5 – Gen Xue, *The Name of Gold*, installation view, 58th Venice Biennale, Chinese Pavilion 2019

© Photo by the author

- 32 While the initial impression was one of novelty – owing to the multisensory layout and poetic curatorial framing – I soon recognised a familiar underlying logic. Despite the exhibition’s emphasis on introspection, fluid perception, and transhistorical reflection, it still operated within the ideological grammar of Chineseness. The pavilion’s aesthetics, although less overtly didactic than in previous iterations, remained anchored in a discourse of civilizational continuity, cultural refinement, and moral wisdom. The theme *Re-睿*, with its etymological interplay between the Western prefix “re-” and the Chinese character for wisdom, subtly positioned China as both modern and timeless—engaged with global dialogues while also offering uniquely Chinese insights. In this sense, the 2019 pavilion continued the strategy I observed in the earlier edition.
- 33 The Pavilion can be understood as a site where China negotiates its self-image in response to international expectations. It responds to the Western appetite for cultural “otherness” through an aesthetic of curated exoticism: paper cuts, folklore, wisdom, and idealised landscapes that function as emblems of a harmonious, unbroken cultural genealogy. Yet, this creates a paradox: while the Pavilion showcases aesthetic diversity and traditional techniques, it depoliticizes or silences the critical edge of contemporary art by subsuming it within a tightly orchestrated narrative of exceptionalism. The Pavilion stages an image of a unified, confident cultural nation for both domestic affirmation and global reception. Rather than engaging with present-day complexities, the Pavilion instrumentalizes tradition to promote the image of a China that is not only ancient and wise, but also resilient and benevolent – a nation whose civilization continues to thrive undisturbed across centuries.
- 34 In this way, the Pavilion at Venice becomes more than a display of artistic expression – it acts as a mirror through which China asserts its cultural sovereignty and narrates its civilizational endurance to the world. Whether through ink painting, embroidery, or multimedia installation, the message remains clear: China’s tradition is not just alive –

it is sovereign, exceptional, and unbroken. In this way, the Biennale serves not only as a platform for visibility but also as a mirror in which China reflects back the image it wishes the world to see.

Cultural diplomacy and soft power: from China to the world

- 35 The case studies explored in this article reveal a multilayered curatorial strategy through which the Chinese governance shapes and projects its cultural narrative. They embody what I term “ideologically framed pluralism”, allowing for diverse contemporary experimentation within boundaries aligned with state ideology and the aesthetic of power. Drawing on Gregory B. Lee’s notion of “China Imagined” (2018), these exhibitions reveal the complex dynamics by which China both shapes and responds to competing internal and external narratives. They enact a form of cultural diplomacy that balances continuity and innovation, tradition and modernity, within a broader framework of soft power, as theorized by Joseph Nye. Through curated aesthetic strategies and controlled openness, these institutions navigate tensions between artistic autonomy and ideological imperatives, embodying the nuanced interplay of cultural expression and governance that defines China’s contemporary cultural diplomacy.
- 36 From the perspective of both artists and curators, navigating these tensions is undoubtedly challenging. Remaining true to their artistic vision and intellectual integrity while seeking institutional visibility requires constant negotiation, often within a framework that may constrain critical expression or aesthetic autonomy. The space for experimentation exists, but it is often framed within parameters that align with state narratives or cultural diplomacy goals. One effect of this dynamic is a tendency toward self-censorship, as both artists and curators may pre-emptively adjust content or tone to ensure alignment with institutional expectations and avoid political risk.
- 37 Yet, the Chinese case reminds us that soft power is not a neutral tool – it is a performative and contested arena shaped by strategic calculations, ideological imperatives, and the enduring tension between freedom and control. Although analyses of China’s museums and art institutions often emphasise their political and ideological dimensions, it is important to recognise that the entanglement between culture and politics is not unique to China, but occurs across museum systems worldwide. National museums across different countries operate as instruments of soft power and identity formation, negotiating similar tensions between public accountability, heritage preservation, and state representation.
- 38 Comparable examples can be found in other contexts, illustrating how museums and exhibition function as instruments of soft power globally. The display of Tate Collection works at NAMOC exemplifies how art diplomacy intertwines cultural dialogue with national prestige. Similarly, the Louvre Museum international branches, such as the Louvre Abu Dhabi, extend the museum’s cultural activity beyond national borders, while the Smithsonian’s travelling exhibitions showcase the United States’ narrative of innovation and democracy (Serekeeva 2025). The Venice Biennale itself, though often celebrated as a space for artistic freedom, remains structured around national pavilions

that implicitly reinforce the idea of the nation as the fundamental unit of cultural unity.

- 39 Further illustrative cases, drawn from the literature, include the Van Abbemuseum's loan of Picasso's *Buste de Femme* (1943) to the International Academy of Art Palestine (2011), which represents a successful instance of cultural diplomacy, demonstrating the potential of museums to mediate political and cultural influence (Hoogwaerts 2017). Another prominent example is the British Museum's *Forgotten Empire: The World of Ancient Persia* exhibition (2005), which involved collaboration with Iranian museums and helped sustain diplomatic dialogue during a period of political tension (Hoogwaerts 2017). More recently, my ongoing research (in press) highlights the mediated figure of Marco Polo as an example of cultural diplomacy between Italy and China, as seen through exhibitions curated in both countries, illustrating how historical and cultural narratives can be mobilised to support international engagement (De Nigris 2025). These examples collectively show that museums and art institutions, whether through loans, exchanges, or international collaborations, operate as strategic platforms through which countries project values, shape perceptions, and cultivate international legitimacy.
- 40 This dual mandate – to serve as public and heritage institutions while advancing state-defined narratives – highlights a central tension inherent in these institutions, today. While they are tasked with preserving cultural heritage and providing public access, their political and ideological functions inevitably shape curatorial decisions. Choices about which artworks are displayed, how they are interpreted, and how exhibitions are framed are influenced not only by aesthetic or scholarly considerations but also by the need to reinforce state priorities. This means that pluralism exists within boundaries defined by political imperatives, and that public heritage responsibilities are negotiated alongside the strategic objectives of cultural diplomacy. The resulting exhibitions thus mediate between the demands of artistic autonomy, audience engagement, and the projection of a coherent national image, illustrating the complex interplay between governance, culture and soft power. In doing so, these institutions sometimes fall short of their neutral role and public service mission, as their curatorial decisions are guided by political and ideological imperatives.
- 41 In all, one could state that what makes the phenomenon of soft power in China particularly intense and distinctive is the pervasive role of the Party-state in guiding and supervising curatorial and institutional decisions. Unlike in many other national contexts, where museums and cultural institutions enjoy relative autonomy, Chinese state museums operate within a tightly managed framework that aligns exhibition strategies with broader political and ideological objectives. This centralised oversight not only shapes the narratives presented domestically and internationally but also frames the scope of artistic experimentation and engagement. Comparative analysis with other state-driven models, such as Russia or similar cases, could provide further insight into how different governance structures influence the mobilisation of cultural diplomacy and the projection of national identity through museums.
- 42 Future research could further explore these comparative perspectives, examining how state museums in other countries balance cultural diplomacy, national identity, and institutional autonomy. In particular, the post-Covid phase offers an important site of investigation, as museums have reopened to visitors and adopted digital strategies to remain visible during the lockdowns. These developments have influenced the

presentation of arts, narrative framings, and its wider circulation, revealing new dynamics in the negotiation between ideological control, innovation, and audience engagement. At the same time, the pandemic highlighted geopolitical challenges for museums as instruments of cultural diplomacy: international travel restrictions, delays in loans and touring exhibitions, and increased reliance on digital platforms reshaped the ways nations project soft power and maintain cultural influence abroad. Such studies would shed light on how contemporary museums, both in China and globally, continue to navigate the interplay between governance, artistic autonomy, and the evolving demands of cultural diplomacy.

BIBLIOGRAPHY

- Bai, Jiafeng 白家峰. Xu, Ke 徐可. Shi, Hantao 施澣涛 (trad.). 2018. "2018 Shanghai shuangnian zhan zhu cezhanren Kuatemoke Meidina: Shuangnian zhan de duoyixing yu mohuxing 上海双年展主策展人夸特莫克·梅迪纳：双年展的多义性与模糊性 [Shanghai Biennale Chief Curator Cuauhtémoc Medina: The Polysemy and Ambiguity of the Biennale]". *Yishu dangdai 艺术当代 Art China* 5: 42-45.
- Bollo, Sofia, and Yu Zhang. 2017. "Policy and Impact of Public Museums in China: Exploring New Trends and Challenges." *Museum International* 69 (3-4): 26-37.
- Chao, Jenifer. 2019. "China's Ancient Past in its Contemporary Art: On the Politics of Time and Nation Branding at the Venice Biennale." *Journal of Contemporary Chinese Art* 6 (2-3): 321-341.
- Chun, Julie. 2017. "The Certainty of Futurism's Uncertainty: The 11th Shanghai Biennale Why Not Ask Again? Arguments, Counter-arguments, and Stories." *Yishu Journal of Contemporary Chinese Art* 16 (2): 40-50.
- Chunlan, Yang, Tengku Siti Meriam Tengku Wook, and Fadhilah Rosdi. 2025. "Advancing Cultural Heritage: A Decadal Review of Digital Transformation in Chinese Museums." *npj Heritage Science* 13 (1): 189.
- Davidson, Jane Chin. 2016. "The Body of the Archive: Chineseness at the Venice Biennale (1993-2005)." *Journal of Contemporary Chinese Art* 3 (1-2): 27-46.
- De Nigris, Ornella. 2019. "Continuum Generation by Generation: The Representation of Chinese Traditions at the China Pavilion of the 57th Venice Biennale." *Journal of Contemporary Chinese Art* 6 (2-3): 343-366.
- De Nigris, Ornella. 2025. "Marco Polo trap Orientalismo e Occidentalismo: Viaggio, Rappresentazione e Mediazione Culturale nelle Mostre Contemporanee" [Marco Polo Between Orientalism and Occidentalism: Travel, Representation and Cultural Mediation in Contemporary Exhibitions], *Atti Poliani*, Florence University Press (in press).
- Denton, Kirk A. 2014. *Exhibiting the Past: Historical Memory and the Politics of Museums in Postsocialist China*. Honolulu: University of Hawai'i Press.

- Grincheva, Natalia. 2020. "Museums as Actors of City Diplomacy: From 'Hard' Assets to 'Soft' Power. In *City Diplomacy*, edited by Sohaela Amiri, and Efe Sevin, 111-136. Palgrave Macmillan, Cham.
- Hoogwaerts, Leanne. 2017. "Museums, Exchanges, and their Contribution to Joseph Nye's Concept of 'soft power'." *Museum and Society* 14 (2): 313-322.
- Kong, Linda. 2020. *Museums, International Exhibitions and China's Cultural Diplomacy*. Abingdon: Routledge.
- Kou, Yin, and Meixin Chen. 2025. "Digitalization in Chinese Museums: A Policy Evolution Perspective." *Museum Management and Curatorship* 40 (5): 609-641.
- Lee, Gregory B. 2018. *China Imagined: From European Fantasy to Spectacular Power*. Hurst: London.
- Lord, Gail Dexter, and Ngaire Blankenberg. 2015. *Cities, Museums and Soft Power*. Washington: The AAM Press.
- Lu, Sheldon H. 2007. *Chinese Modernity and Global Biopolitics: Studies in Literature and Visual Culture*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Mac Gregor, Helena Chavez, and Cuauhtémoc Medina, eds. 2018. *12th Shanghai Biennale Reader: Pro Regress Reader* (第十二届上海双年展读本：禹步—读本 *Di shi'er jie Shanghai Shuang nian zhan duben: Yu bu duben*). Shanghai: Power Station of Art.
- Marsden, Rachel. 2015. "Curating 'Chineseness' – Translating China in the 45th Venice Biennale." Paper presented at the three-day symposium (*In*)*Direct Speech. 'Chineseness' in Contemporary Art Discourse and Practice Art Market, Curatorial Practices and Creative Processes* at Faculdade de Belas-Artes, University of Lisbon, Portugal on 17 March 2015.
- Mason, Jennifer. 2002. *Qualitative Researching*. 2nd Edition. London: Sage.
- NAMOC. 2017. "Devoting to Innovation. Century Exhibition of Guangdong Arts." Last accessed: 25 April 2025. <https://www.namoc.org/zgmsgen/PE2017/201707/33248e7aeabf4809816af7e325119347.shtml>
- NAMOC. 2018. "Landscape of the Mind: Masterpieces from the Tate Britain (1700-1980)." Last accessed 30 April 2025. <https://www.namoc.org/zgmsgen/news2018/201809/527e23dfb1464edfb3fe8ec267311509.shtml>
- Nye, Joseph. 2005. *Soft Power: The Means to Success in World Politics*. New York: Public Affairs.
- Palumbo, Rocco. 2023. "Surviving Covid-19: What Museums and Cultural Institutions Can Do to Attract Cultural Tourists and Get Through the Pandemic." *International Review on Public Nonprofit Marketing* 20: 905-926.
- Pollack, Barbara. 2013. "Reactivation: The 9th Shanghai Biennale." *Yishu Journal of Contemporary Chinese Art* 12 (2): 14-21.
- Qiu, Zhijie, ed. 2017. *Continuum-Generation by Generation: The 57th International Art Exhibition La Biennale di Venezia, Pavilion China, China Pavilion at the Venice Biennial, May-November 2017*. Exhibition Booklet.
- Serekeeva, Gulmira. 2025. "The Role of Museums in Cultural Diplomacy and International Relations." *Journal of Arts and Social Sciences Studies* 1 (6): 228-231. <https://inlibrary.uz/index.php/jasss/article/view/130010>
- Wang, Jiabao. 2021. "Folk Culture China in the China Pavilion, Venice Biennale: Repositioning 'Chineseness' in Contemporary Art Discourse." *Journal of Visual Art Practice* 20 (1-2): 81-96.

Wang, Siyi, Liying Yu, and Yuan Rong. 2024. "Measuring Museum Sustainability in China: a DSR Model-Driven Approach to Empower Sustainable Development Goals (SDGs)". *Humanities and Social Sciences Communications* 11: article 982.

Wu, Weishan 吴为山. 2018. "Qianyan yi 前言—Foreword I". Exhibition wall text. *British Landscape Painting*. National Art Museum of China (NAMOC), Beijing. Author's photo.

Xu, Qinsong 许钦松. 2017. "Chuancheng bainian jingshen, gouzhu bainian huihuang. 'Qiming weixin. Guangdong meishu bainian dazhan' de cehua yu liyi 传承百年精神 构筑百年辉煌——'其命惟新·广东美术百年大展'的策划与立意 [Inheriting a Century of Spirit, Building a Century of Glory. Planning and concept of the exhibition: 'Devoting to Innovation. Century Exhibition of Guangdong Arts']", *Meishu 美术 Art Magazine* 9: 35-36.

Yao Yung-Wen. 2015. "The Void of Chineseness: Contemporary Art and Cultural Diplomacy in China." *International Journal of Social Science and Humanities* 5 (11): 971-975.

NOTES

1. The concept of "Chineseness" refers to the complex and evolving ways in which Chinese identity, culture, and tradition are represented, negotiated, and constructed both within China and in international contexts. It encompasses a range of historical, cultural, political, and social elements that contribute to defining what is perceived as authentically "Chinese." In contemporary art and cultural discourse, "Chineseness" often involves balancing respect for traditional heritage with modern innovation, while also navigating global perceptions and political frameworks. See Lu (2007).

2. This is referenced in the English text presenting the exhibition on the official website of NAMOC, while the Chinese version is no longer accessible. The English pamphlet emphasizes the political significance of this exhibition: "To implement the important speech spirit during symposium on literature and art presented by Secretary-general Xi Jinping, and welcome the 19th National Congress of the Communist Party of China, under the support and instruction of the Central Propaganda Department, the Ministry of Culture, China Federation of Literary and Art, Chinese Artists Association, Guangdong Provincial Party Committee Propaganda Department, Guangdong Provincial Department of Culture, Guangdong Federation of Literary and Art Circles, and National Art Museum of China jointly organize the exhibition. [...]". The page linking to the Chinese version is no longer found. See NAMOC (2017).

3. At the turn of the 20th century, the Chinese art world was undergoing profound transformation, shaped by political upheaval, the fall of the Qing dynasty, and increasing exposure to Western artistic movements. This period saw the emergence of modernism in Chinese art, as artists sought to break from rigid academic traditions and explore new aesthetic languages that reflected a rapidly changing society. Li Tiefu was known for introducing Western oil painting techniques and revolutionary themes to Chinese art. He Xiangning, was both a political figure and an artist, celebrated for her flower-and-bird paintings and her contributions to the women's movement. Gao Jianfu, along with Chen Shuren and Gao Qifeng, led the Lingnan School of painting, which sought to modernize Chinese art by integrating Western and Japanese influences. Lin Fengmian was a key figure in modern Chinese art, recognized for blending traditional Chinese brushwork with Western modernist styles, as well as for his influential role in art education during the 20th century. Guan Liang, another major figure of this era, was known for his distinctive fusion of Western painting techniques with traditional Chinese opera themes, creating expressive, modern works that bridged classical and contemporary sensibilities.

4. This quotation is from a press conference held in 2012, during which the Shanghai municipal government presented the decision-making process behind the development of the new museums. The original source was available at: <http://www.shanghai.gov.cn/nw2/nw2314/nw9819/nw9822/u21aw653206.html> (Last accessed 7 May 2020). The page is no longer accessible online.

ABSTRACTS

This study examines how Chinese state museums have functioned as tools of cultural diplomacy and soft power, contributing to the construction and dissemination of an official narrative of national culture. Based on fieldwork and documentary analysis conducted between 2017 and 2019, prior to the Covid-19 pandemic, the research focuses on exhibitions held at the National Art Museum of China (NAMOC) in Beijing and the Power Station of Art (PSA) in Shanghai. It explores how the state promotes a form of “Chineseness” that strategically blends tradition and modernity within a double framework of “aesthetic of power” and “ideologically framed pluralism”. The analysis also extends to exhibitions organised by official institutions abroad, focussing specifically on two editions of the Chinese Pavilion at the Venice Biennale, considered an emblematic example of the dialogue between exhibition strategies and China’s geopolitical positioning. Methodologically, this study employs qualitative research based on direct observations in museums and exhibitions, and analysis of museum-related documents such as curatorial statements, official press release, exhibition booklets, installation plans, and museums official websites. The findings reveal that while Chinese state museums and overseas exhibitions operate as vehicles of national cultural identity and international legitimacy, they also perform a culturally managed pluralism aligned with state narratives, exposing the tensions between ideological control, institutional modernisation, and the global circulation of contemporary Chinese art. This phenomenon, while analysed through Chinese case, is part of a broader global trend in which museums and exhibitions are increasingly mobilised as instruments of cultural diplomacy and national representation.

Este artigo examina a forma como os museus estatais chineses têm funcionado como instrumentos de diplomacia cultural e de *soft power*, contribuindo para a construção e disseminação de uma narrativa oficial da cultura nacional. Com base em trabalho de campo e análise documental realizados entre 2017 e 2019, antes da pandemia de Covid-19, a investigação centra-se em exposições realizadas no Museu Nacional de Arte da China (NAMOC), em Pequim, e na Central Elétrica de Arte (PSA) em Xangai. Explora-se a forma como o Estado promove uma forma de “*chineseness*” que combina estrategicamente tradição e modernidade num duplo enquadramento de “estética do poder” e de “pluralismo ideologicamente enquadrado”. A análise estende-se igualmente a exposições organizadas por instituições oficiais no estrangeiro, focando-se especificamente em duas edições do Pavilhão Chinês na Bienal de Veneza, considerado um exemplo emblemático do diálogo entre estratégias expositivas e o posicionamento geopolítico da China. Metodologicamente, este estudo assenta em investigação qualitativa, nomeadamente em observações diretas em museus e exposições e na análise de documentos relacionados com museus, tais como declarações curatoriais, comunicados de imprensa oficiais, brochuras de exposições, plantas de instalação e websites oficiais dos museus. Os resultados deste estudo revelam que, embora os museus estatais chineses e as exposições no estrangeiro operem como

veículos de identidade cultural nacional e legitimidade internacional, também desempenham um pluralismo culturalmente gerido e alinhado com as narrativas estatais, expondo as tensões entre controlo ideológico, modernização institucional e a circulação global da arte contemporânea chinesa. Este fenómeno, embora analisado através do caso chinês, insere-se numa tendência global mais ampla na qual os museus e as exposições são cada vez mais mobilizados como instrumentos de diplomacia cultural e de representação nacional.

INDEX

Palavras-chave: identidade nacional – China, diplomacia cultural, Museu Nacional de Arte da China, Central Elétrica de Arte – Xangai, Pavilhão Chinês – Bienal de Veneza

Keywords: national identity – China, soft power, cultural diplomacy, National Art Museum of China, Power Station of Art, Chinese Pavilion – Venice Biennale

AUTHOR

ORNELLA DE NIGRIS

Assistant Professor in Chinese Studies at the University of Siena, where she teaches Chinese Language and Translation. Her research focuses on contemporary Chinese art, museums, biennials, and international exhibition circuits. In addition to focusing on these aspects, her scholarly production also includes editing and translating from Chinese to Italian books on Chinese art history and catalogs of contemporary Chinese artists and photographers. Dipartimento di Filologia e Critica delle Letterature Antiche e Moderne, Università degli Studi di Siena, Campus del Pionta, Viale Luigi Cittadini 33, 52100 Arezzo, Italy, ornella.denigris@unisi.it, <https://orcid.org/0000-0001-7283-3907>

Ensaio

Antropólogos e museus locais: entre o estudo distanciado e a relação de proximidade

Anthropologists and local museums: between detached study and close engagement

Ana Saraiva

NOTA DO EDITOR

Recebido a 12-01-2025

Aprovado para publicação a 26-08-2025

Antropólogos em museus: ambivalências e desafios

Museus e sítios patrimoniais são “teatros de memória” ao assumirem a personificação de performances individuais e coletivas que intervêm em processos de memória e de esquecimento (Smith 2021). Atenta à carga simbólica, aos constrangimentos que subjazem a estes lugares, valorizo uma atuação comprometida com as populações e com os terrenos.

Em 1999, iniciava a minha atividade profissional na área do património cultural em instituições públicas. Assumia ali o exercício de uma antropologia pública e comprometida, consciente da complexidade, da ambivalência e dos riscos inerentes a esta opção. Desde então, tenho participado em programas de âmbito patrimonial e museológico desenvolvidos em contextos territoriais e institucionais distintos (p. ex. câmaras municipais, administração central, estruturas associativas e instituições privadas).

Serve de exemplo o desempenho de funções como antropóloga e museóloga no Museu Municipal de Ourém, entre 2009 e 2019, que acumulava com funções dirigentes¹.

Durante esse período o museu funcionou, de algum modo, como um laboratório do território local e das suas extensões territoriais e conexões espaciais, sociais e simbólicas. Pautado por inúmeros desafios e inquietações, este percurso permitiu-nos (a mim e à equipa constituída por cinco técnicos superiores, seis assistentes técnicos e dois assistentes operacionais) questionar, interpelar, experimentar e testar programas de mediação e coprodução com as “comunidades” de vizinhança. Num certo sentido, o facto de ser um museu de âmbito local contribuiu para ousarmos nalguns projetos e inclusivamente num modelo de gestão museológica que beneficiava da escala deste organismo e da natureza da sua tutela. Esse modelo trouxe benefícios, por exemplo, na relação de participação efetiva e construtiva por parte de “comunidades” educativas, institucionalizadas (p. ex. lares de terceira idade, crianças e jovens), profissionais de diferentes setores de atividade, entre outros grupos de interesse ou “pertença”.

Após 2019, tenho vindo a participar noutras atividades profissionais e de investigação que relacionam património, museus, terrenos, “comunidades” e políticas públicas. A experiência pessoal e as de outros profissionais que trabalham em estruturas museológicas e patrimoniais suscitam questões para as quais nem sempre encontramos respostas consensuais. Uma das situações mais complexas será, porventura, a do posicionamento a adotar pelo antropólogo perante discursos e práticas performativas com propósitos ou contornos objetificadores. Reside aqui o cerne de uma reflexão difícil e arriscada, mas também necessária e longe de se esgotar neste breve ensaio.

Do espetro de possibilidades na antropologia como profissão (Xerardo e Fernandes 2018), os museus são um objeto de estudo privilegiado dos antropólogos (Kirshenblatt-Gimblett 1998). A bibliografia produzida sobre o tema, nomeadamente no panorama ibero-americano, assinala o crescendo do papel dos museus como lugares de estudo e difusão do conhecimento antropológico (Abreu 2005; Maciel e Abreu 2019; Botero 2021; Smith 2021) e, imbuídos dessa missão, como espaços privilegiados de trabalho para os antropólogos.

Uma retrospectiva breve ajuda-nos a perceber que a antropologia está historicamente conectada com o universo dos museus, designadamente por via da organização das coleções etnográficas, registando sucessivas fases de distanciamento e de reaproximação ao longo dos tempos.

No século XIX, o interesse comum da antropologia e dos museus pela cultura material levou a disciplina a estudar os acervos incorporados em museus e gabinetes de curiosidades. O estudo dos objetos com recurso a leituras que estabeleciam a ponte entre o terreno e o museu relacionando-os com abordagens sobre a humanidade nas suas dimensões natural (evolução da espécie) e cultural (diversidade cultural), contribuía para a sua preservação enquanto prova material destas dimensões humanas e ajudava a tornar as suas leituras mais contextualizadas e comunicáveis para os visitantes. William Sturtevant (1969) designou este como o “período áureo do museu” para a disciplina da antropologia, que ali desenvolvia grande parte do seu campo de pesquisa.

A partir dos anos 1930, assistimos a algum distanciamento entre a antropologia e os museus explicada, em certa medida, pela criação de departamentos de antropologia nas universidades (Stocking 1985), sem que a relação entre universidades e museus fosse suficientemente alimentada para prevenir esse distanciamento. A introdução de novos paradigmas na pesquisa antropológica (Abreu 2005, 110) expressos nalgum descentramento do interesse pelos objetos etnográficos e no aumento do interesse por

áreas mais relacionadas com os aspetos simbólicos da cultura e por novas leituras das diferentes culturas (Dias 2013) também poderá ter contribuído para esse afastamento.

Nos últimos anos, acompanhámos alguns discursos e práticas inscritos nas políticas públicas em Portugal que experimentaram a cooperação entre universidades e museus, pondo em evidência as virtualidades dessa relação, mas também o desafiante caminho que temos pela frente. Em 2021, o programa “Ciência no Património Cultural”², que deu origem a dezenas de projetos de investigação para doutoramento, teve como objetivo principal o estudo e a valorização do património cultural e das coleções museológicas geridos pelos museus, palácios e monumentos da então Direção-Geral do Património Cultural (DGPC). A antropologia marcou presença nesse programa. A relação entre instituições académicas e museológicas manifesta-se, ainda que pontualmente, em planos de atividades definidos por laboratórios associados, centros e unidades de investigação que dão corpo a iniciativas conjuntas (p. ex. estudos de bens culturais, exposições, comunicação científica...) visando benefícios mútuos para as instituições parceiras no quadro das suas vocações e competências.

Dinâmicas formativas vocacionadas para a museologia envolvendo a antropologia, como sucede com o denominado “Património Cultural Imaterial” (PCI), e com a área da mediação entre museus e “comunidades” sucedem ocasionalmente assentes em parcerias entre universidades e centros de investigação, organismos de gestão pública do património cultural e estruturas associativas nacionais e internacionais com atuação em Portugal.³ Têm-se privilegiado áreas de formação relacionadas com matérias da sustentabilidade (Carvalho e Camacho 2023), alterações climáticas, acessibilidade e “inclusão”⁴, democracia cultural, entre outros temas que convergem para os grandes tópicos das agendas nacionais e globais atuais e que também são tratados pela antropologia.

Aprovada em 24 de agosto de 2022, durante a 36.^a conferência-geral do Conselho Internacional de Museus (ICOM), a nova definição de museu⁵ veio formalizar e reforçar a importância das questões da inclusão, da participação das comunidades e da sustentabilidade no âmbito da ação dos museus. Coloca ainda a ética no centro da atuação destas instituições. Esta alteração de definição tem vindo a suscitar observações e posicionamentos diversos, que valerá a pena continuar a acompanhar.

Interpelar a relação entre a antropologia e os museus locais em Portugal

A expressão «museum anthropology may be defined either as anthropology practiced in museums or as the anthropology of museums» (Kaplan 1996, 813) expressa o carácter complexo da relação entre a antropologia e os museus. Nélia Dias revisita este texto de Kaplan e parte da questão: «‘*museum anthropology*’ é sinónimo de museologia antropológica ou de antropologia dos museus?». Da reflexão em torno desta questão, que transmite uma certa ambiguidade na relação que existe entre o “museu” e a “antropologia”, sobressai a ideia de que os antropólogos encontraram nos museus um objeto de estudo e investigação, ao passo que os museus «por seu lado não conseguiram ainda captar através de temáticas e domínios de investigação a atenção dos antropólogos» (Dias 2013, 82 e 83).

Inspirada nos textos de William Sturtevant (1969) e de Nélia Dias (2013) e com o foco nos museus locais, ousa questionar se e como é que estas estruturas podem beneficiar

da relação com a antropologia. Nas últimas décadas temos assistido à prolífera criação de museus com dimensão local, na sua maioria tutelados por câmaras municipais (Neves 2013; Cultura Portugal 2025). Sem se substituírem a universidades e a outras unidades formais de investigação, vários museus locais têm vindo a reforçar as funções museológicas de investigação e documentação a partir do desempenho de quadros técnicos comprometidos e preparados para cooperar com universidades e centros de investigação. A participação e o apoio destes museus a estudos sobre os territórios das suas extensões ou em conexão geram potencial de valorização do serviço que estas estruturas prestam às populações de vizinhança.

Em muitos casos, estes museus não apresentam um campo temático circunscrito ao interesse local e não se limitam a tratar apenas as suas coleções (no plano da preservação cultural e material). A sua atuação vai para além das fronteiras político-administrativas do território sob a gestão da respetiva tutela e das áreas de trabalho mais convencionais na esfera da museologia, abrindo-se a áreas mais consentâneas com temáticas e preocupações da atualidade. É o caso do Museu Municipal de Ourém cujo campo temático estende-se ao Maciço Calcário Estremenho e ao Parque Natural das Serras de Aire para enquadrar a interpretação e o discurso museológico adotados; ou lugares de vários países destinos de emigração de oureenses, fundamentais para a prática transnacional e seus reflexos na produção de novos lugares e de novas escalas da paisagem oureense (Neves 2006; Saraiva 2017, 2020).

Em certa medida, o aumento do número de museus municipais com coleções “etnográficas” impulsionou a integração de antropólogos nos quadros de pessoal das câmaras municipais com propósitos de estudo de práticas e imagens identitárias dos territórios representados e de dinamização do conteúdo funcional dos museus de “comunidade”. Creio que continuam a verificar-se fragilidades no número e nalgum isolamento de profissionais em museus locais, o que condiciona a discussão coletiva e crítica fundamental para o futuro dos museus como plataformas de construção social. Ainda assim, cada vez mais museus locais integram nas suas equipas técnicos conscientes de que a atuação dos “seus” museus deve extravasar os terrenos da sua extensão mais imediata. Ali exercem funções conciliadas com a Lei-Quadro dos Museus Portugueses (Lei n.º 47/2004, de 19 de agosto), a par de outras incumbências que versam sobre um conteúdo funcional amplo e, por vezes, pouco definido.

Vários antropólogos acumulam o trabalho em museus locais com o estudo das populações de contacto, assumindo papéis de mediação com as mesmas. O antropólogo que faz etnografia sobre as populações locais é frequentemente o mesmo que desempenha funções no museu onde trabalha assumindo uma intervenção comprometida com as “comunidades” de proximidade. As ferramentas epistemológicas e as competências sociais facultadas pela formação de base em antropologia capacitaram estes profissionais para se adaptarem, com razoável facilidade, a diferentes contextos e objetos de trabalho.

Tais competências habilitam-nos a cumprir tarefas que vão para além do campo do estudo etnográfico, do inventário de coleções e de programação e produção de exposições. Por seu turno, a adequação de um “mundo” ou “mundos” híbridos, fragmentados e disruptivos a performances no contexto museológico beneficia da participação de antropólogos que ali trabalham, mantendo e alimentando algum tipo de relação com as “comunidades” de vizinhança e, ao mesmo tempo, encarando e tratando os museus como prolongamento do terreno antropológico. A par da leitura textual de

um objeto “etnográfico” incorporado no museu, estes profissionais procuram construir leituras situacionais e contextuais desse mesmo objeto no terreno da sua proveniência, ou a primeira vida que lhe era atribuída por Kirshenblatt-Gimblett quando o mesmo se encontra investido de funções de uso, antes da sua objetificação (1998).

O ofício do antropólogo no museu é simultaneamente um exercício de interpelação e de representação do etnógrafo no campo de objetificação das coleções e seus entornos. A duplicação de papéis – de observação e de patrimonialização – cria-lhe tensões, porque procura dar cumprimento às funções museológicas ao mesmo tempo que tenta manter uma leitura distanciada no terreno para a produção etnográfica. Como encarar então o facto de o olhar distanciada e isento do antropólogo que etnografa ser perturbável face à conduta comprometida do mesmo antropólogo que intervém ativamente na mediação do museu com a “comunidade”? A complexidade deste desafio de conciliação suscita-lhe tensões e dilemas relacionados com a disciplina e com as “comunidades” envolvidas, justificando uma reflexão inscrita nas ocupações da antropologia.

Durante o trabalho de campo para a produção de etnografia, o antropólogo ouve, observa, grava, participa, escreve, questiona e reflete com os interlocutores que estuda. O texto etnográfico não é totalmente isento da experiência e de representações pessoais do investigador e por isso transporta sempre alguma subjetividade. Todavia, não negligencia o seu distanciamento perante a “comunidade” em estudo. Concluído o trabalho de campo, o antropólogo precisa de se afastar do “terreno” para poder fazer uma interpretação e tradução do que estudou, de modo a que o discurso produzido seja inteligível para os interlocutores e para os outros.

Já o antropólogo profissional no museu local, a par da prática da pesquisa e produção etnográfica (na maioria dos casos derivado da escassez de recursos humanos qualificados), propõe a objetificação de manifestações de património cultural imóvel, móvel e imaterial e intervém ativamente na comunidade que o museu representa. Em *Antropologia e Turismo. Teorias, Métodos e Praxis* (2018), Xerardo Pereiro e Filipa Fernandes assumem que a antropologia aplicada estuda a cultura para elaborar projetos de ação, intervenção e mudança. Existe uma zona de fricção entre o olhar distanciada da comunidade estudada durante a escrita etnográfica e a intervenção comprometida e com efeitos transformadores na mesma. É possível conciliar as duas práticas potenciando os benefícios e minimizando os riscos?

À mediação que o antropólogo faz entre o terreno e a instituição “museu”, já de si complexa, acresce a mediação que estabelece entre a equipa do museu e a sua tutela, tendencialmente investida de interferência política nos processos de decisão e atuação. O antropólogo com funções no museu municipal responde a uma tutela constituída por decisores políticos cuja alternância no poder pode ocorrer a cada quatro anos, com repercussões nos objetivos estratégicos e em projetos concretos, onde se incluem os museus. Ora, o técnico trabalha para e com a população que elege os decisores políticos e, quando integrado nos quadros de pessoal da autarquia, permanece para além da rotatividade cíclica dos representantes da tutela.

No artigo “Retrato do Antropólogo no Terreno, enquanto Patrimonializador Relutante” (2009), Jean-Yves Durand interpela a “imagem pública” que tem sido veiculada sobre a antropologia no contexto europeu, ao idealizar-se que assuma uma «posição de defesa apaixonada e militante mais do que de estudo distanciada do “popular” e do “local”». Com a tendência crescente para as ações de objetificação e mercantilização dos “patrimónios”, – os antropólogos são colocados «numa posição desconfortável perante

pedidos de intervenção no terreno formulados explicitamente em termos de patrimonialização, de identificação ou de certificação de bens culturais ou, mais ainda, da sua mercantilização». Reconhecendo que os antropólogos são investidos do papel de peritos em patrimonialização, o investigador recomenda que esse papel seja assumido de “maneira relutante” (Durand 2009, 297-302).

A relação terreno-museu-tutela impele o antropólogo para uma tarefa exigente e de tacto face aos estados sucessivos de mudança de rumos que as mudanças de executivos imprimem nas políticas públicas locais. Dirigindo-se aos antropólogos, Clifford Geertz referia que «tranquilizar é tarefa dos outros, a nossa é inquietar» (Geertz 2001, 65). Hoje, muitos antropólogos que desempenham funções profissionais em museus, além de contribuírem para agitar as pessoas com quem trabalham, são também eles seres tendencialmente inquietos perante a ambivalência dos papéis e performances que assumem. Com efeito, a convivência entre o desempenho de observar e interpelar e o compromisso de patrimonializar exige uma negociação dinâmica, informada, ponderada e coerente por parte do mesmo, sobretudo consigo próprio.

Empoderamento, mediação e participação

O 25 de Abril de 1974 trouxe perspetivas que apontavam para um maior empoderamento das populações residentes em Portugal em causas que diziam respeito às suas vidas (Caninas 2010; Magrinho 2016; Neves et al. 2023). Nos anos e décadas seguintes, o movimento associativo ganhava força e apresentava-se como um instrumento preponderante ao serviço da participação cidadã em causas de defesa do património cultural. Em 2010, em “Associativismo e defesa do património (1980-2010)”, João Caninas abordou os aspetos gerais do percurso associativo em contexto de democracia do pós 25 de Abril, onde os temas das políticas públicas em torno da defesa do ambiente e do património cultural foram também objeto de reflexão. Por seu lado, em “A Defesa e Salvaguarda do Património em Portugal: as Associações de Defesa do Património (1974-1997)”, Sofia Magrinho (2016) refletiu sobre a trajetória e realidade deste movimento associativo através de uma análise histórica da participação da sociedade civil na organização da intervenção patrimonial em Portugal.

Os estudos supracitados e o trabalho de campo que realizei em diferentes terrenos portugueses leva-me a defender que o tecido associativo e outros movimentos de cidadania têm contribuído para uma voz reivindicativa mais ativa junto dos museus locais em prol de serviços mais acessíveis e de qualidade. É aqui que entra o papel de mediação do antropólogo. A sua conduta interventiva, assente em bases sólidas de conhecimento e de ética deontológica, permite-lhe contribuir para atenuar os riscos de que a cultura reificada é uma ferramenta perigosa nas mãos de não especialistas e recomenda a rejeição de todas as formas de essencialismo. Ao antropólogo que é chamado a intervir nos processos de objetificação dos “objetos de estudo”, cabe fazer o uso competente do saber técnico e do saber “político” (Leal 2009, 295). Pode fazê-lo através do exercício crítico e pedagógico junto dos diferentes interlocutores dos processos distintos de investigação e de patrimonialização, assumindo uma conduta comprometida com valores de cidadania enquanto competências dos museus.

Nesta aceção, a salvaguarda do património cultural deverá relacionar-se com as necessidades sociais presentes e com um processo democrático de seleção daquilo que se conserva. Entrevistado pela museóloga Ana Carvalho, o antropólogo Rui Sousa

Martins sublinhava a importância de «entender o museu à escala de um espaço, de um território e em parceria com os habitantes, com os artistas e com o cidadão comum, isto é, um museu que gere a mudança social e cultural de forma inclusiva» (Martins 2013, s/p).

Ancorados à defesa de uma prática do património cultural que tenha primeiramente em conta o “artesão” e depois o “artesanato” (Canclini 1995, 1998 [1989]), os museus locais que integram antropólogos nas suas equipas são potenciais portadores de atributos aptos a envolver as populações de vizinhança na produção de pesquisas e em demais dinâmicas relacionadas com expressões culturais representativas da área de atuação. Tal premissa entronca no princípio da “pesquisa participativa” em que a comunidade local participa nos processos de recolha e inventário das coleções que manuseia ou que conhece.

Este argumento está em linha com o espírito da *Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial* (UNESCO 2003), a qual veio atribuir aos detentores e praticantes do denominado “Património Cultural Imaterial” (PCI) um papel central e decisivo na salvaguarda desse património, cujo trabalho não pode ser apartado da missão e funções dos museus locais. A pretexto da reflexão sobre o PCI, João Leal atribui aos antropólogos as competências adequadas para o estudo e a valorização de expressões de PCI. Para Leal:

Os antropólogos deverão continuar a observar essas intervenções e a exercer o seu olhar crítico sobre elas, mas simultaneamente têm perante si o desafio de se envolverem de forma mais efetiva nelas. Não se trata apenas de analisar, mas de atuar. E essa intervenção tem de fazer a diferença. (Leal 2009, 294)

Na sua dissertação de mestrado, Ana Carvalho veio reforçar que a valorização do PCI recomenda a realização de uma museologia sustentada e promotora da participação das comunidades e dos atores praticantes do PCI na prática museológica (Carvalho 2011). De acordo com estas posições, sublinhamos o papel do antropólogo nos quotidianos das pessoas com as quais trabalha e o seu contributo para dar expressão a vozes anónimas e muitas vezes negligenciadas (Kreps 2013), mesmo quando os ecos das suas ações são pouco mediáticos. Será importante dar protagonismo aos produtores e utilizadores dos objetos etnografados e conservados pelo museu. Esse trabalho é longo e consciente das limitações, burocracias, barreiras e tensões internas e externas à instituição museológica, com as quais é necessário lidar com empatia e perseverança. Assumir que os museus “etnográficos” são espaços de confronto, negociação (Sherman 2008) e experimentação parece-me ser um caminho essencial para o desempenho do antropólogo comprometido nestas instituições.

Sem assumir atitudes dominantes e de exclusividade face a profissionais de outras áreas disciplinares, compete aos antropólogos profissionais em museus locais promover a polifonia dando lugar a vozes dissonantes. Compete-lhe também partilhar posições críticas fundamentadas, ainda que nem sempre consensuais com as posições defendidas pelo poder local veiculado pela tutela ou com imagens e aspirações mais imediatas da comunidade que representa. Nos últimos anos, instituições, mas também grupos informais e os próprios quadros técnicos de museus com diferentes escalas e campos temáticos de atuação têm vindo a promover encontros técnicos e de discussão com partilhas de visões e de experiências, que vão no sentido de afirmar os museus como plataformas de cidadania (Saraiva 2017). Esta é uma causa que deverá continuar a ser trabalhada envolvendo os diferentes setores profissionais e áreas disciplinares, de

modo a fortalecer uma rede de cooperação sólida e efetiva entre museus de âmbito local.

No dia 27 de abril de 2021, no âmbito da presidência portuguesa do Conselho da União Europeia, foi lançada a *Carta de Porto Santo*, trabalhada pelo Plano Nacional das Artes. Este documento orientador sobre o papel da democratização da cultura para uma cidadania mais ativa veio sublinhar os valores da diversidade cultural, da sustentabilidade e dos direitos humanos, da inclusão e do compromisso de cidadania. Hoje, matérias de cidadania e de responsabilidade social entram nas agendas de trabalho de alguns museus locais. Este movimento é potenciado por profissionais que assumem condutas militantes e comprometidas em prol da defesa e sedimentação da diversidade cultural, da solidariedade social, da coesão territorial, do combate às alterações climáticas, da recuperação dos recursos naturais e da promoção de outros valores alinhados com os 17 objetivos da Agenda 2030 das Nações Unidas para o desenvolvimento sustentável.

Mas podemos ir mais além. Os museus locais são plataformas privilegiadas para um trabalho de participação efetiva e construtiva das populações de vizinhança. Perante a evidência de realidades difusas e disruptivas, o sucesso dos resultados depende do investimento num trabalho permanente de mediação e de negociação entre as estruturas que veiculam os objetivos e acompanham a sua implementação, e os cidadãos que assumem protagonismo nos processos de reflexão, idealização e concretização dos mesmos. As ferramentas adquiridas pelos antropólogos no seio académico e no exercício profissional pode habilitá-los para, num espírito de cooperação interdisciplinar e interfuncional, fazerem a mediação ao longo destes processos, onde se inclui a dinamização de metodologias participativas.

A acumulação de funções de etnografar e de patrimonializar exige uma gestão complexa em prol de um equilíbrio frágil. Em contraponto com a exposição ao risco e à crítica, eleva-se a oportunidade de a antropologia contribuir para efeitos transformadores na sociedade através do exercício de cidadania. A etnografia assente na pesquisa participativa em torno de referentes identitários apropriados por uma população de vizinhança de um museu local pode alertar para visões essencialistas ou equivocadas associadas a decisões de patrimonializar elementos atribuídos a essa “comunidade” cujo significado cultural é lateral ou irrelevante.

A antropologia opera na sua dimensão de pesquisa, análise e interpretação. Mas podemos encará-la também como ferramenta cognitiva que ajuda a entender, a dialogar e a pôr-nos no lugar do outro. Por seu lado, o património, incluindo aquele incorporado pelos museus, com as ressalvas já mencionadas, tem potencial ao serviço da cidadania. Não sendo possível ou tão pouco aceitável salvar tudo, os processos de patrimonialização são seletivos e indissociáveis dos contextos sociais no tempo e no espaço, onde o potencial de cidadania deve contar. A intervenção no património é, por isso, um ato político com determinada visão (mesmo que nem sempre óbvia) e com propósitos. A legitimação e a preservação de um dado bem cultural (tangível ou intangível) decorre de escolhas num jogo dinâmico de compromisso entre memória e esquecimento, observação e ação, riscos e consequências.

No centro destas arenas estão as pessoas da vizinhança que protagonizam papéis como emissoras e recetoras de narrativas reproduzidas ou (re)imaginadas no seio e em torno desses “lugares sagrados” onde escolhemos o que desejamos salvar e o que tendemos a esquecer. Neste exercício de serviço público comprometido com as populações, o

antropólogo deve reger a sua atuação com base em premissas de ética como ponto de honra da sua conduta profissional e pessoal. Sabe que tem pela frente duas dimensões que facilmente conflituam entre si se prescindirem de negociação constante e assente em princípios de ética: uma dimensão de estudo distanciado que procura alcançar o saber autorizado assumindo a lente de espectador; e uma dimensão interventiva, militante e de risco, mas também gratificante ao procurar contribuir a qualidade de vida dos cidadãos e dos terrenos que habitam. Em qualquer dos papéis sabe que o outro está sempre em cena. É preciso escutá-lo e entendê-lo!

BIBLIOGRAFIA

- “Carta do Porto Santo. A Cultura e a Promoção da Democracia: Para uma Cidadania Cultural Europeia.” 2021. <https://portosantocharter.eu/wp-content/uploads/2021/05/CartaDoPortoSanto.pdf>
- Abreu, Regina. 2005. “Museus Etnográficos e Práticas de Colecionamento: Antropofagia dos Sentidos.” *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* 31: 101-125.
- Botero, Héctor García. 2021. “Um Antropólogo no Museu: Reflexões a Partir da Experiência da Profissionalização da Antropologia nos Museus Colombianos.” *Cadernos de Campo (São Paulo - 1991)* 30 (1): e187609.
- Canclini, Néstor García. 1995. *Consumidores e Cidadãos*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- Canclini, Néstor García. 1998 (1989). *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp.
- Caninas, João Carlos. 2010. “Associativismo e Defesa do Património (1980-2010).” In *100 Anos do Património: Memória e Identidade (Portugal 1910-2010)*, coordenado por Jorge Custódio, 281-300. Lisboa: IGESPAR.
- Carvalho, Ana, Clara de Frayão Camacho. 2023. “Addressing Sustainability in Portuguese Museums and Heritage: The Role of Cultural Policies.” *Heritage* 6 (12): 7742-7754.
- Carvalho, Ana. 2011. *Os Museus e o Património Cultural Imaterial: Estratégias para o Desenvolvimento de Boas Práticas*. Vol. 28. Biblioteca - Estudos & Colóquios. Edições Colibri e Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades da Universidade de Évora. <https://doi.org/10.4000/books.cidehus.2476>.
- Carvalho, Ana. 2016. *Museus e Diversidade Cultural: da Representação aos Públicos*. Caleidoscópio e Direção-Geral do Património Cultural. <http://hdl.handle.net/10174/19109>
- Cultura Portugal. 2025. *Diagnóstico de Monitorização dos Museus da RPM*. Relatório. <https://culturaportugal.gov.pt/pt/saber/2025/02/diagnostico-de-monitorizacao-dos-museus-da-rpm/>
- Dias, Nélia. 2013. “A Antropologia Ainda Precisa de Museus?” *Revista Museologia & Interdisciplinaridade* 2 (4): 81-87.
- Durand, Jean-Yves. 2009. “Retrato do Antropólogo no Terreno, enquanto Patrimonializador Relutante.” In *Museus e Património Imaterial: Agentes, Fronteiras, Identidades*, coordenado por Paulo Ferreira da Costa, 297-302. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação, Softlimits.

- Geertz, Clifford. 2001. *Nova Luz Sobre a Antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- ICOM Portugal. 2022. “Definição: Museu.” <https://icom-portugal.org/2015/03/19/definicao-museu/>
- Kaplan, Flora. 1996. “Museum Anthropology.” In *Encyclopedia of Cultural Anthropology*, editado por David Levinson, e Melvin Ember, 813-817. New York: Henry Holt and Co.
- Kirshenblatt-Gimblet, Barbara. 1998. *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*. University of California Press.
- Kreps, Christina. 2013. “The Power of the Words and Vocabularies.” In *Museums and Intercultural Dialogue: The Learning Project Network*, editado por Inelta Zelča Šimansone, 4: 3-17. [s.l.]: The Learning Museum – LEM.
- Leal, João. 2009. “O Património Imaterial e a Antropologia Portuguesa: uma Perspectiva Histórica.” In *Museus e Património Imaterial: Agentes, Fronteiras, Identidades*, organizado por Paulo Ferreira da Costa, 289-295. Lisboa, Instituto dos Museus e da Conservação, Softlimits.
- Lei-Quadro dos Museus Portugueses, n.º 47/2004, de 19 de agosto.
- Maciel, Maria Eunice, e Regina Abreu. 2019. “Antropologia dos Museus: um Campo de Estudos em Expansão.” *Horizontes Antropológicos* 53: 7-15. <https://journals.openedition.org/horizontes/2846>
- Magrinho, Sofia d'Almeida da Costa Macedo. 2016. “A Defesa e Salvaguarda do Património em Portugal: as Associações de Defesa do Património (1974-1997).” Tese de doutoramento em História Moderna e Contemporânea, Iscte - Instituto Universitário de Lisboa.
- Martins, Rui Sousa. 2013. Entrevista conduzida por Ana Carvalho realizada no Museu de Vila Franca do Campo (S. Miguel, Açores), a 6 de Agosto de 2013. <https://nomundodosmuseus.hypotheses.org/5882>
- Nações Unidas. 2015. 17 Objetivos de Desenvolvimento Sustentável. <https://unric.org/pt/objetivos-de-desenvolvimento-sustentavel/>
- Neves, Ana Saraiva. 2006. “De um Caso de Estudo a uma Proposta de Programação: O Panorama Patrimonial e Museológico do Concelho de Ourém.” Dissertação de mestrado em Museologia e Património, Universidade Nova de Lisboa.
- Neves, José Soares, coord. 2013. *O Panorama Museológico em Portugal: Os Museus e a Rede Portuguesa de Museus na Primeira Década do Século XXI*. Direção-Geral do Património Cultural. Secretário de Estado da Cultura. https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/11915/1/publisher_version_opanoramamuseologicoemportugal_bq.pdf
- Neves, José Soares, Maria João Lima, Jorge Santos, Sofia Costa Macedo, Artur Martins, Sérgio Pratas, Jéssica Pereira, e Nuno Nunes. 2023. “Democracia Cultural e Políticas Públicas: O Papel do Associativismo Popular.” *Análise Associativa, Revista da Confederação Portuguesa das Coletividades de Cultura, Recreio e Desporto* 10, 14-42. <https://www.cpcrd.pt/wp-content/uploads/2023/06/Analise-Associativa-no10-Maio-2023.pdf>
- Saraiva, Ana. 2017. “Museu Municipal de Ourém, Serviço Público e Instrumento de Cidadania.” *Caderno de Estudos Leirienses* 12: 57-73.
- Saraiva, Ana. 2020. “Pessoas, Terreno e Museu: Imagens de uma Antropologia Comprometida com Territórios em Despovoamento.” *Arqueologia Medieval* 15: 281-288.
- Sherman, Daniel J. 2008. “Introduction.” In *Museums and Difference*, editado por Daniel J. Sherman, 1-21. Bloomington: Indiana University Press.

Smith, Laurajane. 2021. *Emotional Heritage: Visitor Engagement at Museums and Heritage Sites*. London and New York: Routledge.

Stocking Jr., George, ed. 1985. *Objects and Others: Essay on Museum and Material Culture*. Madison: University of Wisconsin Press.

Sturtevant, William. 1969. "Does Anthropology Need Museums?" *Proceedings of the Biological Society of Washington* 82: 619-650.

UNESCO. 2003. *Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial*. Paris: UNESCO. <https://ich.unesco.org/doc/src/00009-PT-Portugal-PDF.pdf>

Xerardo Pereiro, e Filipa Fernandes. 2018. *Antropologia e Turismo: Teorias, Métodos e Praxis*. La Laguna: PASOS.

NOTAS

1. A acumulação de funções dirigentes e técnicas é uma prática relativamente comum em instituições que, por razões de vária ordem, detêm um número reduzido técnicos superiores nos seus quadros de pessoal.
2. Programa criado por Despacho conjunto n.º 1992/2021 da Ministra da Cultura, Graça Fonseca, e do Ministro da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, Manuel Heitor, relativo ao lançamento do "Programa Ciência no Património Cultural". O programa foi enquadrado por protocolo de cooperação celebrado em 2021 entre a Fundação para a Ciência e Tecnologia I. P. (FCT, I. P.) e a Direção-Geral do Património Cultural (DGPC).
3. P. ex. ICOM, Ibermuseus, Network of European Museum Organisations (NEMO), Acesso Cultura, Património Cultural, I.P., unidades de cultura das Comissões de Coordenação e Desenvolvimento Regional (CCDR).
4. A utilização desta expressão merece alguma reflexão na medida em que é passível de gerar confronto com os pressupostos relacionados com a valorização da diversidade cultural e do pleno direito à afirmação da diferença independentemente do contexto cultural ou étnico mais representativo.
5. «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.» <https://icom-portugal.org/2015/03/19/definicao-museu/> (consultado em setembro, 14, 2025).

RESUMOS

Em museus locais, o antropólogo assume frequentemente a dupla função de prática museológica e de estudo etnográfico das comunidades ali representadas. O olhar distanciado do investigador que estuda sem interferir mistura-se com a conduta comprometida que o patrimonializador desempenha na mediação entre o museu e as comunidades com as quais trabalha. Esta dupla

posição suscita dilemas e inquietações. Neste ensaio recorro à revisão de literatura, a estudos de caso referentes à minha participação profissional nas esferas da antropologia pública e dos museus de âmbito local para refletir sobre os desafios que os antropólogos enfrentam nos museus onde trabalham. Pode o mesmo antropólogo desempenhar um papel de mediação na construção de valores de cidadania sem ferir os pressupostos deontológicos da disciplina? Por seu lado, que contributos podem os museus esperar dos antropólogos que ali trabalham? Neste breve ensaio procurarei interpelar a complexidade que subjaz às relações entre museu, antropólogo e “comunidade local”.

In local museums, the anthropologist frequently assumes the dual role of museological practice and ethnographic study of the communities represented therein. The detached gaze of the researcher who studies without interfering becomes intertwined with the committed conduct that the heritage practitioner performs in mediating between the museum and the communities with whom they work. This dual position raises dilemmas and concerns. In this essay, I draw upon a literature review, case studies from my professional participation in the spheres of public anthropology and local museums to reflect upon the challenges that anthropologists face in the museums where they work. Can the same anthropologist perform a mediating role in constructing citizenship values without violating the deontological principles of the discipline? In turn, what contributions can museums expect from the anthropologists who work there? In this brief essay, I shall seek to interrogate the complexity that underlies the relationships between museum, anthropologist, and “local community”.

ÍNDICE

Palavras-chave: antropologia pública, museu local, comunidade, cidadania, ética

Keywords: public anthropology, local museum, community, citizenship, ethics

AUTOR

ANA SARAIVA

Doutorada em Antropologia (Políticas e Imagens da Cultura e Museologia), mestre em Museologia e Património e licenciada em Antropologia pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (Nova FCSH). Investigadora do CRIA, Centro em Rede de Investigação em Antropologia (Nova FCSH), com estudos sobre património cultural e museologia, arquitetura popular, contextos migratórios e transnacionalismo. Programou e dirigiu o Museu Municipal de Ourém; chefiou as divisões de cultura nos Municípios de Ourém e de Leiria; dirigiu a Divisão de Património Móvel e Imaterial da Direção-Geral do Património Cultural. Atualmente, dirige o Museu-Biblioteca da Casa de Bragança, da Fundação da Casa de Bragança.

CRIA – Centro em Rede de Investigação em Antropologia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Portugal, [anasaraiva\[at\]fcs.unl.pt](mailto:anasaraiva[at]fcs.unl.pt), <https://orcid.org/0000-0003-0422-7715>

Entrevista

Restos humanos em coleções museológicas: controvérsias e dilemas éticos. Entrevista com Ana Luísa Santos

*Human remains in museum collections: controversies and ethical dilemmas.
Interview with Ana Luísa Santos*

Ana Luísa Santos, Elisa Noronha e Patrícia Roque Martins

Elisa Noronha e Patrícia Roque Martins (EM e PRM) – Gostaríamos que nos contasse um pouco sobre o seu percurso na área da antropologia biológica, nomeadamente, qual foi o momento e como se vai cruzar com as coleções e exposições museológicas de restos humanos?¹

- 1 **Ana Luísa Santos (ALS)** – Tirei a licenciatura em Biologia na Universidade de Coimbra e, por minha grande sorte, o plano de estudos que existia na época obrigava a fazermos uma disciplina na área da Antropologia e permitia que fizéssemos muitas outras, caso assim o entendéssemos. Havia uma [disciplina] obrigatória e havia a possibilidade de fazermos outras que seriam optativas, em vez de outras disciplinas tradicionalmente na área da Biologia. Eu fiz a disciplina obrigatória – Antropologia Geral – na altura com o Professor Manuel Laranjeira Rodrigues de Areia e pensei: “– está aqui, é isto!”. E, portanto, fiz todas as disciplinas que existiam, eu penso mesmo que foram todas as que eu podia fazer na área da Antropologia. O que foi um bocadinho inconsciente, – eu às vezes até conto isto aos alunos –, porque em Biologia havia um lugar seguro, até como professora de Ensino Secundário, na época, estamos a falar do final da década de 1980, havia falta de professores qualificados, como estamos a ter agora, e eu estava a aprender uma área que não tinha assim grande perspetiva.
- 2 Mas, nessa inconsciência, resolvi ainda dar um passo mais à frente, que foi fazer o estágio científico também na área da Antropologia. E nessa altura vacilei entre o estudo do vivo – como nós dizemos em gíria da disciplina – ou do esqueleto. Mas depois entusiasmei-me mesmo com o esqueleto, com a área de evolução humana, não

propriamente com aquilo que faço agora. Claro que acabei o estágio e não havia qualquer perspectiva de emprego, e, portanto, concorri nos miniconcursos, uma possibilidade que existia à época, para poder dar aulas no Ensino Básico e Secundário do 5.º ano até o 12.º. Não tinha habilitações próprias, mas como havia muita falta de professores, isso era possível. Nessa experiência percebi duas coisas: uma é que realmente não tinha muita paciência para tratar com crianças tão jovens, quando algumas delas não queriam aprender. E por outro lado, estava, “enamorada” da antropologia. E por isso, acabava a minha atividade letiva nas escolas, e ia para o Departamento de Antropologia voluntariamente estudar esqueletos humanos.

- 3 E aí foi o segundo momento de sorte. É que, entretanto, havia planos de abrir uma licenciatura em Antropologia. Por acaso, apercebi-me há pouco tempo que já tinha havido uma tentativa em 1974, não sei os pormenores, que acabou por não vingar. Mas o Professor Laranjeira Rodrigues de Areia, com outros colegas do Departamento, conseguiram que finalmente a licenciatura fosse aprovada, e em 1992-1993 abriu esta licenciatura. Entretanto, se ia abrir uma licenciatura, até os colegas que estavam, que eram os meus professores, assistentes – essa figura de assistente e assistente estagiário que existia –, também precisavam de substituição para acabar os seus doutoramentos, precisamente para se poder ter uma licenciatura, porque não havia corpo de doutorados suficientes. Então abre um lugar para a área da Antropologia biológica, e eu concorri, e acabei por ficar. E aqui estou, passados 30 e tal anos.
- 4 Portanto, desde sempre estudei o esqueleto humano. Depois percebi que a evolução humana não era para mim, não vale a pena dizer porquê, penso eu, mas comecei a estudar esqueletos de populações, maioritariamente dos últimos 2000 anos, procurando saber algumas informações sobre aquelas pessoas, do que é que morriam, como é que viviam, como é que sobreviviam nos determinados locais, que práticas funerárias tinham, etc. E também leciono, grande parte do ensino que faço é nessa área, no estudo tradicionalmente chamado de antropologia física. Hoje, designamos antropologia biológica, precisamente porque esta vertente do estudo físico e dessa interpretação muito à letra do aspeto físico e da classificação posterior em “raças” não faz sentido. Há várias décadas que sabemos não existirem raças na nossa espécie, assim, usamos antropologia biológica por uma questão mais neutral e porque na verdade não se fazem muitos estudos métricos, quantitativos, craniométricos, osteométricos, etc.
- 5 Hoje em dia a área que eu trabalho também pode designar-se como bioarqueologia, precisamente porque há esta articulação com os trabalhos arqueológicos, e aqui tanto a bioarqueologia como a antropologia biológica podem ser designações quase que sinónimas e vão depender das escolas dos países. Por exemplo, no Brasil é mais usada a bioarqueologia, e aqui em Portugal, precisamente pelo percurso das instituições, utilizamos mais a antropologia biológica, mas no final estudamos todos os mesmos esqueletos e com os mesmos objetivos.
- 6 Durante o meu percurso no Departamento, a determinada altura, e porque existia o Museu Antropológico, que tinha sido uma secção do Museu Histórico Natural – ao longo dos anos foi mudando a designação, existiu o Museu Antropológico, independente ou como secção do Museu de História Natural e que era uma unidade orgânica da Faculdade de Ciências e Tecnologia [Universidade de Coimbra] – foi-me pedido – normalmente era por proposta da Comissão Científica – que coordenasse esse Museu. E, portanto, foi já numa fase muito transitória. Eu costumo dizer que o Museu já estava moribundo, no sentido em que já havia o plano de ser extinto – o Museu Antropológico

e o Museu de História Natural –, porque já estava em planeamento a abertura do Museu da Ciência.

- 7 Mas, ainda assim, entre 2006 e 2010 fui coordenadora do Museu. E daí também uma aproximação, não tanto aos esqueletos, porque, nestas últimas décadas, sempre estiveram ligados ao ensino, mas às questões museológicas. Inicialmente, as coleções osteológicas identificadas estavam alojadas no Museu de História Natural, na secção de Antropologia, porque o ensino estava dentro do próprio Museu. Barbosa Sueiro referiu que Bernardino Machado [1851-1944] criou o Museu [de Antropologia] anexo à disciplina de Antropologia.²
- 8 Com a criação da licenciatura, as coleções começaram a ser usadas no ensino, e atualmente estão à guarda do Departamento de Ciências da Vida. Costumo dizer que são da Universidade de Coimbra, porque os departamentos e os museus mudam de nome, a instituição é que fica e, na verdade, é património da Universidade.

EN e PRM – Então, é nesse momento que o seu percurso se cruza com os museus, na verdade, com as coleções e exposições museológicas, na altura em que assume a coordenação do Museu de Antropologia?

- 9 **ALS** – Sim. Havia também uma proximidade muito grande entre as pessoas que eram funcionários do Museu e as pessoas que eram funcionários do Departamento de Antropologia, porque partilhávamos o mesmo espaço. A minha “vizinha” do gabinete ao lado, por exemplo, era a curadora do Museu, mesmo quando eu não tinha funções de coordenação. O diretor do Museu, durante algum tempo, era o diretor do Departamento. Então, se era montada uma exposição, toda a gente ajudava. Quer dizer, havia essa relação profissional e até pessoal, de amizade, e, portanto, era natural essa ligação.

EN e PRM – Como é que esse encontro fez a ALS perceber a existência desses restos humanos nas instituições museológicas. Ou seja, uma coisa era a ALS como estudante, investigadora, docente, que utilizava esses restos humanos como matéria de ensino e aprendizagem. Como é que passa a ser a sua abordagem a partir do momento em que deixa de estar apenas relacionada com o ensino, para passar a estar mais relacionada com uma outra dimensão mais pública, que pressupõe uma das dimensões dos museus? Como é que isso altera a sua relação com esses restos humanos?

- 10 **ALS** – Para dizer a verdade, não tenho assim presente quando é que estas questões que se debatem hoje começaram a surgir no meu pensamento. Na realidade, nós, por exemplo, no Museu Antropológico, nas exposições que se organizavam, habitualmente não se expunham esqueletos. Não por qualquer impedimento, mas porque naquele momento, não havia qualquer discurso expositivo que envolvesse essa exposição. E dentro daquilo que era o Museu, existiam poucos vestígios humanos, na realidade.
- 11 Mas, de qualquer modo, eu diria que desde sempre, ou quase sempre, comecei a ir com os alunos, até do primeiro ano, numa cadeira de “Introdução à Antropologia Biológica”, às reservas do Museu. E, precisamente em colaboração com as colegas do Museu, escolhíamos alguns objetos e também mostrava os corpos mumificados que lá existiam, uma cabeça que tinha sido estudada, etc. E, portanto, desta ligação entre o que se podia aprender do ponto de vista biológico, e o que culturalmente, também se podia saber dessas pessoas. Um pouco nesta interface entre a área de Antropologia Biológica e a Antropologia Social e Cultural. Então, o meu contacto com esqueletos, ou com partes de

esqueletos, foi sempre nesta perspetiva: nós como seres biológicos e como seres culturais. E acho que esse foi o percurso.

- 12 Claro que à medida que os tempos passam, vamos fazendo leituras para a preparação de aulas e começam a surgir realmente situações muito complicadas. Uma das quais, talvez em 1999, em que tive o meu primeiro grande contacto com a questão do repatriamento, no *World Archaeological Congress*, em que fui apresentar um trabalho. Uma boa parte dos participantes no congresso ficou nas instalações da Universidade da Cidade do Cabo. O que foi muito bom, porque conheci umas pessoas que tinham vindo da Austrália, representantes de comunidades indígenas, e que tinham feito uma apresentação que eu, por sinal, tinha assistido, e que reivindicavam a devolução de uns esqueletos que tinham sido de umas pessoas que foram literalmente caçadas, e foram levadas para o Reino Unido, mostradas e exibidas como não-humanas. E, portanto, este grupo reivindicava a sua devolução, precisamente porque estas pessoas foram usadas e foram deslocadas contra as suas vontades e exibidas de uma forma nada digna. O que me sensibilizou imenso estar a assistir a esta apresentação e as ilustrações, etc. À noite, depois dos trabalhos, quando me aproximei do senhor que tinha feito a apresentação, constatei também que havia um desconhecimento do que é que nós fazemos em termos de estudo. Ou seja, que informação é que podemos retirar do estudo dos esqueletos? E isso tentei explicar da melhor forma. Os meios de comunicação, na altura, ainda eram muito limitados e, portanto, perdi o contacto. Não sei o que se passou. Mas isso alertou-me para o facto de nós, que estamos na ciência, eventualmente, entusiasmamo-nos por esta área de trabalho, e é fascinante, mas temos que fazer a paragem e pensar do outro lado, seja na Austrália, seja aqui, em Coimbra, não importa. E agir do mesmo modo, obviamente, respeitando as leis de cada país, mas à parte dessa questão, eticamente, usando os mesmos princípios, quer se esteja a estudar um esqueleto que foi aqui encontrado, em Coimbra, ou noutra parte qualquer do mundo. Mas, por outro lado, há, efetivamente, algumas situações que são completamente abomináveis e que não há reparação possível, obviamente, para o que estas pessoas sofreram.

- 13 Eu penso que a história não pode ser apagada. Aí tenho uma visão que, eventualmente, não sou tão extremista ou tão politicamente correta como parte de outros colegas, que, obviamente, respeito. Eu acho que não se altera o passado, mas deve-se falar dele e, de alguma maneira, tentar não omitir pormenores e revelar que, efetivamente, são outros tempos. Temos é que não repetir esses erros e, ao mesmo tempo, tentar, de algum modo, manter em memória estas situações e agir, também, eventualmente, de forma diferente, cada vez com mais cuidados no presente.

EN e PRM – Então, quando a ALS refere que não é muito radical, significa que existem diferentes posicionamentos, uns mais extremistas do que outros. De que posicionamentos estamos a falar? Ou seja, como os museus se posicionam perante os pedidos de restituição, destruição, dessacralização de restos humanos? E que implicações têm tido no modo como os museus expõem e interpretam as suas coleções?

- 14 **ALS** – Há pessoas que defendem que tudo o que não foi encontrado no território nacional – sejam vestígios osteológicos humanos ou corpos, corpos mumificados ou preservados de outro modo qualquer – deve ser devolvido aos seus locais de origem, ponto final. É esta perspetiva que eu digo que sou contra. Há outro extremo, que defende que nada deverá sair do sítio onde está. E que se está cá, então faz parte da

nossa história. Eu penso que não podemos ter estes extremos. Acho que temos que pensar num caminho entre estes extremos.

- 15 Em determinadas circunstâncias e, eventualmente, naquelas em que esse grupo de australianos reivindicavam a devolução e o reenterramento do esqueleto, eu posso entender essa reclamação, desde que não haja um aproveitamento político, qualquer que seja, desse ato. E, muitas vezes, houve um aproveitamento em vida, num sentido, e depois há um aproveitamento deste ato que, supostamente, é a reparação e que acaba, na minha opinião, de ser, também, criticável ou menos ético, ou para responder mais a agendas pessoais do que propriamente às pessoas que estamos a falar. Por exemplo, como o caso do Charles Byrne (1761-1783), um jovem irlandês que tinha um tumor benigno que lhe causou um aumento da estatura e que ele manifestou o desejo de não ser estudado. Também, temos que ver que, nesta altura, não era aceite pela religião as autópsias e, portanto, quem era autopsiado eram as pessoas que tinham alegadamente cometido algum crime, ou eram pessoas sem abrigo, etc. E, portanto, como não havia famílias que reivindicassem esses corpos, esses corpos eram estudados. Então, havia aqui também uma carga muito negativa para o estudo do esqueleto, do corpo *post mortem*. E, mais uma vez, se a autópsia fosse uma prática comum para pessoas de bem e se tivesse sido explicado ao Charles, como ele era uma pessoa de bem, que o seu corpo poderia ajudar a perceber a doença e até a tratar outras pessoas, será que ele teria negado o estudo? Não sabemos, claro que não sabemos! O que sabemos é que ele tinha “pânico” do seu corpo ser estudado e, por isso, pediu para ser atirado ao mar para ter a certeza que não iria ser estudado, porque havia um cirurgião que era conhecido por pagar para serem desenterrados os cadáveres para depois os estudar. No percurso para o mar, esse médico pagou para que o corpo fosse roubado e, portanto, o que foi atirado ao mar foram pedras dentro do caixão e ele efetivamente foi estudado e foi exibido no Hunterian Museum até há bem pouco tempo, até que o Museu fechou e agora na sua reabertura, está guardado em reserva, não está em exibição. Nestas circunstâncias, questionamos até que ponto é que se deve manter um esqueleto que já contribuiu muito para a ciência e que, obviamente, tem sido estudado também com respeito, mas efetivamente sabemos que foi contra a sua vontade. Isto é uma situação muito complexa, e uma coisa eu sei, eu não queria ser diretora do Museu, porque efetivamente é muito complicado.
- 16 Penso que fazer uma réplica 3D ou exibir, o quer que seja, estamos na mesma a exibir vestígios deste homem que não queria ser estudado. Portanto, eu aqui já sou um bocadinho mais radical, acho que se consideramos que não é ético expor o esqueleto ou alguma parte, então também penso que réplicas, impressões 3D ou o que seja, estamos a fazer a mesma coisa. E, portanto, nestas circunstâncias em particular, em pessoas que sabemos a sua história e que houve circunstâncias muito adversas na sua vida, eu penso que se pode ponderar efetivamente, caso a caso, o enterramento ou a devolução.
- 17 De resto, a ciência evolui com o estudo, com o conhecimento. Estudamos de forma respeitosa, cada vez mais, tendo mais cuidados. Há uns anos, para se fazerem análises de ADN ou para se fazerem outras análises químicas, tínhamos que utilizar grandes bocados de osso. Hoje em dia, as técnicas permitem, algumas já nem são destrutivas, também há um código, digamos assim, de tentar destruir o menos possível. As amostras que se tiram da raiz de um dente permitem fazer análises de ADN. Então, cada vez é menos invasivo. Estamos a gerar conhecimento útil também para os povos originários, que reivindicam o repatriamento ou o enterramento de vestígios de pessoas muitas

vezes mortas de forma muito violenta, para levar a cabeça e ter mais uma “raça” no expositor. Mas, obviamente, isso é totalmente condenável, é horrível, é arrepiante.

- 18 Lembro-me de uma situação de colegas argentinos que têm tido contacto com populações descendentes dos esqueletos que estudam e, efetivamente, houve um bom diálogo, que pode ser vantajoso, inclusivamente, para esses grupos perceberem há quanto tempo estão naquele local. Porque as pessoas sabem que sempre viveram ali. Mas quando se percebe que há mil ou dois mil anos, ou há três mil anos, essas pessoas já ali estavam, então isso também pode ser um motivo de reivindicação dos seus direitos, que muitas vezes continuam a ser esquecidos ou ignorados. Então, se houver diálogo, isso tudo é possível.
- 19 Mas, por outro lado, há um outro exemplo dos Estados Unidos, em que foi encontrado um esqueleto, conhecido por homem de Kennewick, datado com cerca de 9 mil anos e que foi impedido o seu estudo pelas comunidades nativas e também pelo Corpo de Engenheiros do Exército. De tal maneira, houve aqui uma sintonia das duas partes. Neste caso, são atitudes extremas, mais uma vez, que levaram a que o sítio arqueológico fosse destruído e que, finalmente, depois de alguns estudos, o esqueleto fosse enterrado.
- 20 Na minha perspetiva, quando estamos fora dos assuntos, temos sempre muitas opiniões. Quando estamos dentro dos assuntos as coisas nunca são tão lineares. Mas havia por parte dos investigadores a ideia de que as populações nativas americanas daquele local não estavam interessadas no estudo, porque poderia ser provado que existiam outros grupos antes deles, mais antigos, e, portanto, poderiam perder todos os seus benefícios por serem povos originários, e isso envolve milhões de dólares. O que acaba por ser uma coisa que, na minha perspetiva, não fará tanto sentido. Uma coisa é certa, quando os europeus chegaram ao continente americano, em 1492, eram aquelas pessoas que lá estavam, e foi aquelas a quem lhes foi retirado os locais mais férteis ou que lhes foram destruídos os seus locais de culto, etc. Eles é que lá estavam. Se existiam antes deles outros, existiam certamente. Se há esqueletos no Brasil com 13 mil anos ou com 15 mil anos – há autores que apontam cronologias ainda mais antigas –, se o que se sabe, até hoje, é que a colonização do continente americano se fez pelo norte, então se no Brasil existem vestígios humanos com 15 mil anos, como são alguns milhares de km, ainda por cima o homem de Kennewick foi encontrado no estado do Washington, no norte, portanto certamente nada de surpreendente que lá houvessem esqueletos com 9 mil anos. Surpreendente seria com 25 mil anos, para toda a América e para o mundo.
- 21 Então é esta falta de capacidade de diálogo que nós humanos temos, que também nos acompanha ao longo dos milhares de anos que cá estamos na Terra, faz com que depois se perca efetivamente a oportunidade de estudo e de conhecimento do nosso passado. Isto para quem se interessa por essa área, também podem perguntar qual é o interesse disso para a humanidade, é um direito como outro qualquer.
EN e PRM – Sobre a formação das coleções, como já foi dito, muito delas são constituídas por esqueletos, mas não só. São, também, constituídas por diversos tipos de vestígios humanos, o que inclui muita coisa. De que vestígios humanos estamos, concretamente, a falar?
- 22 **ALS** – Na área da bioarqueologia ou da antropologia biológica, trabalhamos maioritariamente com esqueletos provenientes de escavações, mais ou menos completos, e nessas escavações às vezes encontram-se objetos fabricados com o osso humano. Depois temos outro tipo de esqueletos que são aqueles que nós chamamos de

identificados; e são pessoas que para as quais sabemos informações, nomeadamente, o sexo biológico, da idade à morte, a causa de morte ou a profissão, podem até existir mais dados, depende das coleções, e que são extremamente úteis porque se nós tivermos um conjunto de esqueletos, desde recém-nascidos até pessoas idosas, podemos ver as alterações que esses esqueletos têm em termos de tamanho, de forma, alterações da dentição, problemas degenerativos, etc. E essas informações obtidas nesses esqueletos cujos dados biográficos são conhecidos, depois permitem estimar a idade à morte dos indivíduos provenientes de escavações ou até em casos forenses, ou se sabemos as doenças ou a causa de morte, se deixaram marcas nos ossos, então podemos identificar essas doenças, mesmo que não tenham sido causa de morte, noutros esqueletos mais antigos.

- 23 Na maioria dos casos, estas coleções, existem centenas a nível mundial, são constituídas por esqueletos de pessoas que não autorizaram que o seu esqueleto fosse estudado. São pessoas que foram enterradas, nalguns casos, outras nem foram enterradas, morreram em instituições e depois o seu corpo foi tratado para extrair o esqueleto, outros são resultado de autópsias, etc. Os esqueletos identificados são maioritariamente de pessoas que por não terem vínculos familiares, sociais, ou pelas famílias não prestarem culto às sepulturas, e por isso estarem abandonadas, por haver necessidade dos cemitérios de reutilizar esse espaço, porque eles são finitos. Esses esqueletos, ou crânios, ou partes dos esqueletos, têm integrado coleções um pouco por todo o mundo, com este objetivo de ensino e investigação e, por isso, as leis permitem a sua constituição.

EN e PRM – Mas quando falamos de restituição de restos humanos, o que tem sido reivindicado?

- 24 **ALS** – Que eu saiba, as reivindicações a nível mundial, são maioritariamente ao Reino Unido, das suas antigas colónias, um pouco por todo o mundo.
- 25 Eu penso que as pessoas reivindicam os esqueletos ou os crânios. Que eu saiba – mas não fiz uma pesquisa apurada sobre o assunto –, devoluções de partes de pele ou de órgãos, etc., são menos reivindicadas. Apesar dos museus, e em particular nos museus de anatomia, de anatomia patológica, existirem órgãos e peças ósseas.
- 26 Atualmente, usar o termo *peças* pode ser problemático. E aqui mais uma vez há algum desacordo. Por um lado, há uma corrente que considera que não devemos falar de partes de uma pessoa como um objeto e, portanto, essa tentativa de não falarmos como se fosse uma parte sem fazer referência à pessoa. Por outro lado, também podemos dizer que essa pessoa merece o seu anonimato e não temos de dizer que aquele órgão é da pessoa A, B ou C. Então, isto são assuntos complicados e que não há solução para eles. Inclusive, no Smithsonian (EUA), houve uma reunião com vários investigadores, em que precisamente tentaram estabelecer algumas diretrizes, e na verdade não conseguiram porque, por exemplo, estamos aqui três pessoas e provavelmente se nos deparássemos com uma determinada situação, poderíamos ter três visões diferentes. Cada pessoa pensa de forma diferente, ainda bem!
- 27 Como exemplo podemos referir Sarah Baartman (1789-1815), mulher sul-africana, cujo esqueleto foi repatriado em 2002. Após a sua morte, o corpo foi autopsiado e foi preservado, não só o esqueleto, como várias partes, os órgãos, etc. Há uns anos saiu uma notícia³ que deixava “a porta entreaberta” para que alguns dos frascos com partes do seu corpo não tivessem sido entregues. Desconheço se foi o caso e a ter acontecido pode haver uma explicação que nada tem a ver com a não entrega deliberada.

EN e PRM – Conseguimos enquadrar historicamente e cientificamente a existência destas coleções, mesmo nos dias de hoje. Mas o que justifica a exposição desses vestígios?

- 28 **ALS** – Sim, eu penso que há várias justificações. Desde que a exposição de um crânio ou de um osso ou de um esqueleto, ou de um conjunto de ossos seja utilizada para transmitir informações, para que o público perceba como é que estes ossos ou estes esqueletos ajudaram a perceber como é que eram aquelas pessoas, como é que viveram, quais eram as suas práticas culturais, etc., pessoalmente, não vejo qualquer impedimento.
- 29 Considero que deve haver, à entrada dessa sala, uma informação prévia a dizer que estão expostos esqueletos, corpos, órgãos, para que os visitantes possam optar por entrar ou não. Depois, devem ser expostos com dignidade, de maneira explicativa, com um discurso expositivo. Não é para surpreender, não é para assustar, não é para incomodar de forma nenhuma. Acho que isso deve ser combatido. Mas, expor para mostrar o contexto em que foi encontrado e as informações que se podem aprender, para mim, não vejo qualquer problema. No entanto, alguns museus optaram por retirar das suas exposições corpos mumificados, ossos ou outras partes do corpo.
- 30 Há outra questão que ainda não falei, que é sabermos como esses vestígios humanos ou os objetos chegaram aos museus. As questões éticas discutem-se não só com esqueletos humanos, mas com objetos de mais variada natureza. Se resultaram de roubos, de compras ilícitas, etc., obviamente que têm de ser tratadas de outro modo e se for entendido que devem ser mantidos no museu, deve ser explicado ao público como é que as coisas aconteceram. Mas os museus também possuem objetos que foram obtidos de forma legal ou que foram ofertas.
- 31 Uma situação que podia ocorrer, há 100 anos, era a oferta entre colegas de, por exemplo, um crânio de um sítio arqueológico. Ofertas e permutas de vestígios entre colegas. Isso eram coisas naturais que se faziam entre investigadores ou, às vezes, as pessoas iam escavar para outros territórios que não eram os seus de origem e também faziam essas ofertas. E aí a coisa complica.
- 32 Penso que não se pode perder o contexto. Deve-se tentar saber como é que chegaram, em que circunstâncias, antes de se enveredar pelas devoluções ou pela não exposição. Porque aí estamos, outra vez, a voltar ao século XVIII, ou até mais atrás, num determinado contexto particular, porque também não era por todo o mundo, que fazer uma autópsia seria um procedimento para as pessoas que não tinham comportamentos morais e sociais adequados, considerados adequados para a sociedade. Não queremos voltar para isso. Digo eu, eu não quero.

EN e PRM – Em que medida a existência dessas coleções e a sua exposição colide com o pensamento atual centrado no respeito dos direitos humanos? Existe algum código de conduta atual para a gestão dessas coleções?

- 33 **ALS** – Sim. O ICOM (Conselho Internacional de Museus) tem algumas diretrizes. Estão a rever o seu Código de Ética e obviamente que este assunto está a ser considerado. Nós seguimos o Código de Ética da American Association of Biological Anthropology e da British Association for Biological Anthropology and Osteoarchaeology, que são associações internacionais que estudam esqueletos humanos. E algumas destas diretrizes são bastante recentes. Estamos a trabalhar com pessoas. São pessoas que estão mortas, mas são pessoas. Então, obviamente, temos de ter preocupações éticas. E

cada vez mais, até nas publicações. Escrevi vários artigos sobre estudos em indivíduos de coleções identificadas e pela primeira vez, no ano passado, pediram uma declaração acerca da ética para publicar o artigo. Escrevemos umas frases para justificar, precisamente, o contexto. E está escrito no artigo que todos aqueles esqueletos, a coleção está de acordo com as leis éticas do meu país, etc.⁴ Portanto, é uma coisa muito recente, a forma intensa como está agora a ser tratado.

EN e PRM – Como essa discussão tem sido conduzida em relação às coleções que existem em Portugal e que implicações tem tido no modo como os museus se posicionam frente aos pedidos de restituição, destruição, dessacralização de restos humanos?

- 34 **ALS** – Que eu saiba não tem havido pedidos. Nós, enquanto Museu Antropológico, Museu de História Natural, não recebemos. Não sei se aqui em Coimbra, se o Museu da Ciência recebeu algum pedido, que eu saiba não. Penso que genericamente não têm sido feitos pedidos. Há alguns grupos de trabalho que preconizam a devolução incondicional de tudo que não é do território nacional.
- 35 Eu acho, por variadíssimos motivos, precisamente porque alguns foram adquiridos, temos provas de que foram conseguidos de formas legais, em ofertas, em compras – e agora eu nem estou a falar dos esqueletos, mas estou a falar genericamente de objetos que se encontram nos museus. Foram ofertas, às vezes, a determinada pessoa, por sua vez, os seus herdeiros venderam ao museu. Quer dizer, é um processo do mais legal, lícito possível. Por outro lado, acho que se deve conhecer a história, tentar saber a história, tentar perceber a legitimidade dessas peças, no local onde se encontram.
- 36 Penso que as devoluções, a ocorrerem, devem ser feitas com muita cautela. Obviamente que assaltos acontecem em todo o mundo, mas quanto maior exposição mediática houver, maior será a probabilidade de existirem roubos. As jóias da Coroa Portuguesa foram roubadas num museu dos Países Baixos, durante uma exposição que chamou muita atenção.
- 37 Então, quando se fazem grandes manobras de divulgação do repatriamento, também estão a pôr em risco as peças, independentemente das condições de segurança que possam existir, ou não, na sua devolução.
- 38 A devolução só por si, não me parece correto. Não sou intransigente quanto à devolução, mas penso que se deve refletir e verificar as circunstâncias. A devolução, o repatriamento, ou, no caso de corpos humanos, o reenterramento, só porque sim, aí sou contra. E penso que não estamos a gerir bem a ciência e o conhecimento, nem tampouco a dignificar mesmo essas pessoas, não me parece.

EN e PRM – E essa discussão tem impactado de algum modo a maneira como os museus portugueses têm trabalhado as coleções com vestígios humanos?

- 39 **ALS** – Eu penso que sim. Essa é uma discussão que é mundial. Não me parece mal se todos refletirmos sobre os nossos atos. Eu penso que não tem havido impedimentos de estudo, mas, noutros países, isso já aconteceu. Os próprios museus não autorizam o estudo, não querem divulgar com esse receio de repatriamento e de reenterramento. E, mais uma vez, estamos a fazer com que a ciência, o conhecimento não evolua por causa do receio dos museus em divulgarem aquilo que deveriam divulgar, obviamente, e autorizar o estudo.
- 40 Passamos, de algum modo, até à década de 1980, 1990, de não haver quaisquer direitos das populações de determinados locais sobre os seus locais de culto, etc., de uma visão

com preocupação com o conhecimento, para uma visão em que já não se pensa no conhecimento, no desenvolvimento científico, independentemente do que aconteceu ou da proveniência dos objetos. Isso também cria outras questões. Quando foram as invasões francesas, as tropas napoleônicas levaram para França objetos que estavam em Portugal, inclusivamente do Brasil, e lá estão. Então, neste momento, e sendo a França, o presidente [Emmanuel] Macron uma das primeiras pessoas que levanta esta questão, não da perspectiva de quem reivindica a devolução, mas de quem é uma potência colonial – e ainda continua a ser o país europeu com mais territórios fora do continente europeu –, com uma entrega simbólica de algumas peças ao Benim, não falou em devolver a Portugal, ou diretamente ao Brasil e a outros países, porque são objetos, a fauna e flora de vários locais que levaram. Então, é efetivamente muito complexo. Não é uma questão de manter o *status quo*, de dizer “ah, não vamos fazer nada, isto está assim, não se mexe”. Obviamente, acho que sim, deve-se discutir, deve-se pensar, mas analisando as coisas, eu diria, com cuidado, mas sem grandes paixões. Porque depois ficamos toldados pela realidade.

EN e PRM – Isso leva-nos a questionar se essa discussão e as respostas com a restituição dos restos humanos que fazem parte das coleções dos museus – assim como, outros objetos reivindicados – tem sido, de certa maneira, instrumentalizada por processos políticos mais amplos.

- 41 **ALS** – Sim! O próprio esqueleto e alguma parte do corpo da Sarah Baartman, foi devolvido numa altura em que o Nelson Mandela era presidente e na sequência de visitas de Estado, obviamente um momento muito particular da história mundial, não é só da história da África do Sul. Porque anteriormente essa reivindicação já tinha sido feita. Mas a explicação para a recusa do governo francês é que se tratava de um bem inalienável do Estado. Foi no contexto da visita e da pessoa que era Nelson Mandela, que realmente isso foi possível. Mas, obviamente, não estou a dizer que houve um aproveitamento da parte de Nelson Mandela, mas há aqui um momento político muito particular.
- 42 Também há outra coisa que quero dizer, é que quando, neste caso, eu estou a opinar sobre situações da África do Sul ou de outro local qualquer, ou de um grupo de pessoas diferentes daqui, do meu país, onde eu mais ou menos conheço o modo de vida, tenho de reconhecer que mesmo podendo ter boas intenções nas minhas análises, eu não tenho a experiência do contexto colonial, etc.
- 43 Por um lado, acho que devemos aprender com outras situações, mas também não devemos chegar ao extremo, como já está a acontecer nos Estados Unidos cuja tendência para que as escavações de determinados grupos sejam realizadas apenas por pessoas desse grupo. Então, sim, com certeza, eu não sei o que é viver em Portugal e ter uma pele mais escura, isso não sei. Eu queria que não houvesse diferença no tratamento das pessoas, mas certamente existe. Ou falar um português do Brasil ou falar um português de Portugal, para mim não devia haver diferença nenhuma, mas, provavelmente, quem fala português do Brasil já tem uma opinião diferente da minha. Então, temos de ter essa consciência, há aquilo que nós julgamos e depois há o que as pessoas vivem.
- 44 Agora, se agirmos com os mesmos cuidados, independentemente de quem e onde estamos a escavar, eu penso que poderemos, e a ciência é tendencialmente mais global e internacional, trabalhar em equipas interdisciplinares, internacionais, com os nossos pares, que têm as mesmas preocupações, querem resolver as mesmas questões, têm as

mesmas perguntas do que nós. Mas, se por um lado, podemos também perceber que noutros contextos, pode ser aqui já na vizinha Espanha, não tem que ser sequer noutro continente, têm outra perspetiva do que se passa naquele local que eu não tenho porque não vivo lá, e isso tem que ser, obviamente, tido em conta – aspetos culturais, etc.; por outro lado, também não podemos cair no extremo de que só pode escavar em Espanha alguém que nasceu em Espanha. Ou só pode escavar em Portugal e estudar esqueletos em Portugal alguém que nasceu e/ou que vive em Portugal.

EN e PRM – Como é que tem levado todas essas questões, muito controversas, para a sala de aula e que perspetivas têm trabalhado para o desenvolvimento de um pensamento, então, mais crítico, ético, na formação de jovens cientistas, antropólogos?

- 45 **ALS** – Desde logo, leciono uma cadeira do primeiro ano, primeiro semestre, e, precisamente, nessa disciplina, os estudantes têm de manusear ossos e eu começo por dizer isso mesmo, são ossos, são ossos de pessoas. Essas pessoas não deram autorização para aqui estar, chegaram aqui de formas diferentes, de escavações, etc. E, portanto, antes de eles começarem a estudar o esqueleto e a tocar no esqueleto, obviamente que tento explicar isso.
- 46 Essas questões do repatriamento, do reenterramento, etc., não só dos esqueletos humanos, mas também de objetos, porque continuo a ir ao museu para que vejam alguns objetos, também são apresentadas em sala de aula e tento gerar discussão. Tento, obviamente, não manifestar a minha opinião, apresento os factos, os dados, e eles vão ter que opinar sobre o assunto. É interessante ver como, inclusivamente, quanto mais dados forneço sobre determinada situação, a opinião das pessoas [estudantes] muda. Portanto, quando se dá pouca informação há uma primeira resposta, quando se fornece mais elementos, essa resposta já pode mudar ou as pessoas manifestam a dúvida sobre qual seria a sua decisão.
- 47 Eu digo assim: “– Imaginem que vocês daqui a uns anos, acabam o curso e podem ser responsáveis por um museu, podem ser diretores de um museu. Então, como é que agiriam? Vamos imaginar que vocês são os diretores de um museu onde está o Charles Byrne, ou onde está alguém, outra pessoa qualquer, outra situação...”. Dependendo das turmas, como em qualquer grupo, há pessoas que têm mais capacidade de argumentação e conseguem levar outras no seu raciocínio. Se é uma turma um pouco mais calada, a coisa torna-se mais difícil. Deixo sempre que seja a opinião deles e quando faço perguntas nos testes, obviamente, eles têm de apresentar argumentação, para o seu ponto de vista. Mas, obviamente, não dou soluções, até porque também não as tenho. Isto é um assunto que é discutido a tão variados níveis institucionais e internacionais, como o ICOM, etc., e é tão complicado, pois ninguém tem solução. Mas temos é que alertar para isso.
- 48 A mesma coisa depois nos cursos já de mestrado. Já agora, ainda neste ano, porque agora no primeiro semestre há uma dessas disciplinas, a maioria das pessoas é a favor da exposição. A maioria também refere que o contar a história, o dizer o contexto, é importante. E acho que há esse sentimento de que os museus deviam ter as legendas mais completas, em que se percebesse um pouco mais do contexto de como é que os objetos chegaram a estas instituições. E já não estou a falar só de esqueletos. Mas muitos dos estudantes são favoráveis ao repatriamento, digamos assim, ou à divisão. Por exemplo, há objetos do Brasil, trazidos num contexto de uma viagem filosófica realizada por Alexandre Rodrigues Ferreira [1756-1815]. E os alunos diziam: “– Mas se

temos, por exemplo, cinco máscaras, seis máscaras, ficavam três cá e três iam para o Brasil”. Ou levantam a questão das réplicas, de alguém ficar com réplicas. Acho que, pelo menos em contexto de sala de aula, a maioria das pessoas não têm visões tão afirmativas num sentido ou no outro, o que nos tempos conturbados que vivemos até é bom, é animador. Não haver posições extremadas. Mas, sim, isso tem de ser sempre dito.

- 49 Devo dizer que nunca aceitei que os estudantes fizessem brincadeiras com os esqueletos ou com os crânios em sala de aula. Nunca aceitei isso. Mas, de qualquer modo, hoje em dia falo destes assuntos como tema de aulas. Há 25 anos não falava.

EN e PRM – Muito obrigada, Ana.

BIBLIOGRAFIA

Barbosa Sueiro, Manuel Bernardo. 1944. “Doutor Bernardino Machado: 1851–1944.” *Imprensa Médica* 10 (9): 157–158.

Firmino, Teresa. 2002. “Vénus Hotentote volta à África do Sul.” *Jornal Público*, abril 30. 2002. <https://www.publico.pt/2002/04/30/ciencia/noticia/venus-hotentote-volta-a-africa-do-sul-133636not>

Gomes, Ricardo F. A. M. P., Ana Luísa Santos, Lidia Catarino. 2024. “Using portable x-ray fluorescence elemental analysis to explore porous skeletal lesions: Interplay of sex, age at death, and cause of death.” *American Journal of Biological Anthropology* 184 (4): e24954. <http://doi.org/10.1002/ajpa.24954>

NOTAS

1. Entrevista realizada a 14 de fevereiro de 2025, em formato virtual.
2. Veja-se Barbosa Sueiro (1944).
3. Veja-se Firmino (2002).
4. Veja-se Gomes, Santos e Catarino (2024), em particular a informação contida na secção “*supporting information*” que se localiza no final do artigo em questão.

RESUMOS

Ana Luísa Santos é Investigadora e Professora de Antropologia Biológica no Departamento de Ciências da Vida da Universidade de Coimbra, tendo coordenado o Museu Antropológico, entre 2006 e 2010. A partir de uma conversa virtual conduzida por Elisa Noronha e Patrícia Roque

Martins foram abordadas questões relacionadas com os restos humanos em coleções museológicas e sobre o modo como este tema evoluiu ao longo dos últimos anos. São aprofundadas questões relacionadas com o ensino e a investigação de restos humanos em coleções museológicas, incluindo as principais controvérsias e dilemas éticos associados à natureza e proveniência destas coleções. Foi ainda discutida a restituição de restos humanos e a sua circulação, os motivos e as circunstâncias que levaram à constituição das coleções, assim como os propósitos e os modelos expositivos adotados nos museus.

Ana Luísa Santos is a Researcher and Professor of Biological Anthropology at the Department of Life Sciences, of the University of Coimbra, having coordinated the Anthropological Museum between 2006 and 2010. Through a virtual conversation conducted by Elisa Noronha and Patrícia Roque Martins, issues related to human remains in museum collections and how this subject has evolved over recent years were addressed. Questions concerning the teaching and research of human remains in museum collections were explored in depth, including the principal controversies and ethical dilemmas associated with the nature and provenance of these collections. The restitution of human remains, and their circulation were also discussed, as well as the motives and circumstances that led to the establishment of these collections, alongside the purposes and exhibition models adopted by museums.

ÍNDICE

Palavras-chave: Ana Luísa Santos, Museu Antropológico – Universidade de Coimbra, restituição de bens culturais, restos humanos – coleções museológicas, pesquisa de procedência de objetos

Keywords: Ana Luísa Santos, Anthropological Museum – University of Coimbra, restitution of cultural property, human remains – museum collections, provenance research

AUTORES

ANA LUÍSA SANTOS

Doutorada em Antropologia, com especialização em Antropologia Biológica, é Professora Auxiliar com agregação do Departamento de Ciências da Vida da Universidade de Coimbra. Investigadora integrada do Centro de Investigação em Antropologia e Saúde (CIAS), colaboradora do Centro de Ecologia Funcional (CEF) e colaboradora externa da Unidad de Investigación en Bioarqueología y Antropología Forense da Universidade de Buenos Aires. As suas pesquisas inserem-se na Antropologia Biológica, Bioarqueologia e Paleopatologia, em particular no estudo biocultural e multidisciplinar da saúde e doença das populações do passado, história da antropologia e das coleções museológicas. Recebeu o Eve Cockburn Service Award (2021) da Paleopathology Association e o “Heart of PAMinSA” (2023).

Departamento de Ciências da Vida, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Rua Sílvio Lima, Universidade de Coimbra – Polo II, 3030-790 Coimbra, Portugal, alsantos[at]antrop.uc.pt, <https://orcid.org/0000-0001-6073-1532>

ELISA NORONHA

Investigadora Auxiliar do Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória» – CITCEM/Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP). Os seus interesses atuais de investigação centram-se na relação entre arte contemporânea, património e envolvimento comunitário, e as suas implicações nas narrativas e discursos museológicos. Doutora em

museologia, colabora regularmente como docente no 2.º e 3.º ciclos em Museologia da FLUP e no mestrado em Estudos Museológicos e Curadorias da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Desenvolve também um trabalho mais autoral, que se concretiza com a curadoria de exposições e outras produções artísticas/culturais.

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

PATRÍCIA ROQUE MARTINS

Investigadora Auxiliar no Instituto de História da Arte da FCSH/Universidade Nova de Lisboa onde desenvolve o projeto “Narrativas da Deficiência: Como (não) Explorar a Alteridade em Museus e Exposições? Construindo uma Visão para Melhorar o Imaginário Cultural em torno das Pessoas com Deficiência” (FCT – CEEC Individual). É doutorada em Ciências da Arte (2015), mestre em Museologia e Museografia (2008) e licenciada em História da Arte (2001) pela Universidade de Lisboa. É autora dos livros: *Museus (In) Capacitantes. Deficiência, Acessibilidades e Inclusão em Museus de Arte* (Caleidoscópio/DGPC, 2017) e *Representing Disability in Museums: Imaginaries and Identities* (CITCEM, 2018). A sua investigação centra-se nos discursos dos museus, representações e artes da deficiência.

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

Recensões críticas

Françoise Vergès – *Decolonizar o Museu: Programa de Desordem Absoluta*

Sofia Alexandre Carvalho

REFERÊNCIA

Vergès, Françoise. 2024. *Decolonizar o Museu: Programa de Desordem Absoluta*. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Orfeu Negro. 295 páginas, 978-989-9071-97-1.

- 1 O livro *Decolonizar o Museu: Programa de Desordem Absoluta* (2024), da autoria de Françoise Vergès, publicado pela Orfeu Negro e com tradução de Pedro Elói Duarte, chega a Portugal num momento em que o país está, como nunca, imerso numa incontornável disputa sobre quais as narrativas construídas e transmitidas sobre o passado colonial português, e os seus legados no presente.
- 2 Trata-se de um debate que encontra no museu um espaço e palco privilegiado de disputa, aspeto que se reflete em alguns dos títulos da comunicação social portuguesa dos últimos anos: «Não a um museu contra nós!» (2018); «Museus devem rever discursos e refazer colecções sobre o passado colonial» (2019); «O fétiche do racismo e a vandalização de ícones do passado» (Raposo 2020); «Identificadas peças com origens polémicas em museus públicos» (Martins 2022); «Os nossos ossos deles: os despojos humanos guardados nos museus portugueses» (Martins e Brígida 2023); «Diretores de museus dizem que não há nada para devolver às ex-colónias» (Saraiva 2024).
- 3 As questões até aqui enunciadas – o colonialismo, os seus legados, e as formas como os museus são implicados em ambos – podem ser enquadradas sob a forma de apelos para que se “decolonize o museu”. Apelos estes que são sobretudo direccionados à Europa, berço do colonialismo, mas que reverberam um pouco por todo o mundo. Trata-se de um apelo que serve de mote e dá título ao livro aqui em análise: *Decolonizar o Museu: Programa de Desordem Absoluta*.

- 4 Françoise Vèrges, autora deste livro, formada em ciência política e estudos feministas, tem-se apresentado como «ativista, escritora, criadora independente e educadora pública», como fica patente em entrevista recente (2023, 0:47-0:53). Vèrges cresceu em Reunião, uma ilha situada no Oceano Índico e que, politicamente, se enquadra como um departamento da República Francesa. Este aspeto é determinante, pois posiciona o pensamento e a ação da autora sob um olhar pautado pela sua experiência a partir de um território que, até aos dias de hoje, reflete a ação do projeto colonial francês.
- 5 *Decolonizar o Museu* é uma obra que assenta em dois eixos principais de argumentação. Em primeiro lugar, parte do entendimento de que é impossível decolonizar – verdadeira e efetivamente – o museu universal europeu, dado o facto de este modelo de museu ser, na sua génese, eminentemente colonial, tendo desempenhado um papel preponderante na criação de desigualdades e de assimetrias (pp. 17; 26). Este é o princípio que conduz a autora ao segundo argumento: para decolonizar o museu, este terá de seguir um outro modelo que designa por “pós-museu” ou “contramuseu”.
- 6 Para Vèrges, o pós-museu corresponde à concretização do ímpeto que dá título a esta obra – *Decolonizar o Museu*. Assim, a autora afirma que o pós-museu, para ser verdadeiramente decolonial, terá de estar engajado com a abolição da ordem mundial atual, o que implica que o pós-museu assuma um posicionamento antirracista, antipatriarcal, anti-imperialista e antirracista (pp. 19; 75). Desta forma, para decolonizar o museu não basta fazer reformas ao museu universal – tornando-o mais “inclusivo” ou “diverso” –, mas sim abolir este modelo (p. 229). Para além disso, urge que sejam imaginadas, concretizadas e testadas experiências práticas de pós-museu, para que este modelo atue como utopia emancipatória, isto é, como força motriz para «agir e tornar possível o que é pressuposto por todas/os como impossível» (p. 74).
- 7 Para sustentar os argumentos supracitados, Vèrges estrutura o livro em cinco capítulos. O primeiro, «Um Programa de Desordem Absoluta», revela como esta obra é atravessada pelos contributos teóricos de Frantz Fanon, psiquiatra e filósofo da Martinica, um dos principais intelectuais anticoloniais do século XX. Ao adotar a conceção de Fanon de que «mudar a ordem do mundo é um programa de desordem absoluta» (Fanon 2021, 39), Vèrges reforça a noção de que decolonizar implica uma ação – nem sempre pacífica – e que esta ação visa a substituição absoluta de uma ordem do mundo por uma outra configuração. Lembrando de que «não haverá decolonização na harmonia e no entendimento» (p. 48), a autora defende que decolonizar o museu implica uma ação que não pode ser baseada em ideologias de pacificação e/ou de assimilação, rejeitando, por isso, lógicas de “inclusão”, “diversidade” e de um entendimento do museu como um espaço de “coesão social” decorrentes de um antirracismo neoliberal e do multiculturalismo liberal.
- 8 O segundo capítulo, «O Museu, Campo de Batalha», reflete sobre como o museu não é um espaço neutro, mas um palco de disputas sociais, culturais e económicas. Para o fazer, Vèrges aborda exemplos em que os museus se apropriam de forma superficial de discursos pretensamente “decoloniais”, como estratégia de pacificação e capitalização das críticas direcionadas aos museus. Neste capítulo são abordadas em profundidade problemáticas relacionadas com a filantropia no âmbito dos museus.
- 9 Em «O Louvre, Napoleão, a Apropriação, a Pessoa Escravizada», o terceiro capítulo do livro, Vèrges parte do caso do Musée du Louvre, entendendo-o como paradigmático para compreender as origens históricas e políticas do museu universal europeu. Na sua análise, argumenta como a riqueza do museu universal é devedora da exploração de

peças escravizadas, aspecto que o museu oculta e que, ao fazê-lo, torna-se agente ativo no reforço da supremacia branca.

- 10 O quarto capítulo, «Negro é o Modelo, Branca a Moldura», aborda a exposição *O Modelo Negro de Géricault a Matisse* (2019), patente no Musée d'Orsay, em Paris. A autora apresenta este caso como especialmente pertinente para examinar o modo como as políticas de diversidade nos museus – assentes na representação multicultural – não reduziram o racismo estrutural, configurando-se antes como uma “armadilha” liberal.
- 11 Em «Um Museu sem Objetos», o quinto capítulo do livro, Vèrges apresenta um relato detalhado de uma tentativa “fracassada” de pós-museu,¹ do qual foi uma das responsáveis: a Maison des Civilisations et de l'Unité Réunionnaise (MCUR), em Reunião. A MCUR foi um projeto concebido com o objetivo de subverter o museu universal, adotando várias estratégias decoloniais, entre elas: (1) um projeto arquitetónico no qual as separações entre dentro/fora do museu seriam o mais fluidas possíveis, nomeadamente através da inexistência de portões de segurança; (2) exposições centradas na oralidade, reivindicando que este seria um museu sem objetos; (3) políticas de incorporação definidas colaborativamente com o povo reunionense e de forma autónoma (apartando França do poder de decisão). O projeto, com orçamento atribuído pela Região de Reunião e por fundos europeus, acabaria por ser inviabilizado, considerado como inútil e dispendioso, tendo sido alvo de fortes críticas oriundas dos vários espectros políticos e por todas as classes sociais de Reunião.
- 12 Ao relatar este episódio, Vèrges aponta que o grande obstáculo à concretização da MCUR foi a própria natureza, objetivos e reivindicações do projeto. Segundo a autora, foi o próprio facto de a MCUR atuar como práxis de luta contra a dependência política de Reunião (face à República Francesa), e por contribuir para a decolonização da narrativa nacional, que tornou inevitável a destruição deste projeto. Dado este desfecho, Vèrges acaba por concluir que, embora a MCUR tenha sido uma tentativa “fracassada” de pós-museu, considera vital relatar os erros e os sucessos de tentativas de (re)imaginar o museu do século XXI. Isto para que, através de uma análise crítica ao processo, seja fortalecida a utopia emancipatória de imaginar aquilo que possa ser o pós-museu, e, assim, instigadas futuras concretizações deste que pretende ser um programa de desordem absoluta.
- 13 O livro termina com o epílogo, «Táticas decoloniais», no qual a autora continua o esforço de identificar e apresentar algumas ações decoloniais a partir de museus. São alguns exemplos práticos com utilidade para aqueles que pretendam contribuir, à sua escala e nos seus contextos, com um programa de desordem absoluta.
- 14 Após a leitura de *Decolonizar o Museu*, torna-se evidente que o público-alvo desta obra não são, necessariamente, os especialistas da área da museologia. E é exatamente neste aspecto que reside a maior potência da leitura deste livro por pessoas que trabalham com e/ou sobre museus. Esta é uma obra que oferece uma feroz e assertiva crítica à instituição museológica para (e a partir do olhar de) quem está comprometido a aplicar um programa de desordem absoluta nas instituições que são herdeiras e cúmplices de uma ordem mundial pautada pelo colonialismo, racismo e patriarcado. Dadas as raízes históricas e políticas dos museus, direcionar o nosso olhar para as instituições museológicas torna-se um exercício especialmente útil para desvelar e escrutinar o modo como as nossas instituições estão implicadas na (re)produção desta ordem mundial. Motivo que, simultaneamente, apropria o exercício de reimaginar o museu como estratégia e veículo para abolir esta ordem do mundo. É sob este contexto que o

pós-museu surge como utopia emancipadora. Não por ser um modelo de museu não concretizável – sob um entendimento raso daquilo que se configura como “utopia” – mas por ser um gesto de busca por liberdade que nos impele à ação: a imaginar e a concretizar novos mundos possíveis, entre eles, o pós-museu.

- 15 Embora não decorra a partir da produção científica no âmbito da museologia, esta é uma obra que vai inevitavelmente impactar o setor e permanecer como bibliografia de referência para entender o debate sobre a decolonização dos museus.² Isto porque, num contexto nacional e internacional em que as disputas sobre narrativas coloniais/raciais são cada vez mais combativas, e onde os apelos pela decolonização dos museus são cada vez mais acirrados, Vêrges desafia investigadores e profissionais de museu ao questionamento: até que ponto estamos comprometidos com a decolonização do museu, se, para o alcançar, isso implica um programa de desordem absoluta?
- 16 Por último, é importante mencionar que a edição portuguesa de *Decolonizar o Museu*, promovida pela Orfeu Negro, junta-se a um conjunto de obras seminais – publicadas pela mesma editora – que se têm debruçado sobre colonialismo, pós-colonialismo, e suas interceções com questões de género, raça e classe, escritas por importantes autoras como Angela Davis, Audre Lorde, bell hooks, Gayatri Chakravorty Spivak e Grada Kilomba. Assim, esta edição de *Decolonizar o Museu* contribui para cimentar a produção teórica em Portugal sobre questões coloniais/raciais, e, simultaneamente, consolida o argumento de que o museu é uma instituição indissociável e instrumental para entender o passado colonial, e como os seus legados se manifestam no presente.

BIBLIOGRAFIA

“Museus devem rever discursos e refazer colecções sobre o passado colonial.” *Lusa*, março 22, 2019. <https://www.publico.pt/2019/03/22/culturaipsilon/noticia/museus-rever-discursos-refazer-colecoes-passado-colonial-1866497>

“Não a um museu contra nós!” [carta aberta]. *Público*, junho 22, 2018. www.publico.pt/2018/06/22/culturaipsilon/opiniao/nao-a-um-museu-contra-nos-1835227

Fanon, Frantz. 2021. *Os Condenados da Terra*, 2.ª ed. Lisboa: Terra Livre.

Hooper-Greenhill, Eilean. 2000. *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. London: Routledge.

Martins, Christiana, e Ana Brígida. 2023. “Os nossos ossos deles: os despojos humanos guardados nos museus portugueses.” *Expresso*, abril 23, 2023. <https://expresso.pt/revista/2023-04-06-Os-nossos-ossos-deles-os-despojos-humanos-guardados-nos-museus-portugueses-f97e6ddd>

Martins, Christiana. 2022. “Identificadas peças com origens polémicas em museus públicos.” *Expresso*, dezembro 11, 2022. <https://expresso.pt/sociedade/2022-12-11-Identificadas-pecas-com-origens-polemicas-em-museus-publicos-cfd0a88a>

Raposo, Luís. 2020. “O fétiche do racismo e a vandalização de ícones do passado.” *Público*, junho 28, 2020. <https://www.publico.pt/2020/06/28/culturaipsilon/noticia/fetichismo-vandalizacao-icone-passado-1921767>

Saraiva, José Cabrita. 2024. “Diretores de museus dizem que não há nada para devolver às ex-colónias.” *Jornal I*, maio 5, 2024. <https://ionline.sapo.pt/2024/05/05/diretores-de-museus-dizem-que-nao-ha-nada-para-devolver-as-ex-colonias/>

Vergès, Françoise. 2023. “A Libertação do Museu | Entrevista com Françoise Vergès.” [entrevista para o Nexo Jornal]. *Youtube*, outubro 10, 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=Hq5sNmoppk4>

Vergès, Françoise. 2024. “Apresentação de Decolonizar o Museu. Programa de Desordem Absoluta (Orfeu Negro, 2024).” In *Encontros ‘Problemas do Primitivismo, a Partir de Portugal’*, Guimarães, Portugal, setembro, 28. Centro Internacional das Artes José de Guimarães (CIAJG). <https://www.ciajg.pt/detail-eventos/28092024-encontros-problemas-do-primitivismo-a-partir-de-portugal/>

NOTAS

1. Importa chamar a atenção para o facto de que o termo “pós-museu” já havia sido adotado e trabalhado anteriormente por Eilean Hooper-Greenhill (2000). Embora não caiba no escopo desta recensão colocar em diálogo as aceções de ambas as autoras, é importante frisar que são dois entendimentos muito díspares do mesmo termo. O modelo de pós-museu proposto por Hooper-Greenhill (2000, 152-153), embora nunca evocado em *Decolonizar o Museu*, aproxima-se daquilo que Vèrges entende como sendo a “armadilha” liberal que a autora explora no capítulo quarto. Isto porque a proposta de Hooper-Greenhill adota algumas das lógicas de inclusão e diversidade contestadas por Vèrges, sob o argumento de que, não sendo conducentes a um programa de desordem absoluta, estas lógicas acabam por ser absorvidas e capitalizadas sob a égide do antirracismo neoliberal e multiculturalismo liberal (pp. 68; 175-176).
2. É pertinente evocar a apresentação que Françoise Vèrges fez do livro *Decolonizar o Museu* no Centro Internacional das Artes José de Guimarães (CIAJG), a 28 de setembro de 2024 (CIAJG 2024). Esta apresentação realizou-se no âmbito das atividades paralelas da exposição *Problemas do Primitivismo, a partir de Portugal*, patente no CIAJG em 2024. Destaco este evento por simbolizar como o livro *Decolonizar o Museu* está a impactar e adentrar o setor dos museus em Portugal, inquietando e estimulando a reflexão de investigadores e profissionais de museu.

ÍNDICE

Financiamento <https://doi.org/10.13039/501100001871>

AUTORES

SOFIA ALEXANDRE CARVALHO

Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória» – CITCEM, Universidade do Porto, Portugal, [sofia.carvalho.ac\[at\]gmail.com](mailto:sofia.carvalho.ac[at]gmail.com), <https://orcid.org/0000-0002-1084-2741>

James Lee Byars. *Perfecta es la pregunta* [Exposição]

Rita Maia Gomes

REFERÊNCIA

James Lee Byars. Perfecta es la pregunta. Exposição patente no Palacio de Velásquez, Parque del Retiro, Madrid, Espanha, entre 10 de Maio e 1 de Setembro de 2024. Curadoria de Vicente Todolí. Organização do Pirelli HangarBicocca, Milán, e do Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

- ¹ Com a curadoria de Vicente Todolí, e a chancela do Museo de Arte Reina Sofía, esteve patente no Palacio de Velásquez, em Madrid, uma exposição consagrada ao artista americano James Lee Byars (1932-1997) – um dos nomes mais relevantes da performance e da arte conceptual do século XX.¹ Uma exposição excepcional que consegue provocar em quem a visita uma catarse e uma epifania. A sua obra toca visceralmente os sentidos... desconserta e comove, limpa e purifica e, nesse sentido, aproxima-nos das temáticas que o artista mais trabalhou: a morte e a imortalidade, a busca da beleza e da perfeição. É mérito da poderosa obra de Byars, mas também da visão do curador e do seu projecto expositivo: as obras estão no sítio certo – num casamento perfeito.
- ² Este casamento perfeito não aconteceu por “milagre”, do dia para a noite. Ele está ancorado na admiração do curador pela obra de Byars e na relação de proximidade que com ele estabeleceu na década de 1990. É, portanto, uma história que vem de longe, quando Vicente Todolí, enquanto director do Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves (Porto), desafiou o artista para uma exposição na Casa de Serralves. A exposição *James Lee Byars – The Palace of Perfect* (1997) foi uma mostra memorável que aconteceu em circunstâncias especiais. A Casa de Serralves tinha sofrido uma obra de reabilitação com o objectivo de lhe devolver a sua configuração original, restabelecendo nomeadamente a sua relação com o jardim. James Lee Byars foi o convidado para fazer a exposição inaugural, num espaço para o qual se concebia uma

nova linha de programação. Embora o artista já se encontrasse doente e muito fragilizado, houve uma colaboração directa com Todolí, estando inicialmente prevista a criação de novas obras propositadamente para a Casa – o que não veio a acontecer. A exposição decorreu entre 9 de Outubro e 7 de Dezembro de 1997, mas sem a presença do artista que falecera em Maio – facto que acabou por dar à exposição um cunho de homenagem, transformando-se na primeira exposição póstuma do artista.

- 3 Vicente Todolí voltou recentemente à obra de Byars – enquanto director artístico do Pirelli HangarBicocca, em Milão, fazendo a curadoria de uma retrospectiva que aconteceu entre 12 de Outubro de 2023 e 18 de Fevereiro de 2024. A organização foi realizada em parceria com o Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, em Madrid – para onde, depois, a exposição itinerou com muitos ajustes e algumas novidades. É sobre essa itinerância que registo algumas notas, depois de duas visitas: a primeira, a 8 de Junho; a segunda, passados três dias.
- 4 A exposição consegue conectar o visitante com aspectos centrais da obra de James Lee Byars, concretamente com a sua forte componente simbólica e espiritual. São 17 obras, de grandes dimensões, que o visitante pode circundar e sentir na sua plenitude; e são quatro os factores que para isso contribuem.
- 5 Em primeiro lugar, o próprio local escolhido para a exposição – o Palácio Velásquez – e a sua localização: no coração do Parque do Retiro, no centro de Madrid. Para ver a exposição, o visitante precisa de entrar no parque e fazer uma caminhada até ao palácio. O contacto com a natureza e o silêncio – ou melhor, a ausência de ruído urbano – são um preâmbulo que prepara o corpo e a mente para o encontro com a obra de Byars. Um encontro contemplativo e reflexivo. Após a conclusão da visita, percebe-se como a caminhada, apesar de ser uma componente extrínseca à exposição, faz parte dela criando condições para uma experiência mais intensa e profunda.



Fig. 1 – Obras de James Lee Byars no interior da exposição *James Lee Byars. Perfecta es la pregunta*, Palacio de Velásquez, Madrid, 2024

© Rita Maia Gomes

- 6 Em segundo lugar, e agora já focando o projecto expositivo, o isolamento espacial de cada peça, mas não um fechamento. Ou seja, o circuito expositivo está desenhado para que o visitante se sinta a trilhar um percurso ritualizado e tenha um confronto individual com cada obra de arte, podendo estabelecer, contudo, conexão visual com a peça que viu anteriormente e com a próxima pela qual irá passar (veja-se fig. 1). Esta possibilidade confere ao trajeto do visitante uma espécie de experiência “iniciática” pela obra de Byars – que acentua o processo de descoberta e alimenta a curiosidade pelo momento seguinte.
- 7 Em terceiro lugar, as características do espaço expositivo: a opção pelo ambiente imaculadamente branco e a iluminação de muitas das peças através de luz zenital que potenciam uma leitura ascética das obras de Byars, sublinhando o seu misticismo.
- 8 Por último, a inexistência de barreiras impeditivas de aproximação às peças. É certo que qualquer tipo de sinalização, mesmo a menos intrusiva, constituir-se-ia como ruído à contemplação e usufruto das obras; mas também é verdade que prescindir das barreiras é uma decisão de risco, sobretudo porque levanta questões quanto à integridade e à preservação das peças e mesmo à “milimétrica” implantação espacial das mesmas. A opção tomada privilegiou a comunhão do visitante com a obra; e o visitante sente essa grande vantagem, respeitando-a.



Fig. 2 – Obras de James Lee Byars no interior da exposição *James Lee Byars. Perfecta es la pregunta*, Palacio de Velásquez, Madrid, 2024

© Rita Maia Gomes

- 9 A comunhão total entre o visitante e a obra de Byars – e, nesse sentido, o clímax da exposição – acontece no encontro com a obra *The Rose Table of Perfect* (1989): uma esfera com um metro de diâmetro coberta com 3333 rosas vermelhas (veja-se fig. 2). É uma das suas obras mais marcantes, pelo seu significado relacionado com a numerologia cabalística, e por toda a carga metafórica da rosa vermelha. Porém, o grande poder da peça reside na sua capacidade de apelar a todos os sentidos, nomeadamente ao olfacto. À entrada da exposição sente-se um aroma subtil que se vai intensificando à medida que fazemos o percurso até à obra – momento em que se desvenda a proveniência do cheiro “misterioso”.
- 10 A componente orgânica da obra – as 3333 rosas naturais – dita a sua metamorfose durante a permanência da exposição. A transfiguração da peça é material e olfactiva. No decurso dos dias as rosas vão secando e murchando. E nesse processo de apodrecimento, ou de morte, mudam as cores – o vermelho vivo vai-se convertendo em várias tonalidades de castanho; e o aroma vai-se modificando, com *nuances* não passíveis de catalogação. Esta transfiguração é um convite para regressar à exposição “vezes sem conta” para poder voltar a experienciar a magia da obra. E a visita “vezes sem conta” é uma possibilidade concreta visto que a exposição é de acesso gratuito.
- 11 Complementando o percurso do visitante por obras emblemáticas do artista, há uma sala de pendor mais informativo que procura contextualizar a obra de James Lee Byars. A sala possibilita, efectivamente, uma imersão documental no universo do artista com vista a uma compreensão mais aprofundada da sua obra, dando uma grande ênfase às suas performances e instalações mais icónicas, com filmagens de entrevistas, *happenings*, fotografias, correspondência e adereços do artista. Uma das novidades da

itinerância em Madrid encontra-se nesta sala: um conjunto de cartas da autoria de James Lee Byars para a sua amiga e galerista em Paris, Christiane Germain, pertencentes à colecção particular de António Gomes de Pinho (veja-se fig. 3).



Fig. 3 – Vitrine com correspondência de James Lee Byars para Christiane Germain no interior da exposição *James Lee Byars. Perfecta es la pregunta*, Palacio de Velásquez, Madrid, 2024

© Rita Maia Gomes

- 12 Entre 1974 e 1997, o artista trocou correspondência com Christiane Germain. As cartas são, pela sua natureza, uma importante fonte para estudar e conhecer o artista e a sua obra, contêm o seu pensamento e as suas preocupações, e permitem fazer um itinerário das suas viagens e das suas geografias. Mas as cartas de Byars excedem em muito a sua componente documental, constituindo-se como objectos artísticos – e é isso que faz delas peças extraordinárias.
- 13 As cartas estabelecem uma relação directa com a sua obra plástica – em termos cromáticos (com a predominância do branco, do preto, do dourado e do vermelho), mas também em termos formais (com recurso a algumas das formas geométricas predilectas do artista: o círculo, o quadrado e o rectângulo). E tal como as obras, as cartas de Byars convocam imediatamente o tacto, através de uma multiplicidade de materiais e texturas: do mais fino e requintado papel de seda ao grosso papel lustroso e brilhante; do papel propositadamente amarfanhado e enrugado à lisura de uma placa de vidro.
- 14 A correspondência na vida de Byars assume uma vertente performativa, e as cartas para Germain são disso um magnífico exemplo. Várias características acentuam essa vertente: as texturas e as cores dos materiais que servem de suporte às mensagens; a caligrafia e a forma como o artista estrutura a componente textual no papel – ambas enigmáticas, levantando dificuldades à decifração. Decifração essa que exige tempo e paciência, bem como um leitor activo com resistência à frustração. Não menos importante é o próprio acto de abertura das cartas. Cada carta traz um novo desafio de manuseamento; a título de exemplo, refiro-me a uma carta que, desenrolada, atinge 13 metros de comprimento! Sendo apenas para um único destinatário, as cartas

mimetizam, de certa forma, a interacção que Byars enquanto artista queria estabelecer com o público, envolvendo-o, fazendo dele um participante mais do que um espectador.

- 15 A vitrine onde são apresentadas 28 dessas cartas, posicionada ao centro da sala, “condena-as” ao estatuto de documento e retira-lhes a excepcionalidade. Precisamente pela sua dupla condição de documento/obra plástica, expor estes objectos constituía um grande desafio museográfico – que não foi atingido. A pertinência de o fazer era imensa, sobretudo por se tratar de um conjunto que nunca havia sido mostrado ao público. O seu carácter inédito, a sua qualidade plástica e a sua vertente performativa justificavam uma atenção cuidada e individualizada – aproveitando o cunho retrospectivo que a exposição assumiu. Fica aqui a nota e a esperança de que esta colecção possa ser estudada e exposta adequadamente, revelando simultaneamente o seu lado documental, cénico e performativo, fascinando o público e fazendo jus à espectacularidade estética da acção de Byars. Eis um desafio que poderá constituir matéria para uma próxima exposição!

NOTAS

1. A autora escreve de acordo com a antiga ortografia.

AUTORES

RITA MAIA GOMES

Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa / IN2PAST – Laboratório Associado para a Investigação e Inovação em Património, Artes, Sustentabilidade e Território, Portugal, ritamaia@fcsh.unl.pt, <https://orcid.org/0000-0001-5388-1495>

Bárbara Coutinho – *A Exposição como Obra Total nos Museus do Século XXI*

Carolina Neves

REFERÊNCIA

Coutinho, Bárbara. 2023. *A Exposição como Obra Total nos Museus do Século XXI*. Coleção Estudos de Museus. Vol. 25. Lisboa: Caleidoscópio e Direção-Geral do Património Cultural. 368 páginas, ISBN: 978-989-658-844-1.

- 1 *A Exposição como Obra Total nos Museus do Século XXI* constitui o vigésimo quinto volume da coleção “Estudos de Museus”, da Direção-Geral do Património Cultural. Tem por base a tese de doutoramento *A Exposição de Arte e Design como “Obra de Arte Total”*. O Museu do Século XXI, Lugar para uma Experiência Estética Global, defendida no Instituto Superior Técnico, em 2019, por Bárbara Coutinho.
- 2 Que um estudo inteiramente dedicado às áreas do design, da arte, da arquitetura e dos museus tenha sido conduzido por Bárbara Coutinho, não deve constituir uma novidade para os interessados nestas temáticas. Diretora e um dos principais rostos associados à fundação do MUDE – Museu do Design de Lisboa, Bárbara Coutinho apresenta um percurso académico equilibrado entre a história da arte e a arquitetura. O desempenho de funções de curadoria e programação museológica ter-lhe-ão conferido o conhecimento prático e a experiência indispensáveis para pensar os museus enquanto materialização dos princípios teóricos destas disciplinas.
- 3 *A Exposição como Obra Total nos Museus do Século XXI* apresenta-se como um passo pressentível neste percurso. Nesta publicação, Bárbara Coutinho analisa as potencialidades de uma conceção da exposição de arte e design como uma experiência estética que não se cinge à tradicional dicotomia entre conteúdo (museu) e conteúdo (objetos). É defendida a valorização de um diálogo contínuo entre todas as formas, momentos e intervenientes na produção artística, arquitetónica e curatorial. A autora considera que pensar os museus e as exposições de acordo com este princípio abre novas possibilidades para cativar os públicos, que também devem ser vistos como

participantes ativos na conferência de significado aos objetos em exposição e ao próprio trabalho curatorial.

- 4 Além das notas introdutórias e da conclusão, o corpo do trabalho divide-se em duas partes. A primeira parte inicia-se com uma exposição relativa às origens e evolução do conceito de “Obra de Arte Total”, imprescindível para uma compreensão do raciocínio exposto. Recorrendo, sobretudo, à ideia de *Gesamtkunstwerk* consagrada por Richard Wagner em meados do século XIX, Bárbara Coutinho define “Obra de Arte Total” como uma experiência que envolve emocionalmente o observador através de uma «união de todas as artes» (p. 36). Em paralelo, a autora sublinha a intencionalidade política e estética desta proposta de definição, que parte da ideia de que a Arte deve constituir «um meio de transformação do ser humano e da sociedade» (p. 37).
- 5 De seguida, são apresentados alguns casos que permitem compreender as evoluções dos cruzamentos disciplinares entre a curadoria, a produção artística e a arquitetura. Para organizá-los, Bárbara Coutinho define três modelos de atuação que têm vindo a evidenciar a complementaridade destas disciplinas no que diz respeito à criação de exposições: “Artista-Curador”, “Curador-Artista” e “Arquiteto-Curador”. Estes três tipos de ação curatorial convergem num entendimento da “Exposição enquanto Obra Aberta”. Essencialmente, esta ideia corresponde a uma aceção da exposição enquanto trabalho em progresso, no qual todos os intervenientes assumem um papel ativo. De acordo com a autora, esta conceção pode materializar-se por via da ativação das peças e dos públicos, pela associação de uma vertente autoral à curadoria, ou pela conceção do espaço enquanto elemento ativo no processo de conferência de significado à experiência da exposição.
- 6 Na segunda parte do livro são apresentados três museus que, segundo a autora, constituem casos de estudo da aplicação destes princípios: o Triennale Design Museum (Milão), o Neues Museum (Berlim) e o MUDE (Lisboa). São analisados alguns pontos referentes ao contexto e processo de criação destas instituições, bem como os aspetos da sua gestão e programação que evidenciam uma proximidade à conceção da “Exposição enquanto Obra de Arte Total”.
- 7 O percurso de Bárbara Coutinho fazia antever que a abordagem ao caso do MUDE teria um lugar de destaque neste trabalho. Tal confirma-se logo nas primeiras páginas, quando é referido que, por serem ainda pouco conhecidos, a exposição dos antecedentes e processo de fundação desta instituição seria maior que a dos outros dois casos de estudo (p. 20). Por outro lado, nota-se também uma clara intenção de tratar este museu como um “trabalho em curso”, um projeto sobre o qual nos é dado conhecimento em primeira mão, uma vez que, como já foi referido, a autora participou ativamente na sua conceção e materialização.
- 8 É fundamental considerar também a relevância que o raciocínio exposto nesta publicação terá tido na ação de Bárbara Coutinho enquanto diretora do MUDE. A autora define a instituição que dirige como um projeto que se estrutura «através da dialética constante entre uma praxis e uma reflexão teórica que a debate e aprofunda» (p. 20). Compreender as ideias apresentadas neste livro como, pelo menos, parte da reflexão que constitui a base operacional para a criação, gestão e programação do MUDE, pode ajudar a compreender algumas das escolhas que têm sido feitas pela equipa no contexto das intrincadas obras de renovação de que o edifício do Museu tem sido alvo. A programação “MUDE fora de portas”, por exemplo, permitiu ao Museu continuar a operar enquanto organismo vivo, que se sustenta não só do espaço em que se

desenvolve, como também se transmuta consoante o tipo de programação e de diferenciados públicos e ideias que com eles se movem.

- 9 A linha teórica apresentada nesta publicação é a chave para compreender também algumas das decisões tomadas aquando da antecipada abertura do edifício do MUDE ao público, em julho de 2024. Neste âmbito, deve ser destacado o facto de a iniciativa inaugural desta nova fase de existência do MUDE ter sido precisamente a realização da mostra *O Edifício em Exposição* (26 de julho a 31 de dezembro de 2024), inteiramente dedicada ao edifício e às diferentes fases da sua história e construção. Esta exposição decorreu antes de qualquer iniciativa relacionada com as peças que constituem a coleção do Museu, reforçando a ideia de que o espaço expositivo não constitui apenas um “contentor” para os objetos e para o discurso curatorial, mas sim um elemento fundamental para a definição da experiência de cada visitante.
- 10 A visão apresentada por Bárbara Coutinho revela também que a sua conceção da “Exposição enquanto Obra de Arte Total” acaba por privilegiar algumas vertentes da conceção das narrativas expositivas sobre outras. É importante destacar, por exemplo, que não é feita quase nenhuma referência a aspetos relacionados com o acervo, com as peças de exposição enquanto objetos que têm o poder de se tornar autónomos dos discursos expositivos. A ausência deste tipo de perspetivas pode revelar alguma relutância em assumir que as narrativas curatoriais não têm necessariamente mais peso nas experiências dos visitantes do que os aspetos que são inerentes aos objetos expostos, nomeadamente a sua história, as suas proveniências e papéis sociais.
- 11 Tendo em conta que o estudo de Bárbara Coutinho se debruça sobre exposições de design, um campo de produção de que resultam produtos indissociáveis do contexto e do uso para os quais são concebidos, uma mais abrangente exploração destes tópicos no livro teria sido pertinente, até porque o papel social e político do design e do ato de o expor assume particular importância no discurso. Este fator poderia ajudar, inclusive, a compreender a alteração do nome oficial do MUDE que ocorreu aquando da inauguração (2024) do edifício renovado. Outrora denominado Museu do Design e da Moda – Coleção Francisco Capelo, designa-se agora Museu do Design de Lisboa. Esta alteração significa uma ocultação do nome do principal colecionador associado às peças do acervo do Museu. Isso pode levar-nos a questionar, inclusivamente, se não se está a proceder a um apagamento de parte da história que está associada a estes objetos, que poderia ser útil para a construção da ideia de “Obra Total” que se pretende associar ao MUDE e às suas exposições.
- 12 As perspetivas apresentadas nesta publicação são, ainda assim, fundamentais para uma reflexão aprofundada sobre a relevância de todos os intervenientes da realização de uma exposição na atribuição de significados aos objetos e ao discurso curatorial. Tal estende-se não só a quem concebe o espaço expositivo, mas também aos públicos, que pelas suas experiências individuais trazem novas interpretações às ideias e temas apresentados nas exposições. Numa época em que a profusão da imagem por via digital domina o usufruto de dispositivos culturais, a conceção do Museu enquanto espaço tangível, em que convergem experiências e visões distintas, afigura-se como uma etapa de um “retorno à materialidade”, fundamental para repensar a importância da Arte e da experiência estética no quotidiano. Assim, as ideias expostas nesta publicação devem ser tidas em conta por qualquer curador ou profissional de museu que procure exercer as suas funções de acordo com os princípios da democratização não só do acesso à cultura, mas sobretudo da participação na sua construção.

AUTORES

CAROLINA NEVES

Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa / IN2PAST – Laboratório Associado para a Investigação e Inovação em Património, Artes, Sustentabilidade e Território, Portugal, a2020130368[at]campus.fcsh.unl.pt, <https://orcid.org/0009-0005-2385-3668>

Armorial 50 anos [Exposição]

Fabíola Cristina Alves

REFERÊNCIA

Armorial 50. 2024. Exposição patente no Museu de Arte da Bahia, Salvador, entre 23 de julho e 20 de outubro de 2024; Pinacoteca Potiguar, Natal, entre 31 de outubro de 2024 a 26 de janeiro de 2025; e Espaço Cultural Unifor, Fortaleza, de 12 de fevereiro a 30 de junho de 2025, Brasil. Curadoria de Denise Mattar.

- 1 A exposição *Armorial 50* celebra o quinquagésimo aniversário do movimento liderado pelo brasileiro Ariano Suassuna (1927-2014), dramaturgo paraibano. Foi apresentada ao público entre 2024 e 2025, nas principais metrópoles do Sudeste do Brasil, São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte (Minas Gerais); também foi visitada na capital do país, em Brasília; e para terminar a sua itinerância, foi levada ao Nordeste, às cidades de Campina Grande (Paraíba), Recife (Pernambuco), Salvador (Bahia), Natal (Rio Grande do Norte) e Fortaleza (Ceará). A exposição é assinada pela curadora carioca Denise Mattar. Ela contou com a consultoria de Manuel Dantas Suassuna, artista e filho de Ariano Suassuna e do professor universitário, Carlos Newton Júnior, investigador e especialista no tema da mostra. A exposição foi patrocinada pela Petrobras através da Lei Federal de Incentivo à Cultura, importante via de investimento na promoção da cultura prevista na legislação brasileira.
- 2 O Movimento Armorial faz parte da história cultural do Brasil. Foi inicialmente concebido em território pernambucano em 1970 com o objetivo de revitalizar a autenticidade cultural do país. O movimento nasceu durante um contexto político marcado pela ditadura militar instaurada sob o golpe de 1964. Este regime só foi diluído em 1985, quando o país passou por um processo de redemocratização. O governo militar atuou de forma repressiva e autoritária, sobretudo, a partir do Ato Institucional N.º 5 (AI-5) em 1968 – decreto que inviabilizou os direitos políticos e estabeleceu diversas proibições e censuras. Nesse mesmo ano, ocorreu na Bahia, estado da região do Nordeste, a interrupção da II Bienal Nacional de Artes Plásticas: a mostra foi considerada subversiva e as obras de arte foram confiscadas pelos militares. O

encerramento forçado da exposição repercutiu-se em toda a região, causando uma sensação de estado de alerta e forte sentimento de insegurança. Na época, o fenómeno da diáspora cultural (Barbosa 1997) foi vivenciado por parte dos artistas nordestinos ligados à arte contemporânea e muitos deles, após sofrerem pressões diretas ou indiretas, partiram em direção ao Sudeste ou para o exterior.

- 3 No âmbito político, havia um «projeto de cultura brasileira baseado nos pressupostos do modernismo quanto às concepções culturais estereotipadas presentes no ideário nacional-popular» (Jordão 2018, 244). Por um lado, apesar do modernismo brasileiro estar em declínio, esse movimento foi forjado por valores nacionalistas e pela busca por uma identidade brasileira, mestiça e representativa – o entrelaçamento histórico de base colonial entre as culturas africana, indígena e portuguesa. Por outro lado, uma arte mais experimental e conceptual começava a circular dentro do sistema das artes, atualizando a produção artística nacional com práticas associadas à denúncia político-social e a um posicionamento crítico perante o regime autoritário.
- 4 Para o governo militar, as novas vertentes da arte contemporânea eram subversivas e, portanto, foram combatidas e censuradas. Já o modernismo e a arte popular eram produções artísticas que correspondiam a um programa estético com temas articulados à identidade nacional. Na época, o movimento modernista foi recuperado como o marco histórico que fundou a arte brasileira e as expressões populares foram entendidas como fontes de inspiração dos artistas modernistas e como o mais puro produto cultural do país. Neste cenário, o regime militar apropriou-se da arte modernista e popular para então promover uma política «patrimonialista/preservacionista – com foco no tripé cultura-identidade-civismo» (Jordão 2018, 251).
- 5 O Movimento Armorial procurou resgatar as diferentes manifestações da arte popular por um ponto de vista que pretendia revitalizar a tradição vernacular – música, xilogravura, literatura de cordel, artes plásticas, dança e teatro. O movimento foi também uma reação aos processos de globalização, sobretudo a importação de produtos estrangeiros relacionados com a cultura de massas, os quais eram entendidos como potenciais descaracterizadores da cultura nacional representada nas manifestações ligadas a uma identidade brasileira concebida nos moldes do modernismo. Este, por sua vez, foi objeto de apropriação de acordo com os interesses políticos do regime militar. Foi neste contexto que, pelas ações do Armorial, Ariano Suassuna buscou a “alma” do sertão nordestino. Portanto, é de se esperar que qualquer comemoração dos 50 anos do movimento Armorial faça menção e até mesmo venha homenagear esse homem. Contudo, ao ver o legado do movimento representado na exposição *Armorial 50* ao lado da história particular do dramaturgo e da sua família, a mostra torna-se uma biografia que localiza o movimento em segundo plano.
- 6 Convém notar que a exposição passou por ajustes para se adaptar às condições físicas de cada museu ou espaço cultural ocupado ao longo da sua itinerância. É possível afirmar que a exposição completa foi de facto apresentada no Sudeste, pois, quando a mostra chegou ao Nordeste, especialmente à Pinacoteca do Estado do Rio Grande do Norte (Pinacoteca Potiguar), na cidade de Natal – versão visitada por esta autora –, ocorreram cortes expográficos que, por consequência, excluíram parte dos objetos expostos em outras cidades.¹
- 7 Em suma, a produção da mostra buscou manter a estrutura central do discurso curatorial. Dividida em quatro núcleos, a exposição, já na primeira sala «Ariano Suassuna, Vida e Obra» apresenta uma síntese do homem e da sua atuação no campo

cultural, bem como dados biográficos organizados de forma cronológica. Nesse sentido, é possível perceber que a curadora não quis arriscar ou inovar, mantendo-se dentro de uma visão centrada na vida do artista e na origem do movimento.

- 8 Ao concluir a observação dessa primeira sala introdutória, o visitante encontra em seguida o segundo núcleo dedicado à «Fase Experimental» do Armorial.² A exposição apresenta uma seleção de «obras de Aluísio Braga, Fernando Lopes da Paz, Miguel dos Santos, Lourdes Magalhães, Fernando Barbosa e uma Sala Especial dedicada a Gilvan Samico» (Mattar 2023, 13). Estes são nomes atuantes nas artes plásticas e associados ao movimento.
- 9 Observa-se que parte das pinturas e xilogravuras expostas pertencem ao acervo da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), mais especificamente, à coleção de artes visuais. Um facto notável é que a formação deste acervo foi promovida pelo próprio Ariano Suassuna quando foi professor de Estética dessa instituição. Portanto, organizada a partir de critérios relativos ao Movimento Armorial e do pensamento do seu mentor. Ainda no segundo núcleo, a tese de Ariano Suassuna que proclamava a fusão entre o popular e o erudito é iluminada com a representação da *Orquestra Armorial* e do *Quinteto Armorial*. É claro que não poderia faltar o vislumbre do *Auto da Compadecida*, talvez a obra mais conhecida do escritor. Em *Armorial 50* foram expostos os figurinos dessa peça teatral, a versão que foi adaptada para o cinema sob a direção de George Jonas em 1969.³ Os desenhos originais dos figurinos foram concebidos por Francisco Brennand (1927-2019) – artista plástico que, apesar da aproximação com a figura de Ariano Suassuna e clara participação no início do Movimento Armorial, não via a sua produção artística presa às prerrogativas desse movimento. Já a recriação da indumentária foi assinada por Flávia Rossette.
- 10 O terceiro núcleo, intitulado «Segunda Fase», retorna à vida do dramaturgo, apresentando o mestre Suassuna e os seus discípulos, sendo que alguns são membros da sua família.⁴ São expostas as chamadas iluminogravuras produzidas por Ariano Suassuna, revelando assim o seu pleno domínio tanto na arte da palavra quanto nas artes plásticas. Entre os familiares, são apresentadas as gravuras e cerâmicas de Zélia Suassuna (1957-2014), sua esposa – na exposição, claramente, destacada na categoria do “segundo sexo”, já que sua obra só ganha visibilidade mediante a presença legitimadora do espírito do marido. Verifica-se que, ainda neste núcleo, a produção artística contemporânea de Manuel Dantas Suassuna, filho e consultor da mostra, é também apresentada sob a bênção do pai. Entre os restantes discípulos de Ariano Suassuna e do Movimento Armorial são destacadas produções e artistas atuantes no cinema e na televisão, ou seja, *media* relacionados com os processos de globalização tão temidos pelo Movimento Armorial.
- 11 O último núcleo, «Referências», apresenta o imaginário de cordel e dos festejos populares. Destacam-se as xilogravuras de J. Borges e José Leite Costa, entre outros artistas da gravura popular. O conjunto consagra o repertório artístico e cultural que Ariano Suassuna considerava ser o mais autêntico produto brasileiro. Vale a pena notar que a noção de autenticidade concebida dentro do Movimento Armorial estava associada à ideia de um Brasil mestiço, formado pelo mito do entrecruzamento das três raças. O núcleo «Referências» apresenta, justamente, manifestações artísticas que são fruto de um sincretismo entre as culturas do indígena, do europeu e do negro, o que do ponto de vista de Ariano Suassuna e dos modernistas, seria a “verdadeira” cultura brasileira e produto do passado histórico do país. Essa cultura tradicional deveria ser

preservada, sobretudo para não ser influenciada pelo *rock roll* e outros estrangeirismos, como propunha o Movimento Tropicália e outras manifestações da arte contemporânea. Contudo, a exposição não faz menção às manifestações culturais do tropicalismo, uma vez que o Movimento Armorial, mais conservador, era uma reação a essa jovem vanguarda *pop* e *hippie*. Logo, o quarto núcleo celebra a fonte da “pura cultura brasileira” extraída por Ariano Suassuna – afinal a exposição centra-se nele e não numa possível autonomia do Movimento Armorial como necessária à vontade coletiva do todo do Brasil – de Norte a Sul.

- 12 A exposição também conta com um catálogo, publicação didática, informativa e que apresenta uma ampla visão da vida e da obra de Ariano Suassuna, do movimento criado por ele e da cultura popular do Nordeste brasileiro. O projeto gráfico adotado elege uma paleta baseada nas mesmas cores da cenografia e expografia da mostra: branco, vermelho, preto, amarelo, cores terrosas e um tom bege acinzentado. Figuras do universo criado por Ariano Suassuna e que lembram os traços das habituais ilustrações da literatura de cordel são referenciadas no projeto gráfico.⁵ A tipografia dos títulos dos textos presente no catálogo faz alusão ao alfabeto sertanejo inventado por Ariano Suassuna.
- 13 O catálogo, que tem um formato bilíngue, inglês e português, contém um texto de apresentação da coordenadora geral da mostra Regina Godoy e um texto institucional assinado em nome da Petrobras. Manuel Dantas Suassuna colabora com a autoria do ensaio «A Herança Armorial», Carlos Newton Júnior com «Uma Poética em Movimento», e Denise Mattar assina «Armorial – O Sonho de Suassuna». O catálogo também apresenta textos temáticos relacionados com a arte e cultura popular do Nordeste. A identidade visual do catálogo foi concebida por Manuel Dantas Suassuna e Ricardo Gouveia, já o design gráfico é de Ana Lucas – Kaminari Comunicação. Em linhas gerais, o catálogo é um excelente material complementar.
- 14 A exposição *Armorial 50* foi uma mostra comemorativa, mas faltou um olhar mais crítico, visto que o movimento tem um contexto histórico maior que a vida do seu idealizador. Apesar de existir meio século de distanciamento histórico, a curadoria não se valeu desse afastamento temporal para propor uma revisão problematizadora do que foi o Movimento Armorial no seu tempo e como interpretá-lo hoje. O que vemos é o legado de Ariano Suassuna, intocável e venerado. No entanto, perante as atuais discussões decoloniais, a exposição revela um movimento que buscou na tradição cultural nordestina uma ideia de Brasil – a união mestiça entre o branco europeu, o negro africano e o nativo indígena (Anjos 2005, 58-60). Similar prerrogativa sobre a origem cultural da nação já tinha sido proclamada pelos artistas modernistas, ou seja, os artistas e intelectuais dos anos de 1920 a 1940, sobretudo, aqueles vinculados às promoções das missões folclóricas nos diversos interiores do território brasileiro, como Mário de Andrade. Por fim, considerando o Brasil contemporâneo, pouco ou quase nada do substrato “popular” sobreviveu sem cair na estereotipação de um Nordeste inventado para a visão do outro (Albuquerque Jr 2009), isto é, por aquele que não habita essa região do país. Em síntese, a exposição *Armorial 50* reuniu um vasto repertório, objetos e obras de arte que contam a história do movimento e de Ariano Suassuna, no entanto, apenas de maneira factual, já que a mostra não problematizou essa história.

BIBLIOGRAFIA

- “A Compadecida: Mostra Armorial 50 reúne figurinos do filme de 1969”. 2024. *Por dentro do RN* (18 dezembro). <https://pordentrofcdorn.com.br/2024/12/18/a-compadecida-mostra-armorial-50-reune-figurinos-do-filme-de-1969/>
- “Exposição Armorial 50 já atraiu 6 mil visitantes no primeiro mês em cartaz na Pinacoteca Potiguar” 2024. *Por dentro do RN* (2 dezembro). <https://pordentrofcdorn.com.br/2024/12/02/exposicao-armorial-50-ja-atraiu-6-mil-visitantes-no-primeiro-mes-em-cartaz-na-pinacoteca-potiguar/>
- “Mostra Armorial 50: exposição em Natal é prorrogada até o dia 9 de fevereiro” 2025. *Por dentro do RN* (28 janeiro). <https://pordentrofcdorn.com.br/2025/01/28/mostra-armorial-50-exposicao-em-natal-e-prorrogada-ate-o-dia-9-de-fevereiro/>
- “Mostra Movimento Armorial 50 Anos”. 2025. In *Musea*. <https://www.musea.art.br/exibicoes/32390af0-f799-475d-9247-d613bac17825>
- Albuquerque Jr, Durval Muniz de. 2009. *A Invenção do Nordeste e Outras Artes*. 4.^a ed. Recife: FJN; Ed. Massangana; São Paulo: Cortez Editora.
- Anjos, Moacir dos. 2005. *Local/Global: Arte em Trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Barbosa, Ana Mae. 1997. “As Artes Plásticas no Nordeste.” *Revista Estudos Avançados* 11(29): 241-255.
- Jordão, Fabricia Cabral de Lira. 2018. “As Atuações e Contribuições Institucionais de Artistas e Intelectuais no Campo das Artes Visuais durante o Período da Redemocratização Brasileira (1974-1989).” Tese de doutorado, Universidade de São Paulo. <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-22102018-185518/>
- Mattar, Denise, ed. 2023. *Movimento Armorial 50 Anos* [catálogo de exposição]. São Paulo: R Godoy.

NOTAS

1. Algumas das vistas da instalação da mostra na Pinacoteca Potiguar podem ser consultadas neste link: <https://pordentrofcdorn.com.br/2024/12/02/exposicao-armorial-50-ja-atraiu-6-mil-visitantes-no-primeiro-mes-em-cartaz-na-pinacoteca-potiguar/>. A primeira imagem mostra a Onça Caetana no hall de entrada da Pinacoteca. A Onça Caetana representa a morte no universo criado por Ariano Suassuna – confecção de Agnaldo Pinho, Carla Grossi, Lia Moreira e Pedro Rolim (“Exposição Armorial 50 já atraiu 6 mil visitantes” 2024).
2. Uma vista do núcleo “Fase experimental”, dedicado a Gilvan Samico, Pinacoteca Potiguar (Natal, 2024) pode ser encontrada neste link (última imagem): <https://pordentrofcdorn.com.br/2025/01/28/mostra-armorial-50-exposicao-em-natal-e-prorrogada-ate-o-dia-9-de-fevereiro/> (“Mostra Armorial 50: exposição em Natal é prorrogada” 2025).
3. Os figurinos recriados por Flávia Rossette na Pinacoteca Potiguar (Natal, 2024) podem ser vistos neste link: <https://pordentrofcdorn.com.br/2024/12/18/a-compadecida-mostra-armorial-50-reune-figurinos-do-filme-de-1969/> (“A Compadecida: Mostra Armorial 50” 2024).

4. Uma vista deste núcleo está disponível neste link (primeira imagem): <https://pordentrodorn.com.br/2025/01/28/mostra-armorial-50-exposicao-em-natal-e-prorrogada-ate-o-dia-9-de-fevereiro/> (“Mostra Armorial 50: exposição em Natal é prorrogada” 2025).
 5. O cartaz de divulgação da mostra, que reproduz a imagem da Onça Caetana, pode ser consultado neste site: <https://www.musea.art.br/exibicoes/32390af0-f799-475d-9247-d613bac17825> (“Mostra Movimento Armorial 50 Anos” 2025).
-

AUTORES

FABÍOLA CRISTINA ALVES

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Matizes – Grupo de Pesquisa em Artes Visuais, Brasil, fabiola.cristina.alves@ufrn.br, <https://orcid.org/0000-0002-7779-3219>

Problemas do Primitivismo a Partir de Portugal [Exposição]

Sónia Moura

REFERÊNCIA

Problemas do Primitivismo a Partir de Portugal. Exposição patente no CIAJG – Centro Internacional das Artes José de Guimarães, Guimarães, entre 18 de maio e 17 de novembro de 2024, Portugal. Curadoria de Marta Mestre e de Mariana Pinto dos Santos.

- 1 “Civilização”, “Museu”, “Ingénuo”, “Mar Português”, “Jazz Band” e “Extração”. Estes vocábulos, aparentemente sem relação entre si, constituem as palavras-chave a partir das quais as curadoras Marta Mestre e Mariana Pinto dos Santos (com a assistência de curadoria de Margarida Cafede Moura) pretendem equacionar os *Problemas do Primitivismo a Partir de Portugal*, através da exposição realizada no CIAJG – Centro Internacional das Artes José de Guimarães, entre 18 de Maio e 17 de Novembro de 2024.¹
- 2 Como esclarece o título, esta exposição propõe problematizar o imaginário e a prática criativa em torno da ideia de Primitivismo *a partir* e *no* contexto territorial e colonial português, tendo em vista a sua centralidade na construção de narrativas dominantes no contexto da modernidade, especificamente da história da arte do século XX², assim como observar as condições do seu legado e permanência na actualidade.
- 3 Partindo da ideia central de *primitivo*, definido como “ingénuo”, “primeiro”, “não ocidentalizado”, “não civilizado”, “tribal”, “originário”, mas também – no caso do Primitivismo –, o fascínio pelo exótico e pelas culturas ditas “arcaicas” e primordiais (cf. Leal e Santos 2024; Mestre e Santos 2024), as autoras exploram, no que é um relevante contributo para a complexificação do modernismo canónico (e não apenas em Portugal), as contradições, as hibridizações e as complementaridades deste processo de transferência cultural.
- 4 Esta é uma exposição pouco comum essencialmente por dois motivos: primeiro, porque pretendendo explorar um tema (e debate) habitualmente circunscritos à crítica e

historiografia da arte, aqui se apresenta como transversal e em relação directa a várias áreas disciplinares; segundo, porque pretende constituir-se como problema e questão em aberto ao invés de encerrar uma única linha argumentativa. Esta intenção curatorial concorreu certamente para moldar uma exposição de invulgar volume documental revelando uma investigação exaustiva constituída por publicações, cópias de documentos e de recortes de imprensa, assim como por obras originais de pintura e de escultura provenientes de colecções e arquivos públicos e privados. A exposição desvenda, pois, um imenso – e surpreendente – elenco de obras, artigos e autores das áreas da história e crítica de arte, antropologia, política, sociologia, etnografia, museologia e artes plásticas, desde o início do século XX até ao presente, colocando em evidência uma trama de ligações e correspondências nem sempre evidentes. Funciona, por isso, como um arquivo aberto que, interpelando o visitante, o motiva na formulação de novas proposições. Para esse efeito impactante contribuiu particularmente o design expositivo concebido por Sofia Gonçalves, em si mesmo parte integrante da exposição. Dele sobressai a “mesa cobra” desenhada especificamente para este projecto (fig. 1).



Fig. 1 – Exposição *Problemas do Primitivismo a Partir de Portugal* – vista do núcleo “Mar Português”, destacando-se a “mesa cobra” com elementos documentais. CIAJG – Centro Internacional das Artes José de Guimarães, 2024

© STILLS/Vasco Célio, cortesia CIAJG

- 5 Constituída por vários módulos que se conjugam de diferentes formas, permitindo configurações adaptadas às necessidades das salas e aos conteúdos que se pretendem agrupar, a mesa desenvolve-se de forma orgânica serpenteando, tal como uma cobra, pelas salas de exposição. Esta mesa suporta a maior parte dos conteúdos de arquivo cujas reproduções sobre ela são coladas; solução que habilmente permitiu contornar as complexas questões burocráticas que envolvem os empréstimos de documentos originais. Para além de ter facilitado a exposição documental, esta configuração também se revelou particularmente relevante pela forma como permitiu a desierarquização das matérias e dos documentos expostos.
- 6 O material exposto nas mesas é sempre acompanhado (e complementado) pela inclusão, nas paredes, de frases e excertos de textos, assim como de obras originais de pintura.

Peças de escultura e outros objectos são apresentados sobre plintos. Numa clara analogia às cores da bandeira portuguesa, os dispositivos expositivos, mesas e plintos, estão pintados respectivamente de vermelho e de verde.

- 7 As áreas temáticas associadas às seis palavras-chave, que justamente remetem para diferentes manifestações e expressões do Primitivismo, organizam-se em espaços próprios havendo, no entanto, fluidez e continuidade discursiva entre elas. Expondo tensões, desigualdades e subversões da relação entre colonizador e colonizado, os núcleos demonstram também, com criatividade, ironia e humor, o fascínio e a transferência de códigos estéticos, plásticos e culturais entre as duas condições, patente sobretudo na obra plástica que integram.
- 8 O percurso expositivo inicia no núcleo “Civilização” (fig. 2). Neste núcleo é focada a ideia de civilização enquanto condição legitimadora de dominação sobre o outro, neste contexto, sobre o *primitivo*. De entre as peças apresentadas, salientam-se *O Fantasma de Avignon* (1967), seis pinturas de António Areal que remetem simbolicamente para a influência do Primitivismo nas chamadas vanguardas do início do século XX, mais concretamente, no Cubismo, e a impressão em grande formato de uma nota de 100.000 meticais na qual se encontram simultaneamente representados uma imagem da barragem de Cahora Bassa (Moçambique) e um pormenor de um painel cerâmico realizado por Querubim Lapa para a fachada do Banco Nacional Ultramarino em Lourenço Marques (edifício inaugurado em 1964, projecto do arquitecto José Gomes Bastos).



Fig. 2 – Exposição *Problemas do Primitivismo a Partir de Portugal* – vista do núcleo “Civilização”, CIAJG – Centro Internacional das Artes José de Guimarães, 2024

© STILLS/Vasco Célio, cortesia CIAJG

- 9 Segue-se o núcleo “Museu”, cujo enfoque é o espaço museológico, local privilegiado de recepção de colecções artísticas, arqueológicas e etnográficas, provenientes e resultantes das conquistas territoriais coloniais (fig. 3). Destaca-se aqui o livro *Paredes Pintadas de Angola*, publicado em 1953 pela Companhia de Diamantes de Angola e que integra imagens de pinturas parietais de habitações nativas, revelando uma semelhança

estrondosa com o trabalho pictórico de Joaquim Rodrigo a quem, justamente, pertencia este exemplar.



Fig. 3 – Exposição Problemas do Primitivismo a Partir de Portugal – vista do núcleo “Museu”, CIAJG – Centro Internacional das Artes José de Guimarães, 2024

© STILLS/Vasco Célio, cortesia CIAJG

- 10 O interesse pela estética da arte popular é também evidenciado no núcleo “Ingénio”. A apresentação conjunta de obras de Sarah Affonso, Amadeo de Souza-Cardoso ou Sonia Delaunay, Franklin Vilas Boas, Rosa Ramalho e de esculturas tchokwe sinalizam, justamente, a importância das expressões plásticas que não procedem de uma tradição artística académica e de modelos clássicos enquanto vias de inspiração na formulação da arte de vanguarda.
- 11 Organizado no piso 1, o núcleo *Jazz Band* – referência a uma conferência proferida por António Ferro em 1922, na qual a expressão “*Jazz Band*” era sinónimo de modernidade (Mestre e Santos 2024) – explora a ideia de modernidade associada à atracção pelo exotismo da negritude, à miscigenação, apontando também as dificuldades associadas a essa condição. Como exemplo, é apresentado tanto o interesse mediático pela cantora e dançarina Josephine Baker, assim como revisitações recentes das mesmas temáticas inscritas nas vídeo-performances *uma misteriosa coisa, disse o e.e. cummings* (1996) de Vera Mantero e *Guintche* (2010) de Marlene Monteiro Freitas (fig. 4).

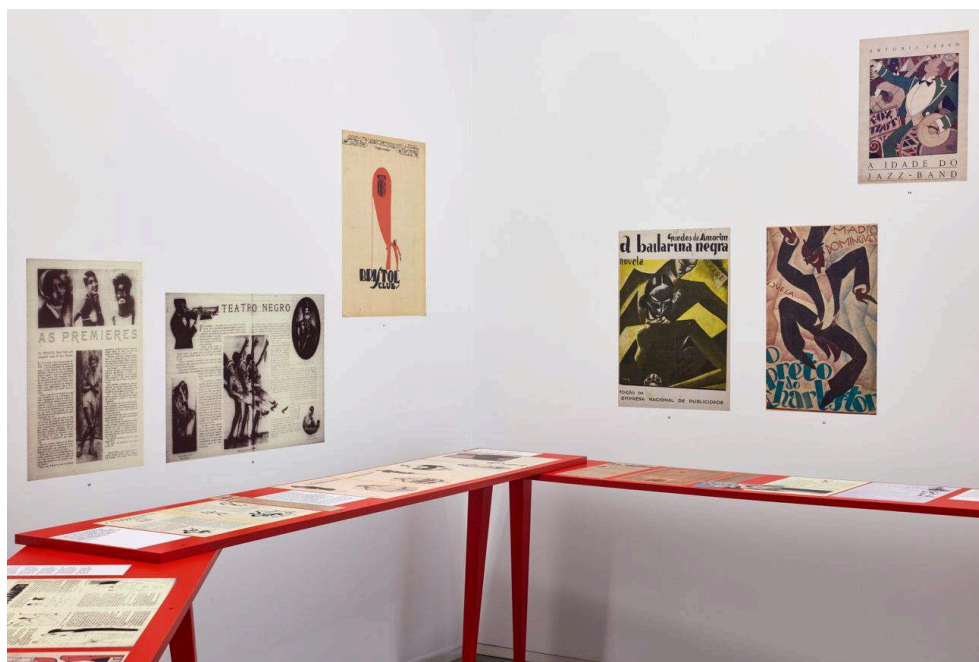


Fig. 4 – Exposição *Problemas do Primitivismo a Partir de Portugal* – vista do núcleo “Jazz Band”, CIAJG – Centro Internacional das Artes José de Guimarães, 2024

© STILLS/Vasco Cêlio, cortesia CIAJG

- 12 O núcleo “Mar Português” (título retirado de *A Mensagem*, de Fernando Pessoa) questiona a mitificação nacionalista do território marítimo, aqui observado como via de atravessamento para novos continentes, mas também como objecto de apropriação. Para ilustrar esta dupla condição, esta secção integra obras tão distintas como *O Mar Português* (1952) de Cruzeiro Seixas, o *Manifesto Antropófago* (1928) de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, e a *O Vitória de Marracuene* (1973) de Eduardo Batarda.
- 13 A exposição finaliza com o núcleo “Extracção” no qual é abordada a relação entre os territórios extractivos coloniais e as potências acumulativas colonizadoras. Demonstrando diferentes formas do referido extractivismo situam-se obras tais como a instalação *Las Islas* (2019) de Elo Vega e Rogelio López Cuenca e *Destruidores de Máquinas* (2024) de Ludgero Almeida. A primeira aponta para a ambivalência entre a alegria e a exuberância associada aos destinos turísticos coloniais, e a violência a que os povos originários destes territórios foram submetidos; a segunda, directamente relacionada com o contexto português e, concretamente, com a geografia onde se apresenta a exposição, reflecte sobre as relações entre os territórios coloniais de extracção do algodão e o fomento da indústria têxtil do Vale do Ave (fig. 5).



Fig. 5 – Exposição *Problemas do Primitivismo a Partir de Portugal* – vista do núcleo “Extracção”, pormenor da instalação *Destruidores de Máquinas* de Ludgero Almeida. CIAJG – Centro Internacional das Artes José de Guimarães, 2024

© STILLS/Vasco Célio, cortesia CIAJG

- 14 Complementando a exposição, e perpetuando o seu enunciado, o catálogo reúne reproduções das obras apresentadas, assim como ensaios de especialistas de diversas áreas, constituindo já uma referência para o debate historiográfico pós-colonialista e um importante contributo para a pluralização das narrativas em torno do projecto moderno, nomeadamente para o esbatimento da relação “centro-periferia”. A apresentação do livro *Decolonizar o Museu. Programa de Desordem Absoluta* de Françoise Vergès (2024)³, durante um encontro transdisciplinar em torno do conceito de primitivismo realizado no CIAJG, e que integrou a programação desta exposição, reforçou, justamente, este posicionamento.
- 15 Por fim, importa destacar o contributo desta exposição no que podem constituir novas propostas do espaço museológico para transmissão do legado colonial. Este facto atinge um simbolismo acrescido na exposição *Problemas do Primitivismo a Partir de Portugal*, já que foi apresentada no CIAJG, centro de arte contemporânea que, simultaneamente, reúne uma vasta colecção de arte africana, pré-colombiana e chinesa pertencente ao seu patrono, o artista e coleccionador José de Guimarães e, por isso, se abre de forma particular às múltiplas questões levantadas nesta exposição.

BIBLIOGRAFIA

Leal, Joana da Cunha, Mariana Pinto dos Santos, eds. 2024. *The Primitivist Imaginary in Iberian and Transatlantic Modernisms*. London: Routledge.

Mestre, Marta, Mariana Pinto dos Santos, eds. 2024. *Problemas do Primitivismo a Partir de Portugal*. Guimarães: A Oficina CIPRIL/CIAJG – Centro Internacional das Artes José de Guimarães; Lisboa: Documenta.

Vergès, Françoise. 2024. *Decolonizar o Museu. Programa de Desordem Absoluta*. Lisboa: Orfeu Negro.

NOTAS

1. A autora escreve de acordo com a antiga ortografia.

2. Sobre este tema veja-se o projecto “Modernismos Ibéricos e Imaginário Primitivista” (PTDC/ART-HIS/29837/2017) do Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (IHA/NOVA FCSH) coordenado por Joana Cunha Leal, financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, e que integrou a participação, entre outros, do projecto de Mariana Pinto dos Santos: “Modernismos Ibéricos e o Imaginário Primitivista” (PTDC/ART-HIS/29837/2017; <https://iberianmodernisms.weebly.com/project.html>); e o livro *The Primitivist Imaginary in Iberian and Transatlantic Modernisms*, editado por Joana Cunha Leal e Mariana Pinto dos Santos (Routledge, 2024).

3. N. da Ed: veja-se neste número a revisão crítica do livro *Decolonizar o Museu. Programa de Desordem Absoluta*: <https://doi.org/10.4000/1315x>.

AUTORES

SÓNIA MOURA

Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa / IN2PAST – Laboratório Associado para a Investigação e Inovação em Património, Artes, Sustentabilidade e Território, Portugal, [soniamelomoura\[at\]gmail.com](mailto:soniamelomoura[at]gmail.com), <https://orcid.org/0000-0002-0604-9345>

Jeannette A. Bastian – *Archiving Cultures: Heritage, Community and the Making of Records and Memory*

Joana Galhardas

REFERÊNCIA

Jeannette A. Bastian. 2023. *Archiving Cultures: Heritage, Community and the Making of Records and Memory*. Oxon: Routledge. 118 páginas, ISBN: 978-0-367-55071-4.

- 1 «Non, mettons-nous bien cela dans la tête moi, l'Europe n'est pas mon centre. L'Europe est une périphérie de l'Afrique. Voyez ! ils sont restés plus de cent ans chez moi, ils n'ont jamais parlé ma langue, moi je parle leur langue». Assim responde o realizador senegalês Ousmane Sembène, no documentário *Caméra d'Afrique*, quando questionado por Férid Boughedir sobre se os seus filmes serão compreendidos na Europa (Boughedir 1983). A pergunta, «Est-ce que vos films sont bien compris en Europe?», coloca em evidência as lógicas imperiais e da exclusão de epistemologias não-europeias, mesmo sob o signo da secularização (Meziane 2024), perpetuadas pela modernidade ocidental.¹
- 2 Esta perspetiva inscreve-se numa crítica mais ampla, anteriormente desenvolvida por autores como Talal Asad (2003), que demonstram que o secular não é um espaço neutro, mas sim uma construção histórica marcada por processos coloniais e por relações de poder que continuam a organizar as sociedades contemporâneas. Hoje, num tempo em que as crises ecológicas, humanitárias e epistémicas se entrelaçam, torna-se urgente interrogar os regimes de produção de memória e os dispositivos que sustentam determinadas narrativas históricas em detrimento de outras.
- 3 É neste enquadramento crítico que se situa a obra *Archiving Cultures: Heritage, Community and the Making of Records and Memory* (2023), de Jeannette A. Bastian, Professora Associada e Diretora do Archives Program, da Simmons University (EUA). Com uma carreira consolidada na análise dos arquivos comunitários e das práticas pós-

coloniais de construção de memória, Bastian tem contribuído para alargar o conceito de arquivo além da sua definição institucional. *Archiving Cultures* situa-se, portanto, numa linha de investigação que questiona profundamente as abordagens tradicionais aos arquivos, propondo que estes devam ser entendidos como práticas culturais dinâmicas, inseparáveis dos contextos sociais e políticos que os produzem.

- 4 A autora defende que os arquivos são estruturas ativas, vivas, que participam na construção das memórias coletivas e na definição das identidades culturais. Este posicionamento aproxima-se de correntes contemporâneas da arquivística e da museologia crítica que têm vindo a problematizar a neutralidade das instituições patrimoniais e a questionar o cânone dos arquivos e dos museus tradicionais desde a década de 1990, como é exemplo o trabalho de investigação de Terry Cook, investigador central na mudança de paradigma da teoria arquivística contemporânea. Os trabalhos de Bastian e Cook inserem-se numa nova genealogia crítica – “*the archival turn*” – influenciada por autores como Jacques Derrida, a partir da obra *Mal d’Archive: Une Impression Freudienne* (1995). Desta forma, o livro propõe uma outra cartografia do arquivo, questionando o ponto de vista ocidental e propondo um olhar crítico sobre a forma como as instituições moldam e condicionam o que é lembrado e o que é esquecido, propondo novas formas de relação com os registos e com as comunidades.
- 5 O principal objetivo de *Archiving Cultures* é demonstrar que os arquivos não são meros repositórios de documentos fixos, mas sim construções culturais dinâmicas que resultam de práticas sociais situadas e que desempenham um papel determinante na formação das memórias coletivas e das identidades culturais. Bastian defende que os processos de registo e arquivo são profundamente influenciados pelos contextos históricos, políticos e comunitários, e que as instituições arquivísticas e patrimoniais devem reconhecer e integrar a pluralidade das vozes e das práticas de memória existentes nas sociedades.
- 6 O livro está organizado em seis capítulos e conta com uma introdução na qual a autora apresenta o conceito de “arquivo cultural”, assinalando que as formas tradicionais dos arquivos refletem lógicas coloniais que podem excluir expressões comunitárias e simbólicas. Bastian defende uma redefinição do conceito que valorize tanto o tangível quanto o intangível como registos legítimos das expressões culturais e das memórias comunitárias.
- 7 Nos dois primeiros capítulos, «*Cultural Heritage, Archival Heritage*» e «*The Anatomy of an Archival Record*», Bastian propõe uma revisão crítica das noções de património e de registo arquivístico. A partir das definições da UNESCO e de exemplos como os petróglifos taínos², a autora verifica como o património cultural ultrapassa a expressão material dos objetos e documentos, sendo uma prática viva enraizada nas expressões e interações sociais que deles emanam. Sublinha ainda os limites das categorias de património tangível e intangível e a necessidade de repensar o arquivo como espaço de memória em construção. No segundo capítulo, Bastian desconstrói a ideia de registo arquivístico universal, alertando para os riscos de se aplicarem normas ocidentais a contextos culturais diversos. Argumenta que cada sociedade cria e interpreta os seus próprios registos, e que a recuperação de determinadas práticas exige uma reconfiguração das noções de arquivo. Propõe, assim, uma visão plural do registo, orientada por princípios de justiça social e cultural. No seguimento desta problematização, Bastian apoia-se no conceito de “texto de memória” para se referir às expressões orais que funcionam como arquivos vivos nas comunidades.

- 8 No terceiro capítulo, «*Oral Traditions and Memory Texts*», é abordada a oralidade como forma legítima de registo histórico e cultural, sendo sublinhado que as tradições orais mantêm um papel fundamental na produção e transmissão de saberes e identidades, e desse modo na sua preservação. A autora chama a atenção para as consequências da marginalização da oralidade, tomando como exemplo o caso das comunidades afro-americanas do sul dos Estados Unidos, cujos direitos de propriedade foram comprometidos pela desvalorização das transmissões orais de heranças em contextos legais. Bastian sustenta que qualquer manifestação cultural que possa ser “lida” e interpretada no seu contexto deve ser reconhecida como registo arquivístico. Neste sentido, defende a inclusão de textos orais e performativos nas práticas arquivísticas como parte integrante da construção da memória coletiva.
- 9 No quarto capítulo, «*Carnival in the Archives: Performance as Record*», Bastian analisa a performance como forma legítima de registo arquivístico, desafiando a dicotomia entre o textual e o performativo, e destacando a articulação entre o tangível e o intangível. Com base no conceito de “arquivo cultural” e nos estudos de Diana Taylor, defende que o repertório, como o texto, transmite conhecimento cultural e constitui um “arquivo vivo” (Taylor 2003)³ das práticas e identidades comunitárias. O exemplo do Carnaval em Trindade e Tobago, entendido como encenação coletiva de memória, resistência e pertença, ilustra a necessidade de reconhecer expressões performativas como formas de memória. Bastian argumenta que tal reconhecimento exige uma transformação epistemológica e ética na prática arquivística, particularmente relevante em contextos marginalizados. Propõe, assim, uma ampliação da definição de arquivo que integre o repertório e a performance como modos legítimos de produção e preservação da memória cultural.
- 10 No quinto capítulo, «*Memory and Community in the Cultural Archive*», Bastian analisa as relações entre memória, comunidade e “arquivo cultural”, destacando a interdependência entre herança tangível e intangível. A partir de autores como Paul Connerton e Aleida Assmann, distingue práticas de inscrição e diferentes regimes de memória, sublinhando o papel do arquivo como memória de referência. Retomando também o contributo de Maurice Halbwachs, reconhece a memória coletiva como um fenómeno social partilhado que estrutura a forma como os grupos recordam o passado e lhe atribuem sentido. Bastian defende que os modos comunitários de lembrar e registar moldam profundamente os arquivos culturais, sendo determinados por contextos históricos, valores sociais e identidades coletivas. O arquivo é concebido não como um repositório fixo, mas como processo vivo de construção de sentido. A autora defende práticas arquivísticas culturalmente sensíveis, capazes de integrar formas não-escritas e performativas de preservação da memória coletiva.
- 11 Por último, no sexto capítulo, «*The Living Archive and the Challenge of Archival Equity*», Bastian propõe o conceito de “arquivo vivo” como modelo dinâmico, inclusivo e participativo, capaz de integrar registos materiais e imateriais, orais, escritos e performativos, com o apoio das tecnologias digitais. A autora sublinha o papel do arquivista enquanto mediador entre dualismos tradicionais – entre o fixo e fluído, o tangível e o intangível. A equidade arquivística exige, segundo Bastian, o reconhecimento de todas as formas de registo como legítimas, rejeitando hierarquias que privilegiam o textual e o modelo ocidental. O arquivo vivo não só documenta, mas também produz memória em tempo real, promovendo justiça social, participação comunitária e consciência cultural. A autora conclui com um apelo à transformação

ética da prática arquivística, orientada por uma visão plural, empática e representativa da diversidade das experiências humanas.

- 12 *Archiving Cultures* constitui um contributo relevante e oportuno para os debates contemporâneos sobre arquivos, memória e património. Através de uma análise crítica bem fundamentada, sustentada por bibliografia atualizada e exemplos concretos, Bastian desconstrói a ideia do arquivo como espaço neutro, destacando o seu papel ativo na configuração de memórias e identidades culturais. A autora propõe compreender os arquivos como práticas culturais vivas e como instrumentos de construção social da memória.
- 13 Destinado a um público académico e profissional, o livro é especialmente pertinente para as áreas da arquivística, museologia, estudos do património, ciências sociais e estudos pós-coloniais. Um dos seus méritos reside na valorização das práticas comunitárias e das perspectivas pós-coloniais, repensando o papel das instituições patrimoniais na reparação de invisibilidades históricas. Bastian mostra como os arquivos podem operar como instrumentos de resistência e como espaços de reivindicação política em contextos de marginalização.
- 14 A proposta de arquivo como um processo contínuo, e não como coleção estática, revela-se fecunda para a museologia contemporânea, aproximando-se das discussões sobre a salvaguarda do património cultural imaterial. Esta perspetiva é relevante para instituições que procurem desenvolver práticas participativas e programas de envolvimento comunitário. A articulação entre teoria e prática é outro ponto forte da obra, com conceitos como “arquivo cultural”, “texto de memória”, “arquivo vivo”, ilustrados por estudos de caso concretos. O livro inscreve-se desta forma numa museologia crítica e inclusiva, que propõe a transformação das instituições patrimoniais através da escuta ativa e do reconhecimento da diversidade. Introduce interrogações cruciais para investigações futuras: como acolher memórias plurais sem as descontextualizar? Como articular práticas institucionais com as dinâmicas das comunidades locais? Como contribuir, através dos arquivos, para processos de justiça e reparação histórica?

BIBLIOGRAFIA

Asad, Talal. 2003. *Formations of the Secular: Christianity, Islam, Modernity*. Stanford: Stanford University Press.

Boughédir, Férid, dir. 1983. *Caméra d'Afrique (African Cinema: Filming Against All Odds) Restored – Ousmane Sembène Excerpt*. African Film Festival. <https://www.youtube.com/watch?v=foQ0q4w6z4Q>

Meziane, Mohamed Amer. 2024. *The States of the Earth: An Ecological and Racial History of Secularization*. London: Verso.

Taylor, Diana. 2003. *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham and London: Duke University Press.

NOTAS

1. Esta revisão foi desenvolvida no âmbito do projeto “InMAP - Memórias e Arquivos: Mapear o (In)tangível” (2023.10222.S4P23), financiado pelo Plano de Recuperação e Resiliência no âmbito do programa Science4Policy 2023 (S4P-23): Concurso de Estudos de Ciência para as Políticas Públicas, uma iniciativa do PlanAPP, Centro de Competências de Planeamento, de Políticas e de Prospetiva da Administração Pública, em parceria com a Fundação para a Ciência e Tecnologia.
 2. Os petróglifos são inscrições que condensam narrativas míticas, cosmologias e práticas rituais deixadas pelo povo taíno – habitantes indígenas das ilhas das Caraíbas antes da colonização. Gravados em superfícies rochosas, os petróglifos funcionam como uma forma de arquivo visual e espiritual enraizado no território e na oralidade fora da lógica documental tradicional.
 3. O conceito de “arquivo vivo” foi proposto em contraposição ao arquivo tradicional, associado à escrita e à preservação institucional. Para Taylor (2003), o “arquivo vivo” manifesta-se em práticas como o canto, o ritual ou a oralidade, que transmitem saberes e memórias fora da lógica documental fundamentais em contextos indígenas e pós-coloniais.
-

ÍNDICE

Financiamento <https://doi.org/10.13039/501100001871>

AUTORES

JOANA GALHARDAS

Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades (CIDEHUS), Universidade de Évora, Portugal, joana.galhardas[at]uevora.pt, <https://orcid.org/0009-0006-4790-5941>