SOCIOMUSEOLOGY & SOCIOMUSÉOLOGIE

9

Rethinking museologies for more just societies

MINOM Catania 2024

Federica Santagati, Giusy Pappalardo,
Manuelina Maria Duarte Cândido (eds.)



UNIVERSIDADE LUSÓFONA
UNESCO Chair Education, Citizenchip and Cultural Diversity
Lusofona University, Lisbon, Portugal
unesco Chair
SocioMuseologia M Universidade Lusófona Lisboa - Portugal
CeiED CENTRO DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES EM EDUCAÇÃO E DESENVOLVIMENTO
Edições Universitárias Lusófonas

SocioMuseologia

Universidade Lusófona
Lisboa - Portugal

Sociomuseology & Sociomuséologie 9

Rethinking museologies for more just societies MINOM Catania 2024

Federica Santagati, Giusy Pappalardo,
Manuelina Maria Duarte Cândido (eds.)

Università di Catania

MINOM-ICOM

Departamento de Museologia
Universidade Lusófona

Lisboa 2025

Ficha Técnica

[**Título**]

Rethinking museologies for more just societies - MINOM Catania 2024

[**Organizadores**]

Federica Maria Chiara Santagati, Giusy Pappalardo, Manuelina Maria Duarte Cândido (eds.)

[**Coleção**]

Sociomuseology & Sociomuséologie, 09

[**Editora**]

Manuelina Maria Duarte Cândido
Professora convidada do Departamento de Museologia da Universidade Lusófona

[**Comitê editorial internacional**]

Adel Pausini
Carolina Ruoso
Giusy Pappalardo
Guido Fackler
Judite Primo
Léontine Meijer van Mensch
Manuelina Maria Duarte Cândido
Marcelle Nogueira Pereira
Mário Moutinho
Placide Mumbembele Sanger

[**Imagem da capa**]

Photo: *Porta della Bellezza* (Gateway to Beauty), by Antonio Presti. The photo was taken during the inauguration of the *Porta della Bellezz*a on Friday, 15 May 2009. Photo credits: Fondazione Antonio Presti ETS. Authorization to use the photo was granted on November 19th, 2025, by Fondazione Antonio Presti ETS - Fiumara d'Arte.

[**Capa e Paginação**]

Bel Lavratti

[**ISBN**]

9798278570141

:

[**Bibliotecária**]

Elaine Diamantino Oliveira (UFMG)

[**Edição**]

Edições Universitárias Lusófonas
Campo Grande 376, 1700-090 Lisboa
http://loja.ulusofona.pt/

[**Ano de edição**]

2025

[**Contactos**]

Departamento de Museologia / Cátedra UNESCO "Educação, Cidadania e Diversidade Cultural"
Edifício A. sala A.1.1.
Tel: 217 515 500 ext:714 E-mail: *museologia@ulusofona.pt*
Universidade Lusófona - Campo Grande, 376, 1749 - 024 Lisboa

[**Todos os direitos desta edição reservados por**]

Universidade Lusófona. A responsabilidade pela revisão dos textos e pelas permissões para uso de imagens cabe exclusivamente aos autores e autoras do livro.

R438 Rethinking museologies for more just societies : MINOM Catania 2024 / 2025. [organização] Federica Santagati, Giusy Pappalardo, Manuelina Maria Duarte Cândido; [edição] Manuelina Maria Duarte Cândido – Lisboa : Departamento de Museologia, Universidade Lusófona, 2025. (Sociomuseology & Sociomuséologie, 9).
427 p. : il.

ISBN 9798278570141

1. Museogia. 2. Sociomuseologia. 3. Museologia social. 4. Patrimônio cultural. 5. International Movement for a New Museology Conference (21. : 2024 : Catania, Italy) – Congressos. I. Santagati, Federica. II. Pappalardo, Giusy. III. Duarte Cândido, Manuelina Maria. IV. Série.

CDU: 069

Responsável pela ficha catalográfica: Elaine Diamantino Oliveira CRB-MG 6/2742

[**Também nesta coleção**]

Les musées en Afrique orientale : contribution à leur décolonisation
Édouard Nzoyihera

A guide through Sociomuseology: roots and practices
Maria Magdalena Neu

La représentation muséale de la favela à Rio de Janeiro : regards croisés
Leonor Eva Hernández

Museums and social change: two perspectives on the social role of museums
Gabriela Aidar

La muséologie sociale et le patrimoine populaire en dialogue (perspectives Brésil-France)
Silvia Capanema, Carolina Ruoso, Manuelina Maria Duarte Cândido (dirs.)

Pierre Mayrand et le Mouvement international pour une Nouvelle muséologie : une autre muséologie est possible
Catherine Gobeil

Nid de frelons : un musée collaboratif d'art à l'Université Fédérale du Ceará
Carolina Ruoso

L'essor des contre-muséologies
Sarah Turcotte, Anna-Lou Galassini et Jean-Marie Lafortune (dirs.)

Sociomuséologie & Sociomuseology vol. 9

Manuelina Maria Duarte Cândido

It is a great honour to publish in the **Sociomuseology & Sociomuséologie** collection the proceedings of the 21st Conference of the International Movement for a New Museology (MINOM) held in Catania (Sicily), Italy.

This movement, which emerged from a first meeting in Quebec in 1984, was one of the major driving forces behind the emergence of new, insurgent, and alternative museologies that continue to multiply and expand today.

From the late 1990s onwards, MINOM shifted towards the global South, which contributed significantly to its critical deepening and radicalisation (in the sense of returning to its roots) of its commitment to social justice and human rights. These would later lay the foundations for the emergence of Social Museology, which, without changing MINOM's name or acronym, came to predominate in the movement. This change is such that the expression 'New Museology' appears hardly at all in the papers submitted to the 2024 Conference.

This turn to the South and the almost exclusive adoption of Portuguese and Spanish as working languages at MINOM conferences since the late 1990s gradually brought in new actors and caused a distancing from the pioneers (Duarte Cândido, 2025, p. 63). This sometimes led to a lack of awareness that the International Movement for a New Museology (MINOM) was still in existence, as I discovered when I sought to invite representatives of the founding generation to the conference in Catania.

Despite practical obstacles – notably the lack of financial resources to provide translations throughout the event –, the adoption of five working languages[1] seemed an obvious necessity from the outset of the event's organisation. The aim was to "expand the bubble", to try to overcome the language barriers that alienated some actors from the International Movement for a New Museology and, to a certain extent, to seek to re-internationalise MINOM.

The publication in two volumes of the proceedings of MINOM Catania 2024 in the **Sociomuseology & Sociomuséologie** collection[2] follows this same logic and makes an exception to the collection's usual practice of accepting only books previously published in English or French. For these two volumes, Italian, Portuguese, and Spanish are also welcomed. This decision is fully aligned with the mission of the collection: to break down linguistic barriers that hinder dialogue and collaboration among diverse museum and museological cultures committed to renewing the field and advancing social transformation.

This collection was created to publish selected works originally written in English and/or in French, or translated into these languages, in dialogue with the insurgent museologies, such as Sociomuseology, Social Museology, *Nouvelle Muséologie*, Popular Museology, Community Museology, Ecomuseology, among others (Duarte Cândido, Cornelis, Nzoyihera, 2019; Duarte Cândido, Pappalardo, 2022).

It aims to give broader international visibility to these works and gradually boost a greater circulation of authors, concepts and experiences linked to these insurgent museologies, particularly in non-Portuguese and non-Spanish speaking countries. This is an effort to overcome the language barriers identified in the work Ondas do Pensamento Museológico Brasileiro (Duarte Cândido, 2003), which persists even two decades after the publication of this work.

Through its Department of Museology, the Lusófona University in Lisbon, Portugal, has a long history of contributing to the consolidation of the Museology field.

---

[1] Italien, portugais, anglais, français et espagnol.

[2] Les livres *Rethinking museologies for more just societies - MINOM Catania 2024* (Collection Sociomuseology & Sociomuséologie Vol. 09) et *Remaking museologies for more just societies - MINOM Catania 2024* (Collection Sociomuseology & Sociomuséologie Vol. 10), ainsi que *From New to Social Museology: Histories of a Movement*, qui sera publié par Routledge, donneront un aperçu complet de cette conférence historique.

In 1993, it started offering a specialization certificate before creating a master's degree and finally a doctorate in 2007. Also in 1993, the Lusófona launched the well-known publication of the Cadernos de Sociomuseologia (*https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia*). In its first volume, Mário Moutinho sought to construct a definition of Social Museology (Moutinho, 1993). The specificity of this academic environment is the affirmation of Sociomuseology as a school of thought. Far from urging for a cleavage between Social Museology and Sociomuseology, the Department has been a platform "to bridge the South American radically political and engaged concept of Social Museology with the international university field" (Neu, 2024, p. 64). Widely known in the Ibero-American context, this school of thought has actively sought partnerships to expand geopolitical horizons with a historical collaboration with virtually all Brazilian universities where there is training in Museology and with non-lusophone universities, such as the Reinwardt Academy in the Netherlands. More recently, partnerships were also extended to universities in Spain, Germany, and Italy. However, there is still a lot of resistance in the museum environment and from conservative academics beyond the identified linguistic barrier. Even for those interested, there is still relatively little material on Sociomuseology in English and even rarer in French.

To increase accessibility to the thriving production of Sociomuseology to potential allies in the clashes for the transformation of the museum field, I have directed my work as a guest professor at the Lusófona University, Department of Museology, with two main goals. First, I prospect and select material of interest for publishing books in Sociomuseology in English and/or French. And second, I stimulate new productions in French and English, particularly by seeking and encouraging PhD candidates who wish to write their thesis in French or English (without ruling out the thesis orientation in Portuguese). The books in this collection are mainly online and free, which allows more democratic use of this production, with the possibility of printing volumes for a fee using the print-on-demand system.

Publishing original texts and translations in different languages, the **S & S** collection does not necessarily follow current institutional standards. Publishing is a creative work that must, in our opinion, respect the diversity of uses, the plurality of languages and the singularity of the authors' works. Although the Edições Lusófonas work mainly with APA format, this collection is plural in many respects, and we have chosen not

to require authors to completely re-format bibliographic references. As a result, we accept works that originally used other citation styles such as ABNT, MLA, Chicago, AFNOR, etc. Authors also use other particularities that do not exist in the standards listed above, such as putting the first name of female authors in full or highlighting with colour the Indigenous, African, or LGBTQIA+ authorship.



C'est un grand honneur de pouvoir publier dans la collection **Sociomuseology & Sociomuséologie** les actes de la 21e Conférence du Mouvement international pour une nouvelle muséologie (MINOM) qui s'est tenue à Catane (Sicile), en Italie.

Ce mouvement, né d'une première réunion au Québec en 1984, a été l'un des grands moteurs de l'émergence de nouvelles muséologies, insurgées et alternatives, qui continuent de se multiplier et de se développer aujourd'hui.

À partir de la fin des années 1990, le MINOM a connu un tournant vers le sud global, ce qui a largement contribué à son approfondissement critique et à la radicalisation (au sens d'un retour aux sources) de son engagement en faveur de la justice sociale et des droits humains. Celles-ci allaient plus tard constituer les fondements de l'émergence de la Muséologie sociale qui, sans entraîner de modification du nom ni de l'acronyme du MINOM, a vu son usage prédominer dans la réalité du mouvement. Ce changement est tel que l'expression « nouvelle muséologie » n'apparaît quasiment plus dans les articles soumis à la conférence de 2024.

Ce virage vers le sud et l'adoption quasi exclusive du portugais et de l'espagnol comme langues de travail dans les conférences du MINOM à partir de la fin des années 1990 ont progressivement attiré de nouveaux acteurs et provoqué un éloignement des pionniers (Duarte Cândido, 2025, p. 63). Il en a parfois résulté une méconnaissance du fait que le Mouvement international pour une nouvelle muséologie (MINOM)

continuait d'exister, ce que j'ai pu constater lorsque j'ai cherché à inviter à la conférence de Catane des représentants de la génération des fondateurs.

Malgré les obstacles pratiques – notamment l'absence de moyens financiers pour assurer la traduction pendant toute la durée de l'événement –, l'adoption de cinq langues de travail[3] semblait une nécessité évidente dès le début de l'organisation de l'événement. L'objectif était de « sortir de sa bulle », d'essayer de surmonter les barrières linguistiques qui éloignaient certains acteurs du déroulement du Mouvement international pour une nouvelle muséologie et, dans une certaine mesure, de chercher à réinternationaliser le MINOM.

La publication en deux volumes des actes du MINOM Catane 2024 dans la collection **Sociomuseology & Sociomuséologie**[4] suit cette même logique et fait exception à la pratique habituelle de la collection de n'accepter que les ouvrages déjà publiés en anglais ou en français. Pour ces deux volumes, l'italien, le portugais et l'espagnol sont également les bienvenus. Cette décision s'inscrit pleinement dans la mission de la collection : briser les barrières linguistiques qui entravent le dialogue et la collaboration entre les différentes cultures muséales et muséologiques engagées dans le renouvellement du domaine et la promotion de la transformation sociale.

Cette collection a été créée dans le but de publier des ouvrages écrits à l'origine en anglais et/ou en français, ou traduits dans ces langues, et sélectionnés pour leurs capacités à dialoguer avec les muséologies insurgées, telles que la Sociomuséologie, la Muséologie sociale, la Nouvelle Muséologie, la Muséologie populaire, la Muséologie communautaire, l'Écomuséologie, entre autres (Duarte Cândido, Cornelis, Nzoyihera, 2019; Duarte Cândido, Pappalardo, 2022).

Elle vise à donner une plus grande visibilité internationale à cette production et à favoriser progressivement une plus grande circulation des auteurs, des concepts et des expériences liés à ces muséologies insurgées, en particulier dans les pays non-lusophones ou

---

[3] Italian, Portuguese, English, French, and Spanish.

[4] The books *Rethinking museologies for more just societies - MINOM Catania 2024* (Collection Sociomuseology & Sociomuséologie Vol. 09) and *Remaking museologies for more just societies - MINOM Catania 2024* (Collection Sociomuseology & Sociomuséologie Vol. 10) together with *From New to Social Museology: Histories of a Movement* to be published by Routledge will provide a comprehensive overview of this historic conference.

non-hispanophones. Il s'agit d'un effort pour surmonter les barrières linguistiques identifiées dans l'œuvre Ondas do Pensamento Museológico Brasileiro (Duarte Cândido, 2003), qui persistent même deux décennies après la publication de ce travail.

Par l'intermédiaire de son Département de Muséologie, l'Université Lusófona à Lisbonne, Portugal, contribue depuis longtemps à la consolidation du domaine de la Muséologie. En 1993, l'Université a commencé à proposer un cours de spécialisation, avant de créer un master et enfin un doctorat en 2007. C'est également en 1993 que l'Université Lusófona a lancé sa célèbre publication, les Cadernos de Sociomuseologia (https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia). Dans le premier volume, Mário Moutinho a cherché à construire une définition de la Muséologie Sociale (Moutinho, 1993). La spécificité de ce milieu académique est l'affirmation de la Sociomuséologie comme école de pensée. Loin d'inciter à un clivage entre la Muséologie Sociale et la Sociomuséologie, le Département a été une plateforme « pour jeter un pont entre le concept sud-américain radicalement politique et engagé de la Muséologie Sociale et le domaine universitaire international » (Neu, 2024, p. 64, traduction propre). Largement connue dans le contexte ibéro-américain, cette école de pensée a activement recherché des partenariats pour élargir ses horizons géopolitiques, avec une collaboration historique avec la quasi-totalité des universités brésiliennes proposant une formation en Muséologie, ainsi qu'avec des universités non-lusophones, telles que la Reinwardt Academy aux Pays-Bas. Plus récemment, des partenariats ont été étendus à des universités en Espagne, en Allemagne et en Italie. Cependant, au-delà de la barrière linguistique déjà identifiée, il y a encore beaucoup de résistance dans les milieux muséaux et universitaires conservateurs. Et même pour les personnes qui sont intéressées, il y a relativement peu de matériel en Sociomuséologie disponible en anglais et, plus rarement encore, en français.

Avec l'objectif d'accroître l'accessibilité de la production florissante de la Sociomuséologie à plus d'alliés potentiels dans les affrontements pour la transformation du champ muséal, je dirige mon travail en tant que professeure invitée au Département de Muséologie de l'Université Lusófona avec deux buts principaux. D'une part, j'effectue la prospection et la sélection de matériel d'intérêt pour la publication de livres en Sociomuséologie en langue anglaise et / ou française. Et d'autre part, je stimule de nouvelles productions en français et en anglais, notamment en cherchant à attirer des doctorants désireux d'écrire leurs

thèses dans ces langues (sans écarter l'orientation de thèse en portugais). La diffusion des livres de cette collection est principalement en ligne et gratuite, ce qui permet une utilisation plus démocratique de cette production, avec la possibilité d'imprimer certains volumes, en utilisant le système d'impression à la demande.

Publiant des textes originaux et des traductions dans différentes langues, la collection **S & S** ne suit pas forcément les normes institutionnelles courantes. L'édition est un travail de création qui doit, à notre sens, respecter la diversité des usages, la pluralité des langues et la singularité des travaux des auteur·e·s. Bien que les Edições Lusófonas travaillent surtout avec le format APA, cette collection est plurielle à bien des égards, et nous avons choisi de ne pas exiger des auteurs un nouveau formatage complet des références bibliographiques. Ainsi, nous acceptons des travaux qui, à l'origine, utilisaient d'autres styles de citation tels que ABNT, MLA, Chicago, AFNOR, etc. Nous utilisons également d'autres particularités qui n'existent pas dans les normes énumérées ci-dessus lorsque les auteurs.trices ont l'intention de mettre les prénoms des auteurs féminins en entier ou de souligner en couleur les auteurs.trices autochtones, africains.caines, LGBTQIA+, etc.

Références / references:

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria. De la nouvelle muséologie à la muséologie sociale : les enjeux posés par une transition et sa reconnaissance internationale. In: Capanema, Silvia; Ruoso, Carolina; Duarte Cândido, Manuelina Maria (dirs.). La muséologie sociale et le patrimoine populaire en dialogue : perspectives Brésil-France. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2025. p. 45-70. (Collection Sociomuseology & Sociomuséologie, 5)

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria; Cornelis, Mélanie; Nzoyihera, Édouard. Les muséologies insurgées: un avenir possible pour une tradition épistémologique. In: Smeds, Kerstin. The Future of Tradition in Museology: Materials for a discussion. Papers from the ICOFOM 42nd symposium held in Kyoto (Japan), 1-7 September 2019. Paris, ICOFOM/ICOM, 2019. p. 50-54. *http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/images/Icofom-mono-FutureofTradition-FINAL.pdf*

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria; Pappalardo, Giusy (eds.). Babel Tower: museum people in dialogue. Paris: ICOFOM/ICOM, 2022. 218 p. *http://hdl.handle.net/2268/267933*

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria. Ondas do Pensamento Museológico Brasileiro. Lisboa, ULHT, 2003. (Cadernos de Sociomuseologia, 20) *https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/issue/view/37*

MOUTINHO, Mário Canova. Sobre o conceito de Museologia Social. Lisboa, ULHT, 1993. (Cadernos de Sociomuseologia, 1). *https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/issue/view/18*

NEU, Maria Magdalena. A guide through Sociomuseology: roots and practices. Lisbon, Edições Universitárias Lusófonas, 2024. (Collection Sociomuseology & Sociomuséologie, 2)

Table of Contents

Introduction: Collective reflections to rethink museology for socioecological justice: notes from MINOM Catania 2024 19
Federica M. C. Santagati, Giusy Pappalardo, Manuelina Maria Duarte Cândido

Before and beyond the XXI MINOM Conference. A situated preamble.....27
Giusy Pappalardo

MINOM 2024, Workshop and Conference in Catania 35
Federica M. C. Santagati

Exhibiting co-created heritage: Stories from Syria and the power of participation in museum narratives. 43
Costanza Fusi

Using the Power of Art: Creative Agency in Landscapes of Care.....61
Tamsin Greaves, Victoria McMillan

Winding roads to the Doi-Codi Memorial (São Paulo, Brazil) 83
Deborah Neves

Emotive manifestation of heritage: the Community of Bento Rodrigues (Brazil) and the struggle for the preservation of territory destroyed by mud. 103
André Fabrício Silva

Trauma museums and symbolic fractures. The creation of collaborative processes for the reconstruction of collective memory 123
Aldo R. D. Accardi

Exchanging cultures in museums: objects, collections and dialogues 143
Sandra Martins Farias

Intercambiando culturas em museus: objetos, coleções e diálogos. 159
Sandra Martins Farias

Imaging and creating a museum beyond walls: the experience of the Midwife Museum.....175
Júlia Morim

Fazer e pensar museu para além dos muros: a experiência do Museu da Parteira .195
Júlia Morim

Museologia social em comunidades pesqueiras: metodologias de interação com o patrimônio cultural – O caso de Siribinha e Poças, Bahia, Brasil 217
Sidélia Teixeira, Mariana Souza, Manoela Paiva, Charbel El Hani

Ecomuseums and Active Citizenship for the Urban Landscape Design 235
Raffaella Riva

Ecomusei e Cittadinanza Attiva per il Progetto del Paesaggio Urbano 247
Raffaella Riva

Lo Storytelling Digitale per la Narrazione del Patrimonio Territoriale. Il Progetto Museo Diffuso e/o Ecomuseo della Valle del Liri.....259
Ivana Bruno, Laura Saturnino

Per il rafforzamento di un'identità culturale nei giovani: l'esempio del Sistema Museale d'Ateneo di Catania al servizio della città 273
Germana Barone, Silvia Majorana, Marilisa Spironello, Maura Fugazzotto, Antonella Bertino

Fabbisogni formativi e comunità culturale locale: strategie per una museologia partecipata e cooperativa 291
Nadiaclara Trigari, Nicola Urbino

Liquilab comunità patrimoniale e museo del futuro 309
Ornella Ricchiuto

Forme (utopiche e non) di Museoformazione urbana 325
Stefano Antonelli, Elisa Francesconi

L'ecomuseo come metodo e strumento di animazione territoriale. Un confronto per casi studio tra Toscana e Sicilia.....353
Salvatore Cannizzaro, Gian Luigi Corinto

La valorizzazione territoriale attraverso il patrimonio musicale. I casi studio Mértola e Fundão (PT) 373
Valentina Del Campo, Manuelina Maria Duarte Cândido, Donatella Privitera

Museología Social y Comunitaria en Paraíba/Brasil: Memoriacción, Luchas y Resistencias 397
Átila Bezerra Tolentino

About the Editors 425

Introduction

Introduction: Collective reflections to rethink museology for socioecological justice: notes from MINOM Catania 2024

Federica M. C. Santagati, Giusy Pappalardo, Manuelina Maria Duarte Cândido

We are delighted to present a collection of contributions that reflect on the opportunities offered by transdisciplinary collaborations, positioning social museology as a fertile ground for experimentation and dialogue with diverse fields of knowledge and practice. These contributions stem from a series of transnational dialogues and alliances that culminated in the **21st International Movement for a New Museology (MINOM) Conference**[1], held in Catania in February 2024.

The books **Rethinking museologies for more just societies - MINOM Catania 2024** (Sociomuseology & Sociomuséologie Collection Vol. 09) and **Remaking museologies for more just societies - MINOM Catania 2024** (Sociomuseology & Sociomuséologie Collection Vol. 10) are connected to the editorial project **From New to Social Museology: Stories of a Movement**, to be published by Routledge in 2026. This set of publications seeks to capture the rich discussions that marked the MINOM-Catania 2024 Conference and the Workshop in Librino.

The conference was one step in the process of exchanging knowledge and experiences between the Global North and South. However, it encompassed more than just the days we spent together in the rooms of the Benedictine Monastery, the headquarters of the University of Catania and a World Heritage Site, located in a low-income neighbourhood of the city. The preparation of the conference itself was a key moment of collaborative learning, taking a year and a

[1] The Scientific Committee of the Conference was composed of: Aida Rechena (MINOM Portugal / National Museum of Resistance and Freedom - Peniche Fortress), Federica M. C. Santagati (University of Catania), Giusy Pappalardo (University of Catania), Manuelina Maria Duarte Cândido Duarte (Federal University of Goiás / Lusófona University), Marcele R. N. Pereira (Federal University of Rondônia, Brazil)Mario Chagas (MINOM International, Federal University of the State of Rio de Janeiro, Brazil), Mário Moutinho (Lusófona University).

half. During this time, Professors Mário Moutinho and Manuelina Maria Duarte Cândido delivered seminars on social museology at the University of Catania.

Another pivotal moment before the conference was the Social Museology workshop, which was held in Librino, one of the city of Catania's other low-income neighbourhoods.

MINOM has a long-standing tradition of holding workshops that culminate in an intervention in the local area where the meetings are hosted. As part of the Librino workshop, a collective document was produced, in keeping with MINOM tradition.

This document, that we have called the Librino Charter, was approved at the closing assembly of the Catania Conference. The preparatory workshop for the conference, in fact, took place in Librino, a suburb of Catania whose socio-economic and urban characteristics, as well as its history, make it a significant place for discussing 'transdisciplinary alliances for more just societies' (the conference's subtitle): focusing on contexts where situations of crisis, subordination and exclusion exist, but which, under certain conditions, can also become a resource. Our reflection was focused on the social function of museums and their potential to catalyze transformative practices.

The conference participants came from almost every continent and therefore represented different geographical areas. We believe that this contributed (and contribute) to making our exchange of ideas more fruitful, advancing the debate, the exchange of knowledge and the transnational network, and strengthening a decolonial perspective. For this reason, in the papers and posters, specific case studies from different continents could provide an opportunity for broader reflections.

Initially, it was thought that the event would only be held in person. However, we received many requests to participate online at this historic event, which marks MINOM's 40th anniversary. For various reasons, including economic ones, the organisation found ways to enable people who were far away to take part in both the workshop and the conference.

Based on the proposals of various researchers, this volume has been edited to provide a linguistic-thematic mapping of cultural heritage. Respect for diversity was observed in various ways, including the possibility of using languages other than English (Italian, Portuguese, and

where possible, Spanish and French). It is hoped that this will provide an overview of the current situation, and that it will serve as a starting point for subsequent in-depth studies, as is the case with all conference papers.

Following the opening remarks by Federica Santagati and Giusy Pappalardo, the papers contribute to a transnational dialogue by presenting practical case studies and stories that address issues related to the shaping, perception, action and care of heritage and collections by communities. Some of these case studies reflect on exclusion and imbalanced power dynamics, while others explore the potential for empowering the marginalised.

The journey starts with Costanza Fusi, who initiates the transnational dialogue by offering an analysis of the 2017 exhibition 'Stories from Syria', held at the Stockholm Mediterranean and Near Eastern Antiquities Museum. Through studying the two complementary moments that structured the exhibition, which were far apart in time, she highlights the shift in the value of Syrian archaeological heritage in the eyes of Syrian and Swedish communities.

Tamsin Greaves and Victoria McMillan present two case studies of careful museological practice in the UK. These studies use creativity to emphasise a sense of place and wellbeing in landscapes of care.

Deborah Neves examines the social and collective experience of preserving buildings belonging to the former Oban/Doi-Codi agencies, which were established but then disbanded during the Brazilian civil-military dictatorship (1969-1982), as part of her contribution.

In his text, André Fabrício Silva discusses the disaster that occurred in the sub-district of Bento Rodrigues in the city of Mariana, Minas Gerais, in 2015. The paper explores how the concept of heritage can be employed to construct and rebuild identities, as well as to renegotiate social and cultural values and meanings in the aftermath of a disaster.

Aldo R. D. Accardi outlines how memorials, museums of suffering, and similar sites of collective remembrance can be used to foster musealisation by creating collaborative processes for reconstructing memory. These processes can lead to architectural-museographic interventions with strong symbolic and educational value that speak to suffering communities.

Sandra Martins Farias discusses the social role of museums in encouraging public participation and stimulating cultural dialogue. She reflects on participatory, dialogical and decolonial curatorial processes carried out in museum institutions as spaces that promote a vision of a polyphonic society.

Júlia Morim outlines the history and reflects upon the case of the Midwife Museum, a museum without walls or borders, that has been creating and promoting visual, textual, audiovisual and graphic narratives on the world of traditional birth in Brazil.

Sidélia Teixeira, Mariana Souza, Manoela Paiva and Charbel El Hani present and analyse the museological initiatives implemented with the fishing communities of Siribinha and Poças in the municipality of Conde in the Brazilian state of Bahia. The work contributes to the development of democratic public policies by providing data to empower and promote the value of marginalised and historically disenfranchised populations within Brazilian society.

Raffaella Riva discusses the experience of Italian ecomuseums, which are often located in marginalised areas and play a leading role in community empowerment. They are also becoming increasingly important in urban areas. In contexts that are often at the centre of social conflict and degradation, ecomuseums provide the tools necessary for a conscious and shared urban project that is founded on culture and involves the re-appropriation of places and care for the common good.

The text by Ivana Bruno and Laura Saturnino addresses the digital communication strategy adopted by the Museo Diffuso della Valle del Liri (MuDiV) to promote cultural heritage. The first part introduces and contextualises the topic, while the second part presents the storytelling project and the participatory methodology of digital storytelling.

The project presented in the text by Germana Barone, Silvia Majorana, Marilisa Spironello, Maura Fugazzotto and Antonella Bertino aim to strengthen cultural and territorial identity among young students in Catania through actions designed to increase physical and social accessibility to the collections of the Museo dei Saperi e delle Mirabilia Siciliane.

The contribution by Nadiaclara Trigari and Nicola Urbino aims to analyse the relationship between universities and the local cultural

ecosystem, exploring the specific case of how the University of Campania Luigi Vanvitelli, based on the principle of lifelong learning, relates to the regional museum system.

Ornella Ricchiuto introduces the Liquilab, which since 2008 has been developing active "bottom-up" participation processes to identify, research, safeguard, enhance and transmit the intangible and tangible cultural heritage of ordinary people in southern Salento. This work process is at the origin of the Ethnographic Museum of Popular Life and the Liquilab Digital Archive - Bottega di Memorie e Identità Giovanili, declared of cultural and historical interest by the Ministry of Culture.

Stefano Antonelli and Elisa Francesconi stress the process of "urban museification" as an aesthetic transformation of the urban ecosystem. For them, the placement of monumental murals in the most peripheral and degraded neighbourhoods alters the reputation of these places, triggering a process in which human regeneration promotes urban regeneration, and transforming the neighbourhood, in the eyes of its residents, into "its own" open-air museum.

Salvatore Cannizzaro and Gian Luigi Corinto advocate research on ecomuseums as an opportunity for convergence between geography and museology, both in terms of scientific research methods and operational proposals for territorial heritage management. Their text focuses particularly on ecomuseums in the regions of Sicily and Tuscany.

Valentina Del Campo, Manuelina Maria Duarte Cândido and Donatella Privitera explore the importance of intangible musical heritage in two regions of Portugal examining how this heritage influences local development policies. The text is the result of qualitative participant observation and addresses the Cante Alentejano of Mértola, World Intangible Cultural Heritage since 2014, and the cultural importance of the construction of bombos, musical instruments characteristic of pastoral societies, in the municipality of Fundão.

Finally, Átila Tolentino's article sheds light on cases and initiatives of community museums in Paraíba, north-eastern Brazil, which are connected with memories of struggles, demands and resistance. The experiences analysed are those of the Vivo Olho do Tempo Community Museum, the Quilombola Museum of Ipiranga, the Museum of Living Heritage of Greater João Pessoa and the Memorial of Peasant Leagues and Struggles, all linked to historically subordinated and invisible social groups.

Some authors of the texts have chosen to include the full first names of authors in their bibliographies as part of a gender policy that aims to raise awareness of women's contributions to literature, which is encouraged by the Department of Museology at Lusófona University, responsible for the Sociomuseology & Sociomuséologie collection. Authors were also encouraged to submit their texts in more than one of the conference's five working languages, and we published as many versions as we received.

The keynote speakers of the MINOM conference were Alexander De Bono, Bruno Brulon Soares, Giovanna Vitelli, Alberto Garlandini, Cristina Alga, Francesco Mannino, Hugues de Varine, René Rivard, Giusy Pappalardo, Federica Maria Chiara Santagati e Ciraj Rassool. Their texts will be included in the volume published by Routledge mentioned before.

We would like to express our heartfelt thanks to the various institutions that have contributed in various ways to making the organisation of this conference possible: MINOM International, MINOM Portugal, University of Catania, Fondazione Federico II, ICOM International, ICOM Italy, ICOM Sicily, APOYOnline.

A heartfelt thanks to local actors that have contributed to an intense and meaningful workshop, whose results will be fully discussed in the subsequent Volume 10 of this Collection: Centro Servizi Volontariato Etneo, I Briganti Rugby Librino, La Librineria, Il Campo San Teodoro Liberato.

A special thank also to Fondazione Antonio Presti ETS, who granted the use of the pictures in the cover of this Volume and Volume 10. They represent Porta della Bellezza, a collaborative large-scale art project in the Librino district of Catania, Sicily, Italy. Together with Porta delle Farfalle, it forms a 1,500-metre-long monument. Porta della Bellezza was created in 2009 with the participation of 15 Italian artists and more than 2,000 children with their mothers from local schools, based on a project by artist Antonio Presti. The Porta delle Farfalle (2023) involved 20 artists and architects, 20 Sicilian art high schools, all the schools and associations of Librino, and 20,000 residents of the neighbourhood. Considered the largest terracotta artwork in the world, this monumental panel has a profound impact on visitors and especially on the residents of Librino, becoming a metaphor for a new awareness of the neighbourhood. Photo taken during the inauguration of the Porta

della Bellezza in Librino, Catania, Sicily, on Friday, 15 May 2009. Photo credits: Fondazione Antonio Presti ETS.

Before and beyond the XXI MINOM Conference. A situated preamble

Giusy Pappalardo

Universitat Autònoma de Barcelona
giusy.pappalardo@uab.cat

"Sicily is a welcoming yet challenging context: you're all invited to come!" These were the closing words of my speech at the International Seminar "O Poder dos Museus: educação, cidadania e reciprocidade de saberes" (The Power of Museums: education, citizenship, and reciprocity of knowledge), held at Lusophone University in Lisbon in June 2022.

I delivered the speech in Portuguese, with an accent that drifted between Italian – my mother tongue – and Spanish, a language I embraced along my journey through academic institutions across Europe, engaged in the so-called internationalization of researchers,[1] sometimes lost in a *babel tower* of experiences (Duarte Cândido and Pappalardo, 2022). That same babel tower – of languages, experiences, and identities – will echo through the following pages of this Book, intended not as a source of confusion or misunderstanding, but as an acknowledgment of the creative and generative power of diversities.

My speech explored the entanglement between ecomuseum practices and the socioecological struggles of a river running dry (Pappalardo, 2021): an emblematic story from Sicily, a land long plagued by a chronic water crisis. In this region, water management is deeply intertwined with the interests of organized crime (Giglioli and Swyngedouw, 2008; Armiero et al., 2020). In contrast, various bottom-up initiatives (Saija et al., 2017) have emerged in resistance to these systemic dynamics, including an ecomuseum (Lambert-Pennington and Pappalardo, 2025; 2025b).

[1] Between 2019 and 2024, I worked as a researcher and assistant professor at the University of Catania, within the Department of Civil Engineering and Architecture. My position was funded by the European Union's National Operational Programme – Attraction and International Mobility of Researchers (PON AIM) – an initiative aimed at strengthening the internationalization of researchers at universities in southern Italy.

It was during the debate following my speech that the idea of organizing the XXI Conference of the International Movement for a New Museology (MINOM) in Catania first emerged, along with the proposal to celebrate the Movement's 40th anniversary there. The invitation was taken seriously by several colleagues who attended the seminar in Portugal, as well as by others participating remotely from Sicily.

The significance of hosting this Conference in Southern Italy was profound. According to Istat, between 2023 and 2024 Sicily ranks as the second region in Italy – after Campania – for population decline, with a loss of 24.1% of its residents.[2] The phenomenon disproportionately affects young people. Between 2019 and 2024, approximately 25,000 Sicilian graduates aged 25 to 34 left the island to settle elsewhere in Italy. An additional 7,000 emigrated abroad.[3] Still according to Istat, 1.9 million residents in Sicily live in inland areas – accounting for 80% of the island's municipalities and 40.5% of its total population. Between 2019 and 2020, Sicily's population declined by 41,858 people, with 24,452 of the reduction concentrated in municipalities located in inland areas.[4]

How is this connected with New Museology? As a planning scholar focused on local development, I have long explored how cultural institutions can act as spaces where the human potential may flourish, an idea central to frameworks such as the capabilities approach (Nussbaum, 2011). These institutions can create new opportunities in areas struggling with long-term decline and depopulation. Here, the emergence of insurgent cultural practices and hubs aimed at sparking bottom-up transformation, such as the most genuine examples of ecomuseums and community museums (de Varine, 2017), deserves meaningful support.

Motivated by this goal, I seized the opportunity to invite the founding figures of MINOM, a movement that has contributed to rethink the role of museums as well as disseminated ecomuseums, community museums, and other insurgent practices (Duarte Cândido and Pappalardo, 2023) into the international debate. This initiative

---

[2] *https://www.istat.it/wp-content/uploads/2025/06/Report-MIGRAZIONI-INTERNE-E-INTERNAZIONALI-DELLA-POPOLAZIONE-RESIDENTE-ANNI-2023-2024-1.pdf*. Last access: 19.07.2025.

[3] *https://qds.it/migrazioni-sicilia-stranieri-istat-record-espatri/*. Last access: 19.07.2025.

[4] *https://www.istat.it/storage/censimento-popolazione/censimento-popolazione-Sicilia_Dolce.pdf*. Last access: 19.07.2025.

became my way of giving back to my native region, working jointly and tirelessly with colleagues who shared similar concerns and aspirations[5].

Together, we sought to offer a fresh perspective on the role of museums: not as traditional, monumental buildings primarily catering to tourists, but as dynamic spaces where residents and workers can come together, engage with renewed understandings of their past, and actively shape their present through intergenerational dialogue. In parallel, we aimed to highlight the significance of insurgent cultural practices and hubs such as ecomuseums and community museums: not as alternatives to museums, but as complements to well-established cultural institutions.

In doing so, I hoped to share some of the insights I had gained throughout my international scholarly journey and to nurture kinships with the same colleagues who embraced the adventure of MINOM 2024 in Catania.

Following this approach, the XXI MINOM Conference was not merely an occasion to discuss museums and other cases in an academic fashion. It was, first and foremost, an opportunity to deeply engage with their social function, as articulated during the 1972 Santiago de Chile Roundtable[6], and their creative role in harnessing the transformative power of social movements (Chagas, 2010).

This includes the potential for some – though not all – museums to become spaces where narratives are actively constructed to challenge oppressive power structures, in tandem with insurgent practices like ecomuseums. In this light, the conference offered a valuable opportunity to reflect on the deliberate shift from "New Museology" to the adoption of the term "Social" (Moutinho, 1993): a transition that has deeply anchored the movement in a commitment to social justice.

Such a debate extends far beyond the specialized domains of museologists, anthropologists, historians, and humanities scholars. It also engages urban planners who prioritize the role of both institutions such as museums and insurgent hubs such as ecomuseums, over the mere physicality of stones, streets, and buildings. The stories they tell

---

[5] The 2024 MINOM conference would not have been possible without the dedicated work of Federica Maria Chiara Santagati and Manuelina Maria Duarte Cândido, the two pillars who carried the weight of the many practical challenges that inevitably arise in every experimental initiative.

[6] *https://www.ibermuseos.org/recursos/documentos/declaracion-de-la-mesa-de-santiago-de-chile-1972/*. Last access: 19.07.2025.

(Sandercock, 2004; Ortiz, 2023), the narratives they shape (Redaelli et al., 2025), and the prefigurative processes they foster through memory (Rigney, 2024) can influence not only the configuration of neighbourhoods and cities but also broader structural and systemic dynamics.

From this perspective, the intersection of social museology and urban planning – as both domains of knowledge and practice – holds the potential to generate not only new ways of knowing, but, more importantly, new ways of acting (Pappalardo, 2023). When museums and insurgent cultural hubs open their doors and orient their work toward shaping the transformation of lived spaces – leveraging memory to critically reflect on the present – their alliance with urban planners becomes a compelling and fertile ground for exploration.

This is neither a straightforward nor a ready-made task. Nevertheless, it demands the development of new, dedicated lines of research. Exploring this intersection paves the way for reimagining cultural institutions and insurgent cultural hubs not merely as guardians of memory, but as active agents of spatial and structural transformation, and as catalysts for people's empowerment.

By positioning new/social museums, ecomuseums, community museums, and other insurgent cultural hubs as bridges between narratives and urban transformations, these spaces can empower communities to confront entrenched inequalities and envision futures grounded in a deep awareness of the past. Within this framework, urban planners and social museologists can cultivate fertile alliances: ones that weave collective memory and creative storytelling into planning processes at both local and global levels. Such alliances can foster environments where development models are not imposed but instead emerge organically from within communities, opening new spaces for subaltern voices to be heard and to act.

Today, amid the ongoing and profound socio-ecological crisis confronting the dominant capitalist system (Armiero, 2021), this becomes even more compelling as part of a global struggle to critically resist the distortions and violent injustices it produces, including the enduring genocidal war in the Middle East.

What was discussed during the 2024 MINOM conference in Catania, as reported in the following pages, should not be viewed in isolation from the broader and often daunting realities of our times.

Rather, it should be reconsidered as a valuable resource for reflecting on how new/social museums, ecomuseums, community museums, and other insurgent cultural hubs can contribute to the wider struggle of imagining (and acting!) a more just and equitable future for all: beginning with the local contexts in which we operate, yet always mindful of the global dynamics that shape world history.

References

ARMIERO, M., GRAVAGNO, F., PAPPALARDO, G., & FERRARA, A. D. (2020). The nature of mafia: An environmental history of the Simeto River Basin, Sicily. *Environment and History*, *26*(4), 579-608.

ARMIERO, M. (2021). Wasteocene: Stories from the global dump. Cambridge University Press.

CHAGAS, M. (2010). Museums, memories and social movements. *Cadernos de Sociomuseologia*, (38).

DE VARINE, H. (2017). L'écomusée singulier et pluriel: un témoignage sur cinquante ans de muséologie communautaire dans le monde. Paris: L'Harmattan.

DUARTE CÂNDIDO, M. M., & Pappalardo, G. (2022). *Babel Tower: museum people in dialogue*. Paris: ICOFOM.

DUARTE CÂNDIDO, M. M., & PAPPALARDO, G. (2023). From a Babel Tower to a Common Ground. Trans-national and undisciplined dialogues about insurgent museologies and urban planning. *Cadernos de Sociomuseologia*, *66*(22).

GIGLIOLI, I., & SWYNGEDOUW, E. (2008). Let's drink to the great thirst! Water and the politics of fractured techno-natures in Sicily. *International Journal of Urban and Regional Research*, *32*(2), 392-414.

LAMBERT-PENNINGTON, K., & PAPPALARDO, G. (2025). Exploring the cohesive and social potential of a territorial ecomuseum in eastern sicily. *International Journal of Heritage Studies*, *31*(3), 293-311.

LAMBERT-PENNINGTON, K., & PAPPALARDO, G. (2025b). 'Life after progress': Near-Industrial commons and heritage-making in eastern Sicily. *Journal of Modern Italian Studies*, *30*(1), 58-78.

MOUTINHO, M. C. (1993). Sobre o conceito de museologia social. *Cadernos de sociomuseologia*, *1*(1).

NUSSBAUM, M. C. (2011). Creating capabilities: The human development approach. Harvard University Press.

ORTIZ, C. (2023). Storytelling otherwise: Decolonising storytelling in planning. *Planning Theory*, *22*(2), 177-200.

PAPPALARDO, G. (2021). Paesaggi tenaci. Il processo ecomuseale del Simeto. Milano: FrancoAngeli.

PAPPALARDO, G. (2023). Open challenges and possible alliances for two fields of knowledge and practice: Museology and urban planning in the 21st century. *Les Cahiers de muséologie* (3), 115-133.

REDAELLI, E., HANSEN, L. E., & DJUPDRÆT, M. B. (2025). Museums as public spaces in the City: Insights from Aarhus, Denmark. *Cities*, 159, 105778.

RIGNEY, A. (2024). Prefigurative remembrance: archiving as activist mnemonic practice. *Memory Studies*, *17*(5), 1195-1212.

SAIJA, L., DE LEO, D., Forester, J., Pappalardo, G., Rocha, I., Sletto, B., Corburn, J., Mwau, B., & Magnaghi, A. (2017). Learning from practice: environmental and community mapping as participatory action research in planning. *Planning Theory & Practice*, *18*(1), 127-153.

SANDERCOCK, L. (2004). Out of the closet: The importance of stories and storytelling in planning practice. In *Dialogues in urban and regional planning*, 315-337, Routledge.

MINOM 2024, Workshop and Conference in Catania

Federica M. C. Santagati

Università degli Studi di Catania
federica.santagati@unict.it

Choosing Catania (Sicily, Southern Italy)

The academic connections between some professors of the University of Catania (Italy), the Lusophone University in Lisbon (Portugal) and the University of Goiás (Brazil) enabled the development of a substantial transdisciplinary debate with a special focus on the transformative role that museums can play in tackling the pressing social issues of under-represented communities (De Varine, 2017; Primo & Moutinho, 2021).

The book's editors presented a proposal to the MINOM association for a conference to be held in Catania, a Sicilian city located at the foot of Mount Etna (the highest active volcano in Europe). The city is an example of a marginalized area in the so-called Global North, located in a region in Southern Italy renowned for its UNESCO World Heritage sites (from Baroque architecture to Mount Etna). Moreover, high educational poverty is a defining characteristic of Catania and the Sicilian region (Istat, 2019; Istat, 2025)[1]. Despite substantial state investment over many years aimed at establishing conditions for national social and economic balance, as well as recent policies within the framework of European territorial cohesion, exclusion, deprivation and marginalization persist in Sicily's less affluent communities (Save the Children, 2022; Save the Children, 2024)[2].

[1] According to ISTAT (2019), in Catania 26% of the population live in "relative poverty" and 27% live in "absolute poverty", within a setting that provides minimal opportunities for children (ISTAT 2025). The new BesT national indicators do not provide data on the cultural participation of citizens except for libraries; for museum heritage they only refer to its density and relevance, without revealing its use (Mannino, 2025).

[2] Sicily has the highest national educational poverty index in Italy, followed by Calabria and Campania.

MINOM 2024 in Catania provided an opportunity to discuss this situation and other similar contexts, and to explore various aspects including the role of museums, heritage and cultural institutions in cities, and the role of insurgent museology practices – which oppose exclusion and support wide-ranging involvement in decision-making processes – as drivers for change. Catania welcomed participants who were willing to share their experiences, opinions and reflections on the Sicilian case study, and search for possible alternatives.

The entire organization of the conference and workshop took more than a year[3]. Thanks to the financial support from the International Council of Museums (ICOM)[4] it was possible to contribute to the conference costs of the participants (accommodation, transport, etc.). Solidarity grants were awarded to 10 young researchers and activists, mainly from Latin American and African countries and other unstable regions[5]; these people participated enthusiastically in the workshop and conference.

The Workshop in Librino

As scheduled, a preparatory workshop for the MINOM conference was planned in Librino, a suburban district of Catania; the aim of the two-day workshop was to learn more about the principles and new trends in social museology, and above all to introduce the participants (academics, activists, artists, students and experts) from different continents to the diverse situations of this district. Therefore, the aim was to study the reactions of the inhabitants of the area to the conditions of exclusion, deprivation and marginalization, and their context-based specificities.

---

[3] On behalf of the editors of the book and organizers of the MINOM conference, special thanks go to the trainee students (G. Raciti, A. Drago, G. Tommasi, M. C. Raccuia, A. Russo), PhD students (S. Majorana, A. La Rosa, V. Del Campo, Indovina, R., Napodano, L.) of the University of Catania, and Almeida, N., representative of ABREMC, for their help during the conference organization.

[4] We would like to thank the ICOM Strategic Allocation Review Committee, *https://icom.museum/en/committee/strategic-allocation-review-committee/*.

[5] A number of young researchers were awarded scholarships by the ICOM Strategic Allocation Review Committee (see the previous note), see *https://www.facebook.com/search/top/?q=minom%202024%20pedro%20mota&opensearch=1*.

In this area of social precarity, some local "third sector" associations[6], are trying to compensate for the lack of state action to prevent criminal organizations (such as the Mafia) from taking advantage of this vacuum. The results of the third sector actions in Librino have shown the great potential of this problematic suburban district.

This neighbourhood was planned in the 1960s, mostly to house a large population of low-income residents; it is deprived of public services and consequently, in the past decades, it has become little more than a reservoir of potential votes for politicians[7].

After a seminar led by two university professors[8] who provided a general outline of the socio-economic and urban characteristics of the neighbourhood, the workshop programme continued with meetings with some third sector associations operating in Librino[9] and also with Antonio Presti, who sponsored the transformation of local urban buildings into works of art[10].

The workshop participants played an active role throughout the various phases. In the first phase, the participants had to show how their expertise could contribute to the debate on social museology and how useful it could be to a marginalized community like Librino; in the second phase, the so-called *Librino Charter* was drafted with the contribution of all the participants[11].

---

[6] The main venue in Librino was the Centro di Servizio per il Volontariato Etneo (CSVE), a third sector organization (private non-profit organizations with social purposes), which generously offered the venue for the workshop.

[7] The situation for minors is challenging wherever they are in the Sicilian region: about 75% of minors are excluded from cultural services (libraries, museums, concerts, reading, cinema, etc.), and 50% from sports and internet connection. See Save The Children (2019), *Il tempo dei bambini, Atlante dell'infanzia a rischio, https://s3.savethechildren.it/public/files/uploads/pubblicazioni/x-atlante-dellinfanzia-rischio-il-tempo-dei-bambini_2.pdf*; Save the Children (2022), *Alla ricerca del tempo perduto, Un'analisi delle disuguaglianze nell'offerta di tempi e spazi educativi nella scuola italiana, https://s3-www.savethechildren.it/public/allegati/alla-ricerca-del-tempo-perduto.pdf; Save The Children (2024), Atlante dell'infanzia a rischio. Un due tre… stella. I primi anni di vita, https://www.savethechildren.it/cosa-facciamo/pubblicazioni/xv-atlante-dellinfanzia-rischio-un-due-tre-stella.*

[8] Professors Laura Saja (University of Catania) and Melania Nucifora (University of Catania).

[9] MusicaInsieme, *https://www.facebook.com/musicainsiemealibrino.catania/?locale=it_IT*; Rugby i Briganti, *https://www.brigantilibrino.it/campo-san-teodoro-liberato/*, the CSVE, https://www.csvetneo.org/.

[10] The entrepreneur and patron of the arts, Antonio Presti, considers creativity to be an instrument of social transformation, *https://www.fondazioneantoniopresti.org/progetto/librino/*.

[11] See the Librino Charter in the second volume of the proceedings, edited by Manuelina Maria Duarte Cândido and Ana Swartz.

The Conference at the University of Catania

The conference was held at the Humanities department of the University of Catania, located in the Monastero dei Benedettini (Benedictine Monastery), a UNESCO world heritage site. The monastery is part of the historic centre, which in actual fact is an area with the socio-economic characteristics of a suburban district. Its neighbourhood, called Antico Corso, offers few recreational facilities for young people. In the eighteenth century, at the time of the rebuilding of the monumental Benedictine complex (after the devastating earthquake of 1693), this neighbourhood was already one of the poorest in the city.

Today it is difficult to engage the inhabitants of Antico Corso in cultural initiatives, due to the high level of educational poverty[12]. There are invisible socio-cultural barriers that prevent the neighbourhood residents from visiting the monastery. In addition, following the recent closure of three local hospitals, no healthcare centres or social services have been established to support the needs of the residents, with the consequent closure of several businesses connected to the previous public services. Some local organizations based in the neighbourhood, such as Officine Culturali and Comitato Popolare Antico Corso, have been working hard to improve conditions.

The conference sessions were attended by more than two hundred people including academics, activists, students and experts from different continents. A high level of attendance indicates and reinforces the spirit of sharing and exchange that MINOM constantly strives to promote in non-hierarchical and inclusive gatherings. The University of Catania welcomed all participants willing to share their experiences and ideas about *Rethinking museologies as transformative transdisciplinary alliances for more just societies* (the title of the conference). The conference call covered practical cases and theoretical reflections for a debate open to scholars, practitioners and activists engaged in community museums, eco-museums, and other community heritage practices.

The general themes were focused on the following issues:

---

[12] According to research carried out at the University of Catania, 57% of the respondents to the research questionnaire do not possess a high school diploma, and nearly 70% of the entire sample in the past year have not participated in even one cultural activity. It should be noted that a large proportion of the people in the sample of this research are unemployed: absolute poverty and educational poverty coincide (Fichera, 2018).

- museums, eco-museums and territorial heritage, related to processes of commoning, relationships of care, and buen vivir;

- practices of social museology and collective action to feed processes of transformation, emancipation and decolonization;

- transdisciplinary alliances.

The contributions were focused on different territorial contexts: urban, rural, borders and coastal areas. In addition to oral contributions, posters were accepted for the creation of a collective exhibition[13] and for triggering short discussions.

The opening lectures of the plenary sessions were delivered by keynote speakers from different geographical areas and with different backgrounds, chosen to provide various perspectives. The keynote speakers were Alexander De Bono (Malta), Bruno Brulon Soares (Brasil), Giovanna Vitelli (U.K.), Alberto Garlandini (Italy), Cristina Alga (Italy), Francesco Mannino (Italy), Hugues de Varine (France), René Rivard (Canada), Paule Renaud (Canada), Giusy Pappalardo (Italy) and Ciraj Rassool (South Africa)[14].

To enable broader dissemination of the discussions, the main plenary sessions of the conference were video-recorded and stored online[15].

Among the plenary sessions on the programme, the closing one was the MINOM general assembly; the 40 years of the MINOM movement were celebrated in the presence of its founders, and the document produced at the end of the workshop, the *Librino Charter*, was presented[16].

---

[13] The posters were presented at the Museo della Fabbrica (Monastero dei Benedettini, University of Catania).

[14] For further details, see the conference programme, *https://www.dicar.unict.it/sites/default/files/documenti_sito/MINOM2024-PROGRAM.pdf*.

[15] See MINOM ICOM 2024, *https://www.youtube.com/playlist?list=PLlnTaafxQ8xHMM0F0gETPKX7bpBnDLEc6*.

[16] The presentation of the Librino Charter was made by Mauricio Cuchimba Castro, Suzenalson Kanindé, Pedro Mota, all SAREC scholarship holders, *https://www.facebook.com/search/top/?q=minom%202024%20pedro%20mota&opensearch=1*.

The contributions published in the volume show that languages other than English, including Italian, Portuguese, Spanish and French [17], were welcomed at the conference.

Some specific case studies sparked broader reflections that intertwined different views and visions from four continents. Interesting experiences, for example, were reported on the theme of the relationship between heritage culture and communities, an issue that paved the way to analyse the inclusive and regenerating nature of museology, the role of the museum as a mediator of cultural exchange, and the processes of rebuilding identity and renegotiated social and cultural values and meanings within a changing social context. A significant overview of methodological orientations and concrete solutions implemented in different contexts emerged; the productive discussion enabled the identification of a common thread linking these cultural realities and a collective debate on the possibilities for a co-shared heritage valorisation.

Based on the contributions of the various researchers, this volume has been edited with the aim of giving a linguistic-thematic mapping of cultural heritage. We hope that it will be able to give an overview of the current research of social museology and, like all conference proceedings, not constitute an end point, but a starting point for subsequent in-depth studies.

[17] For this reason, there was the translation for the plenary sessions, offered by Fondazione Federico II – Palermo and by APOYOline; see https://www.federicosecondo.org/, *https://apoyonline.org/*.

References

DE VARINE, H. (2017). Écomusée singulier et pluriel – Un témoignage sur cinquante ans de muséologie communautaire dans le monde. Paris: Harmattan.

FICHERA, G. (2018). Il paradosso del centro storico di Catania. Indagine esplorativa tra patrimonio artistico e povertà educativa, thesis (2017-2018), Dipt. DEI, University of Catania.

Istat (2019). *BES*. Roma: Istat, *https://www.istat.it/it/files/2019/12/Bes_2019.pdf*.

Istat (2025). *I servizi educativi per l'infanzia in Italia*. Roma: Istat, *https://www.istat.it/wp-content/uploads/2025/05/report_infanzia_2023_2024.pdf*.

MANNINO, F. (2025, 5th February). L'Italia a due velocità del Rapporto BesT: ridurre i divari per un benessere inclusivo. *Agenzia di stampa CULT*. Retrieved from *https://www.agenziacult.it/letture-lente/politiche-per-la-cultura/litalia-a-due-velocita-del-rapporto-best-ridurre-i-divari-per-un-benessere-inclusivo/*.

PRIMO, J., & MOUTINHO, M. (eds). (2021). *Sociomuseologia: para uma leitura crítica do mundo*. Lisbon: Edições Universitárias Lusófonas. *https://museologia-portugal.net/files/sociomuseologia_leitura_critica_mundo-com_capa_final-rev_carolina-copiar.pdf*.

Save The Children (2019). *Il tempo dei bambini, Atlante dell'infanzia a rischio.* Roma: Save the Children, *https://s3.savethechildren.it/public/files/uploads/pubblicazioni/x-atlante-dellinfanzia-rischio-il-tempo-dei-bambini_2.pdf*.

Save the Children (2022). Alla ricerca del tempo perduto, Un'analisi delle disuguaglianze nell'offerta di tempi e spazi educativi nella scuola italiana. Roma: Save the Children, *https://s3-www.savethechildren.it/public/allegati/alla-ricerca-del-tempo-perduto.pdf* .

Save the Children (2024). *Atlante dell'infanzia a rischio. Un due tre…stella. I primi anni di vita*. Roma: Save the Children, *https://www.savethechildren.it/cosa-facciamo/pubblicazioni/xv-atlante-dellinfanzia-rischio-un-due-tre-stella*.

Exhibiting co-created heritage: *Stories from Syria* and the power of participation in museum narratives.

Costanza Fusi

Visual & Media Studies
IULM University

costanzafusi26@gmail.com

Abstract (EN)

Heritage preserved in ethnography and archaeology museums is often part of historical and political complex dynamics. To be understood by visitors in its social layering, it needs to be contextualized into exhibitions which build plural narrations, embracing multi-vocal perspectives. Institutions now adopt participatory practices, collaborating with communities, to create the exhibitions. These curatorial experiments challenge the "traditional" museography, working on deeper levels of communication and amplifying at the same time the concepts of heritage, territory, and cultural value. With a view to fostering the understanding of the perceptive dynamics affecting the heritage, this contribution proposes an analysis of the exhibition *Stories from Syria* (2017), held at the Stockholm Mediterranean and Near Eastern Antiquities Museum. Through the study of the two complementary and far apart in time moments that structured the exhibition, it highlights the process of shift in value of the Syrian archaeological heritage, to the eyes of the Syrian and Swedish collectivities. Thanks to the contemporary participatory perspective surrounding the archaeological remains displayed, these artifacts have been re-activated creating new spatial and temporal relations. Therefore, Syrian common History gained back its fundamental role of wide critical frame for the smaller (nevertheless not less significant) individual refugees' stories.

Keywords: participatory museology, critical heritage, Syrian history.

Abstract (IT)

Le testimonianze conservate nei musei etnografici e archeologici sono protagoniste di dinamiche storiche e politiche complesse e in continua evoluzione. Si tratta spesso di un patrimonio che, al fine di essere compreso dal pubblico, necessita di essere inserito in esposizioni che costruiscono narrazioni plurali e abbracciano prospettive multi-vocali. Nella creazione delle mostre, frequenti sono le istituzioni che adottano pratiche partecipative, di collaborazione con le comunità. Questi esperimenti curatoriali pongono delle sfide: si tratta di interventi che ribaltano le strategie espositive "tradizionali", lavorando su più livelli di comunicazione e ampliando i concetti di patrimonio e di valore culturale. Nell'ottica di favorire la comprensione delle nuove dinamiche percettive che incidono sul patrimonio, si propone lo studio della mostra *Stories from Syria*, allestita al Museo del Mediterraneo e del Vicino Oriente Antico di Stoccolma (2017). Attraverso l'analisi dei momenti che strutturano il percorso di visita, complementari e temporalmente *lontani* tra loro, il contributo mette in luce il processo di mutamento di valore del patrimonio archeologico. Grazie all'inserimento delle testimonianze storiche del passato in una prospettiva "partecipativa" riumanizzata, esse sono infatti ri-attivate, consentendo così alla Storia comune siriana di riacquistare il suo ruolo di ampia cornice delle piccole (ma non meno significative) storie individuali.

Keywords: museologia collaborativa, patrimonio critico, risemantizzazione, storia siriana.

Contextualizing: a memorandum

Many of the objects preserved within the exhibition halls and storage rooms of ethnography and archaeology museums, especially around Europe and North America, can be considered "problematic legacies"[1]. In fact, this heritage has often been protagonist of historical

[1] This expression has been translated into English by the author from the Italian "eredità problematiche". Borrowed from the title of the colloquium that took place at the Museo delle Civiltà in Rome, on January 15th, 2022, organized in the framework of the institution's initiative *Depositi Aperti* (*Open Storerooms*). In this colloquium the Italian anthropologists Giulia Grechi and Vito Lattanzi presented their recent publications (Grechi, 2021; Lattanzi, 2021) and discussed the role of ethnography museums in our contemporary globalized world, focusing on the several possible strategies for their de-colonization.

and geo-political complex and delicate dynamics, for instance, the colonial past centuries of asymmetrical power relations and histories connected to diasporas, migrations and/or slavery. Dealing with this material culture, strongly in need to be framed into plural and diverse narrations, museums have the responsibility to engage with the voices of the represented cultures, embracing this way multi-vocal perspectives in their exhibitions. Therefore, they are challenged more and more, nowadays, to implement their participatory practices, and get involved in processes of communication with local and extra-local communities, both for the creation ex-novo of temporary exhibition, and, when possible, for the refurbishing of their permanent galleries.

Many examples of these innovative practices have been discussed in various volumes and articles published during the last thirty years (just to quote a few of them: Lattanzi, 2021; Peers & Brown, 2003; Phillips, & Redazione AM, 2002-3; Simon, 2010; Watson, 2007). Depicting situations both of successful and unsuccessful contact between *representers*, i.e. museums, and *represented*, i.e. communities, these case studies have set fundamental basis for the development of the discipline of collaborative museology and have helped the community of museums' professionals to further revise their approaches, finding new strategies to deal with their daily challenges in our everchanging increasingly diverse world.

In the process of sharing the power of representation, museum institutions and community members should theoretically be equally involved. Nevertheless, too often museums are seen by their source communities as distant and *cold*; they are perceived as *advocates* or supporters of the past that has robbed the cultures of their material heritage. It is thus imperative in this context to establish relationships between the institutions and their communities that are based on mutual trust, particularly in instances where no prior relation exists.

As Laura Peers and Alison Brown (2003) have analyzed in the book *Museums and Source Communities*, the relationship between museums and communities has recently changed dramatically and has shifted from a one-way to a two-way process. In short, this means that source communities have started to be considered as privileged audiences for exhibitions and, in some cases, members of these communities can finally now act as authorities on their own cultures and material heritage, presenting to the museum their needs and claims towards the ways in which the heritage is displayed.

Based on these renovated relationships, collaborations in display settings have been emerging in the last decades, and they have contributed to the transformation of museums into multidisciplinary places, where identities and memories are confronted. Ensured by the collaborative techniques and by the in-depth moments of encounter between different points of view on the material culture, these new narratives try to re-create, within the exhibition storytelling, the *subjectivity* that got lost in the first moment of the acquisition of the objects by the museum (Basso Peressut et al., 2013).

This way, the heritage presented gets re-contextualized into displays that explain and make visible the social and historical layering of meaning carried by the single objects, eventually sharing with visitors knowledge and insights on the context of provenance that usually go far beyond the heritage visible façade. It is, in fact, well known that museum exhibitions are places where the social and cultural meanings of the objects are constructed. They are stages that allow to communicate ideas and reflect around specific themes; multi-vocal devices, hybrid ensembles of many different elements, combined to balance the physical presence and the immaterial significance of the heritage.

Before entering in depth into the analysis of the case-study, it must be highlighted here, that every collaborative exhibition can be considered an experiment. These *curatorial experiments*, in fact, usually challenge the more traditional museography approaches: they open spaces for dialogue, creating inside the museum's halls what James Clifford, already in 1997, described as "contact zones". Moreover, most importantly, they usually have great emotional impacts on the involved communities and individuals, be them from the same countries of origin of the heritage or rooted instead in the social environment in which the museum is active[2]. Eva Christillin and Christian Greco (2021) pointed out in *Le Memorie del Futuro* that all the meanings we associate to the objects depend from the historical context and the multiple collective memories that determine, in the end, the way in which they are perceived. Working on deeper levels of storytelling and communication of the issued materials and amplifying at the same time the very concepts of heritage, territory, and cultural value which can be associated to them,

[2] On this topic, the interdisciplinary work of Brenda Cowan, Ross Laird and McKeown, and especially the "Psychotherapeutic Object Dynamics" theory, provides a framework for identifying and understanding the psychological underpinnings of people's inherent relationships with objects, and the healthful impacts of museum and exhibition encounters on participants (see Cowan et al., 2020).

these exhibitions usually end up serving as *forums* for cultural encounters and enable participation in more democratic dialogue. Thus, they activate new perceptive dynamics around the exhibited material culture.

Experiencing: a vision[3]

With a view to fostering a greater understanding of these dynamics, affecting both the objects' values and meanings, and the people's relationships with – and understanding of – them, this contribution proposes an analysis of the participatory temporary exhibition *Stories from Syria*[4], that was held in 2017 and 2018 at the Mediterranean and Near Eastern Antiquities Museum of Stockholm (SE). Through the study of the two complementary moments that structured the design of the exhibition, the paper aims at underlying the process of important shift in the value of the Syrian archaeological heritage displayed, to the eyes of the collectivity, both of Syrian and Swedish origins. With the help of this insightful case-study, this contribution would like to share light on how communities' participation in museums' programs and exhibitions can co-create and reinvent the meaning of the very concept of heritage.

To be able to set the exhibition into the wider framework of the museum work, I will start this analysis with a quote from the document attesting the *vision* of the organization of the Swedish National Museums of World Culture, of which the Mediterranean and Near Eastern Antiquities Museum in Stockholm is one of the four constituting institutions: «Our museums are about the world, with the world – for the

---

[3] The case-study presented in this contribution is the result of the research that I have carried out, between October 2021 and January 2022, at the four museums institutions that form the Swedish National Museums of World Culture, located in the cities of Stockholm (the Mediterranean and Near Eastern Antiquities Museum, the Ethnography Museum, and the Far Eastern Antiquities Museum) and Gothenburg (the Museum of World Culture). My period of research there has been financed by a scholarship offered by IULM University, that was dedicated to the special mobility project connected to the topic of my research master's final thesis. My thesis focused on the innovative ways in which participatory and collaborative approaches are shaping the work of ethnography and archaeology museums today. Thanks to the study of the documentation provided to me by the museum, the visits to the exhibition halls, the interviews carried out with various members of the museum staff, and my first-hand experience of many events happening at the museums during the period I was there, I have been able to explore in depth the highly collaborative temporary exhibition *Berättelser från Syrien*, held at the Mediterranean and Near Easter Antiquities Museum in 2017.

[4] The original title of the exhibition in Swedish was *Berättelser från Syrien*, then translated into *Stories from Syria* in English and حكايات من سوريا in Arabic.

world» (National Museums of World Culture, 2018a: 7). This quote sets the Museum daily effort on a global, very large perspective. Posing new questions to the materials preserved in its extended collections, the museum frames its work in different historical, social, and global contexts, embracing the challenges of our contemporary entangled world. Its ambition is therefore to bring together all the different cultures – geographically and historically distant ones – creating bridges between different geographical, religious and ethnic roots, and between historical periods, events, and traditions. Moreover, the purpose of the institution is to help people gaining deeper and renewed insights into an increasingly internationalized and everchanging world and to orient themselves in the necessary occurring transition.

The museum is therefore convinced that its collections have significance and value for more people; each object, for the museum's staff, carries many layers of meaning, and they can make the past and present more comprehensible if appropriately studied and communicated. Thanks to its extensive antiquities collections originating from the area of the Mediterranean and the Near East regions, the museum depicts, from the point of view of Sweden, the interactions between the early cultures living in these territories, their commercial exchanges, their cultural contacts, and encounters.

In an increasingly less culturally homogeneous and more multi-ethnic Sweden, that was dealing with internationalization, a globalization that "brought the world to Sweden", and with many ongoing projects related to the integration of migrants, museums' multiculturalism became part of the country's survival strategy (Fiskesjö, 2007). Only in 2015, in fact, 51.000 people from Syria sought asylum in Sweden. The image of Syria that many Swedes had in front of their eyes every day, portrayed by the newspapers' headlines, was only associated with terror, and war. Syrians were just refugees, too many times counted as numbers and deprived of their human essence and dignity. As a result, in that period several events have been proposed around Sweden to overcome this and, doing so, to help the Swedes have a clearer picture of what Syria really is, its people, culture, and incredibly rich history.

As a response to these global and domestic changes in Sweden, and perfectly aligned with the National Museums of World Culture's mission to make use of its international and highly valuable cultural heritage to provide a perspective that helps people orient themselves

within these changes, in 2017[5] the Mediterranean and Near Eastern Antiquities Museum planned and opened the exhibition *Stories from Syria* – curated by Sofia Häggman[6] – and gave people from Syria a place to remember their homeland and share their own stories in public[7].

It goes without saying that museum's exhibitions (especially if temporary and focused on one single topic) are places mediating socio-cultural values, places where new thoughts and ideas are born, but at the same time where objects are there to remind of knowledge that has been forgotten. The ultimate purpose of an exhibition is to foster connectivity and meaning making. Objects, as the primary elements of the exhibition experience, serve to captivate and enable visitors to relate to the content in a way that is personally significant (Cowan, 2019). Dedicated to all the people with Syrian roots living in Sweden, the exhibition *Stories from Syria* was created as a place where memories and stories could come to life, through the material objects and the voices of those who were part of the touching experiences narrated. In fact, one of the main aims of the exhibition was to provide a picture of what Syria was behind the headlines, behind the war, behind the political parties, and the recent traumatic events of its territory.

To guarantee the involvement of visitors in the exhibition with an experience that entertained, challenged, moved, and inspired them, a space was especially created for meetings and conversations between newly arrived and already established Swedish-Syrians. The result of these contacts filled the exhibition halls with the love for Syria, and with the sadness of missing one's home and one's true self.

Protagonists of this specific exhibition were objects, and the stories hidden behind and inside them: past archaeological remains, (e.g. hand axes and scrapers, unguentaria from the 1st-4th century AD, bowls from the 12th-13th century AD, pilgrim bottles from the Mamluk dynasty, reliefs and sculptures from the 100-200 AD coming from Palmyra,

---

5 The starting date has changed during the planning of the exhibition: the *vernissage*, planned for March 18th, 2017, took place on May 20th instead. The *finissage* took place on January 6th, 2019.

6 The staff of the exhibition, in alphabetical order, coordinator: Lusian Alassaf; curator: Sofia Häggman; programs and workshop: Christina Hedlund & Lusian Alassaf; editor timeline: Fredrik Helander; exhibition producer: Maria Hurtig; facts sheet timeline: Eva Myrdal, Sofia Häggman & Fredrik Helander; project leader: Elna Nord; technical producer: Mats Rosén.

7 Where not differently specified, the references for the paragraphs dedicated to the exhibition are the various documents edited by the exhibition staff group before and for the exhibition, kindly made available to me from the museum and translated by me from Swedish into English, where needed.

fragments of mosaics from the 4th century AD) as well as present "everyday life" objects, (e.g. a set of keys, a pair of shoes, a doll, a small wooden box, a notebook, etc.) meaningful in their simplicity, because carriers of the intense relationships they share with their context or provenance and their owners. The personal connection of the people who left their native country to live a new life in Sweden, with the objects, was underlined by the simple display of the two lightful and welcoming exhibition rooms of the Mediterranean and Near Eastern Antiquities Museum.

The exhibition has been a highly participatory project, in which the Syrian community living in Stockholm has participated in the decision-making of the whole design process (Cowan, 2019). Furthermore, the museum has been able to create a "safe space" for Syrians, thanks to the addition of comfortable spaces for sharing and discussions within the same rooms, and the organization of many events, programs, and workshops alongside its opening months.

Available in three languages (Swedish, Arabic, and English) with three different printed catalogues, the exhibition – and the study conducted by Brenda Cowan confirms it – has had, in the end, a strong impact on all the people involved in it, be they object donors, general visitors, and museums staff members, whether they were of Swedish origins or of Syrian ones. Overall, and I quote here Brenda Cowan again: «the process for creating the exhibition was professional, empathetic, and respectful to the participants» (Cowan, 2019: 18).

Furthermore, what is particularly interesting from the point of view of this analysis is that *Stories from Syria* has been designed combining two complementary and far-apart-in-time parts, in a very simple layout. Two *moments* that at the same time divided and reunited the exhibition.

The first *moment* – focused on the country's rich history, the economy of the region in which Syria is located, and its several cultural exchanges – was representing, we could say, the *past*, and it was planned with a very simple museography approach (Picture 1). The heritage was exhibited in big window cases accessible from all sides, and information on the artifacts' provenance, uses, and meanings were provided to the visitors by explicatory panels standing between them. This part of the exhibition was didactic; the design of the environment in the room encouraged informative connections between visitors and objects and provided the necessary historical framework for the following section.

Around thirty objects, chosen from the collections of archaeological antiquities of the Mediterranean and Near Eastern Antiquities Museum, were displayed in this first part of the exhibition hall. Hellenistic mosaics, Roman glasses, and Islamic luster ceramics, examples of Syria's rich handicraft tradition through the millennia, gave glimpses of the country's long and fertile artistic soul. Along with them, mysterious bronze figurines, ancient tomb reliefs from Palmyra, and medieval bowls from Raqqa were included, as a reminder that Syria has always been a cultural crossroads, and that diversity, inclusion, and exchange have always been recurring themes in the history of the area.



Fig 1: The exhibition of the archeological remains. Source: AEOW; arkitekter AB s(2017), Stockholm. *https://www.aeow.se/portfolio-2-2/project-one-ephnc-el3za-5fzx3.*

Although this historical exhibit was not extensive, thanks to these archaeological objects, the museum could contribute with insightful keys to the understanding of the complexity of the conflicts of which Syria has been and is still today, sadly, a protagonist. The stands with the

objects from the collections were focused on three different themes: "Out of the origin of Africa-Syria", "The origin of agriculture", and "Syria as a meeting place for different cultures", and these three points of view on the region emphasized Syria's historical incredible significance for trade and its role as a meeting place for several goods and civilizations throughout the past centuries.

Moreover, the museum produced a digital timeline, accessible both online via an interactive website and on touchscreens situated within the exhibition halls. This timeline presented the history of the country, commencing with the period from 5000BC up to the year 2011, and was available in the three languages of the exhibition.

The second *moment* of the exhibition was instead situated in the *present*. It consisted of fifty personal – and apparently valueless – everyday life objects donated by the Syrians participating in the making of the exhibition, accompanied by the written true story that every donor connected to each one of them (Picture 2). Fifty stories told, collected, written and exhibited; behind these stories, fifty members of the community, several times interviewed by the museum staff; behind these community members, fifty individuals, who differed in terms of age, gender, origins, relationship with Sweden, past experiences, and understanding of the contemporary situation of their mother country.

Ideally, as mentioned above, museums should be able to work with the communities of origin of the objects they preserve between their walls, to try to reactivate them and increase and widen their inherent layers of meanings, strongly in need of being communicated besides their monetary or artistic value and historical importance. In the specific case of this exhibition, the participatory methodology adopted has given to the community directly the task to choose the objects to display – between those that they owned which meant more to them. Eventually, the human-objects encounters that resulted from this collaborative approach have shaped the participant individuals' relationships with the museum itself and with the exhibition project overall (Cowan, 2019). Many and various have been the thoughts, feelings, perspectives, and desires shared thanks to the display of these private and sensitive small pieces of people's lives.

On the first page of the catalogue, this sentence introduced the reader to the exhibition:

> The stories are about wanting to return to a longed-for place, and a lost way of life. About the comfort of old habits and familiar atmospheres, the tastes and smells, and the language. For those living in exile, the things from home are important. No object is too common or trivial to be vessel for memories. (National Museums of World Culture, 2018b: 1).



Fig. 2: The exhibition of the objects donated by the Syrians. Source: Sandin, Tony (2017), Medelhavsmuseet, Stockholm. *https://collections.smvk.se/carlotta-mhm/web/object/4324169*

Between these objects there were Khouzama's (45 years old) old keys, a symbol of his longed for return to Damascus; the glass from Maaloula of the mother of Maria (64 years old) who arrived in Sweden in 1975; the pair of gym shoes that took Jack (9 years old) from Syria to Sweden in 2015; a notebook from the old school days of Abir (40 years old), who has lived in Sweden since 2009, and many others. Provided below are three of the fifty stories narrated by the exhibition, that I have chosen as examples of the highly emotional and personal texts that were accompanying and contextualizing the objects within the display:

A piece of Jewellery that Carries the Scent of Syria

Samar, 27, from Al-Hasakah. Came to Sweden in 2014.

My mother gave me this pendant for my graduation gift. I remember the day we bought it very well. It was the spring of 2011, and I had just returned home after four years as a student at the university of Aleppo. I was enjoying being home, and I joined my mother on a trip to a traditional market. There, we wandered around, browsed the little shops, spoke to each other, and simply enjoyed the day and each other's company. She let me choose my gift, and this simple pendant caught my eye. It's not particularly valuable. I think the stones are just glass or plastic, but this pendant combines two of my favorite colours: silver and green.

That was my last walk in Al-Hasakah, my last happy memory of Syria. When I see my pendant, I see that market before me, I see all the people and colours. And I hear the whole symphony of noises that surrounds every marketplace in Syria. I can even feel the smell of freshly-grilled kebab.

Now, the pendant hangs around my neck, which is still young and smooth. Hopefully, it will still be hanging there when my neck is old and wrinkled, to remind me of the young girl who once walked arm in arm with her mother through a marketplace in Syrian Al-Hasakah, to buy a piece of jewellery in silver and green, the colours she loved.

A little piece of the desert

Peter, 14. Born and raised in Sweden.

When I was seven years old, I went on a trip to Syria with my family. It was my second time in Syria. As I had never been to the desert, I asked my mum if we could go there. We did. We went to Palmyra, which is a fantastic place. There, I gathered some sand in a plastic bag, so I could take it back to Sweden to show to my friends.

I brought the sand to school, showed it to my classmates, and told them about the desert and Palmyra. That was seven years ago. Since then, I've kept the sand in a box, as a memento of the desert and of Syria.

I was sad to see parts of Palmyra being destroyed on television. It's such a beautiful place. I'm happy that I went there, that I managed to see Palmyra in time, and that I've still got the sand. The desert has been there for so long, and now I have a piece of it in my home.
This sand is my treasure.

The glass from Maaloula

Maria, 64, from Qamishli. Came to Sweden in 1975.

This glass was my mother's. She bought it on a visit to Maaloula, as a blessing from the holy city. We were a large family, with eight kids, and we lived in Qamishli. My older sisters got married and left home, but even as a child I was more interested in Jesus, the church, and the sense of community I felt there. I was always in church, and when I was nine, a group of nuns took me to Iraq to join a convent. It was my dream to become a nun. I brought the glass from Maaloula with me, as a memory from home. Five years later, my mother suddenly fell ill, so I went back home. When she died, I stayed on. Somebody had to take care of our father.

When I was 16, I got married, and we moved to Lebanon, where my husband worked. I had my first child only a year or so later. Then, the war broke out in Lebanon in 1975, and we fled to safety in Sweden.

One of the few things I took with me was my mother's glass from Maaloula. Over the years, the glass has not only blessed my home, it has also become a memento of my mother. My mother was like that glass: straight, simple, and open to the Lord. She was also a very humble person, and loved by everybody.

> I've never used the glass. It has a special place on my shelf. I look at it there and remember my mother.

Donating an object to the museum required, for all the involved Syrians, a gradual process of deciding whether to build or not a relationship with the museum institution itself. Ultimately, this kind of active, thoughtful participation has had the power to create awareness and trust from both the museum side and the individual side. Thanks to this trust, in the two rooms of the exhibition – planned and set up by the museum yet filled with objects and emotions by the community – even general visitors and people who were not directly involved in the process of the exhibition felt welcomed in a meaningful and special atmosphere. Because of the diverse stories and experiences narrated in the exhibition, the concept of *community* could evolve, between all the Syrians visiting the museum, as well as the Swedes' awareness on the country's history and traditions.

Interpreting: an analysis

These two *moments*, or levels we could say, of the display were interdependent and at the same time contrasting one another. With their own storytelling and images, they described two sides of the same coin, favoring overall a wider and more structured understanding of the country and making visible and more easily understandable what Syria was, behind the contexts proposed in that moment by Swedish newspapers.

Moreover, thanks to the connection with the objects donated, the archaeological remains belonging to the collections of the Mediterranean and Near Eastern Antiquities Museum assumed new shapes and could gain previously unimagined lights and shadows. Embedded in a plural narration, the ancient artifacts became puzzle pieces of a present everchanging social, geographical, and political framework in constant evolution. They have been, in other words, re-activated by the contemporary objects donated by the community, creating new spatial and temporal relations between each other and acquiring new meanings within the memories and the imagination of the visitors.

This way, Syria's ancient history became present, while at the same time the fifty private individual contemporary stories became part of the wider framework, re-connected to the country's history and to its fundamental role of critical lens. Thanks to the diverse stories and experiences narrated through the layers of the exhibition, this process of profound shift in value of the Syrian archaeological heritage to the eyes of the collectivity stimulated critical thoughts and raised awareness, both in people of Syrian and Swedish origins, be them participants, audience, or museum's professionals. Testimony of this is the emotional response that Prof. Brenda Cowan could measure in her already quoted *Exhibition Evaluation Report* (2019). The exhibition enabled eventually visitors to gain insights into the often-overlooked experiences of individual refugees, facilitating a deeper understanding of their stories and the historical context surrounding them. It served, in the end, as a bridge between these two aspects, opening to a more comprehensive examination of the subject matter.

In conclusion, we can surely consider the exhibition *Stories from Syria* a best-practice example of inspiring museography. The participatory process adopted by this exhibition invited into the emotional scape of the exhibition both the positive and the negative *surprise* of re-living, in the present, those stories narrated by the past, and vice versa. These are words from a museum's staff member who contributed to the making of the exhibition, and I believe they perfectly summarize and portray *Stories from Syria* and its impact:

> Exhibitions like Stories from Syria are for the people. They provide a healing process. They enable us to integrate the historical objects and everyday ones to show culture and place, and we would be able to know it all better. Understand the history and the people in a relevant way. We could understand the world as the lived and the living, and it would change something in yourself and in other people. (Cowan, 2019: 43)

As Vito Lattanzi wrote in the introduction of the colloquium *Beyond Modernity. Do Ethnography Museums Need Ethnography?* held in Rome in 2013,

> [...] the museum participates in the formation of its objects of interest, in the sense that it contributes to

> shaping their identity as cultural heritage. (Ferracuti, Frasca, Lattanzi, 2013: 7).

It is thus particularly interesting to explore how, in this case-study, while exhibiting personal and private everyday-life objects in communication with archaeological rare and valuable artifacts, the museum has challenged the concept of cultural heritage, opening the door for community participation to co-create its meaning.

Opening spaces for discussion on what heritage is and how we can narrate it in order to understand its value, as well as on what a museum can or cannot exhibit within its halls is a necessary starting point to critically rethink the museum institution as an everchanging *lieux* of interactions and experimentations, crossed by people and things. Within the contemporary globalized world scenario, in which many voices claim expression, it is fundamental to analyze the wide horizons of participatory approaches, and the possibilities offered by the procedures of re-establishing contacts between institutions and represented communities.

The innovative collaborative perspective surrounding the historical archaeological remains displayed in *Stories from Syria* allows this exhibition to trace a path, through which to propose a model to follow, that can and must of course be perfected and implemented.

Bibliography

BASSO PERESSUT, L., LANZ, F., & POSTIGLIONE, G. (Eds.). (2013). *European Museums in the 21st Century – Vol.1*. Milano: Politecnico di Milano.

CHRISTILLIN, Eva & GRECO, Christian (2021). *Le Memorie del Futuro. Musei e ricerca*. Torino: Einaudi.

CLIFFORD, James (1997). Routes. Travel and Translation in the late Twentieth Century. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

COWAN, Brenda (2019, July 14). *Stories from Syria* Exhibition Evaluation Report. [Blog post] Retrieved from *https://www.psychotherapeuticobjectdynamics.com/for-the-museum-community.*

COWAN, B., LAIRD, R. & MCKEOWN, J. (2020). Museum Objects, Health and Healing. The Relationships between Exhibitions and Wellness. London and New York: Routledge.

FERRACUTI, S., FRASCA, E., and LATTANZI, V. (Eds.). (2013). *Beyond Modernity. Do Ethnography Museums Need Ethnography?* Roma: Espera.

FISKESJÖ, M. (2007). The trouble with world culture. Recent Museum Developments in Sweden. *Anthropology Today*, 3(5), 6-11.

GRECHI, Giulia (2021) : Decolonizzare il museo. Mostrazioni, pratiche artistiche, sguardi incarnati. Milano: Mimesis.

LATTANZI, Vito (2021). Musei e antropologia. Storia, esperienze, prospettive. Roma: Carocci.

National Museums of World Culture (2018a). *Our Vision*. Gothenburg: National Museums of World Culture.

National Museums of World Culture (2018b). *Berättelser från Syrien/Stories from Syria*. Stockholm: National Museums of World Culture.

O'Neill, Mark (2006). Museum of World Cultures, Gothenburg. *Material Religion*, 2(2), 256-258.

PAINE, Crispin (Ed.). (2000). Godly Things. Museums, Objects and Religion. London: Bloomsbury.

PEERS, Laura & BROWN, Alison K. (2003). Museums and Source Communities: a Routledge Reader. London and New York: Routledge.

PHILLIPS, Ruth B., & Redazione AM (2002-3). Incontro con Ruth Phillips. *AM – Antropologia Museale*, 3, 6-17.

SIMON, Nina (2010). *The Participatory Museum*. Santa Cruz (CA): Museum 2.0.

SIMPSON, Moira G. (1996). Making Representations, Museum in the Post-Colonial Era. London and New York: Routledge.

WATSON, Sheila (Ed.). (2007). *Museums and their Communities*. London: Routledge.

Using the Power of Art: Creative Agency in Landscapes of Care

Tamsin Greaves, Victoria McMillan

Nottingham Trent University, UK
tamsin.greaves2022@my.ntu.ac.uk
victoria.mcmillan2018@my.ntu.ac.uk

Abstract (EN)

This paper presents two case studies of care-ful museological practice in the UK that use creative agency in centring sense of place and wellbeing in landscapes of care.

In Mansfield, UK, the local museum space provides a landscape of care for survivors of domestic and sexual abuse who are rebuilding lives through the medium of art and creating new social connections post-trauma. Acknowledging the right of everyone to access and participate in culture, the project uses transformative art materials to explore the museum's collection. Participants are engaged in art activities such as clay, felt, collage and stitch, designed to engender a state of 'flow', where the hands are busy, and the mind is occupied making many micro-creative decisions which lead to instant feedback. Artistic success and social connections generate agency and empowerment for the marginalised, improving wellbeing and enabling reciprocity in caring relations.

The second case study showcases participatory mapping techniques used to facilitate children and young people sharing their own place values during PhD research exploring UK ecomuseum practice and regenerative community futures. Creative methods used empowered young people to represent their own lifeworlds through accessible mediums, affording them equal voices in the research. This approach can empower agency, equity and representation when considering landscape and place values in practice, research and policy.

Keywords: landscapes of care; care-ful museology; creative agency; place, wellbeing

Introduction: Landscapes of care & care-ful museology

This paper presents two very different case studies of care-ful museological practice and research in the UK that use creative agency to centre sense of place and wellbeing within landscapes of care. Firstly, Tamsin Greaves introduces the Art Power project where in Mansfield, UK, the local museum space provides a landscape of care for survivors of domestic and sexual abuse who are rebuilding lives through the medium of art and creating new social connections post-trauma. In the second case study, Victoria McMillan showcases participatory mapping techniques used to facilitate children and young people to share their own place values during PhD research exploring UK ecomuseum practice and regenerative community futures.

The use of 'care' offers a framework to alter relations within and between human and non-human communities and the land, opening up other ways of thinking about, interacting with and being in the land, in opposition to dominant, often extractive practices (Jacobs & Wiens, 2023).

Geographers Milligan and Wiles describe landscapes of care as 'complex social, embodied and organisational spatialities' (2010, p. 738). This provides a useful lens through which to explore wider affective relationships between all aspects of place, the human and non-human, living and non-living, tangible and intangible, and the implications for health, wellbeing, resilience and sustainability of all.

Care-ful museology describes a direction of 'care-thinking' in museum practices, theory and research (Morse, 2020). Care-ful museology draws from feminist theory and care ethics (Held, 2006; Tronto, 1993), health and wellbeing practice and theory (Falk, 2021; Latham and Cowan, 2023; Cowan, Laird and McKeown, 2020), health and wellbeing theory and practices (Latham & Cowan, 2023; Chatzidakis, Hakim, Litter, Rottenberg, & Segal, 2020), and museum activism for climate and social justice (Dalal-Clayton & Puri Purini, 2022; Harrison & Sterling, 2021), placing people-care as central to museums concerns. Exploring the relational practices and qualities of care, the museum space itself becomes a landscape of care that is reciprocal – a circle of care comprising objects and communities of origin, diverse and plural local communities, participants, museum workers, art therapists and freelance artists.

Both concepts use a relational ethics of care that nurture and facilitate belongingness and connection, agency and opportunity to participate, including in decision making, and access to practical and emotional support to do so, through a practice of caring for, caring about and caring with (Jonsson, Christianson, Wiklund, Hurtig, & Goicolea, 2021; Csikszentmihalyi, 2008; Morse, 2020).



Fig 1. Map showing the locations of research discussed in this paper. Mansfield (blue box) is the location of the Art Power project. Other locations (grey boxes) are five UK ecomuseums discussed in the 2nd case study. (Image Greaves, T. & McMillan, V.)

Case study 1: Art Power

This study proposes the hypothesis that a local, small-town museum such as Mansfield can provide an entry point to a potentially beneficial experience. It interrogates the question; can creative workshops in the museum enable marginalised women to enjoy art making and develop new social connections? The study builds on work in museums in the north of England documented by Nuala Morse (Morse, 2020), she claims that without care, attempts to include a wider range of people in museums will fail and therefore community engagement should be seen as carework. I combine a role at the museum with post-graduate research at Nottingham Trent University, and Art Power is the name of a socially engaged project at Mansfield Museum in the East Midlands of the UK where this study's fieldwork takes place. Mansfield has 100,000 inhabitants and has an industrial background, there used to be cotton mills, coal mining, biscuit tins, textiles and shoe production but now there are high levels of deprivation which include women recovering from trauma. The aims of the Art Power project are to develop self-confidence and social connections, and to strengthen a relationship to place for vulnerable women, particularly those living with the aftermath of domestic and sexual abuse. Forty-four women have been involved in the programme which has delivered one hundred and fifty workshops up to January 2024. As Morse (op cit.) suggests, museum care practices can enable participants to reconnect with their sense of identity and their creative selves and Francois Matarasso (2019) makes the case for the powerful agency of art-making.

There is potential for a virtuous synergy as the art making becomes a particularly therapeutic tool when combined with museum objects which connect people to place in a caring environment, for example, a participant of the Art Power group has a family connection to the metal box manufacturing in Mansfield, another has memories of the textile trade and handling objects from these industries in the museum collection contributes to a sense of place and belonging. As noted by Elizabeth Wood and Kiersten Latham, 'It is not the collection per se that makes a museum...experience: it is, rather, the act of *bringing together* people and objects' (Wood & Latham, 2016, p. 11). A creative workshop uses the medium of art-making to promote togetherness and connectedness whilst learning new skills and techniques. The museum space can offer an ideal environment for creative workshops as it unites practical space with access to inspiration. These features provide the

potential for making art and friends simultaneously, as demonstrated by the words of a participant:

I think that art is so therapeutic, it can just really clear your mind and help you to open up. It takes that pressure off, there's just a relaxed environment. You can have a laugh, you can talk. It's just so good for your wellbeing.



Fig. 2. Collage work by Art Power participants. (Images T. Greaves)

The concept of 'flow'

Mihaly Csikszentmihalyi (2008) developed the concept of flow in the 1990s, he describes the state of being 'in the zone,' of total absorbment in an activity, where the task is difficult but achievable, and he found that this state could dispel intrusive thoughts. It is an anti-Cartesian melding of body and mind, the hands active, the mind engaged in the task. A creative art activity such as collage, clay, or felt, lends itself to this kind of positive experience as there are no hard and fast, right or wrong solutions but instead, a personal sense of fulfillment and involvement. A hands-on art activity involves many micro-decisions required to alter, adapt and refine the material to achieve a result

significant to the self. When an activity is thoroughly engrossing, there is not enough attention left over to allow a person to consider either the past or the future, it engenders a loss of self-consciousness, not a loss of self or of consciousness, but a loss of consciousness of the self. In the words of a participant,

I forgot what was going on at the house and what was going on in my life and I just use my hands to express myself.

A felt workshop began with an exploration of the museum store and this velvet shoe. We have found that the art materials which generate the most satisfaction in our context are ones such as clay, felt and collage which have responsive, iterative and transformational natures. The malleable clay is fired in a kiln to become hard, wisps of wool are bonded to create a felted fabric, and the collage technique produces layers of meaning. The women are learning new skills and producing some quality outcomes such as these pineapple slippers:



Fig. 3. Velvet shoe from Mansfield Museum's collection and feltwork by Art Power participants. (Images T. Greaves)

The happy accident

The process of making art often leads to the phenomenon of the happy accident; something apparently goes wrong but can be turned around. For example, we made some ceramic tiles and one cracked in the kiln during firing. We found a repaired Chinese cup and saucer in the museum store which led to some research and the discovery of the Japanese technique of Kintsugi which embraces the concept of imperfection: the tile may have a crack but we're not going to hide it! This technique presents a metaphor for reconstructing lives, putting something broken back together which the women appreciated. They decided to make some tiles specifically to break and then re-create. They staged the smashing as a happening, each having planned what they wanted to say, after that the pieces were glazed and fired again, ready to reconstruct rather than reject. Finally, the pieces were joined together again with gold to create a ceramic with a story, like a face with its lines or a body with scars.

The first Mansfield Carnival grew out of the work on an exhibition exploring the 1948 Windrush generation and the Art Power project became involved. The organic nature of deepening engagement occurs as the museum space is shared with participants. As they have developed confidence and trust in the staff and purpose of the museum, they become empowered to offer ideas and opinions. Following discussions during workshops around the Windrush exhibition, the participants suggested an Art Power carnival troupe, and through sharing skills a workshop was planned to create carnival headdresses. Some women were happy to show their faces and others included masks with their head pieces to protect their anonymity, and in June 2023 twenty women and children paraded through the centre of Mansfield. To see women who had been hesitant attendees of their first workshops at the museum, modelling Art Power t shirts and their handmade head gear was moving and compelling.

A creative writing workshop used museum objects as starting points for imagination. The participants wrote together and nearly all felt confident enough to share their words. In the words of another participant:

You've kind of isolated yourself a little bit and you feel sometimes like you're the only person who's gone through something rubbish. It's really good when you meet

other people. Like I say, we don't always discuss what we've gone through, but it's obviously a common thing. I think it's important to …rebuild different connections and … it does that.

This collaboration has led to the publication of a pamphlet of poetry contributed by the women, and they are now preparing to curate an exhibition for International Women's Day.

Case study 2: 'I like being heard'; using creative mapping to give voice to children and young people in research.

The second case study presented here showcases a very different use of creative methods in participatory mapping techniques used to facilitate children and young people to share their own place values during PhD research exploring UK ecomuseum practice and community sustainability. The research focused on five case study communities living within the areas of five UK ecomuseums – Skye and Cateran in Scotland; Flodden 1513, which sits across the Eastern Scotland/England border region; Ecoamgueddfa in West Wales and Spodden Valley Revealed in Northern England.

This larger study is developing the idea of 'Land Connectedness' as a novel term and framework through which to better understand the deep emotional connections that people have to the places they live. The study explores how positive connections can be encouraged, maintained and strengthened and what implications this has towards people's actions in caring for the places and communities in which they live and for wider climate action. To do this, it was important to me as a researcher to try and represent as wide a section of the communities as I could – this meant endeavouring to include children's and young people's perspectives and values. I could not, in good conscience, form a study on what people care about in their landscapes with the hope of understanding pathways to that care without embedding care-ful practice in my own research. This also marries the ecomuseum philosophy of inclusion, plurality and reciprocity that forms a major part of my larger study (e.g. Borrelli, Davis & Dal Santo, 2022).

When considering the intertwined economic, social and environmental dimensions of just sustainable futures, many of our

international conventions and assessments on heritage and environment agree on the necessity of the inclusion of diverse perspectives and values, and the right of all individuals and groups to evaluate, participate, benefit from and be responsible for their heritage and environment, from the Faro Convention (Council of Europe, 2005) to the Intergovernmental Science-Policy Platform on Bio-Diversity and Ecosystem Services (IPBES) report on the Diverse Values and Valuation of Nature (IPBES, 2022). Yet, most policymaking approaches prioritise a narrow set of values at the expense of both nature and society, as well as of future generations. IPBES reports that despite increasing calls to consider values in policy decisions, scientific documentation shows that less than 5 per cent of published valuation studies report any uptake in policy decisions (op cit.).

Within this, children's and young people's perspectives and values are even less represented and undervalued. Working with children to gain their views is time-consuming and difficult with greater ethical considerations. The knowledge they share often doesn't fit with adult interpretation, and as Puolamäki (2017) states their values are not stable or general but individual and ever-changing as children and their worlds grow, and the knowledge they share is represented and codified in a way that makes it difficult to fit into scientific or expert documentation. So why should we bother?

Firstly, if we are serious about inclusion we cannot afford to miss them out. Globally children aged 15 years and under make up 25% of the population (Statista, 2023). In the UK, this age group forms 20% of the population, across Europe 16% (ibid). As researchers, practitioners and policymakers, we must endeavour to understand, reflect and value young people's lives, worlds and concerns.

Secondly, whilst their values shift with age and experience – and I would point out here that so do adults, there is much research to show that children's values, such as place attachment and nature connectedness, are strong indicators of their later adult values and actions (Richardson, et al., 2019). This research shows that whilst there tends to dip in reported values and connectedness during the teen years, referred to as the 'teenage dip', adult reported levels match the higher levels of values registered by children under 10 years of age (ibid, Piccininni et al., 2018). A similar teenage dip in values and engagement is reflected in heritage engagement in the UK (Curious Minds, 2019; DCMS, 2024).

Thirdly, there are also strong links between these same values, such as place attachment and nature connectedness – with the health and wellbeing of both human and non-human populations, low human emotional connections is related to low mental and physical wellbeing in both human and non-human communities (National Trust, 2017; National Trust, 2019; Chassagne, 2020; Borrelli, Davis, & Dal Santo, 2022; Brown, Cummins, & González Rueda, 2023 (a); Fresque-Baxter & Armitage, 2012; Martin, et al., 2020; Piccininni, Michaelson, Janssen, & Pickett, 2018; White, et al., 2021). In his study collaborating with children on place values, Moore (1980) called for childhood place values to be centred in 'a more earth-bound culture, driven by a 'politic of experience' as a motivating force' (ibid, p. 135) to foster positive environmental and social values and action. Recent reports in the UK further suggest the importance of the inclusion of young people with heritage in social justice (Institute for Community Research & Development; Arts Connect, 2023). The benefits include personal development, identity and belonging, social inclusion and cohesion and tackling regional inequalities (ibid). Therefore, understanding the what, how and why, of children's sense of place, allows us to understand how to strengthen these positive attachments and values, thereby increasing human and planetary health and flourishing. The following section focuses on the methodology rather than the results, so that others may use or adapt the techniques presented.

Creative Participatory Mapping Methodology

The approach this study took to gain insight into children's values came about out of necessity. Originally, along with interviews and survey, I had planned to use two types of personal ecologies (PE) mapping – journalling and sketch mapping to investigate the interactions and values between individual community members of all ages, and the nature and places they lived. Such interactions are affective and phenomenological, perceived through multiple senses (Gaston, et al., 2018).

Personal ecology maps aren't mirrors of the physical world but elicit relational meaning and context through post-representational perspectives; they can incorporate the use of images, words, sound, and objects amongst other things. They are multidimensional and can

represent non-spatial connections through non-linear stories and composition, and they can infer the tangible and the intangible. Whilst not entirely free from power dynamics and bias, community-based and participatory mapping approaches offer opportunities to 'challenge, assert and transform power and control' (Cochrane, Corbett, & Keller, 2014, p. 2). Using participatory PE mapping methods empowers participants to give their own perspective of their environments, giving insights on form, frequency and duration of interactions, as well as affective, cognitive and functional values and experiences of different elements of their landscape (Moore, 1980; Powell, 2012; Swords, Jeffries, East, & Messer, 2019).

However, due to covid restrictions limiting community engagement during the first round of field research, participant up take had been very low. So, to widen participation during the second round of fieldwork in 2022, two new types of PE participatory mapping activities were developed – Personal Ecologies Postcards and Community Roll Mapping. Going under the title of 'A few of my favourite things in [+ location of place]' these were designed to be anonymous, quick and accessible to any age to engage casual participants as pop-up activities in community spaces, groups and events. Whilst these don't give the depth of information that the sketch mapping and particularly the journalling do, or the survey or interviews, they gave a snapshot into what people value in their everyday landscape across a broader range of the communities than would typically have participated in the other forms of data collection. Both proved very popular with participants as activities in and of themselves.

A total of 13 pop-up community mapping sessions were held, 10 were delivered by myself and three were supported by community members. Three events took place as part of wider activities organised by the case study ecomuseum, including a bioblitz event, and a community festival and a family summer playday. The remaining events were organised independently with partner organisations, community groups and sites that the author had made contacts with during the first tranche of fieldwork. In the interests of giving something back to community participants, at seven events, additional free make-and-take crafts were provided for people, with no obligation to participate in the data collection. At some pop-up events, both the postcards and roll mapping were used; at others only one or the other. With children's groups, I focused on the roll mapping; whilst the postcards lent themselves well to being left in place, for example, a local shop, library or museum over a period of time, as well as at whole community events.

Personal Ecologies Postcards

I designed three different postcards (Fig 3), each with a prompt to explore participants' landscape values, adapted from nature connectedness frameworks (Richardson & Sheffield, 2017; McEwan, Richardson, Sheffield, Ferguson, & Brindley, 2019). The reverse of all postcards asked for the age of participants and awareness of their local ecomuseum prior to that day. Participants were asked to 'draw, doodle or note the things that you love on a postcard' and post it into a post-box I had constructed, which displayed the project and consent statement, including further prompts

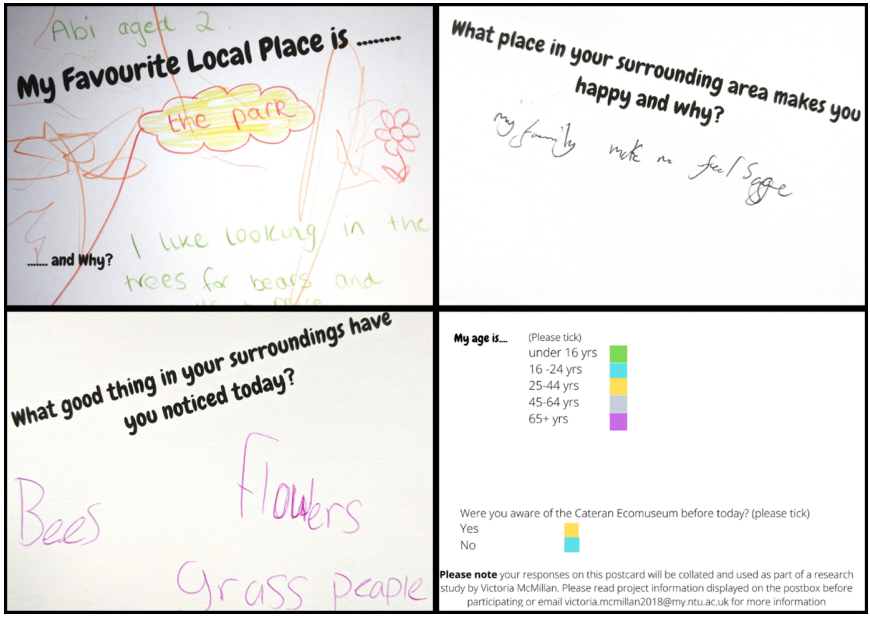


Fig. 4. Examples of responses to postcards showing three designs and reverse. (Images V. McMillan)

A total of 124 people filled in postcards. The participants' ages (when given) were spread across all age groups, from under 16 years, two years being the youngest stated, to the 65+ group: 21% under 16, 18.3% 25-44, 10.5% 45-64, 33% 65+, with 17% not stated. The notable

exception is the complete absence of any 16-24-year-olds. The absence of this age group in participants reflects the relative lack of this group participating at the types of family and community events that the pop-up activities were taking place. This mirrors the drop off in engagement of this age group across arts and cultural activities and also in Nature Connectedness in the UK (Tait, et al., 2019; Richardson, et al., 2019).

Community Roll Mapping

The PE community roll mapping activity consisted of laying out a huge roll of paper 1.06m wide by as many metres as could fit along the tables, floor or ground that was being used at the various locations. More could be rolled out if needed, and a mass of colouring pens and pencils were provided along with prompts to 'draw, doodle and sketch the things that you love' in the local area.

Approximately 190 participants worked individually and/or as groups to produce 179 drawing clusters. Clusters could be a single drawing or written piece by a single individual or else collaborative and collective drawings, which may include several drawings. All together participants produced over 37 metres of drawings and notations.

Whilst demographic data was not collected for the roll mapping, anecdotal evidence from participants themselves and the youth groups' age group allows me to know that participants' ages ranged from 2 to 87 years old[1]. In the case of the youngest respondents, they participated with siblings and/or parents as collaborative place-makers or translators.

The large scale of the paper seemed enticing to all age groups, with many adults exclaiming how it reminded them of joining in with big drawings when they were young. So much so for one participant, that she asked to do the activity with her local primary school for me. Whole family groups of multiple generations joined in with this activity as well as individuals and groups of just children or adults. The task was designed to be completed in 2 to 3 minutes, but most participants spent

[1] Interestingly this did include a small number of young adults, suggesting that the few who were present did also take part. Suggesting the idea that if presented with the opportunity in the spaces they inhabit they will engage. Ideally, with more time and resources I would have endeavoured to explore the 16 – 24 age group more. However, my more in-depth data collection did include five members of the 16 – 24 years age group, whereas there were no under-16s represented outside of the PE postcards and roll mapping.

much longer, averaging 10 – 15 minutes, with some returning to continue drawing and some spending up to 1 ½ hours carefully rendering their drawings and adding their contributions. It was clear that people of all ages enjoyed this task as a fun activity in and of itself.



Fig. 5. Community roll mapping session and details from rolls. (Images V. McMillan)

The drawings and notations give insight into landscape values, including non-representational and effective logics at play. The process of creating the drawings conferred the activity a post-representational aspect (Swords, Jeffries, East, & Messer, 2019). The performative process of individual and collaborative production of narrative telling during creation and drawing, viewing, interpreting and responding to others being done or already drawn, meant that the activity itself and the rolls became palimpsests of insight into embodied experiential worlds, real and imaginary, individual, shared and collective.

Whilst apparent across all pop-ups and all ages, the collaborative placemaking was particularly apparent when working with young

people's groups such as youth groups and the school. Reflecting Sletto's 'theatres of memory' and 'performances of identity' (2009, p. 443), with back-and-forth negotiations building real and fantasy places and figures, revealing and reinforcing a collective sense of identity and connection through stories, ideas, motifs, interests and hobbies. The children frequently displayed obvious pride in showing and explaining their drawings to accompanying adults, friends, siblings and myself.

'I like being heard', are you listening?

Both novel pop-up activities proved popular with community members. They were a successful way to gain insights from a wider cross-section of communities and in a far greater number than would participate in more in-depth activities such as journalling and interviews or would be practicable for a single researcher in the time frame that I had. Whilst the insights are not as deep, the information given furnished a broader picture of cross-community landscape values and knowledge, what matters to people, what captures their interests, and what makes them feel connected. With more time than I had - this could be built upon through multiple workshops to gain a deeper understanding.

Both pop-up activities worked best for data collection purposes when I was present. Building rapport with people encouraged people to be more engaged and garnered more insights into the drawing and comments through the accompanying narratives as they chatted about what they were drawing or writing. These narratives allowed further layers of understanding than just the comments or pictures alone, allowing for greater depth and confidence in the accuracy of analysis.

The creative methods used with young people, including the very young, gave them the power to represent their own lifeworlds, on their own terms, through a medium that was accessible to them as equal evaluators of place (Puolamäki, 2017). An opportunity often not afforded to them, yet one they seemed to relish, allowing their voices to be heard as equals in the larger research study. An important aspect of this research was that the pop-up mapping events took place in the communities' own spaces that were familiar to the children, such as local parks, schools and youth groups. This makes participation more accessible, with participants more comfortable, thereby reducing power inequities. Such an approach has wider applications for empowering

agency, equity and representation when considering landscape and place values in practice, research and policy. To foster landscapes of care.

If we are to meet the recommendations of true inclusion, children's diverse perspectives need to be respected, brought into valuation processes, acknowledged, and incorporated into actual policy, whether that's the planning of local ecomuseum activities or regional or national plans.

Perhaps the most important message shared during this research, was one repeated throughout the process implicitly through the time and effort given, the careful narration and storytelling that was an integral part of the mapping activities, and one was written explicitly by one young participant who stated 'I like being heard!' Perhaps the most important thing we can do as researchers, practitioners and policymakers is to truly listen!

Conclusion

The two studies presented in this paper use different methodologies, and in different settings. One situates the museum as a landscape of care through care-ful and caring practice. Art Power fosters a new landscape of care for participants of a women's group, embedding social and place connections in self-confidence and identity building as part of a process of recovery post-trauma. Art-making aiding self-making. The second invokes landscapes of care within an academic research project exploring people's emotional connections to the landscapes in which they live. Arguing that as researchers, inclusion, representation and equity must be a matter of form in community research design. Children and young people are often underrepresented in sense of place research. Focusing on creative methodology, it offers one example of a means to include plural and diverse perspectives and values from children.

Both studies demonstrate an overlap in the power of art to facilitate self-expression within a landscape of care, which can explore and strengthen a sense of place and belonging. Both stress the importance of listening to our participants and foreground the use of creative agency to give voice to the underrepresented, taking steps towards enacting the powerful activist slogan demanding full and equal

inclusion that reminds us, 'nothing about us without us' (eg Charlton, 1998).

Acknowledgements: This paper is based on parts of the PhD research and theses of the authors; Art Cares: Exploring how creative workshops in museum spaces can improve the wellbeing of vulnerable participants (Tamsin Greaves) and Place Matters: The potential of the ecomuseum in the UK to connect communities to their landscape and help foster regenerative futures (Victoria McMillan). The research is funded by Nottingham Trent University (Tamsin Greaves) and Midlans4Cities Doctoral Partnership & UKRI-AHRC at Nottingham Trent University (Victoria McMillan).

References

BORRELLI, Nunzia; DAVIS, Peter & DAL SANTO, Raul (2022). *Ecomuseums and Climate Change* (1 ed.). Milan: Ledizioni LediPublishing. Estratto da *https://zenodo.org/records/7649067*.

BROWN, Karen; CUMMINS, Alissandra & GONZÁLEZ Rueda, ANA S. (2023 (a)). Communities and Museums in the 21st Century: Shared Histories and Climate Action (ICOM Advances in Museum Research Series) (1 ed.). London: Routledge. Estratto da *https://doi.org/10.4324/9781003288138*.

CHARLTON, James L. (1998). Nothing About Us Without Us: Disability Oppression and Empowerment. Oakland, C.A.: University of California Press.

CHASSAGNE, Natasha (2020). *Buen Vivir As an Alternative to Sustainable Development : Lessons from Ecuador.* Taylor & Francis Group. Estratto da *https://ebookcentral.proquest.com/lib/ntuuk/detail.action?docID=6369834*.

CHATZIDAKIS, Andreas; HAKIM, Jamie; LITTER, Jo: Rottenberg, Catherine & Segal, Lynne (2020). *The Care Manifesto: The Politics of Interdependence.* London: Verso Books.

COCHRANE, Logan; CORBETT, Jon & KELLER, C. Peter (2014). *Impact of Community-based and Participatory Mapping.* Victoria, Canada. doi:10.13140/RG.2.1.4522.5360.

Council of Europe. (2005). Council of Europe Framework Convention on the Value of Cultural Heritage for Society: Faro, 27.X.2005. Council of Europe. Strasbourg: Council of Europe. Estratto da *https://rm.coe.int/1680083746*.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly (2008). Flow: The Psychology of Optimal Experience. New York : Harper Collins Publishers.

Curious Minds. (2019, October 31). *Why Is Engaging Young People With Heritage Such A Tough Nut To Crack?* Estratto da Curious Minds: *https://curiousminds.org.uk/curious-blog-engaging-young-people-with-heritage-venues/*.

DALAL-CLAYTON, Anjalie & PURI Purini, Ilaria (. (2022). Doing the Work: Embedding Anti-Racism and Decolonisation in Museum Practice. London: Contemporary Art Society and UAL Decolonising Art institute.

DCMS. (2024). Taking Part: statistical releases. Estratto da Gov.UK: *https://www.gov.uk/government/collections/sat--2#history*.

FRESQUE-BAXTER, Jenifer A. & ARMITAGE, Derek (2012). Place identity and climate change adaptation: a synthesis and framework for understanding. *WIREs Climate Change 2012, 3*(May/June), 251-266. doi:10.1002/wccc.164.

GASTON, K. J., SOGA, M., DUFFY, J. P., GARRET, J. K., GASTON, S., & COX, D. T. (2018, 12). Personalised Ecology. *Trends in Ecology & Evolution, 32*(12), 916 - 925.

HARRISON, Rodney & STERLING, Colin (. (2021). *Reimagining Museums for Climate Action.* Museums for Climate Action. Estratto da *https://cdn.sanity.io/files/r8ktmtzu/production/4e56235413d6d4be2db18f015f12524a7bcd8ad4.pdf*.

HELD, Virginia (2006). The Ethics of Care: Personal, Political, and Global. Oxford: Oxford University Press.

Institute for Community Research & Development; Arts Connect. (2023). *Young People's Engagements with Heritage: Tackling Inequality & Other Opportunities for Public Policy.* Institute for Community Research & Development and Arts Connect. Tratto da *https://artsconnect.co.uk/heritage-report/*.

IPBES. (2022). Summary for Policymakers of the Methodological Assessment Report on the Diverse Values and Valuation of Nature of the Intergovernmental Science-Policy Platform on Biodiversity and Ecosystem Services. (U. Pascual, P. Balvanera, M. Christie, B. Baptiste, D. González-Jiménez, & e. al., a cura di) Bonn, Germany: IPBES secretariat. Estratto da *https://doi.org/10.5281/zenodo.6522392*.

JACOBS, Sara & WIENS, Taryn (2023). Landscapes of care: politics, practices, and possibilities. *Landscape Research Group, 49*(3), 428-444.

JONSSON, Frida; CHRISTIANSON, Monica; WIKLUND, Maria; Hurtig, Anna-Karin & Goicolea (2021). Collective imaginaries of caring

landscapes for rural youth: a concept mapping study in northern Sweden. *BMC Public Health, 21*(2191), 1-10. Estratto da *https://doi.org/10.1186/s12889-021-12223-4*.

LATHAM, Kiesten & COWAN, Brenda (. (2023). Flourishing in Museums: Toward a Positive Museology. London: Routledge.

MARTIN, L., WHITE, M. P., HUNT, A., RICHARDSON, M., PAHL, S., & BURT, J. (2020). Nature contact, nature connectedness and associations with health, wellbeing and pro-environmental behaviours. *Journal of Environmental Psychology, 101389*.

MATARASSO, François (2019). A Restless Art: How participation won, and why it matters . Lisbon: Calouste Gulbenkian Foundation.

MCEWAN, K., RICHARDSON, M., SHEFFIELD, D., FERGUSON, F. J., & BRINDLEY, P. (2019). A Smartphone App for Improving Mental Health through Connecting with Urban Nature. *International Journal of Environmental Research & Public Health, 16*(3373). doi:10.3390/ijerph16183373.

MILLIGAN, Christine & WILES, Janine (2010). Landscapes of care. *Progress in Human Geography, 34*(6), 736-754. doi:10.1177/0309132510364556.

MOORE, Robin C. (1980, April). Collaborating with young people to assess their landscape values. *Ekistics, 47*(281), . 128-135. Estratto da *https://www.jstor.org/stable/43620508*.

MORSE, Nuala (2020). The Museum as a Space of Social Care. Routledge.

National Trust. (2017). *Places That Make Us.* National Trust.

National Trust. (2019). Why Places Matter to People. National Trust.

PICCININNI, Caroline; MICHAELSON, Valerie; JANSSEN, Ian & PICKETT, William (2018). Outdoor play and nature connectedness as potential correlates of internalized mental health symptoms among Canadian adolescents. *Preventive medicine, 112*, 168-175.

POWELL, Kimberly (2012). Making Sense of Place: Mapping as a Multisensory Research Method. *Visual Methods, 16*(7), 539-555.

PUOLAMÄKI, Laura (2017). Tracing Cultural Landscape Values of Children with Participatory Geographic Information System. European Countryside, 2, 375-396. doi:10.1515/euco-2017-0023.

RICHARDSON, M., & SHEFFIELD, D. (2017). Three good things in nature: Noticing nearby nature brings sustained increases in connection with nature. *Psyecology , 8*, 1-32.

RICHARDSON, M., HUNT, A., HINDS, J., BRAGG, R., FIDO, D., PETRONZI, D., . . . WHITE, M. (2019). An Affective Measure of Nature Connectedness for Children and Adults: Validation, Performance and Insights. *Sustainability, 11*(12), 3250.

SLETTO, Bjørn Ingmunn (2009). We drew what we imagined': Participatory mapping, performance, and the arts of landscape making. *Current Anthropology, 50*, 443-476.

Statista. (2023). Proportion of selected age groups of world population and in regions in 2023. Estratto da Statista:

Retrieved from *https://www.statista.com/statistics/265759/world-population-by-age-and-region/*.

SWORDS, Jon ; JEFFRIES, MIKE; EAST, HOLLY & MESSER, Sebastian (2019). Mapping the City: : participatory mapping with young people. *Geography, 104* (3), 141-147. Retrieved from *https://eprints.whiterose.ac.uk/178230/*.

TAIT, Rachel; KAIL, Angela; SHEA, Jennifer; MCLEOD, Rosie; PRITCHARD, Nicola & ASIF, Fatima (2019). *How can we engage more young people in arts: A guide to what works for funders and arts organisations.* NPC New Philanthropy Capital. Retrieved from *https://www.thinknpc.org/wp-content/uploads/2019/08/Arts-Engagement-Report-2019-web.pdf*.

TRONTO, Joan (1993). Moral Boundaries: A Political Argument for an Ethic of Care. New York: Routledge.

WHITE, M., ELLIOTT, L. R., GRELLIER, J., ECONOMOU, T., BELL, S., BRATMAN, G. N., . . . GASCON, M. (2021). Associations between green/blue spaces and mental health across 18 countries. *Scientific Reports 11:*, 8903. Retrieved from *https://doi.org/10.1038/s41598-021-87675-0*.

WOOD, ELIZABETH & LATHAM, KIERSTEN F. (2016). The Objects of Experience: Transforming Visitor-Object Encounters in Museums. London: Routledge.

Winding roads to the Doi-Codi Memorial (São Paulo, Brazil)

Deborah Neves

Universidade Federal de São Paulo
deborah.neves@unifesp.br

Abstract (EN)

This article makes a contribution to the field of social museology based on the social and collective experience of preserving the buildings of the former Oban/Doi-Codi, agencies created and extinguished (1969-1982) during the Brazilian civil-military dictatorship. This agency transformed the relationship between the forces of repression and society, leaving violence to the present day. It analyzes the creation of the agency, its extinction, its recognition process as cultural heritage, and the creation of a Working Group formed by civil society entities, universities and state representations that seeks to install a permanent museum on the site, through a path of innovation and persistence. It highlights the pioneering archaeological work carried out on an unprecedented scale in Brazil, which has demonstrated the vocation of the site as a museum-memorial, but despite this, the São Paulo State Government refuses to create the facility. For this reason, the construction of a virtual museum is underway to make visible and centralise the knowledge that has been built up over the years about the Doi-Codi, and also to involve the community in the creation of the physical museum-memorial.

Keywords: museum-memorial; Doi-Codi; Brazilian dictatorship; virtual museum

Resumo

Este artigo contribui para o campo da museologia social a partir da experiência social e coletiva de preservação dos prédios da antiga Oban/Doi-Codi, órgão criado e extinto (1969-1982) durante a ditadura

civil-militar brasileira. O órgão transformou a relação entre as forças de repressão e a sociedade, influenciando na política de segurança pública violenta do país até os dias presentes. O trabalho analisa a criação do órgão, sua extinção, seu processo de reconhecimento como patrimônio cultural e a criação de um Grupo de Trabalho formado por entidades da sociedade civil, universidades e representações do Estado que busca instalar um museu permanente no local, por meio de uma trajetória de inovação e persistência. Destaca o pioneirismo do trabalho arqueológico realizado em escala inédita no Brasil, que demonstrou a vocação do local como museu-memorial, e a recusa do Governo do Estado de São Paulo instalar o equipamento cultural. Por essa razão, está em andamento a construção de um museu virtual para dar visibilidade e centralizar o conhecimento acumulado ao longo dos anos sobre o Doi-Codi e também para engajar a comunidade na criação do museu-memorial físico.

Palavras-chave: museu-memorial; Doi-Codi; ditadura brasileira; museu virtual

Introduction

In 2024, Brazil celebrate the 60th anniversary of the coup that installed a 21-year civil-military dictatorship. But the climate of apprehension is widespread in the face of threats to democracy and the advance of the far right, a phenomenon that threatens the achievements of civilisation and human rights in the West, including the European Union.

The situation calls for progressive forces to take a clear stance in rejecting dictatorships and the violence that is still perpetuated in state policies due to the legacy of authoritarian regimes; however, in Brazil it is still a challenge to publicly reject dictatorship. President Luiz Inácio Lula da Silva, for example, blocked ministries from promoting official acts of repudiation of the dictatorship on 31 March 2024.

Despite this interruption of a public debate led by the national government, there were public statements by seven federal ministers. There have also been civil society mobilisations to commemorate the date and demand the reinstatement of the Special Commission on Political Deaths and Disappearances, a measure of truth. In the axis of Memory, the demands for remembrance call for the creation of at least

three museums on the subject, to be located in places used for repression during the dictatorship: the former Dops building in Rio de Janeiro, the Casa da Morte in Petrópolis and the former Oban/Doi-Codi facilities in São Paulo.

In this communication, my focus will be on the latter case. Created in 1969 by a consortium formed by the government of the State of São Paulo, the Army and large companies, Doi-Codi was initially called Operação Bandeirante. It was installed on the premises of the Army's 2nd Mechanised Reconnaissance Squadron, just 1 km from where it was later transferred, at 921 Rua Tutoia, occupying half of the 36th Police Station and an annex at the back of the property. This agency was responsible for more than 7000 interrogations, all of which involved some degree of torture, and was responsible for 17% of political disappearances during the dictatorship in Brazil. The police station is still functioning and, despite some structural changes, the complex is very similar to its forms in the 1970s.

The Operação Bandeirantes (Oban) creation and the national repression structure led by the Doi-Codi

The Operação Bandeirante (Oban) was established in June 1969 as a non-institutional military structure, operating in a clandestine manner, with the objective of addressing the necessity to confront 'urban guerrilla warfare' in the context of mounting opposition to the regime, particularly evident in 1968. This period was characterised by marches and protests, uniting large crowds, challenges to restrictions on political freedoms and opposition to the policies of an exception that had remained in power longer than it had initially promised when it instigated the coup in 1964.

The year 1969 proved pivotal for the organisation of this clandestine system of repression, as evidenced by the defection of Army Captain Carlos Lamarca, leader of the Vanguarda Popular Revolucionária - VPR (Popular Revolutionary Vanguard). Lamarca fled with a truck full of weapons from the Quitaúna Headquarter in the city of Osasco, in the metropolitan region of São Paulo, in January. This episode brought to light the inherent weaknesses of the investigative systems employed by the police and the Army. The inability to anticipate

opposition actions created the necessary context for the new apparatus to be structured:

> (...) our police, used until then only to dealing with the subversion practised by the PCB, PC do B and AP[2], were surprised and unprepared for the new type of struggle that was emerging, the Urban Guerrilla. Even within the Armed Forces, it was felt that they were not prepared to face the Urban Guerrilla with the means available and the techniques used so far (Pereira, 1978, p.4).

Oban was born as a response to this weakness, diagnosed after the triumph of Lamarca's audacity, which exposed the regime and its efficiency. The name of the military operation is not random: bandeirantes were expeditionaries hired by the Portuguese Crown during the colonial period to explore lands and discover mines of precious stones and metals; they were responsible for the expansion of Portuguese territory beyond the limits agreed in the Treaty of Tordesillas, through the use of violence and the enslavement of indigenous peoples and black people organised in maroons, whose practices had already been denounced by the Jesuits in the 16th century. The term is also used to refer to individuals born in the Brazilian state of São Paulo, and is frequently employed as a synonym for 'paulista', which is the designation for those born in this state (Waldman, 2018). Given that the operation was conceived and developed in São Paulo, it is perhaps unsurprising that the gentile was adopted.

The invocation of the bandeirantes in the formation and operation of a paramilitary force within the Brazilian Army in 1969 exemplifies the ambivalent nature of the term, paralleling the ambiguity surrounding the dictatorship: while some view both as heroes, others condemn them as criminals. Godoy (2014:117-8) asserts that there was a perception within the Armed Forces that agencies such as Oban could be regarded ‘as something to be feared or hated’, because ‘the existence of the state itself is at stake’. This same argument is employed by those who view the bandeirantes as heroes. Indeed, it could be argued that Brazil

[2] The Army Major was alluding to the institutional activities of non-armed left-wing organisations, which have been a feature of Brazilian society since the beginning of the 20th century. He was particularly referring to the Brazilian Communist Party (PCB) and the Communist Party (PC), and Popular Action (AP), an extra-parliamentary left-wing political organisation linked to progressive wings of the Catholic Church.

would not be the same country today, in terms of its territorial extent, without their efforts. From the perspective of the military, which was aligned with Machiavelli's views, the end justified the means. The coup was subsequently presented as a revolution and hailed as a means of 'saving Brazil'.

Contemporary bandeirantes were agents of the state, operating within the various repression forces of the state of São Paulo. These included the Civil Police and, in particular, the Military Police, as well as the military forces, notably the Army Information Centre (CIE) and the Aeronautics Secret Information Centre (CISA). They were engaged in 'missions', undertaking tasks that they had been commissioned to perform, in a manner similar to that observed during the colonial period. Their role was voluntary, with no obligation to serve in Oban.

Financed by private enterprise, contemporary bandeirantes received a variety of forms of remuneration, including supplementary wages, parallel employment, personal advantages and material aid (Souza, 2000, p.13). The operation received vehicles, including cars and trucks, as well as fuel and other resources. These were guaranteed by fundraising organised by the Federation of Industries of the State of São Paulo (FIESP), which received contributions from a range of companies, including banks (Itaú, Mercantil), vehicle manufacturers (Scania, Volkswagen, Ford, Chrysler, De Nigris) and fuel suppliers (Ultragaz) (Brasil Nunca Mais, 1985; Casado; Otávio, 2013). Additionally, the press (Folha da Manhã) and other unidentified sources provided support. Further investigation is required to ascertain the full list of contributors[3].

Oban's inaugural significant accomplishment was the apprehension, assassination, and subsequent disappearance of Virgílio Gomes da Silva, a proletarian and activist from the National Liberation Action (ALN) who orchestrated the abduction of Charles Burke Elbrick, then the United States Ambassador to Brazil, between 4 and 7 September 1969. On 29 September, Elbrick da Silva was apprehended

[3] The project, entitled "The responsibility of companies for rights violations during the dictatorship," is currently being conducted under the coordination of the Centre for Archaeology and Forensic Anthropology at the Federal University of São Paulo. The funds have been sourced from the Conduct Adjustment Agreement, which was signed between the Federal Public Prosecutor's Office and Volkswagen do Brasil S.A. This was due to the company's role in collaborating with the Brazilian dictatorship. By 2023, thirteen companies were under investigation: Aracruz (papers), Cobrasma (metallurgy), Companhia Docas de Santos (logistics and transport), Companhia Siderúrgica Nacional (metallurgy), Fiat (vehicles), Folha de S. Paulo (press), Itaipu (hydroelectric), Josapar (agriculture), Paranapanema (metallurgy), Petrobrás (fuels), Belgo Mineira (metallurgy), Embraer (aeronautics) and Mannesmann (metallurgy).

by Oban operatives in the centre of São Paulo, conveyed to Oban's facilities and subjected to torture that resulted in his decease. His corpse remains disappeared, representing the regime's inaugural such occurrence. The success of this operation contributed to the prestige of the newly-created operation, marking the beginning of the process of dismantling the ALN. This process initially resulted in the loss of Virgílio, and subsequently, in November 1969, Carlos Marighella, who was killed in an ambush by police from the Department of Political and Social Order (Dops).

In a period of slightly over a year, the Oban group conducted 111 raids on the premises of left-wing organisations, designated as 'apparatuses', and transferred 412 individuals for judicial proceedings. In addition, the group dismantled and arrested the leaders of several organisations, including VAR-Palmares, Ala Vermelha (the Red Wing) of the PC do B, the Frente Armada de Libertação Nacional (Armed Front for National Liberation) and the e the Frente Estudantil pela Luta Armada (Student Front for Armed Struggle) (Joffily, 2013, p.49-50).

Consequently, Operation Bandeirante was deemed a success and paved the way for its institutionalisation within the Army, under the designation of Destacamento de Operações de Informações - DOI (Operation and Information Detachment), subordinated to the Centro de Operações de Defesa Interna - Codi (Internal Defence Operations Centre) in September 1970, to be '(...) the operational body responsible for combating the subversive-terrorist organisations operating in Internal Defense Zone II (...)' whose "(...) mission is to dismantle the entire personnel and material structure of these [left-wing] organisations, as well as preventing their reorganisation" (Pereira, 1978, p.16;20).

Additionally, DOI-Codi were established in other Brazilian cities, including Rio de Janeiro, Recife, and Brasília in 1970, as well as Curitiba, Belo Horizonte, Salvador, Belém, and Fortaleza in 1971, and Porto Alegre in 1974, organising a national security system. Nevertheless, the São Paulo Doi-Codi was unquestionably the most prominent and influential within the country, even conducting operations outside the state of São Paulo.

The Doi-Codi was formally disbanded by Ministerial Order on 18 January 1982. However, it continued to function as an intelligence agency, operating under the designation "Operations Subsection (SOp)," a status it had held since 1977. It was entirely disbanded in 1991, with

civilian and military police resuming their duties in their original corps without any form of sanction.

The context of returning to democracy

The transition to democracy commenced in 1979 with the enactment of Law 6.689/1979, colloquially designated as the Amnesty Law. The law was passed as a result of a process that involved the mobilisation of civil society and a particularly contentious vote in Congress. It granted amnesty to all individuals who had been persecuted for political reasons, as well as to those who had committed any political or 'related' crimes.

This term is significant because it has been the legal basis for the granting of amnesty to state agents who have perpetrated human rights violations. The self-amnesty declared by the military has precluded the possibility of legal punishment for those responsible, despite the fact that such crimes are defined as imprescriptible in Brazilian law.

The early 1980s were characterised by a series of large-scale demonstrations organised by civil society groups, which demanded direct elections. In response to the atrocities committed by the dictatorship, civil society organisations began to publicly denounce the regime, demanding reparations for former political prisoners, the families of the dead and disappeared, and the preservation of the memory of the recent history of human rights violations perpetrated by the Brazilian state.

Recognising places of memory linked to the dictatorship as cultural heritage was one of the ways to achieve political and social redress. Three significant locations in the city of São Paulo have been the subject of listing requests (Neves, 2012). The Teatro Oficina building (1983) represents an important site of artistic manifestation of cultural and intellectual resistance. Similarly, the Arco do Presídio Tiradentes (1985) is a remnant of the old building that was demolished in 1973. This structure has operated as a prison since at least 1840, serving as a site of enslaved people being traded and as a political prison during the Estado Novo dictatorship (1937-1945) and the subsequent military dictatorship. Additionally, the buildings of the former headquarters of the Faculty of Philosophy, Sciences and Letters of the University of São Paulo, known

as the Maria Antônia building, have historical significance due to their association with landmark moments in student activism.

Following a hiatus of 14 years, Condephaat resumed the practice of listing places of remembrance associated with the dictatorship in 1999. One such listing was that of the building that housed the Delegacia de Ordem Política e Social (Political and Social Order Police Station), for approximately 45 years. This institution was one of the primary instruments of Brazilian repression throughout the 20th century and was established in São Paulo in 1920. Furthermore, this model was also disseminated in Brazil during the Estado Novo period, as occurred in the case of Oban.

Following the demolition of the Tiradentes prison in 1973, the DOPS head office became the sole listed site that had been used for the purpose of state repression. Despite the extinction of the DOPS in 1983, the edifice was utilized by the Civil Police until 1997. As a result of the efforts of the relatives of the victims of the dictatorship and former prisoners, the Memorial da Resistência de São Paulo (Resistance Memorial) has been located in this building since 2008. Notwithstanding the alterations introduced by an unscrupulous renovation project that obliterated evidence of the DOPS occupation and the prisoners, the museum remains the sole institution dedicated to preserving the memory of the population's resistance during the Republican period, with a particular focus on the era of the dictatorship (Neves, 2018; Valle, 2012).

The Doi-Codi was listed 15 years later, and the missteps made in the preservation of the DOPS could not be repeated. Furthermore, it was essential to comprehend the significance of preservation as a crucial preliminary step in the establishment of a museum that would elucidate the history of the most repressive agency of the Brazilian dictatorship.

Recognition as cultural heritage and the conceiving the idea of a museum

The struggle to preserve the former Doi-Codi headquarters began in 2010. The application for listing, submitted in April 2010, was signed by Ivan Akselrud Seixas, a militant of the Movimento

Revolucionário Tiradentes (Revolutionary Movement Tiradentes)[4] who was arrested at the age of 16 along with his father, Joaquim Alencar de Seixas, who was murdered under torture in Doi-Codi in 1971. The request was endorsed by civil society organisations and the State Council for the Defence of Human Rights, a collegiate body of the State Secretariat for Justice and Citizenship. In the letter requesting the Doi-Codi listing, Seixas justifies it "on the grounds of historical significance and the building's role as an educational tool for successive generations of Brazilian youth, who are largely unaware of the atrocities committed there". He emphasises that the listing will "ensure the preservation of this important physical document of recent Brazilian history" (Seixas, 2010).

Following an initial examination of the available evidence, the author of this article, in her role as the technician responsible for the administrative listing process, proposes the following suggestion:

> The preservation of the site where the Doi-Codi was located serves to establish a link between the past and the present, and to maintain the logic of the place of memory. It would be beneficial if the site remained utilised by the police and also to the general public, for example as a memorial or a centre for the study of violence. This would help to ensure that the connotations associated with the site are not lost. (Neves, 2010, p.9)

The proposal was validated by precedents: in 1995, Luiz Paulo Costa who had been tortured in 1975, formally petitioned the then-governor Mario Covas to transform the erstwhile Doi-Codi into a museum (Ottoboni, 1995, p. C3). However, he did not receive a response. Furthermore, the discourse surrounding the conceptualisation of sites of memory had undergone considerable evolution in Latin America. This region had already witnessed the musealisation of locations where criminal acts had occurred (ESMA, in Argentina and Londres 38 in Chile, i.e.), exemplified by UNESCO's designation of Auschwitz as a World Heritage Site in 1979.

In 2004, at the political juncture that included the listing and decision to transform the ESMA Casino de Oficiales into a museum, the

---

[4] For a better understanding of the Brazilian resistance movements against the dictatorship, cf. Ridenti, Marcelo. O fantasma da revolução brasileira. São Paulo: Ed. Unesp, 2010.

then governor Geraldo Alckimin rejected the proposal of establishing a museum in ex-Doi-Codi (Gaspari, 2004).

The issue was subsequently revisited by the São Paulo state government in 2008, at the inauguration of the Memorial da Resistência, which was installed in the former Dops. At that time, Alberto Goldman, the vice-governor who had been persecuted and imprisoned during the dictatorship, suggested to the then governor, José Serra, that the DOI-Codi should be transformed into a memorial, arguing that the agency's history was "much worse" than DOPS (Aragão, 2008).

The political circumstance for the debate on the listing and creation of a museum in the former DOI-Codi was conducive to progress following the installation of the National Truth Commission (Comissão Nacional da Verdade) in May 2012. In August, the Federal Public Prosecutor's Office for Citizen's Rights expressed its support for the listing to Condephaat, emphasising the 'relevance of measures to create spaces of remembrance for serious human rights violations' as an 'important mechanism for realising the principle of non-repetition' (Weichert, 2012). The establishment of a museum in the location was tacitly endorsed as a means of achieving transitional justice, a key objective of the Office of the Prosecutor.

In September, journalist Monica Bergamo published a column in her newspaper in which she reported that José Carlos Dias, former Minister of Justice (1999-2000) and a member of the National Truth Commission, would request that Governor Geraldo Alckimin list the DOI-Codi. However, the minister's speech extended beyond the mere landmarking of the site; he asserted that 'it's not possible for a police station to still be operating there. We have to respect the memory of those who died there' (Comissão vai..., 2012). Two days later, Bergamo published that Dias had stated he had received a telephone call from the governor indicating interest in the matter (Bergamo, 2012), representing a shift in stance from that adopted in 2004. Consequently, on 10 October, Claudio Fonteles, former president of CNV, issued Official Letter 306/2012-CNV, which was addressed to the governor. In this letter, he made a recommendation:

> In light of the aforementioned understandings, it is recommended that a change be made to the intended destination of this area. This alteration would result in a space that is continuously open to the public, thereby

> facilitating a comprehensive understanding of the historical period that was characterised by a dictatorial regime. Furthermore, the promotion of artistic and cultural activities, as well as the implementation of initiatives that preserve memory, truth and justice, would be encouraged. (CNV, 2012)

The application for listing was instructed by Neves (2013), indicating the listing and additional measures, such as liaising between different levels of government and their executive bodies, 'in order to draw up a public policy for the recovery, valorisation and promotion of the memories of the period of the most recent Civil-Military Dictatorship'. Neves also emphasised that 'mere preservation from the point of view of cultural heritage is insufficient to produce the positive social impact that is intended'. Based on two documents the suggestion of listing followed by converting it into a museum: one internal, the *Plano Nacional de Direitos Humanos 3* (National Human Rights Plan 3) and other external, the *Princípios fundamentais para as políticas públicas sobre lugares de memória* (Fundamental Principles for Public Policies on Places of Memory). The last one was signed by Brazil within the framework of the Mercosur trade bloc in 2012. (Neves, 2013, p.134-135).

In a statement to Condephaat, Councillor Silvana Rubino, a professor at Unicamp, expressed her support for the proposed listing, emphasising the historical significance of the buildings despite their architectural merits or adherence to principles such as originality and authenticity. She highlights that the staging of Vladimir Herzog's suicide in those premises had a transformative impact on Brazilian history, precipitating widespread social mobilisations and workers' strikes towards the end of the dictatorship. Rubino concludes by saying that, although it is not Condephaat's competence to determine uses, it requires that 'the listing be the initial measure to turn this space into a memorial open to the public', so that the 'meaning of this listing should be the creation of a place of memory, truth and justice' (Rubino, 2013).

Rubino ultimately asserts that, although it is not within the purview of Condephaat to determine the intended use of the site, it is imperative that the 'the listing be the initial measure to turn this space into a memorial open to the public', so that the 'meaning of this listing should be the creation of a place of memory, truth and justice' (Rubino, 2013).

After the listing, in january 2014, the commitment made by the then-governor, Geraldo Alckimin, was not fulfilled due to concerns about the potential political consequences of establishing the museum on the proposed site, which involved the possibility of relocating the police station. While this decision may have been contrary to the interests of the neighbourhood residents, it ultimately tended to be a political "misstep".

A decade on, the warnings issued by Neves and Rubino still resonate; they observed that, the listing process constituted merely the initial phase of the work of memory. The recommendations put forth by the National Truth Commission remain unfulfilled. The DOI-Codi buildings have yet to be transformed into a memorial dedicated to recounting the history of the agency, the dictatorship, and the more than 7,000 individuals who were held there, at least 79 of whom perished (Godoy, 2015, p.482).

A Work Group to collective construction of DOI-Codi Memorial

Despite the fact that the proposal for a memorial on the site failed to materialise, schools and researchers initiated requests for mediated visits to the site, led by Neves from 2015 onwards. The requests are the consequence of the intensifying political crisis in Brazil since 2013, which has been further exacerbated by divisions within the National Congress. These have given rise to a notable schism in Brazilian society. It is possible to situate this political moment in relation to the organisational structure of the far-right political party, a phenomenon that has only previously occurred in Brazil during the 1930s with the formation of the Ação Integralista Brasileira (Brazilian Integralist Action).

In 2016, a formal complaint was filed by the State Truth Commission regarding the abandonment of the building, which subsequently prompted the initiation of a civil inquiry by the State Public Prosecutor's Office. In 2017, consequently, the Public Prosecutor's Office summoned the Historical Heritage Preservation Unit (UPPH), responsible for the study of the building's listing and conservation. The Office requested that the UPPH '(...) draw up an opinion on the feasibility of immediately implementing a project to use and capitalise on the building where the Doi-Codi used to be (currently vacant), as a

memorial site open to public visitation' (State Public Prosecutor's Office, 2017).

The UPPH coordinator, Valéria Rossi, then asked Deborah Neves to prepare feasibility studies; Neves, in turn, propose to invite the Nucleo de Preservação da Memória Política (Centre for the Preservation of Political Memory), the Instituto para Estudos da Violência de Estado (Institute for the Study of State Violence), the Memorial da Resistência and the Laboratório de Arqueologia Pública (Public Archaeology Laboratory) of Unicamp to work with the Museum Heritage Preservation Unit targeting the construction of possibilities for partial use of the buildings. In March 2018, the embryo of what has become the DOI-Codi Memorial Working Group was formed.

The WG decided that the main focus of the Memorial project should be archaeological research. In 2019, the proposal was drawn up in a participatory manner among the members of the WG, with the research based on the listed documents and the testimonies of former prisoners. Due to the pandemic, the work began to be carried out online, inaugurating a new experience in the collection of testimonies, carried out by Neves in partnership with the Memorial da Resistência, represented by Julia Gumieri, historian and researcher of the museum. The collection work prioritised the elderly, women and people who had not yet left their records. So far, 30 testimonies have been recorded and are housed at the Memorial da Resistência, until the Memorial DOI-Codi is established.

As a result of the group's work, the site has been registered as an archaeological site with IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), and georadar surveys have been carried out on the land and on two buildings in the complex to identify structural distortions that need to be investigated. 3D scanning work was carried out in the space to enable the creation of a virtual memorial, which is currently underway as part of Neves' post-doctoral research. In 2021, Neves also located the original plans for two buildings where the imprisonment and torture took place. This document showed how little the space had changed from a structural point of view.

After three years of trying, at the end of 2022, funding for the excavations, forensic research and public archaeology was obtained from the National Council for Scientific and Technological Development, followed by the Executive Directorate for Human Rights of Unicamp.

With limited resources, the research relied on volunteer researchers and workers, accompanied by a film crew from Manjericão Filmes, who also volunteered to work on the research, which was carried out between 2 and 14 August 2023.

The work was carried out on three archaeological fronts: historical, forensic and public. The historical part was carried out by Andres Zarankin and his team, who found objects such as crockery, perfume bottles, chocolate and sweet wrappers, newspapers from the 1970s that can help explain the daily life of the former complex, and building materials that show the changes made to the space. A glass inkwell was also found near the place where former detainees were registered, linking the object to the testimonies of former detainees and the registration forms on which the fingerprints of those who were taken there were recorded.

The forensic research carried out by Claudia Plens and her team, based on stratigraphic prospection of the walls, identified an inscription reproducing a calendar for the months of October and November, dating from 1970 or 1981, in the bathroom on the second floor. Of the windows probed for biological traces, two reacted with luminol, but after laboratory analysis the result was inconclusive, opening the way to thinking about conservation strategies for spaces like this and also improving identification techniques; given the building's history, it is likely to be a trace of human rights violations.

Finally, public archaeology was coordinated by Aline Carvalho and Fernanda Teixeira Lima; during the 12 days of work, more than 800 people were treated to mediated visits, five workshops with public primary schools, two teacher training workshops, a forensic archaeology workshop, five round table discussions in partnership with CPC/USP and Sesc. A visit was also made to 18 former prisoners who shared their memories of living in the buildings with the researchers.

The impact of the work in the national and international press (there were more than 120 productions such as articles, podcasts, interviews, reports on radio, TV, newspapers and social media) contributed to the visibility of the work, which attracted residents and visitors from other states to the buildings, as well as visits from the Attorney General, prosecutors and the Minister of Human Rights and Citizenship.

The work involves partnerships with established institutions in the cultural field in São Paulo, using pre-existing structures and resources, allowing for low costs with high scientific and social impact of the activities.

The activities built up collectively over six years have been disseminated through social networks, especially Instagram, where the profiles @arqueodoicodisp and @memorialdoicodisp are maintained, which together have more than 5,000 followers.

Until the publication of the DOI-Codi Virtual Memorial platform, these are the main channels for disseminating the knowledge produced by the WG and also about DOI-Codi. The expectation is that the Virtual Memorial will fill the gap in the physical existence of the physical museum-memorial[5], not to replace it, but to engage more people in research and in the battle for its definitive installation. A virtual, independent or guided visit does not have the same impact as being physically present in the space. The Quebec Declaration (Icomos, 2008) includes the concept of "spirit of place", "the physical and spiritual elements that give meaning, value, emotion and mystery to a place", giving it a specific meaning that does not exist elsewhere and cannot be replaced. Gabi-Dolff Bonekämper (2002), for his part, speaks of the irreplaceable experience of being present in places of memory, which have a completely different effect on people than any book, film or image.

Neves' research, therefore, aims to elicit and nuance data to avoid common sense in the realisation of the virtual memorial and its task of sustaining mobilisation around the physical memorial. The activities are developed from the perspective of the New Museology (Teixeira, 2022) and we agree with Pasqualucci (2020) that "if the museum can emerge as a function of a community problem and promote social actions that trigger a critical and social conscience, we currently have a unique opportunity".

The virtual museum will ensure access to primary documentary sources and aims to maintain curatorial work in virtual exhibitions. Researchers, artists and other interested parties are invited to contribute

---

[5] The concept of a memorial museum has been developed by Neves (2014) and Brito (2019), based on research into the intersection between sites of memory and the museums that house them. Examples of memorial museums include the Memorial da Resistência (SP), Espacio Memoria Ex-Esma (Buenos Aires) and Sitio de Memoria Ex-SID (Montevideo). Although they are museums, the processes of social struggle that were mobilised to install these institutions in the exact places where history took place mean that the concept of the museum is insufficient to fully understand them.

to the collective construction of the virtual memorial. Levy (1996), for instance, posits that the virtual exists as a conduit of power and, consequently, as a conduit of realization. In this regard, Castro (2020) posits that

> In a virtual exhibition, it is possible to give optional access to different levels of information, from a more summarised one to one that includes the complete content of the research on which the objects were chosen (...) All of this can be stored permanently on the internet and can be retrieved and studied at any time by anyone.

In the case of the Doi-Codi Virtual Memorial, the equipment could become an important tool for reinforcing the urgency of creating equipment in the Rua Tutoia buildings. The virtual memorial will make images of the building public and accessible, providing an immersive experience and disseminating the scientific research that has been conducted over a six-year period.

Conclusions

On 10 June 2024, the collective was recognised by the Brazilian Institute of Museums as a Memory Point for developing "social museology programmes, projects and actions, based on participatory management and links with the community and its territory, with the aim of identifying, recording, researching and promoting material and immaterial heritage, contributing to the recognition and appreciation of Brazilian social memory". This recognition was important because it formalised the functioning of the working group, enabling it to participate in the public policies developed by the federal government for the museum sector. It was also an official validation of the activities carried out, which gave a degree of protection to the members and their work.

Neves is committed to the creation of the virtual museum, which includes the participation of undergraduate students in history and software development, and the work of volunteers in document research and data mining. Under the supervision of Professors Renato Cymbalista and Leandro Velloso, students from the Design course at USP's Faculty

of Architecture, Urbanism and Design have developed solutions that will be used on the virtual platform. Fernanda Lima is working on equipping it with a database that will link the various media containing information and knowledge generated about the Doi-Codi. Archaeologists still looking for funding to extend the archaeological research. The Working Group is engaged in obtain funding to produce a documentary and carry out a museum plan based on a participatory inventory. All the works developed by now are funded by the main public Brazilian research funding agencies, as opposed to the denial of private sectors. The association between science and civil society is what has built this public policy.

The site of the former Oban/Doi-Codi facilities in São Paulo has been recognised as a cultural heritage and archaeological site. Recent discoveries of the inscriptions of the people who were abducted there and of the objects make it even more valuable for the study of the memory of the dictatorships; there is a desire to guarantee the permanence of the objects in their original environment and to increase public access to them. However, the buildings remain unused and with limited access, which hides their importance as a place of memory and history. The existence of a virtual museum will allow wide and diffused access not only to the buildings, but also to the knowledge produced by them, thus preserving the archaeological site and the heritage. Its museum vocation has already been expressed. But until the political decision is taken to install the museum-memorial on its natural site, it is only fair that society should have access to this space, even if it is virtual.

While the government of the State of São Paulo denies the creation of the museum, the Doi-Codi Memorial WG has been complying with recommendations and demands estabilished since the 1990s, even before its physical location. There is no other destination for this site than the Memorial and Brazilian society needs this institution to strengthen democracy, which is constantly under threat.

References

ARAGÃO, Mariana. (2008, 2 de maio). *Nas velhas celas do Dops, Memorial da Resistência*. O Estado de São Paulo, Caderno Nacional, p. A7.

BERGAMO, Mônica. (2012, 27 de setembro). *Na pauta.* Folha de São Paulo, Caderno Ilustrada, p. E2.

BRITO, Ana Paula Ferreira de. (2019). Quando o cárcere se transforma em museu: processos sociais de transformação dos lugares de memórias de dor no Cone Sul. Doutorado em História, PUC-SP. Retrieved from *https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/22643*.

CASADO, José, & OTAVIO, Chico. (2013, 9 de março). *O elo da FIESP com o porão da ditadura. O Globo, Caderno País*. Retrieved from *http://oglobo.globo.com/pais/o-elo-da-fiesp-com-porao-da-ditadura-7794152#ixzz2NX1eUkMT*.

CASTRO, Adler Homero Fonseca de. (2020). Museus não presenciais - COVID-19: Impactos e reflexões na área cultural. *Revista Museu*, 18 de maio de 2020. Retrieved from *https://revistamuseu.com.br/site/br/artigos/18-de-maio/18-maio-2020/8490-museus-nao-presenciais-covid-19-impactos-e-reflexoes-na-area-cultural.html*.

Comissão Nacional da Verdade (CNV). (2012). *Ofício 306/2012-CNV Criação de locais de Memória, Verdade e Justiça. 10 de outubro*. In CONDEPHAAT. Processo 66578/2012 – Pedido de tombamento do edifício onde funcionou o Doi-Codi-II Exército na 36ª Delegacia de Polícia. Rua Tutoia, 921, Paraíso, Capital. São Paulo.

Comissão vai pedir tombamento de sede da repressão. (2012, 25 de setembro). *Folha de São Paulo, Caderno Poder*, p. A13.

DOLFF-BONEKÄMPER, Gabi. (2002). *Sites of hurtful memory*. The Getty Conservation Institute Newsletter, 17(2), 4-10.

GASPARI, Élio. (2004, 28 de março). *Honra ao mérito*. Folha de São Paulo, p. A17.

GODOY, Marcelo. (2015). A casa da vovó: Uma biografia do DOI-Codi (1969-1991), o centro de sequestro, tortura e morte da ditadura militar. São Paulo: Alameda Editorial.

Icomos. (2008). *Québec Declaration on the preservation of the Spirit of the Place*. Retrieved from *https://whc.unesco.org/uploads/activities/documents/activity-646-2.pdf*.

JOFFILY, Mariana Rangel. (2013). No centro da engrenagem: Os interrogatórios na Operação Bandeirante e no DOI de São Paulo (1969-1975). Rio de Janeiro: Arquivo Nacional; São Paulo: Edusp.

LÉVY, Pierre. (1996). *O que é o virtual*. 1. ed. São Paulo: Ed. 34.

Ministério Público Estadual. (2016). *Ofício PJDH nº 237/2017*. In CONDEPHAAT. Processo 76327/2016 – Pedido de informações sobre o estado de conservação do antigo Doi-Codi-II Exército 36ª Delegacia de Polícia.

NEVES, Deborah Regina Leal. (2010). *Parecer Técnico UPPH nº GEI-410-2010*. In CONDEPHAAT. Processo 66578/2012 – Pedido de tombamento do edifício onde funcionou o Doi-Codi-II Exército na 36ª Delegacia de Polícia. Rua Tutoia, 921, Paraíso, Capital. São Paulo.

NEVES, Deborah Regina Leal. (2012). *Edifícios da(e) repressão: A construção dos sentidos sociais através da patrimonialização*. In Anais do XXI Encontro Estadual de História – ANPUH-SP, Campinas, setembro. Retrieved from *http://www.encontro2012.sp.anpuh.org/resources/anais/17/1337293063_ARQUIVO_Edificiosda_e_Repressaoaconstrucaodossentidossociaisatravesdapatrimonializacao.pdf*.

NEVES, Deborah Regina Leal. (2013). *Parecer Técnico UPPH nº GEI-256-2012*. In CONDEPHAAT. Processo 66578/2012 – Pedido de tombamento do edifício onde funcionou o Doi-Codi-II Exército na 36ª Delegacia de Polícia. Rua Tutoia, 921, Paraíso, Capital. São Paulo. Retrieved from *https://www.academia.edu/108732020/Parecer_de_Tombamento_do_Conjunto_das_antigas_instala%C3%A7%C3%B5es_da_Oban_Doi_Codi*.

NEVES, Deborah Regina Leal. (2018). A persistência do passado: Patrimônio e memoriais da ditadura em São Paulo e Buenos Aires. São Paulo: Alameda Editorial.

OTTOBONI, Julio. (1995, 27 de outubro). Ex-preso político pede criação de memorial em SP. O Estado de São Paulo, Caderno Cidades, p. C3.

PASQUALUCCI, Luciana. (2020). *Era COVID-19: fato museológico, experiência social e compreensão crítica dos conteúdos das mídias digitais*. Revista Museu. Retrieved from *https://revistamuseu.com.br/site/br/artigos/18-de-maio/18-maio-2020/8485-era-covid-19-fato-museologico-experiencia-social-e-compreensao-critica-dos-conteudos-das-midias-digitais.html*.

PEREIRA, Freddie Perdigão. (1978). O Destacamento de Operações de Informações (DOI) no EB – Histórico papel no combate à subversão: Situação atual e perspectivas. Escola de Comando e Estado-Maior do Exército.

RUBINO, Silvana Barbosa. (2010). *Parecer*. In CONDEPHAAT. Processo 66578/2012 – Pedido de tombamento do edifício onde funcionou o Doi-Codi-II Exército na 36ª Delegacia de Polícia.

SOUZA, Percival de. (2000). Autópsia do medo: Vida e morte do Delegado Sergio Paranhos Fleury. São Paulo: Globo.

TEIXEIRA, Sidélia S. (2022). *Nova Museologia: aspectos históricos e características*. Cadernos do CEOM, 35(56), 87-97. Retrieved from *https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/6927*.

VALLE, Carlos Beltrão do. (2012). *A patrimonialização e a musealização de lugares de* memória da ditadura de 1964: O Memorial da Resistência de São Paulo. Dissertação (Mestrado em Memória Social). Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

WALDMAN, Thais Chang. (2018*). Entre batismos e degolas: (Des)caminhos bandeirantes em São Paulo*. (Tese de doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Retrieved from *https://doi.org/10.11606/T.8.2018.tde-10102018-150420*.

WEICHERT, Marlon Alberto. (2010). *Ofício 3983/2012*. In CONDEPHAAT. Processo 66578/2012 – Pedido de tombamento do edifício onde funcionou o Doi-Codi-II Exército na 36ª Delegacia de Pol.

Emotive manifestation of heritage: the Community of Bento Rodrigues (Brazil) and the struggle for the preservation of territory destroyed by mud.

André Fabrício Silva

State University of Paraná (UNESPAR), Brazil
andrefabricio.sil@gmail.com

Abstract (EN)

The aim of this contribution is to discuss the disaster that occurred in 2015 in the sub-district of Bento Rodrigues, in the city of Mariana-MG. The paper question shows the idea of heritage is used to build, rebuild identity processes and renegotiate social and cultural values and meanings in the post-disaster context. From a perspective at the intersection of identity and heritage processes, based on emotions, we will seek to apprehend how these notions are configured in the actions of the struggle for reparation established after the disaster. It is worth analysing how imaginaries recreate their temples that consecrate their experiences and reorganize their immaterial objects in the materiality of reterritorialization.

Keywords: Bento Rodrigues; Heritage emotions; Memory; Repair; Tragedy.

Resumo

Analisar, a partir do desastre ocorrido em 2015 no subdistrito de Bento Rodrigues, na cidade de Mariana-MG, em como a ideia de patrimônio é usada para construir, reconstruir processos identitários e renegociar valores e significados sociais e culturais no contexto pós-desastre. Numa perspectiva que se baseia no entrecruzamento dos processos identitários e patrimoniais, a partir das emoções patrimoniais,

buscar-se-á apreender de que maneira essas noções se configuram nas ações de luta por reparação que se estabeleceram a partir do desastre. Cabe analisar como seus imaginários recriam seus templos que consagram suas vivências e reorganizam seus objetos imateriais na materialidade da reterritorialização.

Palavras Chaves: Bento Rodrigues; Emoções patrimoniais; Memória; Reparação; Tragédia.

Introduction

On November 5, 2015, in the city of Mariana, Minas Gerais, specifically in the subdistrict of Bento Rodrigues, located 35 km from the city, around 4:20 p.m., the Fundão dam, operated by Samarco Mineração S.A. – a joint venture between the world's largest mining companies, the Brazilian Vale S.A. and the Anglo-Australian BHP Billiton – suffered a rupture and collapsed. As a result, approximately 34 million cubic meters of mining waste flowed down the slope toward Bento Rodrigues (Brito, 2016). The massive volume of waste completely destroyed the subdistrict of Bento Rodrigues, also impacting nearby districts such as Paracutu de Baixo, Gesteira, Barra Longa, and some communities in the district of Camargos. The waste continued to contaminate the Doce River, Gualaxo do Norte, and Rio do Carmo, reaching the coast of Espírito Santo. Brazil's largest environmental disaster put 35 cities in Minas Gerais in a state of emergency or public calamity and affected four municipalities in Espírito Santo. Due to its proximity to the dam, Bento Rodrigues was the first to experience the impact of the waste surge. The force of the torrent was so intense that the small community disappeared, buried under the mud.

The mud caused a loss of references. The boundaries marked by the tragedy placed these residents in the category of "affected"[1] and represented certain redefinitions in their relationship with the lost heritage, now reconstituted through an emotional memory, in the search to recover what was lost and in the attempt to keep alive the identities tied to a space that no longer exists. The change of territory brought a

[1] This category arises amid the large number of dams constructed in Brazil since the 1950s to meet the growing demand for electricity production, culminating in the construction of various hydroelectric plants throughout Brazilian territory (Silva; Silva, 2011).

need for those affected in Bento Rodrigues to reconfigure their ways of communication. In the new struggle to secure the rights guaranteed to them, it became necessary to think about how to rebuild their lives and, within this dynamic, to keep the memories of the destroyed territory alive. From this perspective, this work aims to examine how the idea of heritage is used to construct, reconstruct, and negotiate identities, values, and social and cultural meanings in the post-disaster context, using the concept of heritage emotion as an analytical reference, a concept closely linked to processes that follow tragedies.

When Emotion Transforms Lament into Resistance

The tragedy that generates emotions first reveals, in individuals, an expression of pain and lament. Initially, as Fabre points out, lamentation focuses on the individual, then on acts and gestures of support, and finally it develops into a process of rebirth, reflecting the life that survived amid the tragedy (Fabre, 2016). In the collective sphere, lament transforms into indignation. All indignation is directed toward a target, restructuring the logic of complaints that intensify through various channels, multiplying emotions from fragments of pain, revolt, and outrage. For those affected in Bento Rodrigues, the target, from the moment of the tragedy, has been the mining company Samarco, responsible for the crime, and the Renova Foundation, created to compensate the victims without, in theory, interference from the mining company. In the conflict against those responsible for the crime, heritage emotions have intensified among the affected community, generating a series of actions centered on the uses of heritage.

Shortly after the tragedy, a decree was issued prohibiting those affected from accessing the impacted area, as it was classified as a high-risk zone within a 5 to 10-minute radius of the dam collapse site, thus designating the district as an area of maximum risk (Basso, 2018)[2]. As a result, the mining company responsible for the crime assumed control over access to Bento Rodrigues, funding security posts to regulate entry

[2] To learn more, read: *https://noticias.uol.com.br/meio-ambiente/ultimas-noticias/redacao/2018/11/21/3-anos-apos-tragedia-familias-seguem-proibidas-de-morar-em-area-de-mariana.htm?cmpid=copiaecola*

into the area[3]. The pain greater than the tragedy itself is having one's own destroyed territory managed by the very company responsible for the crime. Faced with the indignation of being unable to access their community, it is through their emotional ties to the destroyed territory that the affected individuals organize and demand the right to visit the place to which they feel they belong.

Heritage, as highlighted by Reginaldo Gonçalves, in its various forms and categories, serves as an expression and representation of the identities of social groups and segments (Gonçalves, 2015). Architecture, craftsmanship, festivals, artisanal productions, musical expressions, and landscapes are identified as "cultural heritage" through their recognition by a group, affirming their identities. In this perspective, "to defend, preserve, and fight for public recognition of this heritage means to fight for the very social and cultural existence and continuity of the group" (Gonçalves, 2015, p. 213). In examining the voices of those affected, we notice that Gonçalves' observations stand as central points. They express a relationship with heritage that defines their identities. The struggle for the recognition of heritage destroyed by the mud signifies the pursuit of acknowledgment of their own existence and histories. Defending heritage relates to the defense of their identities, upheld by the memory of the space and the struggle embedded in celebrating events that once took place in the destroyed territory.

The awakening to this identity and heritage, to some extent, was prompted by the sense of loss after the disaster, with the initial demand centering around the right to express faith. Nearly a year after the tragedy, the celebration of the patron saint of the subdistrict, São Bento, marked a collective process of heritage emotions initially rooted in the absence of the meaningful territory where these celebrations took place. Mônica dos Santos, one of those affected, expresses the pain when recalling the festival, and emotions surface in the absence of the referential elements that once shaped the rituals of São Bento's celebration.

> Talking about the feast of our patron saint, São Bento, this year is very difficult because it was a moment

[3] Access to the subdistrict of Bento Rodrigues is still controlled by the mining company Samarco. To gain access, authorization from the civil defense of the city of Mariana along with the Renova Foundation is required. However, as we will observe later, the affected individuals have obtained the right to access the territory without authorization from the foundation. As a result, accompanying them does not require authorization to access the location.

> eagerly awaited with much excitement and joy by everyone, where the community engaged in the preparations with great dedication and anticipation to make everything perfect. This year, however, was a moment of greater reflection. We lost all our references, especially our chapel, the image of São Bento, and everything else. (Santos, 2016, p.13)[4].

The statement from the affected resident highlights a significant issue: how these individuals, connected to a religious tradition, will establish their religious rites given that all their references have been lost – such as the images of saints, churches, and processional routes. Conducting this rite with what has been borrowed, which does not belong to their community, on a street that is not theirs, evokes in the affected a sense of belonging to a territory that is initially strange, as they carry out the event in a space where they do not feel at home: "We ask God for the courage to move forward and celebrate with great faith in a borrowed chapel, we took to the streets that were not ours with an image donated by brothers from another community." (Ibid).

The awareness of heritage that pertains to the "other" rather than "us" in the words of the affected individual reinforces a perception presented by Teresa Scheiner, who highlights the emotional strength of the evocative component of heritage and its deep connection to emotional memory. It is this evocative element that allows individuals to identify themselves, primarily through the immaterial manifestations of culture, revealing the strong emotional ties we establish with the territory and all the things that constitute it as a cultural sign (Scheiner, 2004, p. 108). This perception expresses the relationship between imagination and heritage, as the affected individual evokes an imaginary universe as an affective element and begins to use it to experience what they wish were "real" (Scheiner, 2004). In this sense, it serves to reactivate heritage, which takes on new forms and meanings while maintaining its essence (Scheiner, 2004).

This movement represents a perception that the realization of this event in a territory to which they do not feel they belong does not fulfill their relationships with the sacred. In this sense, for those affected, the celebration of the feast of São Bento would only hold a complete

---

[4] Monica dos Santos. A Sirene: para não esquecer. 5ª Edição (agosto /2016). Retrieved from: *https://bit.ly/3FyQT0R*.

sacred meaning if it were held in Bento Rodrigues, even if amidst the ruins. Mauro, one of the affected residents, feels the absence of the territory, especially the need to set off fireworks during the festival, and the heritage emotion expressed in the feeling of absence of this affective space will generate a collective emotional movement that transforms into a mobilization for the celebration of the festival in Bento Rodrigues.

> In 2016, the celebration took place here, at the church in Barro Preto. I walked by Maria and said, 'Maria, there's no way to set off fireworks here.' For some time, I was responsible for this because my cousin passed away; he used to be in charge of the fireworks at the festivals. After he passed, there were no fireworks the following year. I said, 'Well, Antonio has passed and loved it so much, so I won't do it the same way as before, but I will try, right? To continue his joy.' So, I bought the fireworks. And on the last weekend of July, when the São Bento festival was usually held in Bento, I told Maria, 'I'm going to go set off the fireworks.' She said, 'Oh, but you're not going alone. We're going.' We gathered quietly because it was still a restricted area, and access was very difficult, as Samarco was doing everything to prevent it. So we decided to go. When we got there, there were many other people there. We arrived with 58 people. Then we set off the fireworks and held a procession with just the flag. (Mauro, 2021)

Mauro's desire became a collective movement that, in defiance of the recommendations from Civil Defense and Samarco, occupied their spaces to set off fireworks and perform religious rites in front of the ruins. Thus, in addition to the festival in Mariana, "on July 30, São Bento was also celebrated in the territory devastated by the tailings, with a procession, celebration, fireworks, and the raising of the patron saint's flag. A festival marked by the unity and perseverance of the former residents of Bento Rodrigues" (Santos, 2016, p. 13)[5]. The emotion is fulfilled through the practice of the ritual over the ruins, retracing the same paths as they did before the tragedy. Furthermore, to challenge the company Samarco for the right to occupy the space that belongs to them, they had to escape the legal arena, which, according to Fabre, is where

[5] Monica dos Santos. A Sirene: para não esquecer. 5ª Edição (agosto /2016). Retrieved from: *https://bit.ly/3FyQT0R*.

responsibility resides in uncertainty, and subverting it is essential for the overall dynamics that transform emotion into action (Fabre, 2016, p. 72-73).

Although the community of Bento Rodrigues is in ruins, it remains the space to which the affected individuals feel they belong. For this reason, the aura of religious rites remains connected to the community's identity when performed at the original location of these celebrations. This sentiment has motivated the residents to engage in the struggle to have religious festivals held in the same spaces where they took place before the tragedy. More than that, it represented an initial step in the fight for their right to continue accessing the territory of Bento Rodrigues. As affected resident Lucimar Muniz highlights, "The feast of São Bento, celebrated in Bento Rodrigues, was an important moment in our fight for the right to property" (Muniz, 2016, p. 13)[6].

The heritage emotion tied to faith has established itself as an initial process of struggle against the mining company Samarco, which restricted the rights of the affected individuals to continue accessing the territory of Bento Rodrigues. While the right to religious expression initially voiced discontent against the company and highlighted the issue of space usage by the affected, another symbolic event, grounded in faith, revealed an emotional aspect in the affected individuals that manifests as mourning. Smith, when discussing the uses of heritage, demonstrates that heritage can be understood as an important political and cultural tool in defining and legitimizing identity for a particular group (SMITH, 2006). Brett argues that individuals and communities are compelled to articulate and recover the meaning of the past, affirming and/or renegotiating their sense of habitus (1996 cited in SMITH, 2006). The use of heritage is essential in this process, especially when it concerns lost heritage that still serves as a unique representation of a group's identity, as is the case for the affected individuals of Bento Rodrigues. Thus, not only does the occupation of the destroyed space to maintain religious rites become a tool for recovering the sense of that lost past, but it also involves other emotional connections with the space, determined by the notion of territoriality that heritage occupies.

As the area affected by the tailings is managed by Samarco, the struggle among the residents to maintain their relationship with the space

---

[6] Lucimar Muniz. A Sirene: para não esquecer. 5ª Edição (agosto / 2016). Retrieved from: *https://bit.ly/3FyQT0R*.

is ongoing. Just like the celebration of the feast of São Bento, the affected individuals also seek to consecrate other rites connected to the territory, such as burial rites. The passing of the first affected resident after the disaster, in the same month as the first post-tragedy São Bento festival, sparked discussions and demands from the affected individuals for the right to bury their loved ones in the space where they lived their entire lives.

> Alongside this event (the feast of São Bento), the burial of Suely da Conceição Sobreira on July 28 is also symbolic. This date marked the first time everyone was able to enter their lands, gaining dignified access via the original road -something that had been persistently demanded since December when the company took over the area. Suely's death was the third to occur since the dam's collapse. Despite moments of profound sadness, each of these deaths played an important role in our struggle. The first deceased, Adilio Monteiro (the mute), who passed away in March, prompted the initial reflections and demands to Samarco regarding the right to burial in the community of origin. Rafael Silva died in June, just before the local school's June festival, another celebration eagerly anticipated by everyone. (...) The feast of São Bento and the burial in the territory of Bento Rodrigues are ways to continue a tradition and to show who that land belongs to and what should be done with it. (Muniz, 2016, p. 13)

The sentiment expressed by the affected resident reveals a decisive aspect of heritage that, in its various forms, constitutes elements as part of the context of their lives. It configures a heritage value in itself and for the entire community, adding value to the history of the residents of Bento Rodrigues (Varine, 2012). As Hugue de Varine emphasizes, "every community has an identity, made of its heritage DNA" (Varine, 2012, p. 41). A component of the individuals' personality, in the affected residents, it seems to manifest through a process of awareness as the rites of passage bring this sense of collectivity to the group. The "we" represents the crucial link in maintaining the identity of the affected and is always expressed as a form of resistance through heritage emotions, as we can see in the words of affected residents Mônica Santos and Maria

das Graças Quintão Santos, when they recall the celebration of another traditional festival in the community of Bento Rodrigues:

> At this year's feast of Our Lady of Mercies, *we experienced moments of great emotion and joy for celebrating in our Chapel, walking through our streets, and feeling at home again*. At the same time, we felt sad for the destruction of everything we spent a lifetime building and for the uncertainty about the future of our community. But we move forward with faith and hope that the intercession of Our Lady with her son Jesus will give us the strength to seek justice and that we can continue to hold this feast every year in our Bento. (Santos; Quintão Santos, 2016, p. 13. [emphasis added]).[7]

The reconstruction of rituals in the ruins of Bento Rodrigues is the most obvious sign of the affected residents' need to reaffirm the values destroyed by the mud and to respond to the aggression and violence of Samarco's crime. The right to access the devastated territory, in addition to encompassing all aspects of heritage emotions related to the space, is a symbolic act of struggle and hope. In this struggle, the affected gained the right, through the courts, to access the territory of Bento Rodrigues without prior authorization from the mining company. Access was regulated by a decree from the Municipality of Mariana, and Samarco was responsible for maintaining security and controlling the entry and exit of people at the site (Marques, 2019, n.p.)[8]. This process shows that a community's identification with its heritage can result from traumatic events, and this attachment can be a means of reacting and declaring belonging to a community that is not only territorial but also moral (Piscaglia, 2006, p. 126).

Dassiê tells us that by marking a temporal rupture, the catastrophe establishes the idea of a parenthesis between a before and an after. This division is associated with emotional expression, where the reflection of the tragedy in the field of disputes is driven and realized within the broad realm of emotions. The break in the order of things,

---

[7] Mônica Santos e Maria das Graças Quintão Santos. A Sirene: para não esquecer. 7ª Edição (outubro/ 2016). Retrieved from: *https://bit.ly/3FyQT0R*.

[8] Marques highlights that the agreement ratified by the court allowed the former residents of Bento Rodrigues to access the site without prior authorization. The affected individuals had to undergo training by the municipal Civil Defense. In the same process, celebrations of popular festivals were permitted after prior arrangements with Samarco and Civil Defense.

therefore, affects those who notice them (Dassiê, 2017, p. 33). In this perspective, we observe that the affected individuals begin to "repopulate the heritage" as they seek to speak about it, reintroducing their protagonism (Meneses, 2017, p. 41). Heritage is thus understood within a cultural process that involves acts of recollection crafted to create ways for individuals to better understand and engage with the present (Smith, 2006). In this order, places and rituals are determining cultural tools for affirming identities. The loss of these references suggests a void regarding the place of the affected in the world. The ruins of Bento Rodrigues have become "places of memory." Memory is revived and ritualized in an attempt to bring life to memories, the means of access to which is established through the ritualization of a memory/history, endowing the "place of memory" with a "symbolic aura" (Nora, 1993), which, as noted, can only be realized in the ruins of the destroyed subdistrict.

The connection to the destroyed territory can be understood through the analytical perspective of memory outlined by Maurice Halbwachs, who indicates that when we return to the places we have previously been, our perceptions contribute to the reconstruction of a memory framework (Halbwachs, 1990). What we grasp from this recollection, through the ritualization of these "places of memory," is the adaptation of our current perceptions to a past memory. In the case of Bento Rodrigues, this "place" is completely destroyed. In this logic, it seems that the reconstitution of a memory framework is established in the reconstruction of an identity that was lost in the destruction of material and immaterial objects, serving as a trigger apparatus for a memory that reinforces identities. Old memories, by adapting to current perceptions, configure a way to keep alive the recollections of what was destroyed.

The sense of loss following the disaster awakened in the affected individuals a focus on identity and heritage. This perception is emphasized by the affected individuals Antônio Dalua, Genival Pascoal, and Lucimar Muniz, who highlight that "it is curious how the rupture of the dam brought us certain understandings, and with them we began to value even more what has always belonged to us, but we did not give due value" (Dalua, 2017, p. 6)[9]. Gonçalves calls this process "identity awareness" (Gonçalves, 2015), through which, stemming from this feeling of loss, the affected individuals began to organize themselves to defend

[9] Antônio Dalua. A Sirene: para não esquecer. 10ª edição (janeiro / 2017). Retrieved from: *https://bit.ly/3FyQT0R*.

their culture and the preservation of the territory of Bento Rodrigues, so that they could still establish an affective relationship there.

The statement made by the affected individuals in the previous paragraph, expressing that they began to value even more the heritage to which they have always belonged but had not valued, offers an important reflection when analyzed from the perspective of patrimonial emotion. Initially, we discussed in this chapter that the idea of patrimonial emotion should be examined in specific cases that contribute to the expansion of the patrimonial dimension, mainly involving the affections that manifest spontaneously, generating a series of interpretive shifts that re-signify the material and immaterial aspects of heritage. When we consider the processes of classification and designation of heritage in the logic of emotions, we observe new senses of valuation that transform the processes of heritage designation of material and immaterial goods, promoting new experiences in their operational chain. Patrimonial emotion, in this process, offers an expanded capture of symbolic operativity, recording emotions in accordance with the value of remembrance (Hottin, 2011, p. 10).

For the affected individuals, such processes of classification and designation of heritage express a sense of valuation through memories that completely contrast with the meaning given to the dynamics of life they occupy in a space where they find themselves deterritorialized. The movement of patrimonial action rooted in the memory processes of the affected allows them to reconnect with their personal past, a moment when the shared patrimonial emotion "comes as a response to this 'identity constraint'" (Dassiê, 2017, p. 33, our translation). This constraint can be understood within a kind of conflict provoked by the estrangement from distinct identities, which, in the case of the affected individuals, becomes evident in their daily routines, where the memory of a lost past precisely delineates the absence of affective patrimony, and patrimonial emotions emerge as a refuge from reality, highlighting a personal process of designation and classification of heritage whose values are expressed intimately. The memories are constituted from the relationship that the affected individuals established with heritage in its various categories. According to Marinalva Salgado, these memories emerge in response to the affective relationship with nature:

> We had several fruit trees. There were acerola, sweet lime, jabuticaba, pitanga (...) I loved climbing the jabuticaba tree because it was so nice to climb up and

> pick the fruit. Now, we have to buy them, but they don't taste the same. (Salgado, 2018)[10].

"The emotion of flavors, the desire to harvest what one plants, the sacred ritual of waiting, respecting the slow passage of nature that brings a multitude of sensations, delineate the space of what they were and what now exists only in memory. It establishes a turning point, marking the difference, not complementing their identities. On the contrary, it is seen as a negative way of life. The affected individual, Seu João, expresses this feeling when reminiscing about his garden."

> You saw this backyard here? Oh, girl, how beautiful it was. Bananas like the ones in my cousin's backyard... there were plums, jabuticaba, pineapples. There were three ponds there. Tambaqui, piau, carp, tilapia. On Christmas, we would roast a fish. Mmm. Did we roast it? It's all gone; there was no fish. If you want it, you have to buy it to eat. (Seu João, 2016, p. 8. Emphasis added).[11]

Seu João highlights an important point that clearly delineates the discontent of the affected individuals with the loss of their territory and its consequences, as they find themselves displaced. In their daily lives, most of the affected individuals did not need to buy most of their food, as everything was harvested from their gardens. Now, in addition to purchasing food, they deal with the estrangement of consuming non-organic products filled with pesticides: "We had a wonderful garden, without pesticides. We didn't buy anything. Tomatoes so sweet…" (Mauro; Kivia, 2016, p. 09)[12]. Some foods are even unavailable in Mariana: "Lobrobô with pork ribs. Here in Mariana, there isn't any; I don't see it anywhere to buy" (Marlene, 2016, p. 09)[13].

The absence of the territory and the entire dynamic that characterized the daily routine of the affected residents of Bento

---

[10] Marinalva Salgado. A Sirene: para não esquecer. 22ª edição (janeiro/2018). Retrieved from: *https://bit.ly/3FyQT0R*.

[11] Seu João. A Sirene: para não esquecer. 1ª Edição (março /2016). Retrieved from: *https://bit.ly/3FyQT0R*.

[12] Mauro e Kivia . A Sirene: para não esquecer. 1ª Edição (março /2016). Retrieved from: *https://bit.ly/3FyQT0R*.

[13] Marlene. A Sirene: para não esquecer. 1ª Edição (março /2016). Retrieved from: *https://bit.ly/3FyQT0R*.

Rodrigues evokes a sense of nostalgia, with emotions expressed that carry a dual sense of life, contrasting life in the countryside and in the city. For the affected individuals, life in the countryside is synonymous with a healthy life, where the culinary rite is completed with a sense of community. The flavors and moments are unique.

> The free-range chicken cooked on the wood stove reminds me of Bento. My mom or dad would make it, then I would call my friends over, we would feast, and then go back to playing. I loved the salads my grandmother made with the vegetables and greens harvested from the garden. Now we have to buy them at the grocery store. But the taste is different; I don't like it anymore. I didn't eat farm eggs, but here in the city, it's hard to find free-range eggs, and when I do, they're very expensive. (Gabriel Marcos, 2017, p. 10)[14]

We see in Gabriel Marcos' statement a form of emotion that represents a feeling of displacement that transforms the relationship with food and space. The pleasure of food is no longer the same; more than that, it represents a negative relationship, since, in addition to the food tasting different, they now have to pay for it. Foods that they used to plant, harvest, and sell. This feeling is also expressed by the affected Irlane Geralda. For her, 'the biggest change here in the city was switching to eating unhealthy, canned, and packaged foods. Here, everything is bought. In Bento, most of the food was grown and harvested right there' (Irlane Geralda, 2017, p.10)[15]. The affected Manoel Marcos Muniz shares the same sentiment:

> I go to the market to buy what we used to have in Bento. Those things that I used to sell, and now I buy for my own consumption (...) we go to the market to buy the products we used to have in our backyard. We go to acquire vegetables, fruits, and greens that we used to harvest from our lands, and now we have to buy them

[14] Gabriel Marcos. A Sirene: para não esquecer. 14ª edição (maio /2017). Retrieved from: *https://bit.ly/3FyQT0R*.

[15] Irlane Geralda. A Sirene: para não esquecer. 14ª edição (maio /2017). Retrieved from: *https://bit.ly/3FyQT0R*.

without knowing their origin or quality. (Muniz, 2017, p.11).[16]

We can see that the emotions conveyed by those affected in the processes of reminiscence, which arise from absence and contact with what causes strangeness, demonstrate a process of re-signification of heritage assets, valued based on representations that reinforce a collective identity. The emotions in the face of tragedy provoke contact with other ways of dealing with food and the land, reinforcing a mobilizing view of heritage, whose valuation criteria reach dimensions that involve acts of affection for the territory and express a cultural identity that is rooted in the land. Emotions delineate a place for the affected in the world, represented by their identities, and they "do not need to be represented or claimed; they are there and manifest themselves sovereignly" (Jeudy, 2005, p. 22).

Berardino Palumbo highlights the impossibility of understanding the emergence of feelings of belonging and heritage emotions without considering the local articulations and contexts (Palumbo, 2013, p. 359). This statement allows us to understand the heritage emotions expressed by the affected when we think about their relationships with the land and nature. Displaced, they find no affectionate reference with the foods they consume in the city of Mariana. There is no logic in paying to eat something that can be sourced from nature. The absence of this space generates a feeling of nostalgia, as expressed by the affected Dona Conceição, who is 71 years old, and Seu José Filipe, 77. They have been married for 52 years and used to grow vegetables and take care of animals at their home in Bento Rodrigues. They maintained daily contact with the land for years. For José Filipe, "it was very sad... to see the mud taking everything away. I miss that time" (José Filipe, 2017, p. 13)[17]. As a way to alleviate his longing for the land, he seeks to participate in the "Espaço da Horta" project, an intervention created and coordinated by the Conviver Group from the Mental Health team of the Mariana City Hall, which serves as a socialization space for the elderly.

---

[16] Manoel Marcos Muniz. A Sirene: para não esquecer. 14ª edição (maio /2017). Retrieved from: *https://bit.ly/3FyQT0R*.

[17] José Filipe. A Sirene: para não esquecer. 14ª edição (maio /2017). Retrieved from: *https://bit.ly/3FyQT0R*.

We notice that the emotion among the affected becomes more pronounced when this heritage experience is established directly with the ruins of the Bento Rodrigues community. The emotion led the affected to demand participation in the archaeological excavation processes occurring over the mud that buried the subdistrict. In this discovery process, emotions are constantly revived. Small benches that were buried instantly evoke the emotion awakened by the heritage experience, as demonstrated by the affected Maria, who became emotional upon finding a bench she used to sit on as a child: "It was what my mother wanted to find the most: the stone benches. It was moving! Another time we dug in the place where they were, but it was in vain. Each stone we thought was a bench made her cry. It was beautiful" (Maria, 2017, p. 7)[18].

Emotions manifest not only in the discovery of objects but also in the very experience of being on the ruins of the Bento Rodrigues community. Due to the unbroken emotional ties to the territory, the space remains an activator of emotions, which is situated in the relationship that the affected establish with collective memories about the community. Part of this memory led the couple Marquinhos Muniz and Marinalda Muniz to celebrate their Silver Wedding Anniversary in 2017 at the same church where they were married 25 years ago. In their speeches about the celebration, the emotions awakened by their relationship with the heritage object emerge: "We lived the emotion of celebrating the anniversary in the simplicity of our village Bento Rodrigues. It was in the ruins of the São Bento Church, a celebration conducted by Father Armando Godinho, alongside our relatives and true friends" (Marinalda, 2018, p. 9)[19]. In Marquinhos' words, "That place, especially the Church, is very valuable to us. It was there that we began to learn things. After the dam burst, I thought: 'I lost the Church, that space'; but nowadays I think it is very important to have celebrated there, in the ruins, in Bento" (Muniz, 2018, p. 9)[20].

One of the categories of heritage emotions is related to the value of presence of people, and from this, contact with certain objects brings emotions that stem from the feeling of the object's irreplaceability

---

[18] Maria. A Sirene: para não esquecer. 10ª edição (janeiro/ 2017). Retrieved from: *https://bit.ly/3FyQT0R*

[19] Marinalda Muniz . A Sirene: para não esquecer. 22ª edição (janeiro/ 2018). Retrieved from: *https://bit.ly/3FyQT0R*

[20] Marquinhos Muniz. A Sirene: para não esquecer. 22ª edição (janeiro/ 2018). Retrieved from: *https://bit.ly/3FyQT0R*

in connection with the people who maintain an affectionate relationship with it (HEINICH, 2013, p. 203). This presence is constant in the relationship that the affected maintain with the ruins of Bento Rodrigues, as it is only through this connection that they feel linked to a unique identity that defines them as members of the community.

What was destroyed by the mud is made heritage by the affected, as the groups begin to confer a particular status to real or idealized objects, placing them as representative of their identities, thus becoming operational elements in the construction of an identity over time, similarly establishing a distinction with the 'other' (Davallon, 2012), characterized as those residents of the city of Mariana. As Candau (2011, p. 161) highlights, "the representations of heritage as shared goods within a particular group and as expressions of a specific community easily lead to attempts to naturalize culture, in an effort to root it in the 'homeland.'" The preservation of vestiges, relics, testimonies, and impressions serves as a reservoir to nourish the stories constructed about the past and provides that "illusion of continuity" (Candau, 2011, p. 159), which is established even in the displaced territory where those affected by the mud find themselves.

Conclusion

Henri-Pierre Jeudy tells us that "the different moments lived throughout an existence represent, like postcards, atmospheres of everyday life that we will never forget" (Jeudy, 2005, p. 16) and adds that "what prevails is the lure of an updating of what is preserved and transmitted (...). For the past not to be abolished, everything lived must be updated" (Ibidem). For those affected, this updating seems to establish itself in the sense that each element of individual remembrance helps to reconstruct a collective memory. The reconstruction operates from data or common notions found in the minds of those affected. Memories pass from one individual to another reciprocally, and this exchange is possible because they are members of the same community, allowing these memories to be recognized and reconstructed simultaneously (Halbwachs, 1990).

The tragedy of Bento Rodrigues generated a series of elements that provide some analyses when we focus on the heritage mechanisms that confer a sense of belonging to the territory. The destruction

provoked an immediate mobilization among those affected and remains while the crime persists, given that there is no expectation of a conclusion for the total reparation of the tragedy. From the absence of the territory and the heritage referents, we analyze how those affected, through the heritage emotions expressed in the wake of the tragedy and the process of deterritorialization, mobilized and expressed themselves, having as their only reference the memory linked to the destroyed territory.

The tragedy that generates emotions first reveals in individuals the manifestation of pain and lament. In the collective, lament transforms into indignation. All indignation is directed at a target, restructuring the logic of denunciations that intensify through various means, becoming a multiplier of emotions from fragments of pain, revolt, and indignation. We observe that for those affected in Bento Rodrigues, the target, from the moment of the tragedy, was the mining company Samarco, responsible for the crime, and the Renova Foundation, created to compensate the victims. In the confrontation against those responsible for the crime, we see that the processes of intensification of heritage emotions generate a series of actions with the central element being the uses of heritage, the defense of territory, reinforcing identity roles and establishing the right to use the destroyed territory for the perpetuation of heritage rituals.

References

A Sirene. (2016). Para não esquecer, Mariana (MG), fev. 2016 a dez. 2021.

BRITO, P. (2016). Paisagem relíquia formada por acidente de causas antrópicas: o caso de Bento Rodrigues. *4º Colóquio Ibero-americano Paisagem Cultural, Patrimônio e Projeto.* Belo Horizonte, de 26 a 28 de setembro de 2016.

CANDAU, J. (2011). *Memória e identidade* (M. L. Ferreira, Trad.). São Paulo: Contexto.

DAVALLON, J. (2012). Comment se fabrique le patrimoine: deux régimes de patrimonialisation. In C. Khaznadar (Coord.), *Le patrimoine, oui, mais quel patrimoine?* (pp. 41-58). Paris: Maison des Cultures du Monde.

FABRE, D. (2016). Le patrimoine porté par l'émotion. In D. Fabre (Dir.), *Émotions patrimoniales* (Nouvelle édition [en ligne], pp. 13-100). Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.

FABRE, D. (2019). Catástrofe, descoberta, intervenção ou o monumento como evento. *Revista Memória em Rede*, 11(21), 8-19.

GONÇALVES, J. R. (2015). O mal-estar no patrimônio: identidade, tempo e destruição. *Estudos Históricos*, 28(55), 211-228. *https://doi.org/10.1590/S0103-21862015000100012*.

HALBWACHS, M. (1990). *A memória coletiva* (L. L. Schaffter, Trad. 2ª ed.). São Paulo: Editora Revistas dos Tribunais.

HEINICH, N. (2013). Esquisse d'une typologie des émotions patrimoniales. In D. Fabre (Dir.), *Émotions patrimoniales* (Nouvelle édition [en ligne], pp. 195-212). Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.

HEINICH, N. (2014). O Inventário: um patrimônio em vias de desartificação? *PROA Revista de Antropologia e Arte*, 1(5).

HOTTIN, C. (2011). Émotions patrimoniales : retour sur les détours d'un programme de recherches. *Livraisons de l'histoire de l'architecture* [En

ligne], 22, mis en ligne le 10 décembre 2013. *http://doi.org/10.4000/lha.292*.

JEUDY, H.-P. (2005). *Espelhos da cidade* (R. Janowitzer, Trad.). Rio de Janeiro: Casa da Palavra.

MARQUES, J. (2016). Justiça libera acesso de ex-moradores a Bento Rodrigues, em Mariana. *Bem Paraná*.

NORA, P. (1993). Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, 10, São Paulo: PUC-SP.

PALUMBO, B. (2013). Émotions patrimoniales et passions politiques (Sicile orientale). In Fabre, D. (Dir.), *Émotions patrimoniales* (Nouvelle édition [en ligne], pp. 357-376). Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.

PISCAGLIA, S. (2006). Une émotion patrimoniale exemplaire: la destruction et la reconstruction du pavillon d'Art contemporain de Milan. *Culture & Musées*, 8, 115-131.

Samarco. (n.d.). *A Samarco. https://www.samarco.com/a-samarco/*.

Samarco. (2013). *Atividade Objeto do Licenciamento. http://www.meioambiente.mg.gov.br/images/stories/URCS_SupramCentral/RioVelhas/69/9.1-samarco.pdf*.

SANTOS, M. C. dos. (2015). O conceito de "atingido" por barragens: direitos humanos e cidadania. *Revista Direito & Práxis*, 6(11), 113-140.

SILVA, V. de P. da, & SILVA, R. G. S. (2011). Os atingidos por Barragens: Reflexões e discussões teóricas e os atingidos do assentamento Olhos D'água em Uberlândia-MG. *Soc&Nat*, 23(3), 397-408.

SILVA, J. (2018). Igreja de Bento Rodrigues, distrito de Mariana, é tombada pelo IEPHA de Minas Gerais. *Jornal Voz Ativa. https://www.hojeemdia.com.br/horizontes/conselho-do-patrim%C3%B4nio-de-mariana-decide-pelo-tombamento-de-bento-rodrigues-e-paracatu-de-baixo-1.378031/*.

SCHEINER, T. C. M. (2004). *Imagens do não-lugar: Comunicação e o patrimônio do futuro* (Tese de doutorado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

SMITH, L. (2006). *Uses of Heritage.* Routledge.

VARINE, H. de. (2012). As raízes do futuro e o patrimônio a serviço do desenvolvimento local (M. de L. P. Horta, Trad.). Porto Alegre: Medianiz.

Trauma museums and symbolic fractures. The creation of collaborative processes for the reconstruction of collective memory

Aldo R. D. Accardi

San Raffaele Rome University
aldo.accardi@uniroma5.it

Abstract (EN)

Museum cannot exempt itself from conducting deep reflections on its social function and on all those dissemination-didactic strategies capable of leading communities towards a more conscious future, acting in a transformative key starting from a debate on the past, for the betterment of the present, in special way when this reflection concerns the *collective trauma* of communities, with particular attention to the deep wound produced by racial persecution. Through the use of the *exposed things* and the *narrated contexts*, one can make communities understand their history, improve their awareness of it, and produce a desired reconciliation effect. It needs a new musealization interventions that have to create collaborative processes for the reconstruction of memory, from which to have emerge architectural-museographic interventions with a strong symbolic and educational inducement, and to be capable of speaking to the suffering communities. Memorials, museums of suffering and other similar types, as well as sites of collective remembrance, always constitutes non-negligible evidence of the positive presence of collective reflections on the matter. In this sense, museums are also an ethical act, a place of cultural negotiation and reconciliation, precisely because it is the whole society that builds them; therefore, they can only be aimed at the creation of a more conscious and harmonious society.

Keywords: Collective memory, territorial identity, museums of suffering, museums of community

Abstract (IT)

Il museo non può esimersi dal condurre una profonda riflessione sulla sua funzione sociale e sulle possibili strategie divulgative-didattiche in grado di condurre le comunità verso un futuro più consapevole, agendo in chiave trasformativa a partire da un dibattito sul passato, per il miglioramento del presente, in modo particolare quando questa riflessione riguarda il *trauma collettivo* delle comunità, con particolare attenzione a coloro che hanno subito una profonda ferita prodotta dalle persecuzioni razziali. Attraverso l'uso delle *cose esposte* e dei *contesti narrati*, si può far comprendere alle comunità la loro storia, migliorarne la consapevolezza e produrre l'auspicato effetto di riconciliazione. Servono nuovi interventi di musealizzazione che devono creare processi collaborativi per la ricostruzione della memoria, da cui far emergere interventi architettonico-museografici con un forte stimolo simbolico ed educativo, e che siano in grado di parlare alle comunità sofferenti. I memoriali, i musei del trauma e altre tipologie simili, così come i siti di memoria collettiva, costituiscono sempre una prova non trascurabile della presenza positiva di riflessioni collettive in materia. In questo senso, i musei sono anche un atto etico, un luogo di negoziazione culturale e di riconciliazione, proprio perché è l'intera società a costruirli, quindi non possono che dover essere finalizzati alla creazione di una società più consapevole e armoniosa.

Parole chiave: Memoria collettiva, identità territoriale, musei del trauma, musei comunitari

Some preliminary remarks

The last century has witnessed a marked increase in the number of museums in the territory, accompanied by a discernible shift in their orientation towards the public, particularly communities. Memory sites and museums are distinguished by a meticulous cultural project, which encompasses the formulation of a museological message intended for the public. This message encapsulates the comprehensive reconstruction of past human events.

Revisiting the past, addressing a *non-specialised* public, is one of the assumptions guiding current museum strategies, developed to respond

to new demands for a less ideologised musealisation and the need for self-identification of a community with its territory, with its history and, much more in line with recent museological trends, which prefer to tell the story of people, by staging the stories of individuals. It is William Logan, former UNESCO Heritage Coordinator, who argues that the fundamental role of the museum is to support, interpret and enhance local cultures and identities.

But to forge new identities, or to revive an existing sense of identification, the memory of belonging must be stimulated. However, all communities not only remember, but also forget, remove, destroy. The control of memory, on the other hand, is important in the logic of continuity of the link between people and the past events that have characterised their territories.

Indeed, museums have always grappled with the challenge of 'forgetting' and the controversy over what to remember and what to leave behind, akin to a form of 'selective memory,' though perhaps more aptly described by the opposite term 'selective oblivion'.

The scientific literature on *memory* generally agrees on one important fact, namely that memory needs the diametrically opposite phenomenon of *oblivion*: there is no psychologist who does not insist on the importance of oblivion for the stability of the human mind. If we were to remember everything we have experienced, our minds would be overwhelmed by the weight of an excess of information, and if, above all, we were to remember all the pain we have experienced or all the mistakes we have made, our lives would be hell.

Consequently, in a certain symmetry of behaviours, strategies related to forgetting and *mnestic* obnubilation have also been adopted by museums, which, in their institutional task of preserving the past, in a certain mirroring between collective and individual psychology have not always really dealt with what has been, as much as with what has been after many removals: only recently, in fact, has a serious debate been undertaken on the habit of removing unpleasant or painful facts from the rubric of museum *taboo topics*, imagining that the museum can also be a contestable context[1] and that one can have the courage to create entire

[1] Cameron, Fiona (2003). Transcending fear - engaging emotions and opinions - a case for museums in the 21st century, *Open Museum Journal*, num. mon. In Witcomb, Andrea (Ed.). *New Museum Developments and Culture Wars*, 6, Australian Museums and Galleries Online: AMOL.

museums, or exhibitions, dedicated to overcoming all forms of amnesia, traumatic or induced, by dealing with the tragedies of history.

If *forgetting* is indispensable to the mental stability of individuals, collective memory is not a mechanism that can rely on *oblivion*, as is much more natural in the case of individual memory: if someone, in fact, forgets certain events, there is always someone else who remembers them on the contrary. The overlapping of partial memories generates a conflicting collective memory, the consequences of which can undermine the sense of community identity, undermine the so-called social dimension of historical knowledge and pollute all those values that constitute one of the possible glues of a community.

This is why museums, as sites of collective memory, are often compelled to dedicate themselves to traumatic or tragic events that cannot be erased entirely but which must be overcome in the sharing of grief and, sometimes, even in the sharing of guilt. While it is evident that museums have historically sought to combat amnesia through various forms of historical preservation and representation, it is relatively recent that this endeavour to preserve memory has extended beyond the preservation of exemplary, intriguing, or noteworthy objects, striking facts, or significant events to encompass all aspects of the past, even those that are particularly distressing or traumatic.

In this context, the term 'museum' is used to describe institutions that focus on specific events or challenging cases, with the aim of addressing controversial or disputed topics. The question of which aspects of history should be included in such museums, and who has the authority to decide this, is a crucial one. Additionally, there is a need to examine how museums can approach difficult histories and controversial events, and to determine the appropriate balance between courage and caution in narrating them.

The 'enactment' of history as trauma processing

It seems essential to us, among the many museum institutions that express collective suffering, to make specific reference to Holocaust museums, as they serve as a highly representative model of how challenging (yet possible) it is to address such complex topics. They also illustrate which strategies for presenting history can be implemented to

facilitate the processing of suffering, foster reconciliation, cultivate a life-saving awareness, and support or strengthen identity.

James E. Young, in his analysis of the 'emblematization of the Holocaust'[2], highlighted how, more broadly, the necessary defence of national identity is possible only through the remembrance of all forms of collective suffering, even if extremely traumatic. Since the early 1990s, many Jewish or Holocaust memorials and museums have been established in America and Europe, following the first wave of 'memory architectures' designed for the collective processing of a trauma that still unites many nations, European and otherwise, across borders.

Based on the MINOM Declaration of Quebec of 1984, we can assert that today a museum cannot avoid engaging in deep reflections on its social role and on all educational and outreach strategies capable of guiding communities towards a more aware future. This approach acts as a transformative tool, starting from a dialogue on the past to improve the present. Such a need becomes even more urgent when the focus of this reflection concerns the *collective trauma* of communities, with particular attention to the profound wounds caused by racial persecution, a distressingly current issue. Through the use of *exhibited objects* and *narrated contexts*, communities can be made to understand their own history, enhance their awareness, and foster a much-desired effect of reconciliation.

In this regard, precisely to rebuild bridges with the past and reclaim their dignity as a people, the Jewish community, especially in the last two decades of the last century, has increasingly felt the need for 'places' where not only 'symbolic architecture' would serve to commemorate their losses, but where 'documentary architecture' would also keep the memory alive. This way, a connection with past experiences could be established through history, which is essential not only for knowledge and understanding but, above all, for *prevention*[3].

It is of the utmost importance for any community to restore and enhance any ancient site where traces of its past history are preserved. This is particularly true for the Jewish community, which has historically been deprived of the possibility of recognising itself in a single state. In

---

[2] Young, James E. (1993). The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning, New Haven and London: Yale University Press.

[3] Zito, Rosa Maria (2007). Musei, simboli e metafore indefinite, in Sposito, Alberto (Ed.) *Agathón 2007*, Palermo: Offset Studio, pp. 35-40.

this context, the museum has increasingly assumed the role of a *place of identification and reunion*, serving as a site of commemoration for shared suffering.

It is not possible to simply revert to the past or to avoid responding positively to the issues that the past has brought to light. Limiting oneself to glorifying or preserving the memory of tragedies and guilt is not an effective approach. It is also unlikely that the positive pedagogical intentions expressed by certain commemorative and exhibition forms will have the desired impact. The existence of memorials, Holocaust museums and territories of collective remembrance provides tangible evidence of the value placed on collective reflection on this matter.

After the establishment of the State of Israel, there was a great spread of new Holocaust museums, which also came about in response to a greater need for identification and recognition, paradoxically opening up the risk of transforming a negative event into the only means of 'mass' knowledge of Jewish culture. Obviously, from then on, new realisations followed, including Jewish Museum in Berlin (Daniel Libeskind, 2001) and Yad Vashem (Moshe Safdie, 2005), which responded to the need for *another kind of museum of Judaism*[4], in which some fundamental elements of symbolic and metaphorical transposition of the architecture of the Holocaust seemed to emerge. *We wanted an evocation of the incomplete*[5], for only through the concept of the indefinite, of the 'abstract', can we aspire to the communication of a value that is comprehensible to all, especially to future generations, who are far from the direct experience of history.

The museum is an *ethical undertaking*, centred as much on respect for the 'exposed things' as on the stories of those who experienced those events. It serves as a space for *cultural negotiation* and *reconciliation*, precisely because it is constructed by society as a whole; therefore, it must aim toward the creation of a more informed and harmonious society. The museum is not like a book, where anyone can tell whatever they wish, but rather an institution with a distinct social role, bound to engage with the culture of a particular society at a particular time. The museum also carries an educational mission, in which it must use objects to convey

---

[4] Young, James E. (1993). The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning, cit., p. 348.

[5] Freed, James Ingo (1989). The United States Holocaust Memorial and Museum, *Assemblage*, 9, pp. 59-79; Murphy, Jim (1993). Memorial to Atrocity. *Progressive Architecture*, 2, pp. 60-73.

information while sparking discussion and reflection. It fulfills a civic role as well, providing a space for encounter, yet with the obligation that this gathering fosters dialogue on the major challenges facing a society, on the well-being of its members, and on the significance of its past choices and its future directions[6].

It is this ability to dismantle all the most entrenched and accepted taboo topics that represents the true inclination of contemporary museums. They are called upon to transcend their status as mere disseminators of knowledge or, even more archaically, as respectful guardians of the object's aura, in order to assume the role of promoters of critical awareness, but also, conversely, as incentivisers of emotions that go beyond right and wrong[7].

It is hoped, of course, that the idea of a museum as a site of controversy[8] will only be accepted in a temporary manner: by embracing controversy, resurrecting repressed memories, and combating oblivion, a museum can (and must) return to being a place of reconciliation. In any case, given the increasing prominence of the theme of trauma memory, in all its forms, and the potentially related museums within the international debate, ICOM deemed it necessary to systematise the subject, distinguishing between museums that address natural disasters, those that deal with unintentional human-made disasters, such as fires, collapses, train derailments, and shipwrecks (natural man-made disasters), and those that involve intentional acts, such as wars, persecutions, and any other forms of blatant or covert aggression or exclusion (man-made disasters)[9].

There is talk of museums of difficult facts or cases, museums intended to tackle contested or debated subjects. Questions arise about which aspects of history it is right to include in museums and who gets to decide that. There are also questions about how museums can approach difficult stories and controversial events, and how much courage and

---

[6] Casey, Dawn (1993). Culture Wars: museums, politics and controversy. In Witcomb, Andrea (Ed.). *New Museum Developments and Culture Wars*, 6, Australian Museums and Galleries Online: AMOL.

[7] Williams Caleb (2001). Beyond Good and Evil? The Taboo in Contemporary Museum: Strategies for Negotiation and Representation. In Hicks, Megan, & Witcomb, Andrea (Eds.), *Open Museum Journal*, v. 4, num. mon. *Taboo*, Australian Museums and Galleries Online: AMOL.

[8] Macdonald, Robert M. (1996). Museums and Controversy: what can we handle? *Curator*, 39.

[9] Ruggieri Tricoli, Maria Clara (2007). Paesaggi del disastro: fratture, memorie, musei. In Persi, Peris (Ed.), *Recondita armonia. Il paesaggio tra progetto e governo del territorio*. Proceedings of 3rd International Conference on Cultural Heritage. Urbino: Istituto Interfacoltà di Geografia.

caution are needed to tell them[10]. At all levels of cultural promotion management, from the general to the local, the view that exhibitions are an authoritative means of communication has now been reinforced. Even countries without a long tradition of exhibition design can promote greater awareness of themselves, their territory, their history and perhaps recover forgotten traditions thanks to the use of today's musealisation strategies[11].

It is therefore inevitable that, in representing communities with their diverse histories, and attempting to contextualise distant events through the eyes of those who have lived them, every exhibition organiser will inevitably offer a subjective interpretation of what happened. If such subjectivity matures in the wake of objective (hence impartial) testimony shared by the communities themselves, it can be considered a relatively harmless approach. However, if it becomes an expression of any authoritarian regime or political propaganda, the outcome is likely to be highly damaging[12].

Despite the intricate political, social and psychological context that requires careful examination, history in the public sphere has the potential to become a destructive force, fuelling conflicts and political divisions, stoking xenophobia and endangering freedoms[13].

An exemplary case study: the *Muzeum II Wojny Światowej* in Gdańsk

In this contribution, we examine a case study that is particularly representative for us, in which the strengthening of the identity of a community that has barely survived extermination and is at risk of losing all of its cultural characteristics has been pursued. This involves one of the musealisation interventions aimed at seeking a wholly contemporary expressiveness, with a tendency to create collaborative processes for the

---

[10] Ruggieri Tricoli, Maria Clara (2009), Trauma. Memoriali e musei fra tragedia e controversia. Santarcangelo di Romagna: Maggioli Editore.

[11] Accardi, Aldo R. D. (2019). Le persone e le cose. Nuove strategie di comunicazione dei musei archeologici. Roma: Aracne Editrice, p. 143 ss.

[12] Hughes, Philip (2015). *Exhibition Design*. London: Laurence King Publishing Ltd, p. 216 ss.

[13] Machcewicz, Paweł (2021). Eroi e traditori. La "politica della storia" del partito polacco Diritto e Giustizia. *Qualestoria*, n. 2/2021, pp. 35-68.

reconstruction of memory, from which architectural and museographic interventions have emerged, carrying strong symbolic and educational significance, capable of speaking to suffering communities in a 'modernly ancient' language: the Museum of the Second World War in Gdańsk (Muzeum II Wojny Światowej).

In the centre of Gdańsk, right by where the German invasion began in September 1939, stands the MIIWŚ, which has now become a landmark for the people of Gdańsk, and not just for them. The building, with its pronounced symbolic character, with its fractures and irregular angles, seems to plunge deep into the ground, like a bomb crashing into the earth, expressing a desire to exorcise suffering while attempting to bring to light the past buried beneath the surface. The museum's fascinating architecture, mostly concealed beneath the ground but prominently rising above the landscape, generates contrasts of shadows and light that accumulate emotions and evoke the terror of war without robbing visitors of hope. The minimalist attitude of the structure has ensured its integration with the historical context in which it sits, also thanks to the chromaticity and textures of the surfaces that harmonise with the traditional colours of Gdańsk, primarily represented by the red of the brick facades and the tiles of the roofs.



Fig.1. Gdansk, Museum of the Second World War:
a view of the museum building in the urban landscape.

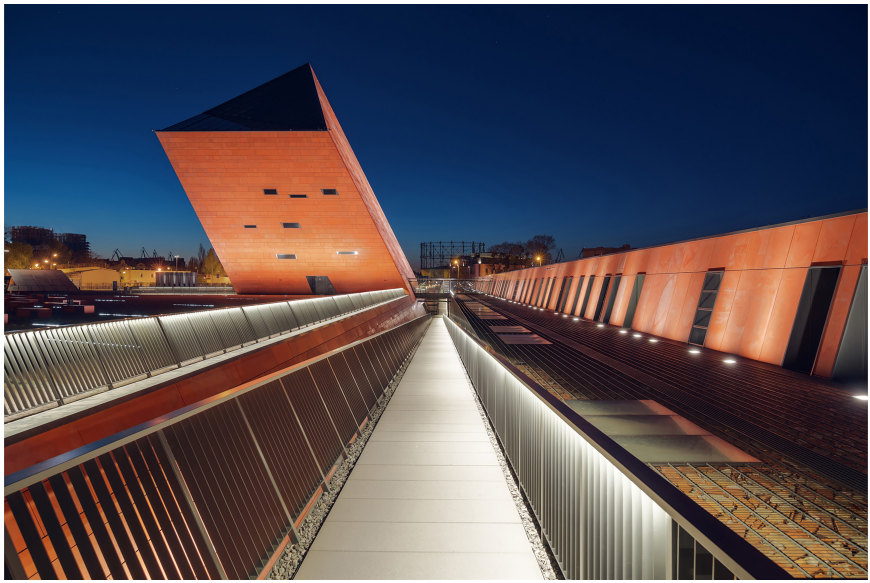


Fig. 2. Gdansk, Museum of the Second World War: a view of the reconstruction of a trench, bordered by a container filled with rubble from the war in Gdansk.

The pavilion, partially underground, designed by the Kwadrat Architectural Studio (Gdynia), appears as a symbol of catastrophe while simultaneously embodying the hope of survival, expressed in this succession of spaces that progress from the past represented underground, to the present at ground level, and culminate with the future of the soaring monumental tower, with trapezoidal facades, three of which are clad in red concrete and one entirely glazed. The facades, inclined at 45°, create a destabilising geometry that distorts perspective across the surrounding open space. A second, long and low building, used for offices, extends to a loading area. Between the tower and the offices, a reproduction of a trench is developed, excavated along one side of the museum's underground levels, closed off by a container filled with rubble from the war in Gdańsk. In contrast, the interiors are very dark and austere, characterised by the use of concrete, black steel, and oak, with copper elements such as lampshades and display cases. The museum is a true architectural masterpiece. Its trapezoidal geometry and the irregular cutting of the spaces evoke deconstructivism, while the massive underground concrete seems to allude to neo-brutalism.



Fig. 3. Gdansk, Museum of the Second World War: an interior view of the exhibition in which the particularly dramatic rust-coloured area is dedicated to terror and deportations.

However, what truly constitutes the dramatic, dark, and evocative moment is the permanent exhibition, designed by the Tempora studio from Brussels. The epic and moving main exhibition stages the rise of nationalism, the war itself, and the Holocaust. Twenty rooms open on either side of a 140-metre-long corridor, located beneath a large linear cut created by a skylight at ground level, through which rays of sunlight filter in, illuminating one of the concrete walls. The sense of drama and its depth are total, a metaphor for the destructive experience of war[14]. Situated fourteen metres underground, the permanent exhibition tells the story of the tragic experience of the Second World War, its roots and consequences, the perpetrators and the victims, the heroes and ordinary people. It is designed to serve as a history lesson that must never be forgotten. Visitors descend three levels underground to view the main exhibition, which showcases the countless atrocities that war has inflicted on people around the world. A grim grey corridor forms the backbone of the exhibition, from which separate rooms dedicated to specific aspects of the war branch out: the events leading to it, the birth of totalitarianism,

[14] Wright, Herbert (2018). L'orrore della guerra in un museo. *Abitare, online*, www.abitare.it (29 marzo 2018).

the particularly dramatic rust-coloured area dedicated to terror and deportations, and the grey area that explains resistance.

The main exhibition includes three main narrative blocks: *The Road to War*, *The Terror of War*, and *The Long Shadow of War*. The exhibition presents the Polish experience of the war and places it in a broader European and international context.

The primary virtue of this museographic design is its spatial differentiation, a departure from the two-dimensional tradition. Its other resources include a wide variety of scenographic forms and originality in exhibitions. Its museographic apparatus helps visitors emotionally relate to the history of the Second World War and understand individual human experiences.

Could it perhaps be that the emotional power of history has been harnessed to forge contemporary ideological identities and political programmes, and to mobilise public opinion in support of policies that advocate for the defence of national interests and foundational values?

The World War II Museum as a place of controversy

The Museum of the Second World War in Gdańsk, conceived in 2008 and opened to the public in 2017, aimed to provide a comprehensive picture of the war, with a specific focus on Polish and Eastern European experiences, which are often marginalised in dominant narratives about the Second World War. Another declared aim was to counter German narratives, which are centred on post-war expulsions, by placing them against the broader backdrop of the occupation and the crimes committed by Germans in conquered Poland and, more generally, in Eastern countries. Significantly, the exhibition project did not focus so much on military aspects as on the suffering of civilians[15].

The museographic project was accused by right-wing forces of undermining Polish heroism and martyrdom by placing them within a broader narrative of the war that included the experiences of other nations. Jarosław Kaczyński, president of the Law and Justice party (PiS),

[15] Jaeger, Stephan (2020). *The Second World War in the Twenty-First-Century Museum*, Berlin-Boston: De Gruyter; von Puttkamer Joachim (2017). Europäisch und polnisch zugleich, Das Museum des Zweiten Weltkriegs in Danzig. *Osteuropa*, n. 1-2, pp. 3-12.

claimed that the hidden agenda of the liberal government of Civic Platform was to use the Museum of the Second World War as a tool to destroy Polish national identity[16]. After regaining power in 2015, Law and Justice continued its crusade against the museum in Gdańsk, accusing the exhibition narrative of the Museum of the Second World War (even before it was opened to the public) of presenting a *cosmopolitan view of history* [...] *disconnected from the needs of Poles, and emphasised the fact that the interpretation of the Second World War as a martyrdom of civilians is very closely linked to the German concept of 'politics of history'*[17].

After various vicissitudes, the PiS finally gained control over the museum so that the newly opened exhibition route underwent changes that well represent the party's 'politics of history'. The most striking change involved the substitution of a documentary at the end of the exhibition, thus also changing the message from a reflection on the horrors of war to a reflection on patriotic glory[18]. As a rule, *transnational historical references were removed from key sections of the museum and replaced by texts and videos glorifying the uniqueness of Polish history*[19]. The underlying idea of the new concept was the accusation directed at the liberal elite and the majority of professional historians of wanting to promote a 'pedagogy of shame'. This term was used to define the critical approach that focuses on the 'dark' episodes of Polish history, particularly the wrongdoings committed by Poles against other peoples: Jews, Germans, Ukrainians. It was believed that this 'self-flagellation' - presented as dominant in the media, culture, and politics during the first decade after the collapse of communism - left Poland defenseless against historical accusations. New research has documented large-scale denunciations and violence,

---

16 Clarke, David, & Duber, Pawel (2020). Polish Cultural Diplomacy and Historical Memory. The Case of the Museum of the Second World War in Gdańsk. *International Journal of Politics, Culture, and Society*, n. 1; Logemann, Daniel, & Tomann, Juliane (2019). Gerichte Statt Geschichte? Das Museum des Zweiten Weltkrieges in Gdańsk. *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*. n. 1, pp. 106-117.

17 Citations on the debate in the Polish Parliament on 8 June 2018. See "Chancellery of the Sejm. Office of the Sejm Committees. Sejm of the Republic of Poland. Full record of the meeting of the Culture and Media Committee" (http://www.sejm.gov.pl/sejm8.nsf/biuletyn.xsp?skrnr=KSP-24).

18 Radonić, Ljiljana (2020). 'Our' vs. 'inherited' museums. PiS and Fidesz as mnemonic warriors, *Südosteuropa*. n. 1, p. 67; Jaeger, Stephan (2020). *The Second World War in the Twenty-First-Century Museum*, cit., p. 249; Flieger, Estera, & Gałązka, Dariusz (2018). Kolejna 'dobra zmiana' w Muzeum II Wojny Światowej. *Gazeta Wyborcza*. 6 Kwiecień.

19 Siddi, Marco, & Gaweda, Barbara (2019). The National Agents of Transnational Memory and Their Limits. The Case of the Museum of the Second World War in Gdańsk. *Journal of Contemporary European Studies*, n. 2, p. 18.

revealing the involvement of thousands of Poles in the Holocaust[20]. For the PiS, this posed the risk that Poles would be perceived internationally - and perceive themselves - more as a nation of perpetrators than as a nation of heroes and victims. To counter this risk, the state should pursue a new 'history policy' by promoting a 'history of pride' that focuses on the glorious moments of Polish history as a crucial tool to strengthen national cohesion[21].



Fig. 4. Gdansk, Museum of the Second World War: a series of interior views of thematic (and tragic) exhibitions.

This provoked criticism from many Polish and international historians, including Norman Davies and Timothy Snyder, who had participated in the creation of the original exhibition. Davies, a renowned international scholar of Polish history, accused the PiS of employing 'Bolshevik' tactics in 'a xenophobic attempt to rewrite history'. In December 2023, the PiS government was removed from power and replaced by a more liberal coalition led by Prime Minister Donald Tusk.

---

[20] Grabowski, Jan (2004). "Ja tego Żyda znam!": szantażowanie Żydów w Warszawie, 1939-1943. Warszawa: Instytut Filozofii I Socjologii PAN; Engelking, Barbara (2011). Jest taki piękny słoneczny dzień... Losy Żydów szukających ratunku na wsi polskiej 1942-1945. Warszawa: Centrum Badań nad Zagładą; Engelking, Barbara, & Grabowski, Jan (2011). Zarys krajobrazu: wieś polska wobec zagłady Żydów 1942-1945. Warszawa: Centrum Badań nad Zagładą; Engelking, Barbara, & Grabowski, Jan (2018). Dalej jest noc: losy Żydów w wybranych powiatach okupowanej Polski, Warszawa: Centrum Badań nad Zagładą.

[21] See two publications crucial to the ideological definition of the politics of right-wing history: Kostro, Robert, & Merta, Tomasz (Eds.) (2005). *Pamięć i odpowiedzialność*, Kraków-Wrocław: Ośrodek Myśli Politycznej-Centrum Konserwatywne; Panecka, Agnieszka (2005). *Polityka historyczna. Historycy-politycy-prasa*. Warszawa: Muzeum Powstania Warszawskiego.

In March of this year, the culture minister dismissed the museum director appointed by the PiS, Grzegorz Berendt, and a new director, Rafał Wnuk, was appointed. Rafał Wnuk, one of the authors of the museum's original exhibition, announced that he was 'returning to the original vision of the authors' of the exhibition[22].

Today, therefore, the exhibition retraces Poland's fate during the world's greatest conflict, focusing on the human suffering it caused. It is divided into eighteen sections, each examining an aspect of the Second World War and arranged in chronological order. It begins with the causes of the war and Nazi propaganda posters, and ends with the Cold War and communist propaganda posters. Among the particularly striking exhibits are a huge model of a Warsaw street between the two wars, the section on the Holocaust featuring hundreds of Jewish faces rising up to the ceiling at a height of seven metres, a Sherman tank, and a vast bombed courtyard in Warsaw resembling a film set, complete with a Russian tank. One room after another filled with uniforms, weapons, maps, documents, and harrowing footage, all with brief explanations in English, will occupy most of your time. The building itself, all bare concrete painted in black and grey, creates a heavy and gloomy atmosphere and conveys a powerful tale of a tragic story.



Fig 5. Gdansk, Museum of the Second World War: a view of the exhibition, that evokes a vast bombed courtyard in Warsaw with a Russian tank.

[22] Tilles, Daniel. (2024). Defence minister criticises removal of Polish wartime heroes at WW2 museum. Article online at the following site *https://notesfrompoland.com*, 26th June.

Conclusions

The 'staging' of history seems to be one of the most effective systems, on the one hand, because it is capable of initiating a process of empathy and understanding of past events in new generations, and on the other, because it contributes to affirming the continuity of memory in the generations who experienced those events. If generally in Europe history *has been exploited by populist and nationalist movements that tend to focus on the dramas that the nation has suffered and on its heroism, while simultaneously rejecting or glossing over the more controversial chapters of our shared past*, as can be deduced, a different situation has occurred in Poland, where over the last two decades, history has been used as a political weapon in a manner probably more intense than in any other European state.

War, as is well known, constitutes a moment of profound rift for communities; consequently, even a war museum, as Levi Smith observes, survives within a series of contradictions and ambiguities: it would seem one cannot create a place of memory if the collective memory is entirely or partly distressed and if there is no cohesive symbolic healing of that suffering,

finally, citing an article that has remained famous, *like it come into view not as symbol of solidarity but as structure that render more explicit, and more comprehensible, a nation's conflicting conceptions of itself and its past*[23].

[23] Wagner-Pacifici, Robin, & Schwartz, Barry (1991). The Vietnam Veterans Memorial: Commemorating a Difficult Past. *The American Journal of Sociology*, 97, 3, p. 376.

References

ACCARDI, Aldo R. D. (2019). Le persone e le cose. Nuove strategie di comunicazione dei musei archeologici. Roma: Aracne Editrice.

CAMERON, Fiona (2003). Transcending fear - engaging emotions and opinions - a case for museums in the 21st century, *Open Museum Journal*, num. mon. In Witcomb, Andrea (Ed.). *New Museum Developments and Culture Wars*, 6, Australian Museums and Galleries Online: AMOL.

CASEY, Dawn (1993). Culture Wars: museums, politics and controversy. In Witcomb, Andrea (Ed.). *New Museum Developments and Culture Wars*, 6, Australian Museums and Galleries Online: AMOL.

Chancellery of the Sejm. Office of the Sejm Committees. Sejm of the Republic of Poland. Full record of the meeting of the Culture and Media Committee (*http://www.sejm.gov.pl/sejm8.nsf/biuletyn.xsp?skrnr=KSP-24*). Debate in the Polish Parliament on 8 June 2018.

CLARKE, David, & DUBER, Pawel (2020). Polish Cultural Diplomacy and Historical Memory. The Case of the Museum of the Second World War in Gdańsk. *International Journal of Politics, Culture, and Society*, n. 1; Logemann, Daniel, & Tomann, Juliane (2019). Gerichte Statt Geschichte? Das Museum des Zweiten Weltkrieges in Gdańsk. *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*. n. 1, pp. 106-117.

ENGELKING, Barbara (2011). Jest taki piękny słoneczny dzień... Losy Żydów szukających ratunku na wsi polskiej 1942-1945. Warszawa: Centrum Badań nad Zagładą.

ENGELKING, Barbara, & GRABOWSKI, Jan (2011). Zarys krajobrazu: wieś polska wobec zagłady Żydów 1942-1945. Warszawa: Centrum Badań nad Zagładą.

ENGELKING, Barbara, & GRABOWSKI, Jan (2018). Dalej jest noc: losy Żydów w wybranych powiatach okupowanej Polski, Warszawa: Centrum Badań nad Zagładą.

FREED, James Ingo (1989). The United States Holocaust Memorial and Museum, *Assemblage*, 9, pp. 59-79; Murphy, Jim (1993). Memorial to Atrocity. *Progressive Architecture*, 2, pp. 60-73.

GRABOWSKI, Jan (2004). "Ja tego Żyda znam!": szantażowanie Żydów w Warszawie, 1939-1943. Warszawa: Instytut Filozofii I Socjologii PAN.

HUGHES, Philip (2015). *Exhibition Design*. London: Laurence King Publishing Ltd.

JAEGER, Stephan (2020). *The Second World War in the Twenty-First-Century Museum*, Berlin-Boston: De Gruyter; von Puttkamer Joachim (2017). Europäisch und polnisch zugleich, Das Museum des Zweiten Weltkriegs in Danzig. *Osteuropa*, n. 1-2, pp. 3-12.

KOSTRO, Robert, & MERTA, Tomasz (Eds.) (2005). *Pamięć i odpowiedzialność*, Kraków-Wrocław: Ośrodek Myśli Politycznej-Centrum Konserwatywne.

MACDONALD, Robert M. (1996). Museums and Controversy: what can we handle? *Curator*, 39.

MACHCEWICZ, Paweł (2021). Eroi e traditori. La "politica della storia" del partito polacco Diritto e Giustizia. *Qualestoria*, n. 2/2021, pp. 35-68.

PANECKA, Agnieszka (2005). Polityka historyczna. Historycy-politycy-prasa. Warszawa: Muzeum Powstania Warszawskiego.

RADONIĆ, Ljiljana (2020). 'Our' vs. 'inherited' museums. PiS and Fidesz as mnemonic warriors, *Südosteuropa*. n. 1, p. 67; Jaeger, Stephan (2020). *The Second World War in the Twenty-First-Century Museum*, cit., p. 249; Flieger, Estera, & Gałązka, Dariusz (2018). Kolejna 'dobra zmiana' w Muzeum II Wojny Światowej. *Gazeta Wyborcza*. 6 Kwiecień.

RUGGIERI TRICOLI, Maria Clara (2007). Paesaggi del disastro: fratture, memorie, musei. In Persi, Peris (Ed.), *Recondita armonia. Il paesaggio tra progetto e governo del territorio*. Proceedings of 3rd International Conference on Cultural Heritage. Urbino: Istituto Interfacoltà di Geografia.

RUGGIERI TRICOLI, Maria Clara (2009), Trauma. *Memoriali e musei fra tragedia e controversia.* Santarcangelo di Romagna: Maggioli Editore.

SIDDI, Marco, & GAWEDA, Barbara (2019). The National Agents of Transnational Memory and Their Limits. The Case of the Museum of

the Second World War in Gdańsk. *Journal of Contemporary European Studies*, n. 2, p. 18.

TILLES, Daniel. (2024). Defence minister criticises removal of Polish wartime heroes at WW2 museum. Article online at the following site https://notesfrompoland.com, 26th June.

WAGNER-PACIFICI, Robin, & SCHWARTZ, Barry (1991). The Vietnam Veterans Memorial: Commemorating a Difficult Past. *The American Journal of Sociology*, 97, 3, p. 376.

WILLIAMS Caleb. (2001). Beyond Good and Evil? The Taboo in Contemporary Museum: Strategies for Negotiation and Representation. In Hicks, Megan, & Witcomb, Andrea (Eds.), *Open Museum Journal*, v. 4, num. mon. *Taboo*, Australian Museums and Galleries Online: AMOL.

WRIGHT, Herbert (2018). L'orrore della guerra in un museo. *Abitare, online*, www.abitare.it (29 marzo 2018).

YOUNG, James E. (1993). The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning, New Haven and London: Yale University Press.

YOUNG, James E. (1993). The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning, cit., p. 348.

ZITO, Rosa Maria (2007). Musei, simboli e metafore indefinite, in Sposito, Alberto (Ed.) *Agathón 2007*, Palermo: Offset Studio, pp. 35-40.

Exchanging cultures in museums: objects, collections and dialogues

Sandra Martins Farias[1]

Anthropologist - Independent Researcher
sandramartinsf@gmail.com

Abstract (EN)

In the last thirty years, museums, using heritage resources, have presented themselves as instruments of cultural dissemination and communication. In this sense, their actions seek to enhance the culture in which they are inserted, while promoting understanding and respect for the different cultural characteristics of social groups. They are also situated in a perspective of acting in order to stimulate the perception of the importance of the existence of aspects that, simultaneously, differentiate and unify the different cultures.

Based on the assertions above, this article aims to bring some reflections on this perspective that has been put into practice by museums from the sociomuseology/New Museology approach with regard to fulfilling the social role of museums in encouraging public participation in stimulating cultural dialogue.

This article also aims to be a contribution to the scope of academic investigations on participatory, dialogical and decolonial curatorial processes carried out in museum institutions, as spaces that promote a vision of a polyphonic and participatory society.

Keywords: cultural dialogue, participation, cultural identity and diversity, Sociomuseology, social role of museums.

---

[1] Master degree in anthropology from the Postgraduate Program in Anthropology and Archeology at UFMG and PhD in science - Concentration area in Latin American Integration from the Postgraduate Program in Integration in Latin America at the University of São Paulo - USP. Was director of the Diamond Museum linked to the Brazilian Institute of Museums - Ibram (2017-2021) and coordinated the Museum of Image and Sound of Belo Horizonte (2021-2022). Independent researcher.

Resumen

En los últimos treinta años, los museos, utilizando recursos patrimoniales, se han presentado como instrumentos de difusión y comunicación cultural. En este sentido, sus acciones buscan valorizar la cultura en la que están insertos, al tiempo que promueven la comprensión y el respeto por las diferentes características culturales de los grupos sociales. También se sitúan en una perspectiva de actuar con el fin de estimular la percepción de la importancia de la existencia de aspectos que, simultáneamente, diferencian y unifican las diferentes culturas.

A partir de las afirmaciones anteriores, este artículo pretende aportar algunas reflexiones sobre esta perspectiva que ha sido puesta en práctica por los museos desde el enfoque de la sociomuseología/Nueva Museología en lo que respecta al cumplimiento del papel social de los museos en el fomento de la participación pública en la estimulación del diálogo cultural.

Este artículo pretende también ser un aporte al ámbito de las investigaciones académicas sobre los procesos curatoriales participativos, dialógicos y decoloniales llevados a cabo en las instituciones museísticas, como espacios que promueven una visión de sociedad polifónica y participativa.

Palavras-chave: diálogo cultural, participação, identidade e diversidade cultural, sociomuseologia, papel social dos museus.

Sumário

Nos últimos trinta anos, os museus, utilizando recursos patrimoniais, têm se apresentado como instrumentos de divulgação e comunicação cultural. Nesse sentido, suas ações buscam potencializar a cultura na qual estão inseridos, ao mesmo tempo em que promovem a compreensão e o respeito às diferentes características culturais dos grupos sociais. Também se situam em uma perspectiva de atuação de modo a estimular a percepção da importância da existência de aspectos que, simultaneamente, diferenciam e unificam as diferentes culturas.

Com base nas assertivas acima, este artigo tem como objetivo trazer algumas reflexões sobre essa perspectiva que vem sendo colocada em prática pelos museus a partir da abordagem da sociomuseologia/ Nova Museologia no que se refere ao cumprimento do papel social dos museus no incentivo à participação do público no estímulo ao diálogo cultural.

Este artigo também pretende ser uma contribuição ao escopo de investigações acadêmicas sobre processos curatoriais participativos, dialógicos e decoloniais realizados em instituições museológicas, como espaços promotores de uma visão de sociedade polifônica e participativa.

Introduction

Between 1970 and 1990, connected with the New Museology movement, which had little reception in different countries outside Ibero-America, there were changes in the conception of what a museum is and its social and academic role, which has been consolidated since the first decade of the 21st century, to become a contemporary museum tradition. Museums, in their traditional or avant-garde space formats, see themselves driven and mobilized to work within a more participatory and communicative approach. With this, it is possible to visualize, at this moment, the existence of a profusion and a diversity of environments, languages and approaches by which museums feel encouraged to use in their relations with their audiences, from the curatorial content to the architectural projects used in long-term exhibitions and duration of own collection. As highlighted by Cury in its essence, the museum is the space for conservation and, simultaneously, communication of the musealized cultural heritage. It is the place for building values from cultural heritage, considering the participation of individuals in the preservation process. The museum works from the perspective of cultural citizenship (CURY, 2013, p. 23). It should be noted that this variety of options allows for the promotion and renovation of museums, mainly because they are at the base of the policy of stimulating culture put into practice by the museum field, in addition to the fact that the academy has sought to bring back the idea that museums should be perceived as relevant institutions for the production of knowledge.

> O alargamento da noção de patrimônio e a consequente redefinição de "objeto museológico", a ideia de

> participação da comunidade na definição e gestão das práticas museológicas, a museologia como fator de desenvolvimento, as questões de interdisciplinaridade, a utilização das novas tecnologias de informação e a museografia como meio autônomo de comunicação, são exemplos das questões decorrentes das práticas museológicas contemporâneas e fazem parte de uma crescente bibliografia especializada (Moutinho, 1993, p. 7-9).[2]

Based on the considerations of Moutinho (1993) and based on the concepts of Sociomuseology that he has been promoting and which represents an innovative focus of New Museology on the social relevance of museums, it can be said that nowadays museum institutions are progressively striving to seek a more focused action on sociocultural themes and space-time interaction, facing museums as places of social relations and issues, especially when museum action falls on and/or on communities excluded from museum actions. This is because we are experiencing a change in the way of thinking about museums, that is: in contemporary times, museum institutions and their professionals are in a moment of transition. With this, the museum begins to think about itself from the reality of the other, in order to create cohesion. In this way, the interest of the museum institution is not only to democratize access to the public, but, above all, to democratize the museum tool; that is: to expand and review the role of museums in the context of the society in which they are inserted.

According to Andréas Huyssen (1996), the museum plays an important role in the definition of Western cultural identity:

> O papel do museu como lugar conservador elitista ou como bastião da tradição da alta cultura dá lugar ao museu como cultura de massa, como um lugar de

[2] The broadening of the notion of heritage and the consequent redefinition of "museum object", the idea of community participation in the definition and management of museological practices, Museology as a development factor, interdisciplinarity issues, the use of new information and museography as an autonomous means of communication, are examples of issues arising from contemporary museological practices and are part of a growing specialized bibliography (Moutinho, 1993, p. 7- 9, free translation).

> espetacular mise-en-scène e exuberância operística." (Huyssen, 1996, p. 223).[3]

In contemporary times, museums begin to offer the public something more than exhibition actions. In this sense, the interest is to transform museums into spaces for dialogue and social relations. With these proposals for change, museums today aim to reach agreement on the problem of otherness, in which it is necessary to approach the other. In this context of the museum field in which the exercise of otherness is sought as fundamental to understanding the work of museums, anthropology becomes a recurrent source to propose ways and methods to succeed in this challenging task.

In the last two decades of the 20th century, there was another increase in the conception of the museum and its social role, when institutions began to establish new forms of participatory curation. Bruno Brulon marks the agents that provoked the movements of the New Museology and the new social role of museums:

> A circulação internacional das ideias inovadoras de museólogos e pensadores como Mario Vázquez (México), John Kinard (Estados Unidos), Pablo Toucet (Níger), Stanislas Adotevi (Benin), Marta Arjona (Cuba), Waldisa Rússio (Brasil), entre outros, e a inspiração de figuras como a dos brasileiros Darcy Ribeiro e Paulo Freire fomentaram as novas interpretações sobre o papel social dos museus nas últimas décadas do século XX. (Brulon, 2020, p. 16)[4]

When curatorial processes move towards becoming a participatory practice, as has been happening in the last decade of the 21st century, it is necessary to consider the preponderant role of discussions on decoloniality and its implications in museum discourses and narratives. These discussions, and the questions that arise from them,

---

[3] The role of the museum as an elitist conservative place or as the bastion of high culture tradition gives way to the museum as mass culture, as a place of a spectacular mise-en-scène and operatic exuberance." (Huyssen, 1996, p. 223, free translation).

[4] The international circulation of innovative ideas from museologists and thinkers such as Mario Vázquez (Mexico), John Kinard (United States), Pablo Toucet (Niger), Stanislas Adotevi (Benin), Marta Arjona (Cuba), Waldisa Rússio (Brazil), among others, and the inspiration of figures such as the Brazilians Darcy Ribeiro and Paulo Freire fostered new interpretations of the social role of museums in the last decades of the 20th century." (Brulon, 2020, p. 16, free translation).

go beyond colonial contexts, such as Latin America, also covering the discourses of museums in colonizing countries when dealing with perspectives in which different agents, from different cultural matrices, in contexts of migration and displacement they adopt new sociocultural territories as their places of permanence. The European Union is one of these sociocultural territories in which migrants and exiles have sought space to live. And Germany, among the European countries, is one of the most willing to receive foreigners in its territory. Seeking to understand these realities and also making them part of the curatorial processes in European museums is a necessary task.

Considering the current context of the museological field, in which the exercise of otherness, the dialogue between cultures and the interpretation of the museum object through the understanding of its multiple meanings are important goals for understanding the work of museums, anthropology proves to be important in the transdisciplinary process proposed by New Museology for the search for paths for this challenging task.

If museum curators are responsible for the discursive snippet of exhibitions in museums, how does this occur in a context of questioning hegemonic narratives? Is it possible that this discursive snippet can be elaborated together, with a broader participation of agents external to the museum? Are museums prepared to make room for the agency of those who have been made invisible in museum discourses?

Bruno Brulon identifies in Latin American museums a type of propensity of museum institutions towards what has been called the decolonial turn.

> Impulsionados, ainda, pelos ecos mais imediatos da Mesa Redonda de Santiago do Chile, organizada pela Unesco, em 1972, e pela noção de "museu integral", elaborada em um contexto particular das ditaduras latino-americanas, novas experiências museológicas com viés marcadamente educativo e comunicacional

> ensaiavam uma virada decolonial inédita na museologia. (Brulon, 2020, p. 16)[5]

Bearing these considerations in mind, it can be inferred that the important thing is not to carry out actions in museums with the purpose of passing on information to the visitor, but to lead the public to question, investigate, compare, reflect on what was visualized and perceived, and how these questions relate to their culture, their way of being, living and relating to their peers, to otherness, to institutions and to their territory. Each person visiting a museum has their own unique experience with what they see, feel, relate to. In this way, the focus on the museum experience is to assert the right to be different and to be daring, since the great change in Museology nowadays is the right to be different and to manifest itself culturally.

Museums - reflections on decolonial communication strategies

There is a moving proposal that museums are committed to being places of communication and dialogue between their audiences and their collections and funds – these are the so-called social museums or community museums. According to Brulon, musealizing nowadays "is to materialize, it is to give material to thought" and also is "a political practice that implies the creation of a positive meaning, in the windows of museums and in the societies that conceive them." (BRULON, 2020, p. 23, free translation). Within this museum reality, the visit is more than a simple tour of the exhibition halls, it is living an experience. If we associate the fact that the exhibition is a narrative and that the visit is an experience, we can arrive at the propositions of Walter Benjamin (1985) in his writings on narrative.

Benjamin emphasizes that modernity is a world in ruins, which can only be learned through experience, that is: the important thing in this fragmented world is to learn through experience. According to him, in modernity one lives the experience of shock because of fragmentation

[5] Stimulated, still, by the most immediate echoes of the Round Table of Santiago de Chile, organized by Unesco, in 1972, and by the notion of "integral museum", elaborated in a particular context of Latin American dictatorships, new museological experiences with a markedly educational bias and communicational rehearsed an unprecedented decolonial turn in Museology. (Brulon, 2020, p. 16, free translation).

and discontinuities (Benjamin, 1985, p. 210-215). In this sense, Benjamin focuses his gaze on the possibilities of the individual being swallowed up by modernity, by acceleration. In the dynamics of modernity, the subject is not constructed if there is no other, and modern societies continually allow this encounter with the other.

In terms of Benjamin's writings on narrative, it is noteworthy that for this author, experience is apprehended as an intrinsic characteristic of narrative. And it is through it that transformations can occur in the person himself (narrator or listener/visitor) even if he has not lived it in its concreteness (Benjamin, 1985, p.198-202).

For Benjamin, when the experience is propagated, men exchange the lived, the experiences. For this author, when narrating an event, the transmission of knowledge, acquired through experience, is established, which is not dead, but becomes more alive with each passing on, because during the narrative, the experience of those present is added to the report by its presence. Participation in this unique moment (Benjamin, 1985, p. 201-205). Thus, the narrative is a collective construction, which is born from a singular experience, and adds to itself the experiences of the listeners.

Transposing this proposition of narrative as a collective construction to the perspective of museum work, it can be inferred that museums currently seek to establish themselves as spaces of experimentation provided by a collective museum narrative.

With that, bringing this Benjaminian conception to the museum field and discuss it with German approaches of "*Vermittlungsarbeit*" (mediation work) and theories of "*Museumspädagogik*" (museum education), it can be inferred that experiencing an exhibition presupposes a communication action and not just a transfer of information. A museum needs to be geared towards its exhibition action in a way that reflects successful communication between collections and audiences.

In this communication process, audiences are not mere spectators, but participants, communication agents, who receive a message, act on it and transform it, transgress, decompose, convert, expand, summarize, etc. In this way, it can be inferred that curatorship in museums is the main engine for the production of communication with audiences, as it is the decision on which stories will be told and in what way. And for this reason, curatorial processes in museums must seek a narrative that reflects collective, hegemonic and non-hegemonic histories.

Just as the experience defended by Benjamin (1985) is something produced collectively, the museum narrative also needs to be apprehended as a product of a collective construction, originated in the curatorial processes, from a singular experience acquired by the symbolic value of an object/collection. In this way, as new experiences are added, they transform the museum experience into a collective construct, made possible by the conception and perpetuation of museum communication.

This advance will be possible when the understanding occurs that every museum object is constructed by a discourse, a narrative of multiple voices, associated with the assumption that through the museum experience each one will be able to visualize the object in its multiple forms, which mirror different Memories in Dialogue (multi perspectivity). This is because, in modernity, the museum institution is permeated by debates about its collections, its way of communicating with its audiences within a sociomuseological, participatory and decolonial perspective. It is increasingly important that museum institutions begin to take ownership of these debates and issues, that they begin to review their forms of communication and bring in more agents to contribute to the construction of their discourses, externalizing different subjectivities. Alex Schlenker (2019) in an interview on the topic of decoloniality in culture and the visual arts ponders these possibilities talking about the strategies of different museums

> Um bom número destes museus acolheu parte destas críticas e começou a trabalhar em uma revisão profunda das materialidades que albergam e das práticas que propõem e desenvolvem. O museu etnográfico de Copenhague, por exemplo, começou a incluir nos textos de sala a origem colonial de muitas peças. Distintos museus ao redor do mundo começaram a convidar artistas para intervir nas reservas e nas coleções. Uma quantidade importante de museus alberga agora em seu interior espaços transitórios em que coletivos,

> laboratórios pedagógicos e grupos de articulação fazem uso dos materiais. (Schlenker, 2019, p. 33-34)[6]

Currently, discussions about the role of the museum in the contemporary world – as is currently evident in the sometimes heated debates about the International Council of Museums' definition of a museum – are that it must act in the present time and have as a proposal that the musealization and curation processes seek to demonstrate the entire path taken, showing that the musealized object carries a meaning before of its musealization, to be presented in an explicit way. In addition, the museum must be based on a curatorial proposal through which it questions and discusses society and social relations, provoking a dialogue with the memory of itself and the other, with the discourses of the different, both native peoples and populations, that began to compose the territory in recent times (displaced, exiled, migrants).

In the production of exhibitions, objects demand to be apprehended as references beyond their physical characteristics, surpassing the visible, articulating themselves in the space of the abstract, the invisible. An exhibition carries within itself not only the visible, but a whole web of relationships that are established between the subjects and the representation of the object, within a perspective of articulating different references and conceptions. The exhibition is a space for the articulation of ideas from those existing in the design of the exhibition proposal, present at the time of choosing the objects, through the delimitation of what will be worked on in the different projects and activities of the museum and reaching the interpretations provided by the audiences.

In this way, a social museum has its proposal based on action in favour of society and on the fulfilment of its social role, through the performance of its activities, in addition to being committed to the issues that involve and define its social environment.

---

[6] A good number of these museums accepted some of these criticisms and began to work on a deep review of the materialities they house and the practices they propose and develop. The ethnographic museum in Copenhagen, for example, began to include in the room texts the colonial origin of many pieces. Different museums around the world began to invite artists to intervene in the reserves and collections. An important number of museums now house transitory spaces in their interior where collectives, pedagogical laboratories and articulation groups make use of the materials. (Schlenker, 2019, p. 33-34, free translation).

Concluding Remarks: some inflexions about the theme

A museum today must seek to act in the present time and must propose that the process of musealization and production of the exhibition action must demonstrate the entire path taken, demonstrating that the object in the museum is a bearer of meaning and this must be presented explicitly. In addition, this type of museum must be based on a proposal that questions and discusses society and social relations, provoking dialogue with the memory of oneself and of the other (narrator-listener).

In the production of exhibitions, objects must be understood as references that go beyond their physical characteristics, going beyond the visible, articulating themselves in the space of the abstract, of virtuality. An exhibition carries within itself not only what is visible, but an entire web of relationships that are established between the subjects and what they represent in order to articulate references and ideas.

In this sense, the museum exhibition is a space for the articulation of ideas that are constant at the origin of the exhibition process itself, or rather, that preceded the choice of objects and were already present in the delimitation of the theme to be exhibited.

The museum narrative presented in an exhibition is produced by a private group and, despite the desire to control and direct its message to a specific audience, it will be the focus of attention from different groups and social segments, and may reach other audiences that were not initially imagined or idealized for 'that' exhibition. Therefore, in a museum exhibition, the speech and/or text should not be hermetic, but, on the contrary, they need to seek a language that can reach different audiences, to establish different contexts and forms of enjoyment and reach the most diverse types of visitors.

Combining all these considerations would be a great challenge for producing an exhibition that would allow it to be understood by different types of audiences. To achieve this level, attention must be paid to all the elements that, together, are informational references for the exhibition action: the building, the environment, the research, the institution's mission, the choice of the object, the choice of the text format and size, the choice of language, the professionals involved (privileging multi- or interdisciplinarity), the different audiences, among others.

In this type of exhibition action, described above, the visitor makes deductions, conclusions and understandings about what he is seeing and how he is seeing it; he considers the texts and even reflects on what he was unable to see, what should have been contained in the exhibition he visited. This type of action on the part of the public occurs when he or she identifies the elements presented there and relates them to his or her cultural universe, his or her belief system, the set of references and categories with which he or she relates, organizes and classifies the world.

At this moment, a set of personal references is established, which are included in the set of references specific to the community to which the visitor belongs. It is, therefore, the moment in which the individual, inserted in his group and fully aware of his preferences – of what he likes and what he dislikes, positions himself as a thinking subject and formulates his ideas based on what he assimilated (or not) during the visit.

Based on these assertions, the movement of museum institutions in contemporary times has (or should have) as its focus working on the qualification of information and its transmission, aiming at the development of actions and changes directed towards communicative interaction.

In this context, the museum can be seen as a space of knowledge and social relations. A space of knowledge insofar as its action reverberates in the transmission of concepts, ideas and content that are captured, critically analyzed by visitors, resulting in new meanings and the expansion of initial notions and knowledge. A space of social relations from the moment in which its audiences walk through its rooms as subjects of a communicative action, scrutinizing and critically questioning the objects in search of new information, acting in a relationship of interaction between public and object.

In this sense, the exhibition becomes an instrument for the production and dissemination of knowledge. Otherwise, that is: if the exhibition action leaves aside its communicational character, it can be classified as an instrument for the dissemination and expansion of knowledge, of history, learned as already consolidated facts, as sedimented and crystallized "truths" of oneself or of others.

Opting for the perspective of communication and dialogue, exhibitions should be thought of as spaces for problematization and

reflection on reality, from a specific focus that allows the evidence of elements that, in everyday life, sometimes go unnoticed.

Today, it is no longer possible to work with an exhibition action that is not committed to communication or even to accept the passive reception of a large amount of information. It is necessary to assert the right to difference and to be bold, in which the great change that has occurred in the production of exhibitions, in current times, is the incorporation of the right to difference.

References

ABREU, Regina & CHAGAS, Mario (orgs). (2003). Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A - FAPERJ.

ALMEIDA, Adriana M. (2005). O contexto do visitante na experiência museal: semelhanças e diferenças entre museus de ciência e de Arte. História, Ciências, Saúde – Manguinhos, 12 (suplemento), 31-53. Rio de Janeiro.

ALMEIDA, Adriana M. (1995). Estudos de público: a avaliação de exposição como instrumento para compreender um processo de comunicação. Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia. MAE- USP, 5, 325-334. São Paulo.

AMES, Michael M. (1992). Cannibal Tours and Glass Boxes – The Anthropology of Museums. Vancouver-CA: University British Columbia Press.

BENJAMIN, Walter (1985). O narrador - Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas - Magia e técnica, arte e política (197-221). São Paulo: Brasiliense.

BOURDIEU, Pierre (1989). O Poder Simbólico. Lisboa-PT: Difel.

BRULON, Bruno (2020). Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para re-pensar os museus. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, 28, 1-30. São Paulo.

CANCLINI, Néstor García (2005). Definiciones en transición. In Mato, Daniel. Cultura, política y sociedad - Perspectivas latinoamericanas, 69-81. Buenos Aires: Consejo Latino-americano de Ciencias Sociales (CLACSO).

CLIFFORD, James (2016). Museus como zonas de contato. Periódico Permanente, 6, 1-37. Retrieved from *https://www.forumpermanente.org/revista/numero-6-1/conteudo/museus-como-zonas-de-contato-j-clifford*.

CURY, Marília Xavier (2013). Educação em museus: panorama, dilemas e algumas ponderações/ Education in museums: scenery, dilemmas and some weights. Ensino Em Re-Vista, 20, 1, 13-28. Retrieved from *https://seer.ufu.br/index.php/emrevista/article/view/23206*.

GEERTZ, Clifford (1989). A Interpretação das Culturas. Rio de Janeiro: Editora Guanabara.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos (1999). Coleções, Museus e Teorias Antropológicas: reflexões sobre conhecimento etnográfico e visualidade. Cadernos de Antropologia e Imagem, 8, 1, 21-34. Rio de Janeiro: UERJ - NAI.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos (2007). Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios. Coleção Museu, Memória e Cidadania. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura.

GONZÁLEZ, Beatriz (2000). ¿Un museo libre de toda sospecha? Museo, memoria y nación. Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro. Bogotá-CO: Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Colombia, PNUD, IEPRI, ICANH.

GONZÁLEZ AYALA, Sofía Natalia (2010). "Los museos, ¿para qué?". Cuadernos de Curaduría. Bogotá-CO: Museo Nacional de Colombia. 10. Retrieved from *http://www.museonacional.gov.co/inbox/files//docs/Museos_para_que%20_01_MaC.pdf*.

HUYSSEN, Andreas (1996). Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa. In: Huyssen, Andreas. Memórias do Modernismo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 222-255.

L'ESTOILE, Benoit (2010). Le goût des Autres – de l'Exposition coloniale aux Arts premiers. Paris: Flammarion.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de (1993). A problemática da identidade cultural nos museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento). Anais do Museu Paulista, 1, 1, 207-222. São Paulo: USP. Retrieved from *https://revistas.usp.br/anaismp/article/view/5282*.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de (1994). Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, 2, 1, 9-42. São Paulo: USP.

MOUTINHO, Mário Canova (1993). Sobre o Conceito de Museologia Social. Cadernos de Museologia, 1, 1. Lisboa-PT: ULHT.

MOUTINHO, Mário Canova (2007). Definição evolutiva de Sociomuseologia. Cadernos de Sociomuseologia: XIII Atelier Internacional do MINOM, 28, 28. Lisboa-PT.

MUÑIZ-REED, Ivan (2019). Pensamentos sobre práticas curatoriais no giro decolonial. São Paulo: MASP Afterall #6. Retrieved from *https://assets.masp.org.br/uploads/temp/temp-oaZHEcCANVB14Q4TP69c.pdf*.

PEREZ-RUIZ, Maya Lorena (1998). Construcción e Investigación del Patrimonio Cultural. Retos en los museos contemporáneos. Revista Alteridades, Vol. 8, 16, 95-113. México.

SANTOS, Boaventura Sousa (2013). Pela Mão de Alice - O Social e o Político na Pós-Modernidade. Coimbra: Edições Almedina.

SCHLENKER, Alex (2019). Descolonizar a arte para retomá-la como expressão da vida (Entrevista). Giro decolonial, Parte 1: Artes visuais, arquiteturas e visualidades, 3, 1, 22-35. Retrieved from *https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/issue/view/188*.

STOKING JR., George W. (1985). Essays on Museums and Material Culture. *in* Stocking Jr., George W. Objects and Others: Essays on Museums and material culture. Madison: The University of Wisconsin Press.

Intercambiando culturas em museus: objetos, coleções e diálogos.

Sandra Martins Farias[1]

Antropóloga - Investigadora Independiente
sandramartinsf@gmail.com

Resumo

Nos últimos trinta anos, os museus, utilizando recursos patrimoniais, têm se apresentado como instrumentos de divulgação e comunicação cultural. Nesse sentido, suas ações buscam potencializar a cultura na qual estão inseridos, ao mesmo tempo em que promovem a compreensão e o respeito às diferentes características culturais dos grupos sociais. Também se situam em uma perspectiva de atuação de modo a estimular a percepção da importância da existência de aspectos que, simultaneamente, diferenciam e unificam as diferentes culturas.

Com base nas assertivas acima, este artigo tem como objetivo trazer algumas reflexões sobre essa perspectiva que vem sendo colocada em prática pelos museus a partir da abordagem da sociomuseologia/ Nova Museologia no que se refere ao cumprimento do papel social dos museus no incentivo à participação do público no estímulo ao diálogo cultural.

Este artigo também pretende ser uma contribuição ao escopo de investigações acadêmicas sobre processos curatoriais participativos, dialógicos e decoloniais realizados em instituições museológicas, como espaços promotores de uma visão de sociedade polifônica e participativa.

Palavras-chave: diálogo cultural, participação, identidade e diversidade cultural, sociomuseologia, papel social dos museus.

---

[1] Mestre em antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia e Arqueologia da UFMG e Doutora em Ciências - Área de concentração em Integração Latino-Americana pelo Programa de Pós-Graduação em Integração na América Latina da Universidade de São Paulo - USP. Foi diretora do Museu do Diamante vinculado ao Instituto Brasileiro de Museus - Ibram (2017-2021) e coordenou o Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte (2021-2022). Pesquisadora independente.

Abstract (EN)

In the last thirty years, museums, using heritage resources, have presented themselves as instruments of cultural dissemination and communication. In this sense, their actions seek to enhance the culture in which they are inserted, while promoting understanding and respect for the different cultural characteristics of social groups. They are also situated in a perspective of acting in order to stimulate the perception of the importance of the existence of aspects that, simultaneously, differentiate and unify the different cultures.

Based on the assertions above, this article aims to bring some reflections on this perspective that has been put into practice by museums from the sociomuseology/New Museology approach with regard to fulfilling the social role of museums in encouraging public participation in stimulating cultural dialogue.

This article also aims to be a contribution to the scope of academic investigations on participatory, dialogical and decolonial curatorial processes carried out in museum institutions, as spaces that promote a vision of a polyphonic and participatory society.

Keywords: cultural dialogue, participation, cultural identity and diversity, Sociomuseology, social role of museums.

Resumen

En los últimos treinta años, los museos, utilizando recursos patrimoniales, se han presentado como instrumentos de difusión y comunicación cultural. En este sentido, sus acciones buscan valorizar la cultura en la que están insertos, al tiempo que promueven la comprensión y el respeto por las diferentes características culturales de los grupos sociales. También se sitúan en una perspectiva de actuar con el fin de estimular la percepción de la importancia de la existencia de aspectos que, simultáneamente, diferencian y unifican las diferentes culturas.

A partir de las afirmaciones anteriores, este artículo pretende aportar algunas reflexiones sobre esta perspectiva que ha sido puesta en práctica por los museos desde el enfoque de la sociomuseología/Nueva

Museología en lo que respecta al cumplimiento del papel social de los museos en el fomento de la participación pública en la estimulación del diálogo cultural.

Este artículo pretende también ser un aporte al ámbito de las investigaciones académicas sobre los procesos curatoriales participativos, dialógicos y decoloniales llevados a cabo en las instituciones museísticas, como espacios que promueven una visión de sociedad polifónica y participativa.

Introdução

Entre 1970 e 1990, conectado com o movimento da Nova Museologia, que teve pouca recepção em diferentes países fora da Iberoamérica, houve mudanças na concepção do que é um museu e seu papel social e acadêmico, que se consolidou desde a primeira década do século XXI, para se tornar uma tradição museológica contemporânea. Os museus, em seus formatos de espaço tradicionais ou de vanguarda, veem-se impulsionados e mobilizados a trabalhar dentro de uma abordagem mais participativa e comunicativa. Com isso, é possível visualizar, neste momento, a existência de uma profusão e uma diversidade de ambientes, linguagens e abordagens pelas quais os museus se sentem estimulados a utilizar em suas relações com seus públicos, desde o conteúdo curatorial até os projetos arquitetônicos utilizados em exposições de longa duração e duração de acervo próprio. Conforme destacado por Cury (2013) em sua essência, o museu é o espaço de conservação e, simultaneamente, de comunicação do patrimônio cultural musealizado. É o local de construção de valores a partir do patrimônio cultural, considerando a participação dos indivíduos no processo de preservação. O museu funciona (ou deveria funcionar) na perspectiva da cidadania cultural (CURY, 2013, p. 23). Tal variedade de opções tanto possibilita o fomento quanto a renovação dos museus, principalmente porque estas instituições se encontram na base da política de estímulo à cultura posta em prática pelo campo museal, além do fato de que a academia tem buscado trazer de volta a ideia de que os museus devam ser percebidos enquanto instituições relevantes para a produção de conhecimento.

> O alargamento da noção de patrimônio e a consequente redefinição de "objeto museológico", a ideia de

> participação da comunidade na definição e gestão das práticas museológicas, a museologia como fator de desenvolvimento, as questões de interdisciplinaridade, a utilização das novas tecnologias de informação e a museografia como meio autônomo de comunicação, são exemplos das questões decorrentes das práticas museológicas contemporâneas e fazem parte de uma crescente bibliografia especializada. (Moutinho, 1993, p. 7-9).

Com base nas considerações de Moutinho (1993) e embasado nos conceitos da Sociomuseologia, que caminham a partir do enfoque inovador da Nova Museologia sobre a relevância social dos museus, pode dizer-se que hoje em dia as instituições museológicas se esforçam progressivamente por procurar uma atuação mais centrada nos temas socioculturais e na interação espaço-temporal, encarando os museus como lugares de relações e questões sociais, sobretudo quando a ação museal recai sobre comunidades cujas práticas culturais são excluídas das ações museológicas. Isso porque vivemos uma mudança na forma de pensar os museus, ou seja: na contemporaneidade, as instituições museológicas e seus profissionais encontram-se em um momento de transição. Com isso, o museu passa a se pensar a partir da realidade do outro, de forma a criar coesão. Dessa forma, o interesse da instituição museológica não é apenas democratizar o acesso ao público, mas, sobretudo, democratizar a ferramenta museológica; ou seja: ampliar e rever o papel dos museus no contexto da sociedade em que eles se encontram inseridos.

Segundo Andréas Huyssen (1996), o museu desempenha um papel importante na definição da identidade cultural ocidental

> O papel do museu como lugar conservador elitista ou como bastião da tradição da alta cultura dá lugar ao museu como cultura de massa, como um lugar de espetacular mise-en-scène e exuberância operística. (Huyssen, 1996, p. 223).

Na contemporaneidade, os museus passam a oferecer ao público algo mais do que ações expositivas. Neste sentido, o interesse é transformar os museus em espaços dialógicos e de relações sociais. Com estas propostas de mudança, os museus pretendem hoje avançar sobre o problema da alteridade, buscando maior aproximação com o outro.

Nas duas últimas décadas do século XX, houve outro incremento na concepção do museu e de seu papel social. Foi quando as instituições começaram a estabelecer novas formas de curadoria participativa. Bruno Brulon (2020) marca os agentes que provocaram os movimentos da Nova Museologia e do novo papel social dos museus

> A circulação internacional das ideias inovadoras de museólogos e pensadores como Mario Vázquez (México), John Kinard (Estados Unidos), Pablo Toucet (Níger), Stanislas Adotevi (Benin), Marta Arjona (Cuba), Waldisa Rússio (Brasil), entre outros, e a inspiração de figuras como a dos brasileiros Darcy Ribeiro e Paulo Freire fomentaram as novas interpretações sobre o papel social dos museus nas últimas décadas do século XX. (Brulon, 2020, p.16)

Quando os processos curatoriais caminham para se tornarem uma prática participativa, como vem acontecendo na última década do século XXI, é preciso considerar o papel preponderante das discussões sobre decolonialidade e suas implicações nos discursos e narrativas museológicas. Essas discussões, e as questões que delas decorrem, vão além dos contextos coloniais, como a América Latina, abrangendo também os discursos dos museus dos países colonizadores ao tratar de perspectivas em que diferentes agentes, de diferentes matrizes culturais, em contextos de migração e deslocamento adotam novos territórios socioculturais como seus lugares de permanência. A União Europeia é um desses territórios socioculturais em que migrantes e exilados têm buscado espaço para viver. E a Alemanha, entre os países europeus, é um dos mais dispostos a receber estrangeiros em seu território. Buscar compreender essas realidades e também torná-las parte dos processos curatoriais em museus europeus é uma tarefa necessária.

Considerando o atual contexto do campo museológico, em que o exercício da alteridade, o diálogo entre culturas e a interpretação do objeto museal pela compreensão dos seus múltiplos sentidos são metas importantes para a compreensão do trabalho dos museus, a antropologia se mostra como importante no processo transdisciplinar proposto pela Nova Museologia para a busca de caminhos dessa desafiadora tarefa.

Se os curadores de museus são responsáveis pelo recorte discursivo das exposições em museus, como isso ocorre em um contexto de questionamento de narrativas hegemônicas? É possível que esse

recorte discursivo possa ser elaborado em conjunto, com uma participação mais ampla de agentes externos ao museu? Os museus estão preparados para dar espaço à agência daqueles que foram invisibilizados nos discursos museológicos?

Bruno Brulon identifica nos museus latino-americanos um tipo de propensão das instituições museológicas para o que tem sido chamado de virada decolonial.

> Impulsionados, ainda, pelos ecos mais imediatos da Mesa Redonda de Santiago do Chile, organizada pela Unesco, em 1972, e pela noção de "museu integral", elaborada em um contexto particular das ditaduras latino-americanas, novas experiências museológicas com viés marcadamente educativo e comunicacional ensaiavam uma virada decolonial inédita na museologia. (Brulon, 2020, p.16)

Tendo em mente essas considerações, pode-se inferir que o importante não é realizar ações em museus com o propósito de passar informações ao visitante, mas sim levar o público a questionar, investigar, comparar, refletir sobre o que foi visualizado e percebido, e como essas questões se relacionam com sua cultura, seu modo de ser, viver e se relacionar com seus semelhantes, com a alteridade, com as instituições e com seu território. Cada pessoa que visita um museu tem sua experiência única com o que vê, sente, se relaciona. Dessa forma, o foco na experiência museológica é fazer valer o direito de ser diferente e ousar, pois a grande mudança na Museologia hoje em dia é o direito de ser diferente e se manifestar culturalmente.

Museus - reflexões sobre estratégias de comunicação decoloniais

Há uma proposta em movimento, na qual museus se comprometem a ser lugares de comunicação e diálogo entre seus públicos e suas coleções e fundos – são os chamados museus sociais ou museus comunitários. Segundo Brulon, musealizar hoje em dia "é materializar, é dar matéria ao pensamento" e também é "uma prática política que implica a criação de um sentido positivo, nas vitrines dos museus e nas sociedades que os concebem." (Brulon, 2020, p. 23). Dentro dessa

realidade museológica, a visita é mais do que um simples passeio pelas salas expositivas, é viver uma experiência. Se associarmos o fato de que a exposição é uma narrativa e que a visita é uma experiência, podemos chegar às proposições de Walter Benjamin (1985) em seus escritos sobre narrativa.

Benjamin enfatiza que a modernidade é um mundo em ruínas, que só pode ser aprendido pela experiência, ou seja: o importante nesse mundo fragmentado é aprender pela experiência. Segundo ele, na modernidade vive-se a experiência do choque pela fragmentação e pelas descontinuidades (Benjamin, 1985, p. 210-215). Nesse sentido, Benjamin centra seu olhar nas possibilidades do indivíduo ser engolido pela modernidade, pela aceleração. Na dinâmica da modernidade, o sujeito não se constroi se não houver outro, e as sociedades modernas permitem continuamente esse encontro com o outro.

Em se tratando dos escritos de Benjamin sobre a narrativa, vale destacar que, para esse autor, a experiência é apreendida como uma característica intrínseca da narrativa. E é por meio dela que transformações podem ocorrer na própria pessoa (narrador ou ouvinte/ visitante) mesmo que ela não a tenha vivido em sua concretude (Benjamin, 1985, p.198-202).

Para Benjamin, quando a experiência é propagada os homens intercambiam o vivido, as experiências. Para esse autor ao se narrar um evento se estabelece a transmissão de um conhecimento, adquirido pela vivência, o qual não está morto, mas a cada repasse se torna mais vivo, isto porque durante a narrativa se acrescenta ao relato a experiência dos presentes por sua participação neste momento singular (Benjamin, 1985, p.198-202). Assim, a narrativa é uma construção coletiva, que nasce de uma experiência singular, e agrega a si as vivências dos ouvintes.

Transpondo esta proposição de narrativa como construção coletiva para a perspectiva do trabalho museal, pode-se inferir que na atualidade os museus buscam se estabelecer como espaços de experimentação propiciados por uma narrativa museal coletiva.

Com isso, trazendo essa concepção benjaminiana para o campo museológico e discutindo-a com abordagens alemãs de "*Vermittlungsarbeit*" (trabalho de mediação) e teorias de "*Museumspädagogik*" (educação museológica), pode-se inferir que vivenciar uma exposição pressupõe uma ação de comunicação e não apenas uma transferência de informação. Um museu precisa ser voltado para sua ação expositiva de

uma forma que reflita uma comunicação bem-sucedida entre coleções e públicos.

Nesse processo comunicacional as audiências não são meros espectadores, mas partícipes, agentes de comunicação, que recebem uma mensagem, sobre ela atuam e a transformam, transgridem, decompõem, convertem, ampliam, resumem, etc.. Dessa forma, pode-se inferir que a curadoria em museus é o principal motor para a produção da comunicação com as audiências, pois nela repousa a decisão sobre quais histórias serão contadas e de que forma. E por isso, os processos curatoriais em museus devem buscar uma narrativa que reflita histórias coletivas, hegemônicas e não hegemônicas.

Assim como a experiência defendida por Benjamin (1985) é algo produzido coletivamente, a narrativa museal também necessita ser apreendida como produto de uma construção coletiva, originada nos processos curatoriais, a partir de uma experiência singular adquirida pelo valor simbólico de um objeto/coleção. Dessa forma, à medida em que são agregadas novas experiências, transformam a experiência museal em um constructo coletivo, possibilitado pela concepção e perpetuação da comunicação museal.

Este avanço será possível quando ocorrer a compreensão de que que todo objeto museal é construído por um discurso, uma narrativa de múltiplas vozes, associado ao pressuposto de que por meio da experiência museal cada um poderá visualizar o objeto em suas múltiplas formas, que espelham diversas memórias em diálogo. Isto porque, na modernidade, a instituição museu é chamada a debater sobre seus múltiplos aspectos associados a seus acervos e sua forma de se comunicar com suas audiências dentro de uma perspectiva sócio-museológica, participativa e decolonial. É cada vez mais importante que as instituições museais comecem a se apropriar desses debates e questões, que iniciem a revisão das formas de comunicação e tragam mais agentes para contribuir na construção dos seus discursos, exteriorizando diferentes subjetividades. Alex Schlenker (2019) em entrevista sobre o tema decolonialidade na cultura e nas artes visuais pondera sobre estas possibilidades falando de estratégias de diferentes museus

> Um bom número destes museus acolheu parte destas críticas e começou a trabalhar em uma revisão profunda das materialidades que albergam e das práticas que propõem e desenvolvem. O museu etnográfico de

> Copenhague, por exemplo, começou a incluir nos textos de sala a origem colonial de muitas peças. Distintos museus ao redor do mundo começaram a convidar artistas para intervir nas reservas e nas coleções. Uma quantidade importante de museus alberga agora em seu interior espaços transitórios em que coletivos, laboratórios pedagógicos e grupos de articulação fazem uso dos materiais. (Schlenker 2019, p. 33-34)

Na atualidade as discussões sobre o papel do museu no mundo contemporâneo é que ele deve atuar no tempo presente e tenha como proposta que os processos de musealização e de curadoria procurem demonstrar todo o caminho percorrido, evidenciando que o objeto musealizado é portador de um sentido antes de sua musealização, a ser apresentado de modo explícito. Além disso, o museu deverá ter como fundamento uma proposta curatorial por meio da qual questione e discuta a sociedade e as relações sociais, provocando o diálogo com a memória de si mesmo e do outro, com os discursos dos diferentes, tanto povos originários quanto populações que passaram a compor o território em tempos recentes (deslocados, desterrados, migrantes).

Na produção das exposições os objetos demandam ser apreendidos como referenciais para além de suas características físicas, ultrapassando o visível, articulando-se no espaço do abstrato, do invisível. Uma exposição carrega em si não somente o visível, mas toda uma teia de relações que se estabelecem entre os sujeitos e a representação do objeto, dentro de uma perspectiva de articular diferentes referências e concepções. A exposição é um espaço de articulação de ideias desde aquelas existentes na concepção da proposta expositiva, presentes no momento de escolha dos objetos, passando pela delimitação do que será trabalhado nos diferentes projetos e atividades do museu e chegando até as interpretações aportadas pelas audiências.

Dessa forma, um museu social tem sua proposta fundamentada na ação em prol da sociedade e no cumprimento do seu papel social, por meio da realização de suas atividades, além de estar comprometido com as questões que envolvem e definem seu entorno social.

Considerações Finais: Algumas inflexões sobre o tema

Um museu hoje deve buscar atuar no tempo presente e deve propor que o processo de musealização e produção da ação expositiva demonstre todo o caminho percorrido, demonstrando que o objeto no museu é portador de sentido e este deve ser apresentado explicitamente. Além disso, esse tipo de museu deve partir de uma proposta que questione e discuta a sociedade e as relações sociais, provocando o diálogo com a memória de si e do outro (narrador-ouvinte).

Na produção de exposições, os objetos devem ser entendidos como referências que vão além de suas características físicas, indo além do visível, articulando-se no espaço do abstrato, da virtualidade. Uma exposição carrega em si não apenas o que é visível, mas toda uma teia de relações que se estabelecem entre os sujeitos e o que eles representam para articular referências e ideias.

Nesse sentido, a exposição museológica é um espaço de articulação de ideias que são constantes na origem do próprio processo expositivo, ou seja, que antecederam a escolha dos objetos e já estavam presentes na delimitação do tema a ser exposto.

A narrativa museológica apresentada em uma exposição é produzida por um grupo privado e, apesar do desejo de controlar e direcionar sua mensagem a um público específico, ela será foco de atenção de diferentes grupos e segmentos sociais, podendo atingir outros públicos que não foram inicialmente imaginados ou idealizados para 'aquela' exposição. Por isso, em uma exposição museológica, o discurso e/ou texto não devem ser herméticos, mas, ao contrário, precisam buscar uma linguagem que consiga atingir diferentes públicos, estabelecer diferentes contextos e formas de fruição e atingir os mais diversos tipos de visitantes.

Conjugar todas essas considerações seria um grande desafio para produzir uma exposição que permitisse ser compreendida por diferentes tipos de público. Para atingir esse patamar, é preciso atentar para todos os elementos que, juntos, são referências informacionais para a ação expositiva: o edifício, o ambiente, a pesquisa, a missão da instituição, a escolha do objeto, a escolha do formato e tamanho do texto, a escolha da linguagem, os profissionais envolvidos (privilegiando a multi ou interdisciplinaridade), os diferentes públicos, entre outros.

Nesse tipo de ação expositiva, descrita acima, o visitante faz deduções, conclusões e entendimentos sobre o que está vendo e como está vendo; considera os textos e até reflete sobre o que não conseguiu ver, o que deveria estar contido na exposição que visitou. Esse tipo de ação por parte do público ocorre quando ele identifica os elementos ali apresentados e os relaciona com seu universo cultural, seu sistema de crenças, o conjunto de referências e categorias com as quais se relaciona, organiza e classifica o mundo.

Neste momento, estabelece-se um conjunto de referências pessoais, que se incluem no conjunto de referências próprias da comunidade à qual o visitante pertence. É, portanto, o momento em que o indivíduo, inserido em seu grupo e plenamente consciente de suas preferências – do que gosta e do que não gosta, posiciona-se como sujeito pensante e formula suas ideias com base no que assimilou (ou não) durante a visita.

Com base nessas assertivas, o movimento das instituições museológicas na contemporaneidade tem (ou deveria ter) como foco trabalhar a qualificação da informação e sua transmissão, visando ao desenvolvimento de ações e mudanças voltadas à interação comunicativa.

Nesse contexto, o museu pode ser visto como um espaço de conhecimento e relações sociais. Um espaço de conhecimento na medida em que sua ação reverbera na transmissão de conceitos, ideias e conteúdos que são captados, analisados criticamente pelos visitantes, resultando em novos significados e na ampliação de noções e conhecimentos iniciais. Um espaço de relações sociais a partir do momento em que seus públicos percorrem suas salas como sujeitos de uma ação comunicativa, perscrutando e questionando criticamente os objetos em busca de novas informações, atuando em uma relação de interação entre público e objeto.

Nesse sentido, a exposição se torna um instrumento de produção e difusão de conhecimento. Caso contrário, isto é: se a ação expositiva deixa de lado seu caráter comunicacional, ela pode ser classificada como um instrumento de difusão e ampliação do conhecimento, da história, apreendida como fatos já consolidados, como "verdades" sedimentadas e cristalizadas de si ou de outros.

Optando pela perspectiva da comunicação e do diálogo, as exposições devem ser pensadas como espaços de problematização e reflexão sobre a realidade, a partir de um foco específico que permita

evidenciar elementos que, no cotidiano, por vezes, passam despercebidos. Hoje, não é mais possível trabalhar com uma ação expositiva que não esteja comprometida com a comunicação ou mesmo aceitar a recepção passiva de uma grande quantidade de informações. É preciso fazer valer o direito à diferença e ousar, em que a grande mudança que ocorreu na produção de exposições, nos tempos atuais, é a incorporação do direito à diferença.

Referências bibliográficas

ABREU, Regina & CHAGAS, Mário (orgs). (2003). Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A - FAPERJ.

ALMEIDA, Adriana M. (2005). O contexto do visitante na experiência museal: semelhanças e diferenças entre museus de ciência e de Arte. História, Ciências, Saúde – Manguinhos, 12 (suplemento), 31-53. Rio de Janeiro.

ALMEIDA, Adriana M. (1995). Estudos de público: a avaliação de exposição como instrumento para compreender um processo de comunicação. Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia. MAE- USP, 5, 325-334. São Paulo.

AMES, Michael M. (1992). Cannibal Tours and Glass Boxes – The Anthropology of Museums. Vancouver-CA: University British Columbia Press.

BENJAMIN, Walter (1985). O narrador - Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas - Magia e técnica, arte e política (197-221). São Paulo: Brasiliense.

BOURDIEU, Pierre (1989). O Poder Simbólico. Lisboa-PT: Difel.

BRULON, Bruno (2020). Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para re-pensar os museus. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, 28, 1-30. São Paulo.

CANCLINI, Néstor García (2005). Definiciones en transición. In Mato, Daniel. Cultura, política y sociedad - Perspectivas latinoamericanas, 69-81. Buenos Aires: Consejo Latino-americano de Ciencias Sociales (CLACSO).

CLIFFORD, James (2016). Museus como zonas de contato. Periódico Permanente, 6, 1-37. Retrayed from *https://www.forumpermanente.org/revista/numero-6-1/conteudo/museus-como-zonas-de-contato-j-clifford*.

CURY, Marília Xavier (2013). Educação em museus: panorama, dilemas e algumas ponderações/ Education in museums: scenery, dilemmas and some weights. Ensino em Re-Vista, 20, 1, 13-28. Retrayed from *https://seer.ufu.br/index.php/emrevista/article/view/23206*.

GEERTZ, Clifford (1989). A Interpretação das Culturas. Rio de Janeiro: Editora Guanabara.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos (1999). Coleções, Museus e Teorias Antropológicas: reflexões sobre conhecimento etnográfico e visualidade. Cadernos de Antropologia e Imagem, 8, 1, 21-34. Rio de Janeiro: UERJ - NAI.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos (2007). Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios. Coleção Museu, Memória e Cidadania. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura.

GONZÁLEZ, Beatriz (2000). ¿Un museo libre de toda sospecha? Museo, memoria y nación. Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro. Bogotá-CO: Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Colombia, PNUD, IEPRI, ICANH.

GONZÁLEZ AYALA, Sofía Natalia (2010). "Los museos, ¿para qué?". Cuadernos de Curaduría. Bogotá-CO: Museo Nacional de Colombia. 10. Retreyed from *http://www.museonacional.gov.co/inbox/files//docs/Museos_para_que%20_01_MaC.pdf*.

HUYSSEN, Andreas (1996). Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa. In: Huyssen, Andreas. Memórias do Modernismo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 222-255.

L'ESTOILE, Benoit (2010). Le goût des Autres – de l'Exposition coloniale aux Arts premiers. Paris: Flammarion.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de (1993). A problemática da identidade cultural nos museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento). Anais do Museu Paulista, 1, 1, 207-222. São Paulo: USP. Retrayed from *https://revistas.usp.br/anaismp/article/view/5282*.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de (1994). Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, 2, 1, 9-42. São Paulo: USP.

MOUTINHO, Mário Canova (1993). Sobre o Conceito de Museologia Social. Cadernos de Museologia, 1, 1. Lisboa-PT: ULHT.

MOUTINHO, Mário Canova (2007). Definição evolutiva de Sociomuseologia. Cadernos de Sociomuseologia: XIII Atelier Internacional do MINOM, 28, 28. Lisboa-PT.

MUÑIZ-REED, Ivan (2019). Pensamentos sobre práticas curatoriais no giro decolonial. São Paulo: MASP Afterall #6. Retreyed from *https://assets.masp.org.br/uploads/temp/temp-oaZHEcCANVB14Q4TP69c.pdf*.

PEREZ-RUIZ, Maya Lorena (1998). Construcción e Investigación del Patrimonio Cultural. Retos en los museos contemporáneos. Revista Alteridades, Vol. 8, 16, 95-113. México.

SANTOS, Boaventura Sousa (2013). Pela Mão de Alice - O Social e o Político na Pós-Modernidade. Coimbra: Edições Almedina.

SCHLENKER, Alex (2019). Descolonizar a arte para retomá-la como expressão da vida (Entrevista). Giro decolonial, Parte 1: Artes visuais, arquiteturas e visualidades, 3, 1, 22-35. Retreyed from *https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/issue/view/188*.

STOKING JR., George W (1985). Essays on Museums and Material Culture. *in* Stocking Jr., George W. Objects and Others: Essays on Museums and material culture. Madison: The University of Wisconsin Press.

Imaging and creating a museum beyond walls: the experience of the Midwife Museum

Júlia Morim

Museu da Parteira
Universidade Federal de Pernambuco
jmorim79@gmail.com

Abstract (EN)

Based on the age-old argument, Prazeres and Zefinha, two traditional midwives from the state of Pernambuco in Northeast Brazil, imagined the creation of the Midwife Museum. This article traces the course the museum, which was designed from the union of a group of individuals and institutions and is consolidated as a museum without walls, without borders, itinerant, that has been creating and promoting visual, textual, audiovisual, and expographics narratives on the universe of traditional birth in Brazil. Through the combination of different skills and desires, several museological activities were gradually carried out, highlighting the role of the museum as a mediator of meetings among midwives, between midwives and institutions, and between midwives and groups, in short, between midwives and greater society. Participating in the implementation of the idea in an initiative that affects the world, activates individuals and institutions, and mobilizes spaces, without being delimited or fixed in a location or enclosed within a property, puts us in the place of creating the museum at the same time that we reflect on it.

Keywords: museum; midwife; meeting

Resumo

A partir do argumento de antiguidade, Prazeres e Zefinha, duas parteiras tradicionais de Pernambuco, estado localizado na região Nordeste do Brasil, imaginaram a construção de um museu: o Museu da

Parteira. Este artigo traça o percurso percorrido pelo Museu da Parteira, desenhado a partir da união de um grupo de pessoas e instituições e que se consolida como um museu sem muros, sem fronteiras, itinerante, o qual vem construindo e propagando narrativas imagéticas, textuais, audiovisuais e expográficas sobre o universo do partejar tradicional no Brasil. Por meio da junção de diversas habilidades e vontades, várias ações museológicas foram paulatinamente sendo realizadas, delineando o papel do museu como mediador de encontros. Participar da efetivação da ideia em uma iniciativa que incide no mundo, aciona pessoas e instituições, mobiliza espaços, sem estar delimitada ou fixada num local, ou encerrada em um imóvel, nos põe no lugar de inventar o museu, ao mesmo tempo em que refletimos sobre ele.

Palavras-Chave: museu; parteira; encontro

Introduction

The Midwife Museum was created by the hands of Prazeres and Zefinha, two traditional midwives living in the state Pernambuco in Northeast Brazil. The two imagined a museum in which the story of midwives could be told by midwives themselves. According to Prazeres and Zefinha, midwives deserved a museum, as these women have been working since "the world has been the world ", with records even in the Bible. This vision of a museum was shared with a group of researchers who were conducting a study on traditional midwifery in the state. The group embraced the idea and began to design strategies in a joint effort to imagine what such a museum could be like. A physical museum? Virtual? What would it contain? What would it tell?

An extension project denominated the Midwife Museum proposed by the Department of Anthropology and Museology of the Federal University of Pernambuco outlined ways to learn about and discuss museological possibilities or options of being a museum. This proposal envisaged meetings for the appropriation and discussion of concepts in the field, such as heritage, musealization, and collections, and also proposed visits to museum and memory spaces to learn about the diversity of ways of existing as a museum. With the development of the proposal, actions resulting from the National Inventory of Cultural

References (NICR)[1] that had been carried out in previous years were underway and returned to the study locations with a photographic exhibition that had a "giving back" nature as well the promotion and valuation of the vocation. The union of these proposals gave rise to the museum, which unites the fields of heritage, anthropology, and museology. Thus, the Midwife Museum focuses on the vocation of traditional midwifery and the history of these women.

Midwives are women who assist other women, especially during the processes of pregnancy and childbirth, through an epistemic framework – learned through practice and communication, passed down from one generation to the next. This is an eminently feminine profession based on the practice of care, which extends to the entire family and for many years. Thus, midwives are leaders and references, maintaining a relationship of *comadrio*[2] (sisterhood) with territorial and community ties. The availability to provide care, conversations, guidance, and advice – come rain or shine, day or night –; the constant learning through observation, guided practice, and effective exchanges in conversations and narratives; the establishment of relationships of respect and affection shape the vocation, which is also perceived as a gift.

Midwives are women who generally challenge expectations related to gender roles, as they leave home at night, often in the company of another man, with no set day or time to return, leaving their husbands and children in order to provide care for another woman who needs their help. As the midwives of the municipality of Jaboatão dos Guararapes sing, "in order to be born, a child cannot wait". Due to its characteristics, that is, due to the traditional environment of the constitution of learning and practice, the vocation has been losing ground, notably since the establishment of biomedicine as the main hegemonic and perhaps only form of health care, intensified with the institutionalization of the cycles of life, including labor and birth.

---

[1] The National Inventory of Cultural References is a method of the National Historical and Artistic Heritage Institute directed at the development of public policies addressing heritage.

[2] "*Comadrio* is a social phenomenon related to sociability among women (sisterhood), constituting 'a tactical alliance for survival' (Silva, 2017), thus exhibiting relationships of reciprocity very different from those established between men in a brotherhood. Researcher Eduarda Borges da Silva also explains *comadrio* and godparenting as part of a cycle based on obligation and reciprocity: Completing the cycle of her obligation as a midwife, she hands over the healthy baby to the mother, and begins another, that of godmother. Thus, the bond of affection and care extends to the entire family and is reciprocal' (Silva, 2017, p. 17). It is not uncommon for midwives to become godmothers of the babies they helped deliver. These women who lived through the birth event bond together through godparenthood (National Historical and Artistic Heritage Institute, 2021, p. 57).

It was in this context of valuing traditional knowledge promoted and propagated by the midwives that the NICR between 2008 and 2011 revealed a universe of knowledge and practices that had become invisible. The study produced a considerable amount of textual content and images that served as the basis for diverse developments, actions, and mobilization activities of a patrimonial and museological nature. The convergence of the spheres of patrimonial and museological action, as well as the intersection with the field of anthropology, has fueled the construction of this museum.

The structuring of the Midwife Museum outreach program, which united the university, non-governmental organizations, civil society, and midwife associations, is the embryo of this museum that developed beyond the initial planning, which was not put into practice as planned, but outlined paths to be followed. Thus, the Midwife Museum was established as an initiative, as it is not formalized and operates as a network of individuals and institutions working since 2013[3] in the documentation, promotion, valuation, and articulation of traditional midwives and their knowledge. As in the profession, the museum involved and involves a tangle of affections, discoveries, affirmations, reflections, and (re)cognitions that gave substance to the suggestions, proposals, and ideas of the midwives, which ended in the construction of this museum. The Midwife Museum was therefore born from the imagination and the desire of midwives in the state of Pernambuco to narrate their story. Thus, it is growing and becoming a reference center for traditional midwifery, promoting knowledge and practices, valuing its public, and transforming into a space for reflection and the establishment of new ideas and partnerships.

The Midwife Museum

Without walls, the Midwife Museum exists through museological actions. It is understood as a museum *in process* (Morim, 2020), that is, one that is ongoing, not defined or closed. Its paths are being constructed on a daily basis, bit by bit, based on wants, ideas, needs, and opportunities. The museum weaves and ties together a set of actions that have been constructing and propagating image-based, expographic, documental,

[3] The extension proposal was drafted in 2012 and the program was initiated in 2013. Therefore, both 2012 and 2013 can be considered for the date of its beginning.

and biographical narratives about this universe. On a continual manner, the initiative plans and carries out the safeguarding, promotion, and appreciation of the knowledge and practices of traditional midwives, encompassing the transversality of cultural heritage preservation practices and social museology. It is based on an engaged, shared museology, converging the fields of museology, folk culture, heritage, health, anthropology, and audiovisual production. It is an itinerant initiative without territory, spread across the state of Pernambuco and connected by networks that seeks to weave plots based on the communication of knowledge.

Emerging from a group of interested parties, the museum is coordinated by members of the Traditional Midwives Associations of Jaboatão dos Guararapes and Caruaru, which are municipalities respectively located in the Metropolitan Region of Recife and the interior of the state of Pernambuco, the Department of Anthropology and Museology of the Federal University of Pernambuco, and the Curumim Group, which implement a type of shared management in which ideas, projects, and actions are developed in various areas: the publication of books, exhibitions, audiovisual productions, access to public policies, and participation in meetings and discussions. The activities are designed spontaneously, based on creativity, circumstances, and possibilities for the implementation and/or occupation of spaces. Part of the team has more technical experience in terms of formatting proposals and designing projects to be submitted to win grants, raise funds, and organize support and partnerships. This "technical" team, which is familiar with public calls, forms, and bureaucracy, works on this front in partnership with the midwives, children, and family members to make submissions so that the museum can become a facilitator of participation in these selection processes, especially in the field of culture.

Since its beginning, the Midwife Museum has focused on the circulation and encounter of individuals and knowledge. Over these more than 10 years, documentation, appreciation, and visibility actions have been carried out, such as films, books, campaigns, and exhibitions. As a way of uniting what was being produced and performed, the Museum launched its *site* in 2022, a place that provides access to this broad process of registration, promotion, and dissemination of the universe related to the midwife vocation. This is where the main actions are listed and detailed. Virtual support is a way to foster the dissemination of information on this cultural asset, as well as recording

and making its activities visible to be accessed by individuals anywhere in the world.

Recently, in addition to its larger projects and actions, the museum has considered that its continuing work, which is perhaps the most impactful, concerns communication among midwives, between midwives and institutions, between midwives and groups, and, ultimately, between midwives and greater society, in which the museum is a mediator. Understanding that this intermediation is a key activity enabled it to name, stitch together, and systematize the participations that the museum has been carrying out in recent years. As it involves creating a network, the activity was denominated "Exchange of Knowledge: Weaving Networks"[4]. The action is characterized as a circulation of individuals, ideas, and stories – in person and virtually –, aligning individuals, projects, initiatives, and institutions, thus fostering and valuing traditional knowledge related to the midwife vocation and the trajectory of these women.

Although not enclosed within walls, windows, and doors, with a collection stored and exhibited, the Midwife Museum designates itself as such without being boxed in by formal rules established by the definitions of a museum or legal norms and bureaucracy. Nonetheless, it has been following a path focused on the production of collections and their dissemination, as well as the recognition of the vocation and the women who have this vocation. It seeks to value them and enable them to work in the best possible way based on their needs and to have access to public policies directed at health, culture, and social security. The Midwife Museum is not linked to a specific region, but to the vocation of traditional midwifery and the communities that midwives serve. Its activities have been concentrated in the state of Pernambuco in Northeast Brazil, maintaining dialogue with midwives and associations from other states, such as the State Network of Traditional Midwives of Amapá and the "Purple Cotton" Association of the state of Amazonas, both of which are located in the northern region of the country. Indeed, traditional midwives are active throughout the country, especially in the northern and northeastern regions. Thus, the museum is not immobile and anchored to one place. It is in the people and in what they carry with them.

---

[4] This action received two awards: the Memory Point Award - Helena Quadros Edition, offered by the Brazilian Institute of Museums in 2023, and the Mário de Andrade Award promoted by the Heritage and Museums Committee of the Brazilian Association of Anthropology in 2024.

That said, it is important to detail and describe a little of what the museum does. The first project carried out by the Midwife Museum[5] was the traveling photography exhibition intitled "Midwives - a world by the hands", which exhibited images of this universe printed on large fabric in a public square in the locations where the abovementioned NICR had been held. The exhibition, which was supported by a state public cultural grant, traveled to the four regions of the state of Pernambuco between 2013 and 2016, not only exhibiting photographs but also promoting meetings for the exchange of knowledge with the mediation of local midwives. At the same time that the large images were exhibited in the public square, a version on a smaller scale printed on photographic paper was exhibited at public schools, associations, and libraries. The photographs were kept by the associations, groups, and representatives of midwives with the idea of replicating the exhibition in other spaces and at other times. Moreover, the exhibition catalogue – composed of texts and images – was distributed to schools and libraries to be available to the public. Thus, a record was left of the exhibition and the history of midwives.



Fig. 1: Midwives – a world by the hands exhibition. Pankararu Indigenous Territory (Pernambuco), 2015. Author: Eduardo Queiroga.

[5] All actions of the Midwife Museum can be accessed at the address *https://museudaparteira.org.br/acoes/*.

Beginning with this action, all others that this group of individuals carried out were included in the Midwife Museum. The materialization of the common idea of a museum came with an invitation from the Man of the Northeast Museum, located in the city of Recife, to occupy the Waldemar Valente Room with an exhibition about the museum. This would be an exhibition more in line with the usual concept of what one would expect from a museum. Part of the team prepared a proposal to show the typical homes of midwives – largely based on Eduardo Queiroga's photographic records –, their instruments of work, and religiosity, as well as to narrate the course of the heritage process that was underway. Thus, objects were collected from different individuals, such as scales, bags, tape measures, plants, and photographs, to compose the exhibition *Midwife Museum: sheltering, resistance, visibility*, which ran for six months between 2016 and 2017. Due to the urgency of presenting a project and exhibition proposal, the midwives participated more actively during the assembly of the exhibition, suggesting changes and adjustments needed to communicate what it means to be a midwife, their knowledge, deeds, and paths. One of the main aspects incorporated was the creation of a garden with the medicinal plants midwives use during pregnancy, childbirth, and the postpartum period. This exhibition attracted numerous visitors and is still remembered today by midwives, the education team of the Man of the Northeast Museum, and people who first learned about the Midwife Museum through this experience.

As a result of this first exhibition, another invitation was extended – this time by the Abolition Museum, which is dedicated to Afro-Brazilian culture and memory. Thus, with a project designed from the outset in collaboration with midwives, all objects and the arrangement of the space were determined through collective curation. The exhibition *Midwife Museum – Knowledge and Practices* took place from May to July 2017 and included round-table discussions, a knowledge exchange workshop, and scheduled visits mediated by the midwives.



Fig. 2: Midwives Terezinha, Prazeres, Zefinha, and Edileusa at Midwife Museum – Knowledge and Practices exhibition. Abolition Museum, Recife, Pernambuco, 2016. Author: Júlia Morim.

The imagined museum was gradually consolidated. It was conceived with ideas and attempts to execute them. In 2017, the first audiovisual product was completed. The short film *Symbiosis* recorded the story and thoughts of Maria dos Prazeres de Souza, the creator of the museum. In her home, Prazeres talks about the vocation of midwife and tells of her journey, in which she condenses traditional knowledge learned in practice by accompanying other midwives and knowledge from the "other side" – academic and biomedical knowledge learned at the Recife School of Medicine. Prazeres talks about the care she provides, the gathering of knowledge to enable better care, the affection and skill that involve being a midwife, as well as criticisms of the way in which hegemonic medicine perceives women, their bodies, and the process of pregnancy and childbirth. The notion of making an audiovisual record existed since the NICR study, which only made photographic records, and the project was initiated by Prazeres, perhaps

due to the proximity, the wisdom of her ideas, and what she represents for the museum.

Giving continuity to the biographical perspective that began with *Symbiosis*, the book *Mothers of the Navel* (2017) offered the biography of Prazeres, Zefinha – another founder of the museum –, and Mother Dôra, an indigenous midwife of the Pankararu people, who live on indigenous lands in the semiarid region of the state of Pernambuco located 440 km from the state capital. The courses of the lives of the three – who have always lived in different cities – are diverse but come together in the vocation of midwifery. The three share stories of initiation, of how they became midwives, and common ethics based on giving, caring, and sisterhood. The book was written by Júlia Morim and Elaine Müller based on extensive interviews with the midwives and the final text was approved by the three midwives. The book was released and distributed among schools and libraries in the cities where the midwives live.



Fig. 3: Release of the book intitles Cord, with the promotion of round-table discussions among traditional midwives and students of journalism and medicine of the Federal University of Pernambuco. Creativity Warehouse, Caruaru, Pernambuco, 2018. Author: Eduardo Queiroga.

The universe of traditional midwives was also presented in book of photography intitled *Cord* (2018), in which a visual narrative takes us through the paths, environments, homes, faces, objects, religiosity, neighborhoods, and colors that surround the daily lives of traditional midwives. The idea for the book came from Eduardo Queiroga, a photographer who has been following and recording midwives and related places, people, and artifacts since 2008. Following the model adopted for the activities promoted by the museum, the book was released in nine locations, mobilizing midwives and communities, fostering discussions, and accompanying the screening of the film *Symbiosis* as a form of dissemination.

In the audiovisual field, the series *Midwife Knowledge* (2020) was also produced, which addresses aspects related to traditional midwifery in six episodes of approximately two minutes each, and the short film *Our Hands are Sacred* (2021), which records a meeting of apprentices and traditional midwives of the Pankararu people. Available on the museum website, both productions start with the premise of audiovisual support as a document, a tool, and an important language for memory and appreciation to facilitate dissemination and access to diverse groups. *Midwife Knowledge* was broadcast as an inter-program (during breaks between programs) on TV Pernambuco, which is a public television network. *Our Hands are Sacred* has participated in audiovisual, cinema, anthropology, and social science festivals and exhibitions, receiving several awards.

The project intitled *Mapping of Indigenous Midwifery* (2021) was designed to map indigenous midwives in the state of Pernambuco. However, the COVID-19 pandemic forced the adaptation and conversion of the project into webinars and podcasts guided by issues related to the indigenous universe. Due to the context in which it was carried out, the project also addressed the management of public and collective health provided by indigenous midwives during the health crisis. The live broadcast took place on the YouTube channel of the Midwife Museum, on which the material is available. The podcasts, which constitute audio versions of the conversations, were issued on the Museologic Podcast linked to the Department of Anthropology and Museology of the Federal University of Pernambuco. A second phase of this project – this time with in-person incursions into indigenous ethnic

groups not incorporated in the first edition – has been approved and will begin soon with the Truká, Kambiwá, and Fulni-ô peoples.



Fig. 4: Conclusion of project Mapping of Indigenous Midwives of Pernambuco on Pankararu Indigenous Territory, 2022.

The *Midwife's Booklet* (2023), an innovative project, was the fruit of the indications contained in the safeguarding guidelines of the dossier for the Registration of the Knowledge and Practices of Traditional Midwives of Brazil, which was the final product of the study with the same name conducted by the Federal University of Pernambuco through a Term of Decentralized Execution of the National Historical and Artistic Heritage Institute with the aim of recognizing the vocation as part of the cultural heritage of Brazil, which occurred in May 2024. Notably, part of this research team was composed of members of the Midwife Museum, given their long experience with the subject and their access to midwives from various regions of the country. The booklet was conceived as a tool for recording the care provided by these women, thus enabling knowledge about the scope of their work beyond home

childbirth care. A prototype was developed based on knowledge acquired through close contact with the midwives and bibliographic research, which was validated together with the midwives from Jaboatão dos Guararapes, Caruaru, and the Pankararu People, who indicated the need for adjustments involving both the exclusion and inclusion of items. The model was finalized and needs to be printed and distributed so that it can be effective as an instrument of knowledge production and documentation.



Fig. 5: Validation of Midwives Booklet together with traditional midwives of Jaboatão dos Guararapes at the Federal University of Pernambuco, Recife, Pernambuco, 2023. Author: Júlia Morim

The project intitled *Midwife Museum Collection - Caruaru* began in 2024. Aimed at raising awareness of the collection accumulated by the Traditional Midwives Association of Caruaru, founded in 1992, the project is cataloging, digitizing, and properly storing files, documents, photographs, and other objects that tell the story and memories of the midwives of Caruaru and will be made available on the museum website. Thus, the collection will be appropriately stored under the care of the association and its digital version will be accessible to the general public.

This is an initial action focused on documentation – materiality and concreteness –aimed at constructing narratives and reconstructing the trajectory of the work of these women in the municipality and state.

The productions and activities of the museum reach a variety of locations and populations beyond the midwives and their communities. The narratives engendered by the museum reach high school and college students, doulas, masters and practitioners of folk culture as well as researchers and professionals in the fields of health, anthropology, museology, cinema, and photography. Thus, the communication function of a museum has been fulfilled both person to person, as occurred in the form of exhibitions and book releases, and virtually in the exhibitions of audiovisual pieces and through the website.

Concomitantly to these actions, the museum maintains its presence and influence in various spaces and events. One of the mobilizing axes concerns the activation of public policies for recognition on the part of public authorities and the effective improvement of the lives of midwives, including access to some form of remuneration, which is something desired by all midwives, who do not charge for their care, but understand this payment to be a duty of the state. Cultural policies stand out in this regard, enabling recognition as "living heritage" – as individuals who maintain traditions centered on orality, weave networks of sharing and learning based on the appreciation of technical knowledge and experiences, exchanges, and stories that are passed from one generation to the next in accordance with the specific contexts of their communities and locations, preserving the considerable diversity of the cultural assets to which they are linked (CULTURA.PE, s/d)[6].

Instituted by law, this is a state policy that provides not only the title and recognition, but also remuneration through a lifetime grant. Existing on the state level and in some municipalities, recognition was obtained by members of the museum: Prazeres and Mother Dôra are considered components of the living heritage of Pernambuco, Zefinha is a living heritage of Caruaru, and Edileusa is a living heritage of Recife. With the pandemic, the field of culture was awarded emergency laws that allocated resources transferred from the federal government to states and municipalities to support creators of culture who were directly impacted by the restrictions imposed to control the spread of COVID-19. Part of

[6] *https://www.cultura.pe.gov.br/pagina/patrimonio-cultural/imaterial/patrimonios-vivos/*. Accessed on 19 Oct 2024.

the resources were made available in the form of trajectory awards granted to individuals for their contribution to safeguarding folk culture. The Midwife Museum registered midwives in all editions of the Aldir Blanc Emergency Law (2020 and 2021) and the Paulo Gustavo Law (2023), and all were honored, receiving cash awards. The incidence or access to public policies has been a means of casting another look at the work of midwives from the standpoint of culture and heritage as well as understanding health in the broad sense and as part of culture. There is also the appreciation provided by recognition and a financial return, which contributes to an effective improvement in living conditions.

In the political realm, specifically with regards to recognition and legitimacy, safeguarding actions carried out over the years and the mobilization promoted by the museum for the Registration of the Knowledge and Practices of Traditional Midwives of Brazil – a process that began in 2011 with the National Historical and Artistic Heritage Institute and concluded in 2024 – raised awareness in society at large about the process that was underway. This instrument of preservation, appreciation, and recognition by the federal government has a diffuse nature – it does not recognize individuals, as occurs with the living heritage process, but rather knowledge, ways of doing things, celebrations, and crafts that are shared by groups collectively. Being a holder of knowledge related to the national cultural heritage can contribute to the expansion of the agendas of traditional midwives.

The museum has therefore been adopting strategies to promote its existence – like a tree branching out or growing new branches – through diverse areas of activity that contribute to the creation of a whole, the parts of which also spread out. Its projects, actions, and activities produce knowledge, documentation, communication, and appreciation, and enable the connection of individuals. The sharing of experiences as well as participation in meetings, seminars, and discussions have been producing reflections on what it means to be a museum that are being developed together with the museum itself, which assists in our conception of what kind of museum we want and what paths we should follow.

Imaging and creating museums

Participating in the Midwife Museum in the realization of the idea in an initiative that exerts an impact on the world, engages individuals and institutions, and mobilizes spaces without being limited or fixed to a location or enclosed in a building puts us in the position of inventing the museum at the same time that we reflect on it. The attempt to understand or categorize what we are undertaking brought us closer to the discussion that break from more rigid standards and that question the social role of a museum. In the field of museology, such perspectives denominated "social" (Chagas; Gouveia, 2014; Moutinho, 2003), "community" or "experimental" (Brulon Soares, 2019), understanding that a museum must meet social expectations and seek a shared creation, associating with various social struggles, having museology as "a resource for the critical reading of the contemporary world and for its transformation based on conscious, socially committed practices" (Primo & Moutinho, 2021, p. 31).

In a first investigation regarding the Midwife Museum, I analyzed it as an experimental process (Morim, 2020), considering that

> Experimental museology exists where the social dispute over the meanings invested in local cultural references produces unpredictable value regimens inherent to the groups themselves that begin to act in their self-musealization (Brulon Soares, 2019, p. 201).

But more recently, upon analyzing the photographic collection of the Museum of Removals, Soares says that he understands

> experimental museology as a type of 'liberation museology', whose purpose is to liberate social experience from the disciplinary regimens of normative and oppressive museums and museologies (Brulon & Peixinho, 2022, p. 21).

The Midwife Museum has this liberating nature as well as a role in the struggle for the recognition and questioning of the conventional structure of a museum, as observed by Heitor (2021):

> [...] museums of/in shantytown, which emerge through the initiative of individuals who, in a context of exclusion, experience the emergence by competing for spaces, narratives, representations, and the very idea of a museum (p. 123).

The author points out that

> [...] with regard to the work of memory and the emergence of heritage resulting from the struggles of minorities, community museums have occupied an important place in the creation of circuits for the weaving and dissemination of discourses that are counterpoints to official narratives, taking on different forms and methods (p. 72).

The experience of the Midwife Museum is aligned with these standpoints, dialoguing with aspects that underpin all of them. The museum is conceived "as technology, as a work tool, as a strategic device for a new, creative and participatory relationship with the past, present, and future" (Chagas, 2011, p. 5). It is being developed based on *comadrio*, on the conversations of women, on the relationship of exchange and affection, through face-to-face and virtual meetings, including via WhatsApp, where many good mornings, good afternoons, photographs of births, meetings, walks, plants – lots of plants! – and their uses are shared. These are the moments in which proposals and projects are suggested, meetings are scheduled, and knowledge is shared. Without legal formality and in a horizontal manner, highlighting the skills of each member, the museum is a force that moves people and builds narratives that circulate through spaces and regions, including virtual spaces. Midwives work in their communities spread across the region. Thus, there are large geographical distances between the members' homes, but the museum keeps them connected.

Emerging from a desire, conceived, born, and raised by many hands, bit by bit, the Midwife Museum has promoted the vocation of traditional midwifery, participated in the discussion on its contribution to cultural heritage, provided opportunities for diverse connections, drove reflections and dialogue, enabled access to spaces previously not considered possible for midwives to occupy, and brought their stories to diverse audiences, establishing networks and even entering the debate on the notion of a museum. Guided by the leading role of women with

regard to times and rhythms, as well as in the processes by which they are known as caregivers, the museum has been sculpted from the work of the midwives, which is guided by care, respect, acceptance, and the sharing of knowledge.

References

BRULON Soares, Bruno (2019). Museus, patrimônio e experiência criadora: ensaio sobre as bases da museologia experimental. Em *Museologia e património.* (Vol. 1, p. 199–231). IPLeiria. *https://www.ipleiria.pt/esecs/wp-content/uploads/sites/15/2019/12/museologiapatrimonio_volume-1.pdf.*

BRULON, Bruno & PEIXINHO, Lia Fernandes (2022). Museologia experimental de imagens insubordinadas: a coleção fotográfica de Luiz Claudio da Silva no Museu das Remoções. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, 30*, 1–32. *https://doi.org/10.1590/1982-02672022v30d1e25.*

CHAGAS, Mário Souza (2011). Museus, memórias e movimentos sociais. *Cadernos de Sociomuseologia*, *41.* 5-15. *https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/2654.*

CHAGAS, Mário, & GOUVEIA, Inês (2014). Museologia social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação). *Revista Cadernos do Ceom*, *27*(41), 9–22, *https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/2592.*

Patrimônios Vivos. (2024, October 19). *Cultura.PE.* Retrieved from *https://www.cultura.pe.gov.br/pagina/patrimonio-cultural/imaterial/patrimonios-vivos/.*

Heitor, Gleyce Kelly Maciel (2021). *Quando o museu é uma luta! A criação do Museu da Beira da Linha do Coque e do Museu das Remoções* [Tese (Doutorado em História), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro], *http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=56846@1.*

Iphan (2021). *Dossiê Parteiras Tradicionais do Brasil. https://www.gov.br/iphan/pt-br/assuntos/noticias/copy_of_Dossie___Parteiras_Tradicionais_do_Brasil.pdf.*

MORIM, Júlia (2020). *Museu da Parteira: Que museu é esse?* [Trabalho de Conclusão de Curso]. Fundação Joaquim Nabuco.

MOUTINHO, Mário Canova (1993). Sobre o conceito de museologia social. *Cadernos de Sociomuseologia*, *1*(1), 7-9, *https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/467.*

MÜLLER, Elaine, MENEZES NETO, Hugo, MORIM, Júlia, & SILVA, Marina Maria Teixeira da. (2021). A patrimonialização do ofício de parteira tradicional como reparação social. Em *Patrimônio Imaterial e Políticas Públicas no Brasil: trajetórias e desafios.* (p. 375–396). Letramento.

PRIMO, Judite & MOUTINHO, Mário. (2021). Uma releitura do mundo pelo olhar da Sociomuseologia. Em *Sociomuseologia: para uma leitura crítica do mundo.* (p. 17–32). Edições Universitárias Lusófonas.

Fazer e pensar museu para além dos muros: a experiência do Museu da Parteira

Júlia Morim

Museu da Parteira
Universidade Federal de Pernambuco
jmorim79@gmail.com

Resumo

A partir do argumento de antiguidade, Prazeres e Zefinha, duas parteiras tradicionais de Pernambuco, estado localizado na região Nordeste do Brasil, imaginaram a construção de um museu: o Museu da Parteira. Este artigo traça o percurso percorrido pelo Museu da Parteira, desenhado a partir da união de um grupo de pessoas e instituições e que se consolida como um museu sem muros, sem fronteiras, itinerante, o qual vem construindo e propagando narrativas imagéticas, textuais, audiovisuais e expográficas sobre o universo do partejar tradicional no Brasil. Por meio da junção de diversas habilidades e vontades, várias ações museológicas foram paulatinamente sendo realizadas, delineando o papel do museu como mediador de encontros. Participar da efetivação da ideia em uma iniciativa que incide no mundo, aciona pessoas e instituições, mobiliza espaços, sem estar delimitada ou fixada num local, ou encerrada em um imóvel, nos põe no lugar de inventar o museu, ao mesmo tempo em que refletimos sobre ele.

Palavras-Chave: museu; parteira; encontro

Abstract (EN)

Based on the argument of antiquity, Prazeres and Zefinha, two traditional midwives from Pernambuco, a state located in the Northeast region of Brazil, imagined the creation of a museum: the Midwife Museum. This article traces the path taken by the Midwife Museum, designed from the union of a group of people and institutions and which

is consolidated as a museum without walls, without borders, itinerant, which has been building and promoting visual, textual, audiovisual and expographics narratives about the universe of traditional birth in Brazil. Through the combination of different skills and desires, several museological activities were gradually carried out, outlining the role of the museum as a mediator of meetings between midwives, midwives and institutions, midwives and groups, in short, midwives and wider society. Participating in the implementation of the idea in an initiative that affects the world, activates people and institutions, mobilizes spaces, without being delimited or fixed in a location, or enclosed in a property, puts us in the place of creating the museum, at the same time that we reflect about it.

Keywords: museum; midwife; meeting

Introdução

O Museu da Parteira nasceu pelas mãos de Prazeres e Zefinha, parteiras tradicionais residentes em Pernambuco, no Nordeste do Brasil. As duas imaginaram um museu no qual a história das parteiras pudesse ser contada pelas próprias. Segundo elas, as parteiras mereciam, uma vez que atuam desde de que "o mundo é mundo", com registros até na Bíblia. Esse vislumbre de um museu foi compartilhado com um grupo de pesquisadoras que estava realizando uma pesquisa sobre o partejar tradicional no estado. O grupo abraçou essa vontade e começou a desenhar estratégias para pensar de forma conjunta como poderia ser esse museu. Um museu físico? Virtual? O que iria conter? O que iria contar?

Um projeto de extensão intitulado Museu da Parteira, proposto pelo Departamento de Antropologia e Museologia, da Universidade Federal de Pernambuco, traçava caminhos para se conhecer e discutir possibilidades museológicas, ou alternativas de ser museu. Essa proposta previa encontros para apropriação e debates acerca de conceitos da área como patrimônio, musealização, acervo e também propunha visitas a espaços museais e de memória a fim de se conhecer a diversidade de formas de existir enquanto museu. Ao passo do desenvolvimento dessa proposta, ações de salvaguarda decorrentes do Inventário Nacional de

Referências Culturais (INRC)[1], que havia sido realizado nos anos anteriores, estavam em curso e retornavam aos locais de pesquisa com uma exposição fotográfica que tinha um caráter de devolutiva e também de promoção e valorização do ofício. A união dessas propostas deram à luz esse museu, que reúne as perspectivas de práticas dos campos do patrimônio, da antropologia e da museologia. O Museu da Parteira volta-se, portanto, para o ofício de parteira tradicional e para a história dessas mulheres.

Parteiras são mulheres que auxiliam outras mulheres, especialmente durante os processos de gestação e de parturição, a partir de um arcabouço epistêmico aprendido e apreendido na prática e na oralidade e transmitido entre gerações. É um ofício eminentemente feminino, pautado na prática do cuidado, que se estende para toda família e por muitos anos. Por esse papel desempenhado, parteiras são lideranças e referências, mantendo uma relação de comadrio[2] com vínculos territoriais e comunitários. A disponibilidade para atendimentos, conversas, orientações e conselhos - faça sol ou faça chuva, seja dia ou seja noite -; o constante aprendizado por meio da observação, da prática orientada e das trocas efetivas em conversas e narrativas; o estabelecimento de relações de respeito e afeto moldam o ofício, que é também percebido como um dom. Parteiras são mulheres que geralmente tensionam as expectativas relacionados aos papeis de gênero, uma vez que, como relatam, saem de casa à noite, muitas vezes na companhia de um outro homem, sem dia nem hora para retornar, deixando o marido e os filhos para prestar assistência a outra mulher que precisa de sua ajuda, pois, como cantam as parteiras do município de Jaboatão dos Guararapes, "a criança pra nascer, não se pode esperar". Por suas características, ou seja, pelo meio tradicional de constituição de aprendizagem e de prática, o ofício vem sendo desvalorizado, notadamente a partir do estabelecimento da biomedicina como forma

[1] O Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) é uma metodologia do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) voltada para desenvolvimento de políticas públicas de patrimônio.

[2] "O comadrio é um fenômeno social relacionado à sociabilidade entre mulheres, constituindo-se 'uma aliança tática para a sobrevivência' (Silva, 2017) , apresentando, então, relações de reciprocidade bem diferentes daquelas estabelecidas entre homens no compadrio. A pesquisadora Eduarda Borges da Silva ainda explica o comadrio e o amadrinhamento como parte de um ciclo baseado na obrigação e na reciprocidade: Encerrando o ciclo de sua obrigação como parteira, entrega o bebê saudável à mãe, e inicia outro, o de madrinha. Assim, o laço de afeição e cuidado se estende a toda família e é recíproco' (Silva, 2017, p. 17). Não é raro que as parteiras se tornem madrinhas dos bebês os quais ajudaram a nascer. Essas mulheres que viveram juntas o evento do nascimento se enlaçam pelo amadrinhamento." (Iphan, 2021, p. 57).

hegemônica e principal - talvez único - modo de cuidado em saúde, intensificado com a institucionalização dos ciclos da vida, entre eles, o parto e o nascimento.

Foi nesse contexto de valorização dos saberes tradicionais promovidos e propagados pelas parteiras que o INRC realizado entre os anos de 2008 e 2011 desvelou um universo de saberes e práticas invisibilizado. A pesquisa produziu bastante conteúdo textual e imagético que deu base para diversos desdobramentos, ações e atividades de mobilização, de cunho patrimonial e museológico. A convergência das esferas de ação patrimonial e museológica, bem como a intersecção com o campo da antropologia, vem alimentando a construção desse museu.

A estruturação do programa de extensão Museu da Parteira, que articulou universidade, organizações não-governamentais, sociedade civil e associações de parteiras, é compreendido como o embrião desse museu que se desenvolveu para além do planejamento inicial, o qual não foi posto em prática conforme planejado, mas que delineou caminhos a serem seguidos. Assim, o Museu da Parteira se estabeleceu como uma iniciativa, uma vez que não é formalizada e opera como uma rede de pessoas e instituições, atuando desde 2013[3] na documentação, promoção, valorização e articulação das parteiras tradicionais e seus saberes. Assim como no ofício, o museu envolveu e envolve um emaranhado de afetos, descobertas, afirmações, reflexões e (re)conhecimentos que deu corpo às sugestões, propostas e ideias das parteiras, que findaram na construção desse museu. O Museu da Parteira, portanto, nasceu da imaginação museal e do desejo de parteiras pernambucanas de narrarem sua história por si próprias. Assim, cresce e está se configurando enquanto um centro de referência sobre o partejar tradicional, promovendo seus saberes e suas práticas, valorizando suas detentoras e transformando-se num espaço de reflexão e articulação de novas ideias e parcerias.

O Museu da Parteira

Sem muros ou paredes, é a partir de ações museológicas que o Museu da Parteira existe. Por isso, é compreendido como um museu *em processo* (Morim, 2020), ou seja, que está em andamento, que não está

[3] A elaboração da proposta de extensão se deu em 2012 e foi iniciada em 2013. Portanto, tanto o ano de 2012 quanto o de 2013 podem ser considerados como marco para a datação de seu início.

definido ou encerrado. Seus caminhos estão sendo construídos cotidianamente, aos poucos, a partir das vontades, ideias, necessidades e oportunidades. O museu costura e amarra uma série de ações que vêm construindo e propagando narrativas imagéticas, expográficas, documentais e biográficas acerca desse universo. De forma continuada, a iniciativa planeja e realiza a salvaguarda, a promoção e a valorização dos Saberes e Práticas das Parteiras Tradicionais, abarcando a transversalidade das práticas de preservação do patrimônio cultural e da museologia social. Pauta-se em uma museologia engajada e compartilhada, convergindo os campos da museologia, cultura popular, patrimônio, saúde, antropologia e audiovisual. É uma iniciativa desterritorializada e itinerante, espraiada pelo estado de Pernambuco e conectada pelas redes, que busca a tecitura de tramas a partir da articulação dos saberes e das mulheres-parteiras.

Por surgir de um agrupamento, o museu é coordenado por integrantes das Associações de Parteiras Tradicionais Jaboatão dos Guararapes e de Caruaru, municípios localizados respectivamente na Região Metropolitana do Recife e no Agreste do estado de pernambuco, do Departamento de Antropologia e Museologia da Universidade Federal de Pernambuco e do Grupo Curumim, os quais implementam um tipo de gestão compartilhada na qual são desenvolvidas ideias, projetos e ações em diversas esferas: publicações de livros, exposições, produções audiovisual, acesso a políticas públicas, realização e participação em encontros e debates. As suas atividades são desenhadas de forma espontânea, a partir da criatividade, de conjunturas, de possibilidades de realização e/ou de ocupação de espaços. Parte da equipe detém mais experiência técnica no que diz respeito à formatação de propostas e elaboração de projetos com vistas à inscrição em editais, captação de recursos e articulação de apoios e parcerias. Essa equipe "técnica", que tem intimidade com chamadas públicas, formulários, burocracia, atua nessa frente em parceria com parteiras, filhos e familiares para realizar as inscrições, de modo que o museu torna-se um facilitador de participação nesses processos seletivos, notadamente no campo da cultura.

Desde o início de sua existência, o Museu da Parteira tem seu foco na circulação e no encontro de pessoas e saberes. Ao longo desses mais de 10 anos foram realizadas ações de documentação, valorização e visibilidade como filmes, livros, campanhas e exposições. Como forma de reunir o que estava sendo produzido e realizado, em 2022, o Museu lançou seu *site,* local que acolhe e possibilita o acesso a esse amplo

processo de registro, promoção e difusão do universo relacionado ao ofício de parteira. É onde estão elencadas e detalhadas as principais ações desenvolvidas. O suporte virtual é um meio de fomentar a disseminação de informações sobre esse bem cultural, bem como de registrar e visibilizar suas atividades e de ser acedido por pessoas de qualquer lugar do mundo.

Recentemente, além dos projetos e ações de maior corpo, o museu considerou que sua atuação continuada - talvez a de maior impacto - diz respeito à articulação entre parteiras, parteiras e instituições, parteiras e grupos, enfim, parteiras e sociedade ampla, na qual o museu é um mediador. Compreender que essa intermediação é uma atividade chave, permitiu nomear, costurar e sistematizar as participações que o Museu vinha realizando nos últimos anos. Por se tratar da construção de uma malha, a atividade foi intitulada de Troca de Saberes: tecendo redes[4]. A ação caracteriza-se como uma circulação de pessoas, ideias e histórias, de forma presencial e virtual, alinhavando-se com pessoas, projetos, iniciativas e instituições, fomentando e valorizando, assim, os saberes tradicionais relacionados ao ofício de parteira e a trajetória dessas mulheres.

Mesmo não estando encerrado em muros, janelas ou portas, com um acervo guardado e/ou exposto, o Museu da Parteira se designa enquanto tal, sem estar enquadrado nas regras formais estabelecidas pelas definições de museu ou por normas e burocracia jurídica. Mesmo assim, vem trilhando um caminho voltado à produção de acervos e à sua difusão, bem como ao reconhecimento do ofício e das mulheres que o detém. Busca valorizá-las e proporcionar que atuem, conforme suas demandas, da melhor forma possível e também que tenham acesso às políticas públicas de saúde, cultura e de seguridade social. O Museu da Parteira não está vinculado a um território específico, mas ao ofício de parteira tradicional e às comunidades, no plural, por elas atendidas. Sua atuação até o momento está concentrada em Pernambuco, localizado no nordeste do Brasil, mantendo diálogo com parteiras e associações de outros estados, a exemplo da Rede Estadual de Parteiras Tradicionais do Amapá e da Associação Algodão Roxo, do Amazonas, ambas na região norte do país. Cabe destacar que parteiras tradicionais estão em atuação em todo o país, notadamente nas regiões norte e nordeste. Desta forma, o

[4] Essa ação recebeu dois prêmios: o Prêmio Ponto de Memória - Edição Helena Quadros, ofertado pelo Ibram, em 2023, e o Prêmio Mário de Andrade, promovido pelo Comitê de Patrimônios e Museus da Associação Brasileira de Antropologia, em 2024.

museu não está preso a um lugar, imóvel. Ele está nas pessoas e no que elas carregam consigo.

Isto posto, é importante detalhar e descrever um pouco daquilo que o museu faz. O primeiro projeto realizado enquanto ação do Museu da Parteira[5] foi a exposição fotográfica itinerante *Parteiras - um mundo pelas mãos* que exibiu imagens desse universo impressas em grandes tecidos em praça pública das localidades onde havia sido realizado o já mencionado INRC. A exposição, incentivada via edital estadual público de cultura, percorreu, entre 2013 e 2016, as quatro regiões do estado de Pernambuco não apenas expondo as fotografias, mas promovendo encontros de troca de saberes e contando com a mediação de parteiras locais. Ao mesmo tempo em que as grandes imagens estavam expostas no ambiente público, uma versão em menor escala, impressa em papel fotográfico, era exibida em escolas públicas, associações e/ou bibliotecas. As fotografias impressas em papel ficavam sob guarda das associações, grupos ou representantes de parteiras com vistas a replicar a exposição em outros espaços e momentos. Ainda, o catálogo da exposição, composto por textos e imagens, foi distribuído em escolas e bibliotecas para que ficassem disponíveis para consultas. Ou seja, deixava-se o registro da exposição e da história das parteiras daquela e de outras localidades em espaços de pesquisa e estudo.

[5] Todas as ações do Museu da Parteira podem ser acessadas no endereço: *https://museudaparteira.org.br/acoes/*.



Fig. 1: Exposição Parteiras - um mundo pelas mãos. Território Indígena Pankararu (Pernambuco), 2015. Autor: Eduardo Queiroga.

A partir dessa ação, todas as outras que esse grupo de pessoas realizava nesse âmbito, estava inserida no Museu da Parteira. A materialização da ideia comum de um museu veio com o convite do Museu do Homem do Nordeste (Muhne), localizado no Recife, para a ocupação da Sala Waldemar Valente com uma exposição sobre o museu. Essa seria uma exposição mais alinhada ao conceito habitual do que se esperar de um museu. Uma parte da equipe preparou uma proposta que visava mostrar como seria uma casa de parteira - muito a partir dos registros fotográficos de Eduardo Queiroga -, seus instrumentos de trabalho, sua religiosidade, bem como narrar a trajetória de patrimonialização, que estava em curso. Assim, foram coletados objetos de várias pessoas, desde balanças, bolsas, fitas métricas, a plantas e molduras com fotografias, para compor a exposição *Museu da Parteira: acolhimento, resistência, visibilidade*, que ficou aberta por seis meses, entre os anos de 2016 e 2017. Nessa experiência, pela urgência de se apresentar um projeto e uma proposta expográfica, as parteiras participaram mais ativamente durante a montagem da exposição, indicando mudanças e ajustes necessários para comunicar melhor o que é ser parteira, seus saberes, fazeres e caminhos. Uma das principais incorporações foi a

criação de um jardim com diversas plantas medicinais utilizadas por elas na gestação, parto e puerpério. Essa exposição foi bastante visitada e até hoje é lembrada por parteiras, por pessoas do educativo do Muhne e por pessoas que ali conheceram o Museu da Parteira.

Como repercussão dessa experiência, outro convite foi feito. Desta vez para ocupar o Museu da Abolição, o qual é dedicado à cultura e à memória afro-brasileira. Assim, com um projeto desenhado desde o princípio de forma colaborativa com as parteiras, todos os objetos presentes, bem como sua disposição no espaço, foi decidido por meio de uma curadoria coletiva. A exposição *Museu da Parteira - Saberes e Práticas* ocorreu de maio a julho de 2017 e contou também com rodas de diálogos, oficina de troca de saberes e com visitas agendadas, cuja mediação era realizada por parteiras.



Fig. 2: As parteiras Terezinha, Prazeres, Zefinha e Edileusa na exposição Museu da Parteira - Saberes e Práticas. Museu da Abolição, Recife (Pernambuco), 2016. Autora: Júlia Morim.

Aos poucos, esse museu imaginado foi se consolidando. Foi sendo gestado com ideias e tentativas de executá-las. Ainda em 2017 o

primeiro produto audiovisual do museu foi concretizado. O curta-metragem *Simbiose* registrou a história e o pensamento de Maria dos Prazeres de Souza, idealizadora do museu. No filme, Prazeres, em sua casa, discorre sobre o ofício de parteira e explica sua trajetória, na qual condensa saberes tradicionais, aprendidos na prática, acompanhando outras parteiras, e saberes do "outro lado", ou seja, acadêmicos e biomédicos, aprendidos na Faculdade de Medicina do Recife. A perspectiva do cuidado, da união de saberes para uma melhor assistência, o afeto e o dom que envolvem o ser parteira são abordados por Prazeres, assim como críticas à forma como a medicina hegemônica percebe a mulher, seu corpo e o processo de gestação e parturição. O propósito de realizar um registro audiovisual existia desde a pesquisa do INRC, a qual realizou apenas registros fotográficos, e se iniciou por Prazeres, talvez, pela proximidade, pela sagacidade de suas ideias e pelo o que ela representa para o museu.

Dando continuidade à perspectiva biográfica, que principiou com Simbiose, o livro *Mães de Umbigo* (2017), trouxe, de forma textual, a biografia de Prazeres, Zefinha, também idealizadora do museu, e de Mãe Dôra, parteira indígena do povo Pankararu, que vive no sertão do estado de Pernambuco, no território indígena que dista 440 km da capital. A trajetória de vida das três, que sempre residiram em cidades diferentes, são diversas, mas se encontram no ofício de partejar. As três compartilham histórias de iniciação, da maneira de se constituir enquanto parteira e uma ética comum, que se pauta na doação, no cuidado e na sororidade. A escrita foi realizada por Júlia Morim e Elaine Müller, a partir de entrevistas prolongadas com as parteiras e o texto final ratificado pelas biografadas. Os livros foram lançados e distribuídos em escolas e bibliotecas dos municípios onde as parteiras residem.



Fig. 3: Lançamento do livro Cordão com promoção de roda de diálogos entre parteiras tradicionais e estudantes de jornalismo e medicina da Universidade Federal de Pernambuco. Armazém da Criatividade, Caruaru (Pernambuco), 2018. Autor: Eduardo Queiroga.

O universo das parteiras tradicionais também foi apresentado por meio de imagens no livro fotográfico *Cordão* (2018), no qual uma narrativa visual nos conduz pelos caminhos, ambientes, casas, rostos, objetos, religiosidades, vizinhanças, cores que cercam o cotidiano das parteiras tradicionais. A proposta do livro veio de Eduardo Queiroga, fotógrafo que vem, desde 2008, acompanhando e registrando parteiras, lugares, pessoas e artefatos a elas relacionados. Seguindo o modelo adotado pelas atividades promovidas pelo museu, o lançamento do livro aconteceu em nove localidades, mobilizando parteiras e comunidades, possibilitando debates e associando à exibição do filme Simbiose, como forma de difusão.

No campo audiovisual, foram ainda realizadas a série *Saber de Parteira* (2020), que aborda os aspectos relacionados ao ofício de parteira tradicional em seis episódios de cerca de dois minutos cada, e o curta-metragem *Nossas Mãos são Sagradas* (2021), que registra um encontro de aprendizes e parteiras tradicionais do povo Pankararu. Disponíveis no *site* do museu, ambas produções partem da premissa do suporte audiovisual

como documento, como ferramenta e como linguagem importante para memória e para a valorização, com facilidade de difusão e de acesso a grupos diversos e distintos. Saber de Parteira foi veiculado na TV Pernambuco, uma rede pública de televisão, como interprograma, ou seja, no intervalo de programas. Nossas Mãos são Sagradas participou de festivais e mostras de audiovisual, cinema, antropologia e ciências sociais, recebendo diversos prêmios.

O projeto *Cartografia de Parteiras Indígenas* (2021) foi pensado para mapear parteiras indígenas em Pernambuco, porém, com a pandemia, precisou ser adaptado e convertido em webinários e podcasts guiados por questões relacionadas ao universo indígena. Pelo contexto em que foi realizado, também abordou o manejo da saúde pública e coletiva proporcionada pelas parteiras indígenas durante a crise sanitária. A transmissão ao vivo ocorreu pelo canal de YouTube do Museu da Parteira, onde estão disponíveis. Os podcasts, uma versão em áudio das conversas, foram publicados no Museológicas Podcast, vinculado ao Departamento de Antropologia e Museologia da Universidade Federal de Pernambuco. Uma segunda etapa desse projeto, desta vez com incursões presenciais em etnias indígenas não incorporadas na primeira edição, foi aprovada e irá iniciar em breve junto aos povos Truká, Kambiwá e Fulni-ô.



Fig. 4: Encerramento do projeto Cartografia de Parteiras Indígenas de Pernambuco, no Território Indígena Pankararu, 2022.

A *Caderneta da Parteira* (2023), um projeto de inovação, foi fruto das indicações contidas nas diretrizes de salvaguarda do dossiê de Registro dos Saberes e Práticas das Parteiras Tradicionais do Brasil, produto final da pesquisa de mesmo nome realizada pela Universidade Federal de Pernambuco por meio de um Termo de Execução Descentralizada do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) com vistas ao reconhecimento do ofício como Patrimônio Cultural do Brasil, ocorrido em maio de 2024. Cabe destacar que parte dessa equipe de pesquisa foi composta por membros do Museu da Parteira dada sua longa experiência com a temática e seu acesso às parteiras de várias regiões do país. A caderneta foi pensada como um instrumento para anotação dos atendimentos realizados por essas mulheres em seu cotidiano, permitindo, assim, o conhecimento sobre o alcance de sua atuação, para além do atendimento a partos domiciliares. Um protótipo foi desenvolvido a partir do conhecimento adquirido pela proximidade com as parteiras e de pesquisa bibliográfica, o qual foi validado junto às parteiras de Jaboatão dos Guararapes, Caruaru e do

Povo Pankararu, que indicaram necessidades de ajustes tanto para exclusão quanto para inclusão de itens. O modelo foi finalizado e é necessário ser impresso e distribuído para que se efetive enquanto dispositivo de produção de conhecimento e de documentação.



Fig. 5: Validação da Caderneta da Parteira junto às parteiras tradicionais de Jaboatão dos Guararapes, ocorrida na Universidade Federal de Pernambuco, Recife (Pernambuco), 2023. Autora: Júlia Morim.

Em 2024 iniciou-se o projeto *Acervo Museu da Parteira - Caruaru*. Voltado para o conhecimento do acervo acumulado pela Associação de Parteiras Tradicionais de Caruaru, fundada em 1992, o projeto está inventariando, catalogando, digitalizando, acondicionando de forma adequada e irá disponibilizar no *site* do muse arquivos, documentos, fotografias, dentre outros objetos que contam a história e memória das parteiras de Caruaru. Assim, o acervo ficará apropriadamente guardado sob os cuidados da associação e sua versão digital poderá ser acessada pelo amplo público. Essa é uma primeira ação que tem a documentação, ou seja, a materialidade e a concretude, como centrais e voltadas à

construção de narrativas e à reconstrução da trajetória da atuação dessas mulheres no município e no estado.

Os locais e públicos alcançados, ou atingidos, pelas produções e atuação do museu são diversos, vão além de parteiras e suas comunidades. As narrativas engendradas pelo museu alcançam estudantes de ensino médio e universitário, doulas, mestres e brincantes da cultura popular, pesquisadores e profissionais dos campos da saúde, da antropologia, da museologia, do cinema e da fotografia, entre outros. Desse modo, a função de comunicação de um museu vem sendo realizada de forma efetiva, tanto no corpo a corpo, como ocorrido nas exposições e lançamento de livros, como de forma virtual nas exibições das peças audiovisuais e por meio do *site*.

Concomitantemente à realização dessas ações, o museu mantém sua tecitura e sua incidência em espaços, esferas e eventos diversos. Um dos eixos mobilizadores diz respeito ao acionamento de políticas públicas para o reconhecimento do poder público e a efetiva melhoria nas vidas das parteiras, inclusive no acesso à algum meio de remuneração, algo que é demanda de todas as parteiras, as quais não cobram pela assistência, mas entendem que esse pagamento é dever do estado. As políticas de cultura se sobressaem nesse quesito possibilitando, por exemplo, o reconhecimento como Patrimônio Vivo, ou seja, como pessoas que

> mantêm tradições centradas na oralidade, tecem redes de compartilhamento e aprendizado pautados na valorização dos conhecimentos técnicos e das vivências, intercâmbios e histórias que são passadas para novas gerações de acordo com os contextos específicos de suas comunidades e localidades, preservando a grande diversidade de bens culturais aos quais se vinculam. (CULTURA.PE, s/d)[6].

Instituída por lei, esta é uma política de estado que além do título e reconhecimento, provê remuneração por meio de uma bolsa vitalícia. Existente em nível estadual e em alguns municípios, o reconhecimento foi obtido por parteiras integrantes do Museu: Prazeres e Mãe Dôra são patrimônios vivos de Pernambuco; Zefinha é patrimônio vivo de Caruaru; Edileusa é patrimônio vivo do Recife. Com a

[6] *https://www.cultura.pe.gov.br/pagina/patrimonio-cultural/imaterial/patrimonios-vivos/*. Acesso em 19 out 2024.

pandemia, o campo da cultura conquistou leis emergenciais que destinaram recursos, repassados do governo federal para estados e municípios, para o apoio a fazedores e fazedoras da cultura, diretamente impactados com as restrições impostas para o controle da disseminação da COVID-19. Parte dos recursos foram disponibilizados como prêmios de trajetória pela contribuição na salvaguarda da cultura popular. O Museu da Parteira inscreveu parteiras em todas as edições da Lei Emergencial Aldir Blanc (2020 e 2021) e Lei Paulo Gustavo (2023), nas quais todas foram agraciadas e receberam premiação em dinheiro. A incidência ou o acesso a políticas públicas vem sendo um meio de lançar um outro olhar para a atuação das parteiras a partir do âmbito da cultura, do patrimônio, e para entender a saúde de forma ampla e como parte da cultura. Há ainda a valorização proporcionada pelo reconhecimento e um retorno financeiro, que contribui com uma efetiva melhoria da condição de vida.

No âmbito político, nomeadamente em relação ao reconhecimento e à legitimação, as ações de salvaguarda realizadas ao longo dos anos e a mobilização promovida pelo museu para o Registro dos Saberes e Práticas das Parteiras Tradicionais do Brasil, processo iniciado em 2011 junto ao Iphan e concluído em 2024, deram publicidade e sensibilizaram a ampla sociedade acerca do processo que estava em andamento. Esse instrumento de preservação, valorização e reconhecimento do poder público federal tem um cunho difuso, ou seja, não se reconhece pessoas, como no Patrimônio Vivo, mas saberes, modos de fazer, celebrações, ofícios que são compartilhados por grupos, de forma coletiva. Ser detentora de saberes relacionados ao patrimônio cultural nacional pode vir a colaborar para a amplificação das pautas das parteiras tradicionais.

O Museu vem, então, adotando estratégias de realizar e promover sua existência, como uma árvore se enramando ou crescendo novos galhos, por áreas de atuação diversas, que se somam na feitura de um todo, que está também espalhado em suas partes. Seus projetos, ações e atividades produzem conhecimento, documentação, comunicação, valorização e permitem o encontro e entrelaçamento de pessoas. O compartilhamento da experiência, bem como a participação em encontros, seminários, debates, vêm produzindo reflexões sobre ser museu às quais vêm se desenvolvendo junto com o próprio museu, o que colabora para ponderarmos que museu queremos e quais caminhos devemos seguir.

Fazer e pensar museus

A participação no Museu da Parteira, na efetivação da ideia em uma iniciativa que incide no mundo, aciona pessoas e instituições, mobiliza espaços, sem estar delimitada ou fixada num local, ou encerrada em um imóvel, nos põe no lugar de inventar o museu, ao mesmo tempo em que refletimos sobre ele. A tentativa de compreender ou categorizar o que estamos empreendendo nos aproximou dos debates das museologias que rompem com padrões mais rígidos e que questionam o papel social do museu. No campo da museologia são perspectivas denominadas de social (Chagas; Gouveia, 2014; Moutinho, 2003), comunitária e/ou experimental (Brulon Soares, 2019), que entendem que o museu deve atender às demandas sociais e buscar uma construção compartilhada, associando-se às diversas lutas sociais, tendo a museologia como "um recurso para a leitura crítica do mundo contemporâneo e para a sua transformação a partir de práticas socialmente comprometidas e conscientes." (Primo & Moutinho, 2021, p. 31).

Em uma primeira investigação sobre o Museu da Parteira, o analisei enquanto um processo experimental (Morim, 2020), considerando que

> a Museologia Experimental existe onde a disputa social pelos sentidos investidos às referências culturais locais produz regimes de valor imprevisíveis e inerentes aos próprios grupos que passam a atuar em sua automusealização (Brulon Soares, 2019, p. 201).

Mais recentemente, ao analisar uma coleção fotográfica do Museu das Remoções, Brulon diz que entende

> a museologia experimental como um tipo de 'museologia da libertação', cujo propósito é o de libertar a experiência social dos regimes disciplinares de museus e museologias normativos e opressores. (Brulon & Peixinho, 2022, p. 21).

Pelo exposto, o Museu da Parteira tem esse caráter libertário como também um papel de luta pelo reconhecimento e de questionamento da estrutura convencional do museu, como foi observado por Heitor (2021) em

> [...] museus de/nas favelas, que surgem por iniciativa das pessoas que, em contexto de exclusão, vivem a emergência por disputar espaços, narrativas, representações e a própria ideia de museu" (p. 123).

A autora aponta que

> [...] no que diz respeito ao trabalho da memória e a emergência do patrimônio decorrentes das lutas de minorias, os museus comunitários têm ocupado um lugar importante na criação de circuitos para a tessitura e difusão de discursos que são contrapontos às narrativas oficiais, assumindo diferentes formas e metodologias (p. 72).

A experiência do Museu da Parteira está alinhada a essas perspectivas, dialogando com aspectos que fundamentam todas elas. O museu é pensado "como tecnologia, como ferramenta de trabalho, como dispositivo estratégico para uma relação nova, criativa e participativa com o passado, o presente e o futuro" (Chagas, 2011, p.05). Ele vem sendo desenvolvido com base no comadrio, nas conversas de comadres, na relação de troca e de afeto, por meio de encontros presenciais e virtuais, inclusive via Whatsapp, onde muitos bons dias, boas tardes, fotografias de nascimentos, encontros, passeios, de plantas - muitas plantas! - e seus usos são compartilhados. São nesses momentos que propostas e projetos são sugeridos, reuniões agendadas, conhecimentos compartilhados. Sem formalização jurídica e de forma horizontal, ressaltando as habilidades de cada membro, o museu é uma força que move pessoas e constroi narrativas, que circulam por espaços e territórios, inclusive virtuais. Cabe destacar que as parteiras atuam em suas comunidades espalhadas pelo território, então há grandes distâncias geográficas entre as residências dos integrantes, mas o museu as mantém conectadas.

Nascido de uma vontade, gestado, parido e criado por muitas mão(e)s, o Museu da Parteira, aos poucos, divulgou o ofício de parteira tradicional, participou do debate sobre sua patrimonialização, oportunizou articulações diversas, impulsionou reflexões e diálogo, permitiu o acesso a espaços antes não tidos como possíveis de serem ocupados pelas parteiras, possibilitou a visibilidade de suas histórias para públicos variados, estabelecendo redes e entrando, inclusive, no jogo de disputas acerca da noção de museu. Orientado pelo protagonismo das

mulheres, no respeito aos tempos e ritmos, assim como nos processos pelos quais são conhecidas cuidadoras, o museu vem sendo talhado a partir da virtude do trabalho das parteiras que se pauta pelo cuidado, respeito, acolhimento e compartilhamento de saberes.

Referências

BRULON SOARES, Bruno (2019). Museus, patrimônio e experiência criadora: ensaio sobre as bases da museologia experimental. Em *Museologia e património.* (Vol. 1, p. 199-231). IPLeiria.*https://www.ipleiria.pt/esecs/wp-content/uploads/sites/15/2019/12/museologiapatrimonio_volume-1.pdf*.

BRULON, Bruno & PEIXINHO, Lia Fernandes (2022). Museologia experimental de imagens insubordinadas: a coleção fotográfica de Luiz Claudio da Silva no Museu das Remoções. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, *30*, 1-32, *https://doi.org/10.1590/1982-02672022v30d1e25*.

CHAGAS, Mário Souza (2011). Museus, memórias e movimentos sociais. *Cadernos de Sociomuseologia*, *41*. 5-15, *https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/2654*.

CHAGAS, Mário, & GOUVEIA, Inês (2014). Museologia social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação). *Revista Cadernos do Ceom*, *27*(41), 9-22, *https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/2592*.

Patrimônios Vivos. (2024, October 19). *Cultura.PE.* Retrieved from *https://www.cultura.pe.gov.br/pagina/patrimonio-cultural/imaterial/patrimonios-vivos/*.

HEITOR, Gleyce Kelly Maciel (2021). *Quando o museu é uma luta! A criação do Museu da Beira da Linha do Coque e do Museu das Remoções* [Tese (Doutorado em História), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro]. *http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=56846@1*.

Iphan (2021). *Dossiê Parteiras Tradicionais do Brasil, https://www.gov.br/iphan/pt-br/assuntos/noticias/copy_of_Dossie___Parteiras_Tradicionais_do_Brasil.pdf*.

MORIM, Júlia (2020). *Museu da Parteira: Que museu é esse?* [Trabalho de Conclusão de Curso]. Fundação Joaquim Nabuco.

MOUTINHO, Mário Canova (1993). Sobre o conceito de museologia social. *Cadernos de Sociomuseologia*, *1*(1), 7-9, *https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/467*.

MÜLLER, Elaine, MENEZES NETO, Hugo, MORIM, Júlia, & SILVA, Marina Maria Teixeira da. (2021). A patrimonialização do ofício de parteira tradicional como reparação social. Em *Patrimônio Imaterial e Políticas Públicas no Brasil: trajetórias e desafios.* (p. 375-396). Letramento.

PRIMO, Judite & MOUTINHO, Mário. (2021). Uma releitura do mundo pelo olhar da Sociomuseologia. Em *Sociomuseologia: para uma leitura crítica do mundo.* (p. 17-32). Edições Universitárias Lusófonas.

Museologia social em comunidades pesqueiras: metodologias de interação com o patrimônio cultural – O caso de Siribinha e Poças, Bahia, Brasil

Sidélia Teixeira[1], Mariana Souza[2], Manoela Paiva[3], Charbel El Hani[4]

Universidade Federal da Bahia (UFBA)
sidelia@ufba.br
smouramariana@hotmail.com
manufsp@gmail.com
charbelelhani4@gmail.com

Abstract (EN)

The present work aims to present and analyze the museological actions developed in the field of Social Museology in the fishing communities of Siribinha and Poças, located in the municipality of Conde, Bahia, Brazil. This work is part of an inter and transdisciplinary project being carried out by professors and undergraduate and graduate students from the Federal University of Bahia (UFBA) and other national and international universities. In this manner, the transdisciplinary nature of the work is emphasized, primarily considering, when formulating the museological action proposals, the communities perspective on their local history and environmental heritage. The work contributes to the construction of democratic public policies by providing data for the empowerment and valorization of peripheral and historically

[1] Professora do Curso de Museologia da Universidade Federal da Bahia. ORCID: *https://orcid.org/0000-0002-5290-2386*.

[2] Bacharel em Museologia pela Universidade Federal da Bahia. ORCID: https://orcid.org/0009-0001-7847-0446.

[3] Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Museologia pela Universidade Federal da Bahia. ORCID: *https://orcid.org/0009-0001-9167-4056*.

[4] Professor do Curso de Biologia pela Universidade Federal da Bahia e Coordenador do Laboratório de Ensino de Filosofia e História da Biologia (LEFHBIO). ORCID: *https://orcid.org/0000-0002-2308-3983*.

disenfranchised populations in the context of Brazilian society. Furthermore, it provides support for the analysis and promotion of emancipatory models of environmental and local cultural identity conservation in an integrated manner. The participatory action research methodology is used, with interviews, questionnaires, and participant observation being conducted through the involvement with Community of Practice (CoP). Preliminary data highlight the importance of Social Museology on contributing to the construction of democratic public policies, in the sense of providing data for the valorization of local narratives and the empowerment of peripheral populations historically deprived of rights within the framework of Brazilian society.

Keywords: Social Museology. Heritage. Communities.

Resumo

O presente trabalho tem por objetivo apresentar e analisar as ações museológicas desenvolvidas no campo da Museologia Social nas comunidades pesqueiras de Siribinha e Poças, localizadas no município de Conde, Bahia, Brasil. Este trabalho integra um projeto inter e transdisciplinar que está sendo desenvolvido por professores e estudantes de graduação e pós-graduação da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e outras universidades nacionais e internacionais em colaboração com as comunidades locais, tendo como base seus referenciais naturais e culturais. A natureza transdisciplinar do estudo merece destaque, considerando-se para a elaboração das propostas de ações museológicas, a perspectiva das comunidades em relação à sua história e ao patrimônio local. Ademais, fornece subsídios para a análise e fomento de modelos emancipatórios de conservação ambiental e da compreensão das identidades culturais locais de forma integrada. Utiliza-se a metodologia da pesquisa-ação participativa, realizando entrevistas, questionário e observação participante. Os dados preliminares apontam para a importância da Museologia Social na contribuição para a construção de políticas públicas democráticas, no sentido de fornecer dados para a valorização de narrativas locais e o empoderamento de populações periféricas e historicamente privadas de direitos no quadro da sociedade brasileira.

Palavras-chave: Museologia Social. Patrimônio. Comunidades pesqueiras artesanais

Introdução

O artigo tem por objetivo apresentar e analisar as ações museológicas que estão sendo desenvolvidas no campo da Museologia Social com as comunidades pesqueiras de Siribinha e Poças, localizadas no Estuário do Itapicuru, situadas no município de Conde, litoral norte da Bahia, Brasil, conforme pode ser observado na figura 1. Essas comunidades habitam um território cujo ecossistema é rico por sua biodiversidade, sua preservação e valorização são vitais para a sustentabilidade socioeconômica e ambiental, bem como para a manutenção dos processos memoriais e identitários das comunidades.

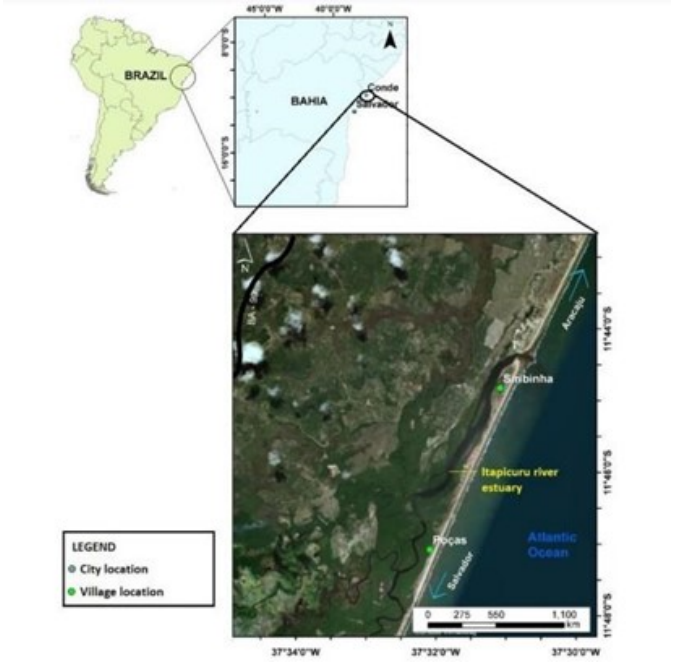


Fig. 1: Localização das comunidades pesqueiras artesanais de Siribinha e Poças. Fonte: Adaptado de Guimarães et al., 2020.

A pesca nas comunidades se constituiu como uma tradição transmitida ao longo de gerações, sendo uma das principais fontes de subsistência ao lado do turismo local. Os elementos característicos das práticas pesqueiras locais, parte da cultura pesqueira dos jangadeiros, são oriundos das culturas dos povos originários brasileiros, dos colonizadores

portugueses e dos povos advindos da diáspora africana (Almeida, 2024, no prelo). Contudo, apesar da riqueza histórica e socioambiental das práticas pesqueiras tradicionais, essas comunidades enfrentam, principalmente, os desafios do impacto do turismo predatório e da pesca semi-industrial que se desenvolvem, cada vez mais de forma intensa e desordenada.

Nosso trabalho é parte de um amplo projeto de pesquisa inter e transdisciplinar, que enfoca os conhecimentos biológicos e ecológicos das comunidades, pesquisa educacional para desenvolvimento e investigação de inovações pedagógicas que coloquem esses conhecimentos em diálogo com os conhecimentos escolares, em colaboração com as professoras locais, e estudos que apoiem processos participativos de conservação, com o envolvimento das comunidades locais na tomada de decisão e nas ações comunitárias pesqueiras, que almeja a proteção ambiental e cultural[5]. Esse trabalho conta ainda com a participação de outros professores e estudantes de graduação e pós-graduação da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e demais universidades nacionais e internacionais, tendo como principal área de conhecimento a Biologia, mas incorporando outros domínios científicos, como por exemplo: Antropologia, Sociologia, Educação, etc.

Os diversos pesquisadores envolvidos no estudo têm construído uma base científica sobre os ecossistemas do estuário do rio Itapicuru, os conhecimentos e as dinâmicas sociais das comunidades de Siribinha e Poças, através da produção de dissertações, teses e artigos[6]. Para a realização da pesquisa educacional, o projeto fomentou a criação de uma Comunidade de Prática (CoP) composta por pesquisadores e professoras da escola local que atende às duas comunidades, Siribinha e Poças, objetivando o aprofundamento e o compartilhamento de temas e questões relacionadas aos conhecimentos das comunidades, às ameaças que as afetam e aos ecossistemas locais. Comunidades de prática são:

> [...] formadas por pessoas que se envolvem num processo de aprendizagem coletiva em um domínio

[5] Esse projeto de pesquisa inter- e transdisciplinar é coordenado pelo professor Dr. Charbel El Hani, docente do Instituto de Biologia da Universidade Federal da Bahia, coordenador do Laboratório de Ensino, Filosofia e História da Biologia, vinculado ao Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia em Estudos Interdisciplinares e Transdisciplinares em Ecologia e Evolução (INCT IN-TREE). Esse projeto foi aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa da Escola de Enfermagem da UFBA, sob o nº 2.937.348.

[6] Por exemplo: De La Rosa; G., Milberg Muñiz, E., El-Hani, C.N. *et al.* (2024), Moreira (2024), Fonseca (2022).

> compartilhado do esforço humano: uma tribo aprendendo a sobreviver, um grupo de artistas em busca de novas formas de expressão, um grupo de engenheiros trabalhando em problemas semelhantes um grupo de alunos definindo sua identidade na escola, uma rede de cirurgiões explorando novas técnicas, uma reunião de gerentes iniciantes ajudando uns aos outros. Comunidades de prática são grupos de pessoas que compartilham uma preocupação ou paixão por algo que fazem e aprendem como fazer melhor, pois eles interagem regularmente (Wenger, 2015, p. 1-2, tradução nossa)[7].

É nesse contexto de diálogo entre pesquisadores e comunidades que surge uma demanda por parte da população local pela preservação da memória coletiva, por meio da criação de uma instituição museal com temáticas voltadas para o pescador e a marisqueira no Estuário do Itapicuru. Dessa forma, pesquisadores estudiosos do campo da museologia passaram a fazer parte da equipe, a fim de pesquisar, identificar e desenvolver ações culturais e educativas, a partir da memória e do patrimônio locais, objetivando colaborar e apoiar a concretização do desejo comunitário de criação de um museu comunitário e de atividades museais contínuas.

Pesquisa museológica e museologia social

A primeira etapa da pesquisa museológica constituiu-se da caracterização do contexto histórico das comunidades de Siribinha e Poças, por meio de levantamento, fichamento bibliográfico e arquivístico das fontes disponíveis em arquivos privados e públicos, localizados na região do Conde. Paralelamente, foram realizadas entrevistas de livre narrativa com membros comunitários, sobretudo, os mais antigos das comunidades e um trabalho intenso de observação participante.

---

[7] Communities of practice are formed by people who engage in a process of collective learning in a shared domain of human endeavor: a tribe learning to survive, a band of artists seeking new forms of expression, a group of engineers working on similar problems, a clique of pupils defining their identity in the school, a network of surgeons exploring novel techniques, a gathering of firstime managers helping each other cope. Communities of practice are groups of people who share a concern or a passion for something they do and learn how to do it better as they interact regularly.

O levantamento parcial dos dados coletados apontou para a construção da hipótese de que as comunidades estudadas estariam cultivando o desejo de proteção do patrimônio natural e cultural, sobretudo aquele referente ao período em que estas viviam mais "isoladas", ou seja, antes da construção da via terrestre que liga essas comunidades ao principal centro urbano da região – a cidade do Conde, sede do município -, por se sentirem "ameaçadas" em decorrência do rápido e intenso desenvolvimento turístico nos seus territórios.

A ideia de um museu e de exposições associadas articulavam-se à valorização das memórias comunitárias vistas como elementos importantes para o processo de formação dos mais jovens. Nesse caso, registra-se a importância do "cultivo" de determinados valores antigos, por parte dos membros mais velhos das comunidades, tais como solidariedade, participação, honestidade etc.

Além disso, observou-se, a partir das narrativas das professoras de Poças, que alguns adolescentes enfrentam situações de discriminação ao mudarem de instituição escolar[8], pois a profissão dos pais - pescadores e marisqueiras - é vista na região como atividade laboral de menor valor social. Assim, o museu poderia funcionar como instrumento de resistência, orgulho e valorização identitária, podendo reverter quadro de desvalorização social enfrentado atualmente pelas comunidades de Poças e Siribinha.

Os dados coletados ainda apontam para uma relação ambígua das populações locais com o turismo na região. Isto é, essa atividade apresenta-se como uma alternativa econômica, mas também gera problemas com os quais as comunidades têm dificuldades em lidar. A região faz parte da APA (Área de Preservação Ambiental) do Litoral Norte, criada em 1992 pelo Decreto nº 1.046, uma área considerada de especial sensibilidade. Porém esse aparato jurídico não contemplava todas as demandas de preservação na região e foi necessário instaurar uma Unidade de Conservação (UC) para a península de Siribinha.

Então por intermédio da Lei Municipal Nº 968 de 2020 foi criada a UC, com o objetivo de trazer mais atenção para a conservação da península de Siribinha. Contudo constatam-se nesses instrumentos a

[8] Para continuarem os estudos a partir do sexto ano do ensino fundamental, os jovens são obrigados a utilizar uma outra instituição de ensino, situada em uma outra localidade, denominada Sítio do Conde. Até o quinto ano, eles estudam em uma instituição escolar situada na comunidade de Poças, a Escola Municipal Nucleada Brazilina Eugênia de Oliveira.

ausência de uma abordagem museológica que inclua a proteção e valorização das memórias e da história local[9].

Adotou-se assim, a perspectiva teórica da Museologia Social que considera as especificidades dos territórios e as iniciativas das comunidades. Nesse caso, os modelos e propostas são construídos de forma integrada entre pesquisadores/museólogos e as populações locais, de acordo com as suas necessidades e a dinâmica do processo coletivo. De fato, a abordagem da Museologia Social, se fundamenta nos compromissos sociais que assume (Chagas; Gouveia, 2014). No caso do presente projeto, promove-se a participação ativa das comunidades na interpretação de seu patrimônio, numa perspectiva decolonial, viabilizando o reconhecimento e a valorização dos saberes e histórias locais, assumindo o desafio de articular os discursos científicos aos saberes tradicionais.

Trata-se de uma pesquisa-ação participante, pois também são construídas atividades com o grupo implicado no problema sob observação. São ações não triviais e problemáticas que merecem investigação para serem elaboradas e conduzidas (Thiollent, 2022). O processo é definido a partir da prática e participação dos sujeitos, oportunizando uma co-criação de conhecimentos e um envolvimento mais próximo com as comunidades (Demo, 1982).

De fato, a realidade das comunidades de Poças e Siribinha conforme apontado anteriormente, demonstra a necessidade de diálogo entre a população local e os pesquisadores das universidades envolvidas. Até porque, os membros comunitários reivindicam, de forma incisiva, uma restituição sistemática dos estudos que estão sendo realizados na região. Essa interlocução de saberes é viabilizada através da CoP que apoia a convergência de diferentes sistemas de conhecimento, integrando a prática acadêmica aos conhecimentos e práticas das comunidades pesqueiras (El-Hani, 2022).

Teoria e prática museológicas – demandas comunitárias e ações participativas

[9] Para maiores detalhes sobre a questão do distanciamento entre preservação e musealização, consultar: Teixeira, 2014.

Nesse item, apresentamos algumas ações que contribuem para o desenvolvimento de um trabalho educativo, a partir do patrimônio natural e cultural. A análise dessas abordagens participativas contribui com as reflexões sobre as práticas no campo da Museologia Social, apontando para a importância da sua aplicação em contextos de comunidades privadas de direitos.

Uma jornada de identificação patrimonial - crianças e brincadeiras

Nesse subitem, tratamos de duas ações que foram realizadas no ano de 2022, com as crianças das comunidades de Siribinha e Poças, envolvendo o patrimônio natural e cultural[10]. Quando começamos nossa atuação no estuário, o núcleo de pesquisa do campo da museologia se aproximou das crianças. Após algum tempo em campo decidimos elaborar um questionário em conjunto, com alguns membros da equipe do projeto e as docentes da Escola Municipal Nucleada Brazilina Eugênia de Oliveira, situada na comunidade de Poças, que oferece creche e ensino fundamental (do primeiro ao quinto ano) às crianças das comunidades[11] (figura 2).

[10] Para maiores informações das ações desenvolvidas, consultar o trabalho da discente Manoela Paiva, apresentado em dezembro de 2023. O referencial completo está disponível nas referências ao final deste artigo.

[11] A escola está localizada em Poças mas as crianças de Siribinha também dão sequência aos seus estudos lá.



Fig. 2: Escola Brazilina Eugênia de Oliveira. Fonte: Mariana Moura (2024).

O objetivo de aplicar este instrumento era realizar um breve mapeamento das comunidades para identificar, principalmente, suas relações com o território e os elementos do patrimônio natural e cultural. Participaram desse levantamento professoras, alunos/as, pais e/ou responsáveis.

Procurou-se ainda, por meio do questionário, realizar um inventário de temas do interesse das comunidades para serem estudados e aprofundados. Buscou-se também identificar aspectos relacionados ao desenvolvimento do turismo na região.

Inicialmente, optamos por contemplar as respostas das crianças, em virtude de nossa aproximação com elas e da indicação das professoras sobre a necessidade de contemplar os estudantes com atividades sobre bens culturais. As crianças apontaram o interesse em participar de jogos e brincadeiras, revelando, obviamente, uma necessidade própria do mundo infanto-juvenil.

Os resultados do questionário coincidiram com uma demanda por parte de duas mães da comunidade de Siribinha, Gleide dos Santos e Cátia Silva de realização de jogos e brincadeiras na festa do dia das

crianças[12]. Assim, em conjunto com essas mães, propusemos alguns jogos e brincadeiras que elas praticavam durante a sua infância. Foram indicadas brincadeiras como a dança das cadeiras[13] e a corrida da colher com ovo[14].

Durante o referido feriado, aplicamos também um jogo na escola, denominado de "Memória do Conde", era um jogo da memória em tamanho de folha A4 e plastificado possibilitando a interação das crianças com o jogo no chão e também que jogassem em grupo. As imagens que formavam os pares representavam bens naturais e culturais da região, considerados relevantes pelos participantes no questionário. Entre os temas destacados, as paisagens relacionadas ao mangue e ao mar foram apontadas, no questionário, como mais significativas, escolhidas por 56% e 51% dos participantes, respectivamente. Nossa intenção era observar o sentimento que gerava nas crianças um jogo que trouxesse paisagens conhecidas que compõem o cotidiano como protagonista.

A outra brincadeira designada "Caça ao Patrimônio", consistiu em espalhar frases adivinhatórias pela comunidade de Siribinha, sobre a pesca, a mariscagem, os bens naturais e arquitetônicos conforme exemplificação das figuras 3 e 4. A intenção era confirmar se aqueles pontos que correspondiam às pistas de fato estavam atrelados à memória coletiva local e se contemplavam as referências patrimoniais das crianças também. Por intermédio destas frases, as crianças fizeram um percurso para chegar ao "tesouro". Ao final, os participantes encontraram uma escultura de um peixe típico da região - o baiacu[15] - recheado de doces que era o "tesouro".

---

[12] No Brasil, a festa das crianças é comemorada no dia 12 de outubro. Nesse dia homenageia-se também Nossa Senhora Aparecida.

[13] A brincadeira consiste em formar um círculo com cadeiras e outro com os participantes, sendo que a quantidade de cadeiras deve ser menor que o número de participantes. O objetivo é sentar-se em uma cadeira quando a música parar. A pessoa que não conseguir sentar é eliminada e uma cadeira é retirada. O vencedor é quem conseguir sentar na última cadeira.

[14] Brincadeira cujo objetivo é realizar um percurso segurando uma colher com um ovo sem derrubá-lo.

[15] Baiacu do rio (*Colomesus asellus*) é um peixe de água doce da ordem *Tetraodontiformes* e da família *Tetraodontidae*. A montagem foi feita em papel machê e tinta aquarela.



Fig. 3: Pista da "Caça ao patrimônio".
Fonte: Jessica da Hora, 2022. In: Paiva, 2023.
Reproduzido com autorização.



Fig. 4: Pista da "Caça ao Patrimônio".
Fonte: Jessica da Hora, 2022. In: Paiva, 2023.
Reproduzido com autorização.

Aula andante e árvore do patrimônio - dinâmicas com as crianças e as professoras

Esse subitem considera as ações denominadas "Aula Andante" e "Árvore do Patrimônio". Essas atividades foram desenvolvidas em parceria com as docentes da Escola Brazilina Eugênia de Oliveira, com o objetivo de estimular e proporcionar uma interação mais profunda com o patrimônio local. Com efeito, as professoras já haviam sinalizado sobre a necessidade de abordar a temática sobre os bens culturais e sua importância para a compreensão da identidade local, conforme registrado no item anterior.

A "Aula Andante"[16] foi uma metodologia que se destacou por sua natureza prática e exploratória. Essa atividade permitiu uma conexão dos alunos com o patrimônio natural e cultural da comunidade. A ação consistiu em realizar percursos a alguns locais significativos da comunidade com o intuito de ampliar a experiência educativa para além dos limites da sala de aula[17].

Os alunos e as alunas foram incentivados, por meio de perguntas, a observarem os locais visitados de forma sensível, refletindo sobre o que percebiam, como percebiam, as memórias evocadas e o conhecimento que possuíam sobre cada um deles. O objetivo dessas questões era provocar uma reflexão sobre os bens culturais observados e estimular o desenvolvimento da observação, percepção e diálogo através dos órgãos dos sentidos.

Assim, a praia, por exemplo, foi explorada não apenas em seu aspecto geral, mas também em seus componentes sensoriais, a exemplo do sabor salgado, da brisa, dos peixes, das embarcações, das técnicas de pesca, das carapaças de crustáceos e até do lixo nela encontrado. Esses elementos foram percebidos a partir das vivências dos próprios alunos e alunas, em um contexto que incentivava a livre expressão de suas observações, proporcionando uma conexão com ambientes familiares do seu cotidiano.

---

[16] Termo que se refere à metodologia desenvolvida pela professora Dra. Joseania Freitas Miranda, do Departamento de Museologia da UFBA, que incorporou em seus componentes curriculares, a prática de visitar ambientes fora da sala de aula como forma de ampliar a prática docente.

[17] Esses locais foram indicados no questionário aplicado (ver seção anterior).

A outra dinâmica realizada foi intitulada "Árvore do Patrimônio". Foi uma atividade proposta para ser realizada durante a reunião de Atividade Complementar (AC)[18] com as professoras, a qual foi destinada a atividades da CoP. O objetivo era explorar as percepções das educadoras sobre o patrimônio de suas comunidades, promovendo um espaço de diálogo e construção coletiva. A atividade consistiu na criação de uma árvore tridimensional. As raízes, folhas e frutos representavam as memórias e ideias das professoras sobre o patrimônio cultural local (figura 5).



Fig. 5: Árvore do Patrimônio.
Fonte: Juliana Fonseca (2024) reproduzida com autorização.

As professoras foram convidadas a contribuir com ideias. As raízes simbolizavam as memórias, as tradições e os valores que sustentam a identidade cultural. As folhas representavam as aspirações e o futuro desejado, o que se espera cultivar e desenvolver a partir das raízes, como as novas gerações, as inovações culturais e as experiências que emergem

[18] Reuniões pedagógicas quinzenais para cumprir carga horária complementar e discutir atividades pedagógicas de acordo com o calendário escolar.

da vivência comunitária são, portanto, um reflexo do potencial de crescimento e florescimento da cultura local, à medida que as memórias e tradições são passadas adiante. E as folhas caídas foram associadas ao que foi perdido, bem como às dificuldades para a preservação da história local.

A expectativa com essa dinâmica era de que as professoras se conectassem com suas memórias, enquanto refletiam sobre as comunidades. A partir disso, as docentes identificaram pontos da memória em comum e aspectos do patrimônio. Por fim, as mesmas tiveram a oportunidade de refletir, compartilhar e analisar de forma crítica o passado da comunidade. Além disso, também foi possível refletir sobre o futuro desejado.

As principais falas das professoras durante a dinâmica da árvore enfatizaram a relevância de se manter viva a história e a cultura da comunidade, reconhecendo que essas memórias são fundamentais para a formação da identidade das futuras gerações. Elas manifestaram a necessidade de recordar e valorizar as histórias locais, especificando algumas práticas, como por exemplo a pesca.

As professoras se referiram a um tempo em que as interações sociais eram mais frequentes e diretas, e as atividades cotidianas, como a pesca e a coleta de aratu[19], eram parte integral da dinâmica cotidiana da comunidade. Essas práticas de subsistência, promoviam laços de familiaridade e pertencimento entre os moradores.

Além disso, as professoras refletiram sobre a convivência comunitária, destacando que, no passado, as pessoas se comunicavam mais e se reuniam em espaços públicos, como praças e ruas. Essa observação sugere um saudosismo por parte dos mais velhos, em relação a um tempo em que a vida comunitária era mais vibrante e conectada, contrastando com a realidade atual, na qual a "modernização"[20] parece ter fragmentado essas interações. No entanto, as falas das professoras não

---

[19] Nome popular de diversos caranguejos semi-terrestres do mangue. A espécie encontrada no estuário do Itapicuru é identificada, na taxonomia acadêmica, como *Goniopsis cruentata*.

[20] Modernização, nesse sentido, é um termo escolhido para se referir à incorporação das inovações tecnológicas na vida cotidiana e a necessidade por parte das comunidades de interlocução com diversos grupos e populações, que acabam produzindo mudanças nos valores locais. De um lado, tais mudanças são parte do desenvolvimento de toda e qualquer cultura, mas de outro trazem preocupações, expressas por pessoas das comunidades de Siribinha e Poças, inclusive as professoras locais, quanto à perda da identidade cultural.

apenas resgatam memórias, mas também promovem uma reflexão sobre a importância da solidariedade e do convívio social para a superação de desafios sociais, éticos e morais que atravessam o presente das comunidades. Além disso, mencionam sobre a importância da união dos moradores.

Considerações finais

O presente trabalho apresentou e demonstrou a importância da inserção museológica no quadro de pesquisas inter- e transdisciplinares realizadas em comunidades privadas de seus direitos, como no caso das comunidades pesqueiras de Poças e Siribinha.

Registrou-se aspectos da pesquisa museológica realizada, procurando-se demonstrar os processos de afloramento da memória coletiva nas comunidades com as quais o estudo tem sido realizado, que têm sido afetadas pela falta de planejamento turístico na região, pelo declínio dos recursos pesqueiras, pela gentrificação, entre outros problemas, e sentem a necessidade de proteção e valorização do patrimônio natural e cultural. Esta necessidade tem sido enfrentada com apoio dos estudos aqui relatados, através da realização de ações museológicas participativas, de forma contínua, que procurem integrar conhecimentos acadêmicos e locais.

Observa-se a importância do desenvolvimento de metodologias participativas envolvendo o patrimônio natural e cultural, que articulem educação à cultura. Com efeito, as atividades realizadas permitiram a criação de espaços de troca de saberes. As educadoras puderam compartilhar suas vivências, contribuindo para a construção e socialização de uma narrativa coletiva sobre o patrimônio cultural local.

Essas narrativas locais contribuem para a preservação da identidade cultural dos membros das comunidades e, assim, das comunidades como um todo, e também ajudam as novas gerações a entenderem suas origens e a trajetória histórica de suas famílias. Isso viabiliza ainda a valorização das tradições e práticas que contribuíram para moldar a vida comunitária, criando oportunidades de organização consciente do presente e projeção do futuro.

Em suma, essa pesquisa está sendo possível porque estamos amparadas em um processo experimental e contínuo baseado na Museologia Social. Embora ainda não tenhamos modelos consolidados neste campo, nossa experiência mostra o caráter fundamental da construção de um trabalho colaborativo, a partir de metodologias que respeitem e integrem os diversos saberes. O desenvolvimento e a aplicação da Museologia Social devem considerar a escuta e a colaboração. Tais procedimentos são essenciais para a construção de estratégias inclusivas, que apoiem as lutas de comunidades privadas de seus direitos. O trabalho conjunto do grupo de museologia, em campo, contribuiu com a criação de estratégias culturais e educativas que auxiliam a compreensão e reafirmação das identidades das populações de Siribinha e Poças, fornecendo subsídios para a preservação do patrimônio e da memória local, de forma endógena. Desta perspectiva, a Museologia Social é espaço de diálogo, reflexão e construção conjunta. Todos os participantes atuam de forma dinâmica e são valorizados como agentes de transformação social que procuram investir na construção de um mundo mais justo e democrático, e de condições de autodeterminação das comunidades em suas lutas pela manutenção de seus territórios e modos de vida.

Referências

Bahia. (1992). *Decreto nº 1.046, de 17 de março de 1992*. Cria a Área de Proteção Ambiental do Litoral Norte do Estado da Bahia e dá outras providências. Palácio do Governo do Estado da Bahia, em 17 de março de 1992. *https://www.icmbio.gov.br/cepsul/images/stories/legislacao/Decretos/1992/dec_ba_1046_1992_uc_criaapalitoralnorte_ba_altrd_res_1040_1995.pdf.*

BOLLETTIN, P., EL-HANI, C. N., & LUDWIG, D. (2023). The challenges of symmetrical dialogue: Reflections on collaborative research in Northeast Brazil. Ethnobiology Letters, 14(2), 47–55. *https://doi.org/10.14237/ebl.14.2.2023.1836*.

CHAGAS, M., & GOUVEIA, I. (2014). Museologia social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação). *Cadernos do CEOM - Centro de Memória do Oeste de Santa Catarina*, 27(41), 9-22.

DE LA ROSA, G., MILBERG MUÑIZ, E., EL-HANI, C. N., et al. (2024). Navigating between promises and realities of transdisciplinary research for environmental conservation. *Human Ecology*, 52, 697-708. *https://doi.org/10.1007/s10745-024-00520-6*.

DIEGUES, A. C. A socioantropologia das comunidades de pescadores marítimos no Brasil.

EL-HANI, C. N. (2022). Bases teórico-filosóficas para o design de educação intercultural como diálogo de saberes. *Investigações em Ensino de Ciências*, 27(1), 1-38. https://doi.org/10.22600/1518-8795.ienci2022v27n1p01. Disponível em: *https://ienci.if.ufrgs.br/index.php/ienci/article/view/2806*. Acesso em: 5 nov. 2022.

FONSECA, J. O. (2022). *Pescando mudanças: embarcações, artes de pesca e educação intercultural na comunidade de Poças, Conde/BA* (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal da Bahia. Disponível em: *https://repositorio.ufba.br/handle/ri/34471*.

MOREIRA, G. A. (2023). Histórias familiares e as artes de pesca na comunidade das Poças, Conde-BA (Trabalho de Conclusão de Curso). Universidade Federal da Bahia.

MOURA, M. (2024). Memória, patrimônio e educação: metodologias colaborativas em comunidades pesqueiras, caso Escola Brazilina Eugênia

de Oliveira, Poças, Conde, Bahia, Brasil (Trabalho de Conclusão de Curso, Bacharelado em Museologia). Universidade Federal da Bahia. Defesa realizada no dia 3/9/2024.

Município de Conde. (2020). *Lei nº 968, de 30 de julho de 2020* . Dispõe sobre a criação da unidade de conservação de proteção integral do Monumento Natural da Península de Siribinha e dá outras providências. Diário Oficial do Município de Conde, BA.

PAIVA, M. F. S. (2023). Uma jornada de identificação patrimonial com crianças e brincadeiras: o caso das comunidades de Poças e Siribinha. Universidade Federal da Bahia.

TEIXEIRA, S. S. (2014). Patrimonialização, memória local e transformação social: os casos dos parques metropolitanos do Abaeté e de São Bartolomeu (Salvador, Bahia, Brasil) (Tese de Doutorado). Universidade de Coimbra. Disponível em: *https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/24447*. Acesso em: 26 fev. 2022.

THIOLLENT, M. (2022). *Metodologia da pesquisa-ação* [livro eletrônico]. São Paulo: Cortez.

WENGER, E. (2015). Introduction to communities of practice – a brief overview of the concept and its use. Disponível em: *https://www.wenger-trayner.com/wp-content/uploads/2022/06/15-06-Brief-introduction-to-communities-of-practice.pdf*. Acesso em: 15 set. 2024.

Ecomuseums and Active Citizenship for the Urban Landscape Design

Raffaella Riva

Politecnico di Milano
raffaella.riva@polimi.it

Abstract (EN)

Ecomuseums, often located in marginalised areas, today play a leading role in the empowerment of the community and are becoming increasingly important in urban areas. In contexts often at the centre of social conflict and degradation, ecomuseums provide tools for a conscious, shared, necessary and culturally founded urban project of re-appropriation of places and care for the common good.

This is demonstrated by the Strategic Manifesto of Italian Ecomuseums of 2016 and the more recent commitment of the Italian Ecomuseum Network alongside ANCI (the National Association of Italian Municipalities), which led to the drafting in 2022 of Guidelines and minimum requirements for Italian ecomuseums, from which emerge the themes of care and valorisation of the landscape, sustainable development, participation, creation of stable networks, activation of new economies, and monitoring.

Also important are the initiatives promoted by ecomuseums at an international level to reflect and discuss responses to pandemics and climate change, and actions to achieve the UN Sustainable Development Goals.

In the Italian context, which is also characterised by important funding made available by the PNRR (National Recovery and Resilience Plan), it is therefore useful to analyse some experiences of ecomuseums in urban areas, in order to borrow good practices and intervention practices that can be replicated by other cultural and civic institutions.

Keywords: Urban landscape, Ecomuseums, Active citizenship, Caring for the common good, Sustainable development

The challenges of the polycrisis

The world is changing with great speed and what were critical situations only a few years ago are now real emergencies that need immediate responses.

We find ourselves on a planet with finite resources, facing exponential population growth, ageing, and progressive urbanisation and increasing waves of migration. The UN has estimated that the current world population of 8.2 billion will rise to a peak of 10.3 billion within 60 years, and then gradually decline. It also records a decrease in the fertility rate and thus a trend towards a gradual ageing of the population itself. This is a globally valid trend, although individual countries are currently at different stages of the process, some still growing, others already in decline[1]. As a consequence of concentrated population growth in the coming decades and a different spatial distribution of the population, a proportional increase in urbanised areas, waste production, pollution, demand for food and services, and energy demand can be expected.

We are therefore in a context of crisis, environmental, economic and social, to which the recent Covid-19 pandemic and widespread political instability with the emergence of numerous armed conflicts have been added. A "polycrisis" context, therefore, where the negative effects of each emergency are mutually amplified, creating increasingly evident imbalances.

This is a complex situation, which requires immediate responses and structural changes, also in lifestyles, to initiate the necessary trend reversal[2].

Some answers are coming from international policies. One reference is, for example, the UN's 2030 Agenda for Sustainable Development with its identification of 17 goals looking at governance, the economy, society and the biosphere. These goals are closely related to each other, within which Goal 11 "Sustainable Cities and Communities" certainly has a significant impact, since it is precisely in cities that the

---

[1] For more details see: United Nations, Department of Economic and Social Affairs, Population Division (2024). *World Population Prospects 2024*. DESA/POP/2024.

[2] Please refer to the monographic issue of the journal of the Italian Society of Architectural Technology SITdA: AA.VV. (2022). Inside the Polycrisis. The Possible Necessary / Inside the Polycrisis. The Possible Necessary. *Techne. Journal of Technology for Architecture and Environment*, 23.

majority of the world's population is concentrated and where the critical issues identified at the global level are exacerbated (Fanzini et al., 2019b).

The fragility of urban contexts

Urban contexts are particularly fragile today, because they are subject to the strongest settlement, real estate and economic pressures, with increasing consumption of land and raw materials, a constantly rising demand for energy, as well as levels of pollution.

Cities are very often at the centre of obvious social conflicts and phenomena of degradation of public spaces. Contexts that improper transformation can quickly distort, destroying the memory of places (Sennett, 2019).

It is no coincidence that UNESCO also put the historic urban landscape under observation in 2011. The approach promoted by the Recommendation on the Historic Urban Landscape understands urban heritage as part of a system composed of different elements and layers, a combination of architectural heritage, natural elements and cultural and social practices. The Recommendation calls for the participation of all stakeholders to enable informed decisions on preservation and new urban interventions and projects, in terms of resilience, sustainability, liveability, safety, and inclusion (Appendino & Giliberto, 2016).

The third report on the implementation of the 2023 Recommendation confirmed its importance as a tool for managing cultural heritage in cities, emphasising the urgency of integrating conservation actions with urban development projects and processes, which affect monuments but also and above all public spaces, residential neighbourhoods, natural elements and local community practices, responsible for protecting the identity of urban heritage[3].

UNESCO's approach, spread to all cities beyond their universal value, translates into caring for the urban landscape through conscious, shared, necessary and culturally grounded projects, projects of re-

[3] For more, see: UNESCO (2023). Consolidated Report on the Third UNESCO Member States Consultation on the Implementation of the 2011 Recommendation on the Historic Urban Landscape.

appropriation of places and care for the common good, of attention to issues of inclusion, sustainability, equity.

The response of Italian ecomuseums

In this context, ecomuseums can and do play a leading role today, engaging in communityempowerment, for the promotion of active citizenship and participation also, and especially, in urban contexts (de Varine, 2017).

This is what emerges from the "Strategic Manifesto of Italian Ecomuseums", presented in 2016 on the occasion of the 24th ICOM General Conference, as the first outcome of an intense discussion and revision work among ecomuseum operators, researchers and regional administrations (Riva, 2017). An open and evolving document that firstly defines what is meant by an ecomuseum (Dal Santo et al., 2017).

The Strategic Manifesto states that ecomuseums are participatory processes, project identities, and pathways to cultural growth. The centrality of communities in the definition of the ecomuseum is emphasised and the landscape is identified as the privileged sphere of their operation, since in the landscape lies the synthesis of natural and anthropic, material and immaterial elements.

The Manifesto identifies priorities for action in a short and medium-term planning agenda and speaks of the importance of

- support territorialisation processes, recovering the concept of caring for the territory through participatory landscape projects
- and initiating heritage processes, to encourage the regeneration of cultural heritage, adopting models of active citizenship, forms of subsidiarity, and the use of tools to make cultural content more accessible and contribute to the construction of participatory heritage inventories.

The Strategic Manifesto also emphasises a number of ecomuseum tools and practices such as community maps, river contracts, participatory inventories, statutes of places, short supply chains, programmes and initiatives aimed at training operators, participatory pathways, facilitation, capacitation, interpretation and narration. These

tools are partly original, partly borrowed from other contexts but here declined in an ecomuseum key.

In the amendment formulated in 2019, ecomuseum action is closely related to the more general themes of development, sustainability and climate justice:

> Italian ecomuseums undertake to further promote the objectives of safeguarding, care, valorisation and access to landscape and natural and cultural heritage, both tangible and intangible, and their role in the environmental, social and economic development of communities, the achievement of the goals of the UN 2030 Agenda for Sustainable Development and climate justice[4].

The reflections initiated at the national level with the Strategic Manifesto have found an attentive interlocutor in the Associazione Nazionale Comuni Italiani (ANCI), with its Culture sector. During the discussion phase started by the Ministry of Culture on the National Museum System and the definition of Single Quality Levels, the document "Guidelines and minimum requirements for Italian ecomuseums" was formulated in October 2022 by the Italian Ecomuseum Network and ANCI, which reaffirms how for an ecomuseum the objective is not primarily to communicate a heritage or a collection to the territory, with criteria borrowed from the Unified Levels of Quality, but rather to start from the territory and its transformations, in order to stitch together history and memory with the new needs of a living community.

The Guidelines are not intended to overlap the provisions of the Regions and Autonomous Provinces, which are responsible for the recognition and evaluation of ecomuseums, but are intended to provide a frame of reference for developing appropriate and consistent ecomuseum management programmes and strategies, to promote the exchange and dissemination of good practices through comparison and cooperation, and to enable ecomuseums to be recognised for their intrinsic characteristics and their specific field of action. They are also a

[4] For further information see the website of the Italian Ecomuseum Network: *https://sites.google.com/view/ecomuseiitaliani/manifesto*.

fundamental tool for those regional contexts lacking reference regulations or where ecomuseum realities are less valued and therefore weaker.

The document, presented publicly in Lucca in February 2023, identifies the European Landscape Convention (Council of Europe, Florence 2000, ratified by Italy in 2006), the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage (UNESCO, Paris 2003, ratified by Italy in 2007) and the Framework Convention on the Value of Cultural Heritage for Society (Council of Europe, Faro 2005, ratified by Italy in 2020) as cultural references for the action of ecomuseums.

The structure of the Guidelines looks very much to the more mature regional experiences - in particular Lombardy, Piedmont, Friuli Venezia Giulia, Apulia -, but also to the proposed national law of 2014 and precisely to the Strategic Manifesto of Italian Ecomuseums.

At an international level, the contribution of Italian ecomuseums to the debate on climate justice should be highlighted, in particular with the participation in 2021 to the satellite events of Pre-COP 26 with the conference "Ecomuseums and climate change" within which it was discussed how the issue is now interpreted by ecomuseums both in terms of experimentation of good practices and as awareness-raising and education of the community[5].

Much is also being done in terms of transnational cooperation. Two examples are the cooperation charter "Distant but united. The ecomuseums and community museums of Italy and Brazil" of 2020 born to reflect and confront on the responses of ecomuseums to the pandemic and environmental crises and today active for the promotion of joint initiatives between the two countries (Dal Santo et al., 2021); and the Erasmus+ project "EcoHeritage" with the participation of Italy, Poland, Portugal and Spain, to borrow from the experience of ecomuseums tools and practices of collaborative heritage management[6][3].

[5] These and other initiatives at international level are documented in: *https://sites.google.com/view/drops-platform/home.*

[6] Details and developments of the project are published in: *https://learning.ecoheritage.eu/.*

Good practices from ecomuseums in urban settings

Ecomuseums respond to contemporary challenges through debate and the creation of long-standing networks of collaboration, and their credibility is supported by an intense and articulated activity in the field, declined in different local and cultural contexts. These actions are geared towards community involvement and empowerment, participation and environmental regeneration, connection building and urban regeneration (Riva, 2020).

There are many national and international examples that could be given; three particularly emblematic ones are presented below.

With regard to the involvement and empowerment of communities in urban areas, significant are the actions promoted by the Écomusee Grand-Orly Seine Bièvre, in France. Founded in 1979 by Françoise Wasserman as the Fresnes Ecomuseum, in a suburb south of Paris, the ecomuseum first expanded in 2006 to include the 7 municipalities of the Val de Bièvre agglomeration, and then in 2016 with the current configuration that includes 24 municipalities and as many as 700,000 inhabitants, greatly expanding its catchment area and the towns involved. It is based on the Cottinville farm in Fresnes and its mission is to collect, document and transmit the heritage of the Parisian banlieu.

It is an ecomuseum dedicated to the problems of local society and to promoting 'suburban heritage', through guided tours, workshops, participatory questionnaires, and imaginary ateliers, which aim to raise awareness of the value of cultural heritage, as well as to stimulate actions for its protection, including by opposing projects that would lead to its destruction (Delarge, 2017). An example of this is the Ecomuseum site, which was to be demolished because over the years it had housed a penitentiary and was therefore linked to a negative image of heritage.

To achieve its goals, the ecomuseum works with residents to develop temporary exhibitions and events, which are the result of research and the collection of objects and words. Specifically, each year, the ecomuseum promotes a large exhibition that deals with themes of life in the suburbs: work, immigration, the condition of women. One example was "Territoire Habité, 58 future projects for the Grand-Orly Seine Bièvre", realised in 2023 by the students of the Diplôme supérieur d'art appliqué of the École Boulle. In particular, the students, from 2017 to 2022, surveyed the 24 municipalities of the territory and, through

walks, meetings with local actors and field work, developed projects to redevelop degraded areas or buildings identified as critical in the territory.

Alongside the main exhibition, the ecomuseum also organises four participatory exhibitions each year, designed and managed directly by the inhabitants.

Finally, a cultural mediation service develops actions to make the museum's exhibitions, collections and themes accessible to the widest number of people. In this way, visitors can benefit from a continuous educational offer, free of charge and calibrated for different age groups, strengthening their knowledge and equipping themselves with critical tools to interpret contemporaneity.

The Ecomuseo del Paesaggio di Parabiago is active in the field of environmental participation and redevelopment. It operates in a complex area, along the Olona river, northwest of the metropolitan city of Milan, in a context characterised by a 'sick landscape', due to the physical degradation of the river reduced to a collector of industrial effluents, with the loss of biological diversity, the imbalance and separation between human and natural habitats, and the resulting cultural degradation.

The Ecomuseum and the Parco dei Mulini have been working for years on a project for the integrated environmental and cultural enhancement of the Olona Valley. In 2004, the first Italian River Contract was signed here, effectively paving the way for a new way of perceiving, administering and managing river territory. The framework agreement for territorial development was promoted by the Lombardy Region with the aim of redeveloping the territory by financing studies and works along the river.

This was followed by other initiatives aimed at promoting the 'river renaissance' of the entire Olona basin, in particular the establishment of a participation forum, the creation of community maps, and the signing of cooperation pacts.

The process has brought about structural changes in the way of working on and for the territory, with the participation forum now permanently flanking the political and technical bodies; but also cultural changes linked to the relational and social dimension, with the offer of

continuous educational paths; and again physical changes with actions to improve the quality of places.

Today the plan called 'The Valley is calling you back. A river of culture for sustainable development', aims to recompose around the river a new widespread inhabitable city, based on a balanced relationship between the natural and anthropic environment (Fanzini et al., 2019a).

The Ecomuseo Casilino Ad Duas Lauros in Rome is emblematic for the promotion of urban connection and regeneration. The ecomuseum, located in the Municipality of Rome V, was born as a movement against building speculation in the Ad Duas Lauros Archaeological District. It has the objectives of enhancing and making usable a largely invisible cultural heritage; improving the quality of life; documenting, sharing and regenerating the heritage by reinforcing residents' sense of recognition and belonging to places; and counteracting the fragmentation of the area.

These objectives have been translated into specific actions that have essentially led to the creation of physical and virtual connections to make the district a green infrastructure and create narratives and links of meaning between resources.

Care communities have been established, committed to the development of common projects. Heritage use paths and territorial narratives have been defined, developed by the communities of care through community maps, and reported within the digital platform of the ecomuseum. And a participatory planning activity was initiated with collective visioning workshops with local realities.

An initial outcome of this activity was the Casilino Ecomuseum Layout Plan, a strategic urban planning document that imagines recomposing the heritage mosaic of the area through the physical tracing of paths, connecting green areas and reconnecting built and open space. The project, presented to the Municipality of Rome, inspired and has been taken up in the Plan for the Arrangement of the Green Ring (Riva & Gnessi, 2021).

Final remarks

In today's context with more and more initiatives to initiate an ecological transition, the greatest difficulty is probably the transfer of principles, contained in international programmes, which are fully supported, into concrete changes at the local level. There seems to be a disconnect between policies and their implementation. This is because the necessary change requires a profound revision of the tools that we have always used to govern the territory, and because it is indispensable that these changes involve the community, understood as a community that is informed and participates in the choices.

In this gap, the action of ecomuseums can and must produce significant impacts, both at a local level by bringing out the community, which in urban contexts is often disintegrated, and at a supra-local level by acting as a network. Moreover, many European programmes are funding precisely actions to accompany communities in this sense (Riva et al., 2022a).

The ecomuseum often works at the margins, understanding the margin as the space of openness radical, allowing alternatives to be imagined. The ecomuseum by its very nature is able to stimulate creativity in the community, to educate to care, to promote new models for experiencing the territory, but to become fully effective it effective, it cannot renounce dialogue also with the centre, with the administrative levels, in order to make its voice heard and be an engine for the necessary change. And for this it is indispensable to nurture long collaboration and cooperation.

With their work, ecomuseums are committed to the construction of a democracy of proximity and constitute suitable and receptive environments where experiment and measure the effectiveness of advanced models of governance that, especially in urban areas where economic and real estate pressures are strongest economic and real estate pressures, overcomes the planning empasse generated by the lack of responsibility of the public in its role of guidance and coordination, and of the private sector in supporting the interests of the community (Riva, 2022b).

The practices of participatory democracy experimented by ecomuseums lend themselves well to the lend themselves well to transfer to the more general level of city government.

References

APPENDINO, F., & GILIBERTO, F. (2016). Una nuova sfida per gli strumenti di valutazione: la Raccomandazione Unesco sul Paesaggio Storico Urbano. *L'influenza sui percorsi valutativi dell'Enciclica Laudato sì*, Siev, Apr 2016, Rome, Italy.

DAL SANTO, R., ALMEIDA, N.H.O., & RIVA, R. (2021). Distant but United: A Cooperation Charter between Ecomuseums of Italy and Brazil. *Museum International*, 73(3-4), 54-67.

DAL SANTO, R., BALDI, N., DEL DUCA, A., & ROSSI, A. (2017). The Strategic Manifesto of Italian Ecomuseums. *Museum International*, 69: 1-2, 86-95.

DELARGE, A. (2017). Museum, social cohesion, and cultural landscape. In: R. Riva (Ed.). *Ecomuseums and cultural landscapes. State of the art and future prospects*. Santarcangelo di Romagna: Maggioli.

FANZINI, D., RIVA, R., & DAL SANTO, R. (2019a). Pact for the river renaissance of the Olona Valley. *SMC Sustainable Mediterranean Construction*, 10, 69-73.

FANZINI, D., TARTAGLIA, A., & RIVA, R. (Eds.) (2019b). Project challenges: sustainable development and urban resilience. Santarcangelo di Romagna: Maggioli.

RIVA, R. (Ed.) (2017). Ecomuseums and cultural landscapes. State of the art and future prospects. Santarcangelo di Romagna: Maggioli.

RIVA, R. (2020). Cultural landscapes and Sustainable development: the role of ecomuseums. *SMC Sustainable Mediterranean Construction*, 11, 25-29.

RIVA, R., & GNESSI, C. (2021). Structuring connections for landscape care. The case of Casilino Ecomuseum in Rome. *Agathón*, 10, 132-139.

RIVA, R., ALDOVINI, G., & DAL SANTO, R. (2022a). Managing the eco-social transition: communities in action to build possible futures. *Techne. Journal of Technology for Architecture and Environment*, 23, 62-68.

RIVA, R. (2022b). Gli ecomusei: un progetto di comunità per una maggiore qualità degli spazi di vita. In: I., Perusin, & A. Stefani (Eds.). *Gli*

ecomusei sono paesaggio. Educazione e partecipazione per la vivibilità dei territori. Pisa: Edizioni ETS.

SENNETT, R. (2019). Building and Dwelling: Ethics for the City. London: Penguin Books.

VARINE, H. de (2017). L'écomusée singulier et pluriel. Un témoignage sur cinquante ans de muséologie communautaire dans le monde. Paris: L'Harmattan.

Ecomusei e Cittadinanza Attiva per il Progetto del Paesaggio Urbano

Raffaella Riva

Politecnico di Milano
raffaella.riva@polimi.it

Abstract (EN)

Gli ecomusei, spesso collocati in aree di margine, oggi svolgono un ruolo di primo piano nell'*empowerment* della comunità e stanno acquisendo sempre maggior rilievo in ambito urbano. In contesti spesso al centro di conflittualità sociali e degrado, gli ecomusei forniscono strumenti per un progetto urbano consapevole, condiviso, necessario e culturalmente fondato, di riappropriazione dei luoghi e cura del bene comune.

Lo dimostrano il Manifesto strategico degli ecomusei italiani del 2016 e il più recente impegno della Rete degli Ecomusei Italiani al fianco di ANCI che ha portato alla redazione nel 2022 di Linee guida e requisiti minimi per gli ecomusei italiani, da cui emergono i temi di cura e valorizzazione del paesaggio, sviluppo sostenibile, partecipazione, creazione di reti stabili, attivazione di nuove economie, monitoraggio.

Importanti sono anche le iniziative promosse dagli ecomusei a livello internazionale per riflettere e confrontarsi sulle risposte a pandemia e *climate change*, e sulle azioni per il raggiungimento degli obiettivi di sviluppo sostenibile dell'ONU.

Nel contesto italiano, caratterizzato anche da importanti finanziamenti messi a disposizione con il PNRR, è quindi utile analizzare alcune esperienze di ecomusei in aree urbane, per mutuarne buone pratiche e prassi di intervento, che possano essere replicate anche da altre istituzioni culturali e civili.

Parole chiave: Paesaggio urbano, Ecomusei, Cittadinanza attiva, Cura dei beni comuni, Sviluppo sostenibile

Le sfide della policrisi

Il mondo sta cambiando con grande velocità e quelle che solo pochi anni fa erano situazioni critiche oggi sono vere e proprie emergenze che necessitano di risposte immediate.

Ci troviamo in un Pianeta con risorse finite, che deve affrontare una crescita esponenziale della popolazione, il suo invecchiamento, una progressiva urbanizzazione e l'incremento delle ondate migratorie. L'ONU ha stimato che l'attuale popolazione mondiale attestata a 8,2 miliardi di persone salirà fino a raggiungere il picco di 10,3 miliardi di persone entro 60 anni, per poi progressivamente diminuire. Si registra inoltre una diminuzione del tasso di fertilità e la tendenza quindi a un progressivo invecchiamento della popolazione stessa. Si tratta di un *trend* valido a livello globale, benché in questo momento i singoli Paesi si trovino in fasi diverse del processo, alcuni ancora in crescita, altri già nella fase di declino[1]. In conseguenza alla crescita demografica, concentrata nei prossimi decenni, e a una diversa distribuzione spaziale della popolazione, è prevedibile attendersi un proporzionale aumento delle aree urbanizzate, della produzione di rifiuti, dell'inquinamento, della domanda di cibo e servizi, della richiesta di energia.

Ci troviamo dunque in un contesto di crisi, ambientale, economica e sociale, a cui si sono aggiunte la recente pandemia da Covid-19 e una diffusa instabilità politica con l'insorgere di numerosi conflitti armati. Un contesto dunque di "policrisi", dove gli effetti negativi di ciascuna emergenza sono reciprocamente amplificati, creando squilibri sempre più evidenti.

Si tratta di una situazione complessa, che richiede risposte immediate e cambiamenti strutturali anche negli stili di vita, per avviare la necessaria inversione di tendenza[2].

Alcune risposte stanno arrivando dalle politiche internazionali. Un riferimento è ad esempio l'Agenda 2030 sullo Sviluppo Sostenibile dell'ONU con l'individuazione di 17 obiettivi che guardano alla *governance*, all'economia, alla società e alla biosfera. Obiettivi tra loro

---

[1] Per approfondimenti si veda: United Nations, Department of Economic and Social Affairs, Population Division (2024). *World Population Prospects 2024*. UN DESA/POP/2024.

[2] Si rimanda al numero monografico della rivista della Società Italiana della Tecnologia dell'Architettura SIT*d*A: AA.VV. (2022). Dentro la policrisi. Il necessario possibile / Inside the Polycrisis. The Possible Necessary. *Techne. Journal of Technology for Architecture and Environment*, 23.

strettamente correlati, all'interno dei quali certamente un impatto rilevante ha l'obiettivo 11 "Città e comunità sostenibili" poiché proprio nelle città si concentra la gran parte della popolazione mondiale e qui si trovano acuite le criticità individuate a livello globale (Fanzini et al., 2019b).

La fragilità dei contesti urbani

I contesti urbani sono oggi particolarmente fragili, perché sottoposti alle più forti pressioni insediative, immobiliari ed economiche, con un crescente consumo di suolo e di materie prime, una domanda di energia in costante aumento, così come i livelli di inquinamento.

Le città sono molto spesso al centro di evidenti conflittualità sociali e fenomeni di degrado degli spazi pubblici. Contesti che una trasformazione impropria può rapidamente snaturare distruggendo la memoria dei luoghi (Sennett, 2019).

Non è un caso che anche l'UNESCO nel 2011 ha messo sotto osservazione il paesaggio storico urbano. L'approccio promosso dalla Recommendation on the Historic Urban Landscape intende il patrimonio urbano come parte di un sistema composto da diversi elementi e strati, un connubio tra patrimonio architettonico, elementi naturali e pratiche culturali e sociali. La Raccomandazione invita alla partecipazione di tutte le parti interessate per consentire di prendere decisioni informate sulla conservazione e sui nuovi interventi e progetti urbani, in chiave di resilienza, sostenibilità, vivibilità, sicurezza, inclusione (Appendino & Giliberto, 2016).

Il terzo resoconto sull'applicazione della Raccomandazione del 2023 ne ha confermato l'importanza come strumento per gestire il patrimonio culturale nelle città, sottolineando l'urgenza di integrare le azioni di conservazione con i progetti e i processi di sviluppo urbano, che interessano i monumenti ma anche e soprattutto gli spazi pubblici, i quartieri residenziali, gli elementi naturali e le pratiche delle comunità locali, responsabili della protezione dell'identità del patrimonio urbano[3].

[3] Per approfondimenti si veda: UNESCO (2023). Consolidated Report on the Third UNESCO Member States Consultation on the Implementation of the 2011 Recommendation on the Historic Urban Landscape.

L'approccio dell'UNESCO, diffuso a tutte le città al di là del loro valore universale, si traduce nella cura del paesaggio urbano attraverso progetti consapevoli, condivisi, necessari e culturalmente fondati, progetti di riappropriazione dei luoghi e di cura del bene comune, di attenzione ai temi dell'inclusione, della sostenibilità, dell'equità.

La risposta degli ecomusei italiani

In questo contesto gli ecomusei possono svolgere e svolgono oggi un ruolo di primo piano, impegnandosi nell'*empowerment* della comunità, per la promozione della cittadinanza attiva e della partecipazione anche, e soprattutto, in contesti urbani (de Varine, 2017).

È quanto emerge dal "Manifesto strategico degli ecomusei italiani", presentato nel 2016 in occasione della 24^ Conferenza Generale ICOM, quale primo esito di un intenso lavoro di discussione e revisione tra operatori ecomuseali, ricercatori e amministrazioni regionali (Riva, 2017). Un documento aperto e in divenire che in primo luogo definisce cosa si intenda per ecomuseo (Dal Santo et al., 2017).

Nel Manifesto strategico si legge che gli ecomusei sono processi partecipati, identità progettuali, percorsi di crescita culturale. Si evidenzia la centralità delle comunità nella definizione dell'ecomuseo e si individua nel paesaggio l'ambito privilegiato della loro operatività, in quanto nel paesaggio si trova la sintesi tra elementi naturali e antropici, materiali e immateriali.

Nel Manifesto sono individuate le priorità d'azione in un'agenda programmatica di breve e medio periodo e si parla dell'importanza di:

- sostenere processi di territorializzazione, recuperando il concetto di cura del territorio attraverso progetti di paesaggio partecipati;
- e avviare processi di patrimonializzazione, per favorire la rigenerazione dell'eredità culturale, adottando modelli di cittadinanza attiva, forme di sussidiarietà, e l'uso di strumenti per rendere maggiormente accessibili i contenuti culturali e contribuire alla costruzione di inventari partecipati del patrimonio.

Il Manifesto strategico pone inoltre l'accento su alcuni strumenti e pratiche ecomuseali quali mappe di comunità, contratti di fiume, inventari partecipativi, statuti dei luoghi, filiere corte, programmi e iniziative finalizzate alla formazione degli operatori, sentieristica partecipata, facilitazione, capacitazione, interpretazione e narrazione. Si tratta di strumenti in parte originali, in parte mutuati da altri contesti ma qui declinati in chiave ecomuseale.

Nell'emendamento formulato nel 2019 l'azione ecomuseale è messa in stretta relazione con le più generali tematiche dello sviluppo, della sostenibilità e della giustizia climatica:

> Gli ecomusei italiani si impegnano a promuovere ulteriormente gli obiettivi di salvaguardia, cura, valorizzazione e accesso al paesaggio e al patrimonio naturale e culturale, materiale e immateriale, e il loro ruolo per lo sviluppo ambientale, sociale ed economico delle comunità, il raggiungimento degli obiettivi dell'Agenda 2030 dell'ONU per lo Sviluppo Sostenibile e la giustizia climatica[4].

Le riflessioni avviate a livello nazionale con il Manifesto strategico hanno trovato nell'Associazione Nazionale Comuni Italiani (ANCI), con il settore Cultura, un interlocutore attento. Durante la fase di confronto avviata dal Ministero della Cultura sul Sistema Museale Nazionale e sulla definizione di Livelli Unici di Qualità, dalla collaborazione tra la Rete degli Ecomusei Italiani e ANCI nell'ottobre 2022 è stato formulato il documento "Linee guida e requisiti minimi per gli ecomusei italiani", che ribadisce come per un ecomuseo l'obiettivo non sia *in primis* comunicare al territorio un patrimonio o una collezione, con criteri mutuati dai Livelli Unici di Qualità, ma piuttosto partire dal territorio e dalle sue trasformazioni, per ricucire storia e memoria con i nuovi bisogni di una comunità vivente.

Le Linee guida non intendono sovrapporsi ai provvedimenti delle Regioni e Province autonome, alle quali competono riconoscimento e valutazione degli ecomusei, ma vogliono fornire una cornice di riferimento per sviluppare programmi e strategie di gestione degli ecomusei adeguati e coerenti, promuovere lo scambio e la diffusione di

[4] Per ulteriori informazioni si rimanda al sito della Rete degli Ecomusei Italiani: *https://sites.google.com/view/ecomuseiitaliani/manifesto*.

buone pratiche tramite il confronto e la cooperazione, consentire agli ecomusei di essere riconosciuti per le loro caratteristiche intrinseche e per il loro specifico campo d'azione. Sono poi un fondamentale strumento per quei contesti regionali privi di normative di riferimento o dove le realtà ecomuseali sono meno valorizzate e quindi più deboli.

Il documento, presentato pubblicamente a Lucca nel febbraio 2023, individua come riferimenti culturali dell'azione degli ecomusei la Convenzione europea del Paesaggio (Consiglio d'Europa, Firenze 2000, ratificata dall'Italia nel 2006), la Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale (UNESCO, Parigi 2003, ratificata dall'Italia nel 2007) e la Convenzione quadro sul valore dell'eredità culturale per la società (Consiglio d'Europa, Faro 2005, ratificata dall'Italia nel 2020).

La struttura delle Linee guida guarda molto alle esperienze regionali più mature - in particolare Lombardia, Piemonte, Friuli Venezia Giulia, Puglia -, ma anche alla proposta di legge nazionale del 2014 e appunto al Manifesto strategico degli ecomusei italiani.

A livello internazionale va evidenziato l'apporto degli ecomusei italiani al dibattito sulla giustizia climatica, in particolare con la partecipazione nel 2021 agli eventi satellite della Pre-COP 26 con il convegno "Ecomuseums and climate change" all'interno del quale si è discusso di come il tema sia oggi interpretato dagli ecomusei sia in termini di sperimentazione di buone pratiche sia come sensibilizzazione e educazione della collettività[5].

Molto si sta facendo anche in termini di cooperazione transnazionale. Ne sono due esempi la Carta di cooperazione "Distanti ma uniti. Gli ecomusei e i musei di comunità di Italia e Brasile" del 2020 nata per riflettere e confrontarsi sulle risposte degli ecomusei alle crisi pandemica e ambientale e oggi attiva per la promozione di iniziative congiunte tra i due Paesi (Dal Santo et al., 2021); e il progetto Erasmus+ "EcoHeritage" con la partecipazione di Italia, Polonia, Portogallo e Spagna, per mutuare dall'esperienza degli ecomusei strumenti e pratiche di gestione collaborativa del patrimonio[6].

---

[5] Queste e altre iniziative a livello internazionale sono documentate in: *https://sites.google.com/view/drops-platform/home*.

[6] I dettagli e gli sviluppi del progetto sono pubblicati in: *https://learning.ecoheritage.eu/*.

Buone pratiche dagli ecomusei in ambito urbano

Gli ecomusei rispondono alle sfide della contemporaneità attraverso il dibattito e la creazione di reti lunghe di collaborazione, e la loro credibilità è supportata da una intensa e articolata attività sul campo, declinata nei diversi contesti locali e culturali. Tali azioni sono orientate al coinvolgimento e all'*empowerment* delle comunità, alla partecipazione e alla riqualificazione ambientale, alla creazione di connessioni e alla rigenerazione urbana (Riva, 2020).

Molti sono gli esempi nazionali e internazionali che si potrebbero fare, di seguito ne vengono presentati tre, particolarmente emblematici.

Per quanto riguarda il coinvolgimento e l'abilitazione delle comunità in ambito urbano, significative sono le azioni promosse dall'Écomusee Grand-Orly Seine Bièvre, in Francia. Nato nel 1979 per opera di Françoise Wasserman come Ecomuseo di Fresnes, in un sobborgo a sud di Parigi, l'ecomuseo si è espanso dapprima nel 2006 a includere i 7 Comuni dell'agglomerazione della Val de Bièvre, e successivamente nel 2016 con l'attuale configurazione che comprende 24 Comuni e ben 700.000 abitanti, ampliando di molto il suo bacino di utenza e le città coinvolte. La sede è nella fattoria Cottinville di Fresnes e la sua missione è raccogliere, documentare e trasmettere il patrimonio della *banlieu* parigina.

Si tratta di un ecomuseo dedicato ai problemi della società locale e a promuovere il "patrimonio suburbano", attraverso visite guidate, *workshop*, questionari partecipativi, *atelier* dell'immaginario, che hanno lo scopo di aumentare la consapevolezza del valore del patrimonio culturale, oltre che stimolare azioni per la sua tutela anche opponendosi a progetti che ne comporterebbero la distruzione (Delarge, 2017). Ne è un esempio proprio la sede dell'Ecomuseo, che si voleva demolire perché negli anni aveva ospitato un penitenziario ed era quindi legata a un'immagine negativa di patrimonio.

Per raggiungere i suoi obiettivi, l'ecomuseo lavora con i residenti per sviluppare mostre ed eventi temporanei, che sono il risultato della ricerca, della raccolta di oggetti e parole. Nello specifico ogni anno, l'ecomuseo promuove una grande mostra che affronta temi della vita nella periferia: lavoro, immigrazione, condizione femminile. Un esempio è stato "Territoire Habité, 58 progetti futuri per il Grand-Orly Seine

Bièvre", realizzata nel 2023 dagli studenti del Diplôme supérieur d'art appliqué dell'École Boulle. In particolare gli studenti, dal 2017 al 2022, hanno censito i 24 Comuni del territorio e, attraverso passeggiate, incontri con gli attori locali e lavoro sul campo, hanno elaborato progetti per riqualificare aree o edifici degradati, individuati come criticità per il territorio.

Accanto alla mostra principale, l'ecomuseo organizza inoltre ogni anno quattro mostre partecipative, ideate e gestite direttamente dagli abitanti.

Infine, un servizio di mediazione culturale sviluppa azioni per rendere le mostre, le collezioni e i temi cari all'ecomuseo accessibili al più ampio numero di persone. In questo modo i visitatori possono beneficiare di un'offerta educativa continua, gratuita e calibrata per le diverse fasce d'età, rafforzando le proprie conoscenze e dotandosi di strumenti critici per interpretare la contemporaneità.

Nell'ambito della partecipazione e riqualificazione ambientale è attivo l'Ecomuseo del Paesaggio di Parabiago, che opera in un ambito complesso, lungo il fiume Olona, a nord ovest della città metropolitana di Milano, in un contesto caratterizzato da un "paesaggio malato", per il degrado fisico del fiume ridotto a collettore degli scarichi industriali, con la perdita di diversità biologica, lo squilibrio e la separazione tra *habitat* umano e naturale, e il degrado culturale che ne è conseguito.

L'Ecomuseo con il Parco dei Mulini hanno avviato da anni un progetto di valorizzazione integrata ambientale e culturale della Valle Olona. Nel 2004 qui è stato sottoscritto il primo Contratto di fiume italiano, che ha di fatto aperto la strada a un nuovo modo di percepire, amministrare e gestire il territorio fluviale. L'accordo quadro di sviluppo territoriale è stato promosso da Regione Lombardia con l'obiettivo di un riscatto del territorio attraverso il finanziamento di studi e opere lungo il fiume.

A questo sono seguite altre iniziative finalizzate a promuovere il "rinascimento fluviale" dell'intero bacino dell'Olona, in particolare la costituzione di un *forum* di partecipazione, la realizzazione di mappe di comunità, la sottoscrizione di patti di collaborazione.

Il processo ha portato cambiamenti strutturali nel modo di lavorare sul e per il territorio, con il *forum* di partecipazione che oggi affianca stabilmente gli organi politici e tecnici; ma anche cambiamenti

culturali legati alla dimensione relazionale e sociale, con l'offerta di percorsi educativi continui; e ancora cambiamenti fisici con azioni di miglioramento della qualità dei luoghi.

Oggi il piano denominato "La Valle ti richiama. Un fiume di cultura per lo sviluppo sostenibile", si pone l'obiettivo di ricomporre intorno al fiume una nuova città abitabile diffusa, basata su un equilibrato rapporto tra ambiente naturale e antropico (Fanzini et al., 2019a).

L'Ecomuseo Casilino Ad Duas Lauros di Roma è emblematico per la promozione di connessione e rigenerazione urbana. L'ecomuseo collocato nel Municipio Roma V, nasce come movimento di contrasto alla speculazione edilizia nel Comprensorio Archeologico Ad Duas Lauros. Si pone gli obiettivi di valorizzare e rendere fruibile un patrimonio culturale in larga parte invisibile; migliorare la qualità della vita; documentare, condividere e rigenerare il patrimonio rafforzando nei residenti senso di riconoscimento e appartenenza ai luoghi; contrastare la frammentazione dell'area.

Tali obiettivi sono stati declinati in azioni puntuali che hanno sostanzialmente portato alla realizzazione di connessioni fisiche e virtuali per fare del Comprensorio una infrastruttura green e creare narrazioni e legami di senso tra le risorse.

Sono state costituite comunità di cura, impegnate per lo sviluppo di progetti comuni. Sono stati definiti percorsi di fruizione patrimoniale e narrazione territoriale, sviluppati dalle comunità di cura attraverso le mappe di comunità, e riportati all'interno della piattaforma digitale dell'Ecomuseo. E si è avviata una attività di pianificazione partecipata con laboratori di *visioning* collettivo con le realtà locali.

Un primo esito di questa attività è stato il Piano di Assetto dell'Ecomuseo Casilino, un documento strategico di pianificazione urbanistica che immagina di ricomporre il mosaico patrimoniale dell'area attraverso la tracciatura fisica di percorsi, collegando le aree verdi e riconnettendo spazio costruito e aperto. Il progetto, presentato al Comune di Roma, ha ispirato ed è stato ripreso nel Piano d'Assetto dell'Anello Verde (Riva& Gnessi, 2021).

Riflessioni conclusive

Nel contesto attuale con sempre più numerose iniziative per dare avvio a una transizione ecologica, la maggiore difficoltà è probabilmente il trasferimento dei principi, contenuti nei programmi internazionali, pienamente condivisibili, in cambiamenti concreti a livello locale. Sembra esserci uno scollamento tra le politiche e la loro attuazione. Questo perché il cambiamento necessario richiede una revisione profonda degli strumenti che abbiamo sempre utilizzato per il governo del territorio, e perché è indispensabile che questi cambiamenti vedano coinvolta la collettività, intesa come comunità informata e partecipe delle scelte.

In questo *gap* l'azione degli ecomusei può e deve produrre impatti significativi, sia a livello locale facendo emergere la comunità che nei contesti urbani è spesso disgregata, sia a livello sovralocale, agendo in rete. Peraltro, molti programmi europei stanno finanziando proprio azioni di accompagnamento delle comunità in questo senso (Riva et al., 2022a).

L'ecomuseo spesso lavora ai margini, intendendo il margine come lo spazio di apertura radicale, che consente di immaginare alternative. L'ecomuseo per sua natura è in grado di stimolare la creatività nella comunità, di educare alla cura, di promuovere nuovi modelli per vivere il territorio, ma per diventare pienamente efficace non può rinunciare al dialogo anche con il centro, con i livelli amministrativi, per far sentire forte la sua voce ed essere motore per il cambiamento necessario. E per questo è indispensabile alimentare le reti lunghe, la collaborazione e la cooperazione.

Con il loro operato gli ecomusei sono impegnati per la costruzione di una democrazia di prossimità e costituiscono ambienti idonei e ricettivi dove sperimentare e misurare l'efficacia di modelli avanzati di *governance* che, soprattutto in ambiti urbani dove più forti sono le pressioni economiche e immobiliari, superi l'*empasse* progettuale generata dalla mancata assunzione di responsabilità del pubblico nel suo ruolo di orientamento e coordinamento, e del privato a sostenere gli interessi della collettività (Riva, 2022b).

Le pratiche di democrazia partecipativa sperimentate dagli ecomusei ben si prestano al trasferimento al più generale livello di governo della città.

References

APPENDINO, F., & GILIBERTO, F. (2016). Una nuova sfida per gli strumenti di valutazione: la Raccomandazione Unesco sul Paesaggio Storico Urbano. *L'influenza sui percorsi valutativi dell'Enciclica Laudato sì*, Siev, Apr 2016, Rome, Italy.

DAL SANTO, R., ALMEIDA, N.H.O., & RIVA, R. (2021). Distant but United: A Cooperation Charter between Ecomuseums of Italy and Brazil. *Museum International*, 73(3-4), 54-67.

DAL SANTO, R., BALDI, N., DEL DUCA, A., & ROSSI, A. (2017). The Strategic Manifesto of Italian Ecomuseums. *Museum International*, 69: 1-2, 86-95.

DELARGE, A. (2017). Museum, social cohesion, and cultural landscape. In: R. Riva (Ed.). *Ecomuseums and cultural landscapes. State of the art and future prospects*. Santarcangelo di Romagna: Maggioli.

FANZINI, D., RIVA, R., & DAL SANTO, R. (2019a). Pact for the river renaissance of the Olona Valley. *SMC Sustainable Mediterranean Construction*, 10, 69-73.

FANZINI, D., TARTAGLIA, A., & RIVA, R. (Eds.) (2019b). Project challenges: sustainable development and urban resilience. Santarcangelo di Romagna: Maggioli.

RIVA, R. (Ed.) (2017). Ecomuseums and cultural landscapes. State of the art and future prospects. Santarcangelo di Romagna: Maggioli.

RIVA, R. (2020). Cultural landscapes and Sustainable development: the role of ecomuseums. *SMC Sustainable Mediterranean Construction*, 11, 25-29.

RIVA, R., & GNESSI, C. (2021). Structuring connections for landscape care. The case of Casilino Ecomuseum in Rome. *Agathón*, 10, 132-139.

RIVA, R., ALDOVINI, G., & DAL SANTO, R. (2022a). Managing the eco-social transition: communities in action to build possible futures. *Techne. Journal of Technology for Architecture and Environment*, 23, 62-68.

RIVA, R. (2022b). Gli ecomusei: un progetto di comunità per una maggiore qualità degli spazi di vita. In: I., Perusin, & A. Stefani (Eds.). *Gli*

ecomusei sono paesaggio. Educazione e partecipazione per la vivibilità dei territori. Pisa: Edizioni ETS.

SENNETT, R. (2019). Building and Dwelling: Ethics for the City. London: Penguin Books.

VARINE, H. de (2017). L'écomusée singulier et pluriel. Un témoignage sur cinquante ans de muséologie communautaire dans le monde. Paris: L'Harmattan.

Lo Storytelling Digitale per la Narrazione del Patrimonio Territoriale. Il Progetto Museo Diffuso e/o Ecomuseo della Valle del Liri[1]

Ivana Bruno, Laura Saturnino

Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale
i.bruno@unicas.it
laura.saturnino@unicas.it

Abstract (EN)

The paper illustrates the digital communication strategy developed to enhance the cultural heritage of the emerging Museo Diffuso della Valle del Liri (MuDiV). Situated in southern Lazio and crossed by the luxuriant Liri river, the Liri Valley is characterised by the integration of natural and anthropic elements, giving rise to a unique territorial heritage with a strong identity for its inhabitants.

The digital storytelling project resulted from the collaboration between the University of Cassino and Southern Lazio and the Apassiferrati Cultural Association of Arce. Particular attention was paid to a form of participatory storytelling - the 'Diamond Loquis' or 'Community Loquis' - realised with the active involvement of some inhabitants of the Liri Valley.

The first part introduces and contextualises the topic, while the second part presents the storytelling project and the participatory digital storytelling methodology.

Keywords: cultural heritage; digital storytelling; widespread museum; ecomuseum; Valle del Liri.

[1] Il § 1 è ascrivibile a Ivana Bruno, mentre il § 2 a Laura Saturnino.

Abstract (IT)

Il contributo illustra la strategia di comunicazione digitale sviluppata per valorizzare il patrimonio culturale del nascente Museo Diffuso della Valle del Liri (MuDiV). Situata nel Lazio meridionale e attraversata dal rigoglioso fiume Liri, la Valle del Liri si distingue per l'integrazione tra elementi naturali e antropici, dando vita a un patrimonio territoriale unico e fortemente identitario per i suoi abitanti.

Il progetto di storytelling digitale è nato dalla collaborazione tra l'Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale e l'Associazione Culturale Apassiferrati di Arce. Particolare attenzione è stata rivolta a una forma di storytelling partecipato – il *Loquis di diamante* o *della comunità* – realizzato con il coinvolgimento attivo di alcuni abitanti della Valle del Liri.

La prima parte introduce e contestualizza l'argomento, mentre la seconda presenta il progetto di storytelling e la metodologia di storytelling digitale partecipato.

Parole chiave: patrimonio culturale; storytelling digitale; museo diffuso; ecomuseo; Valle del Liri.

La genesi del progetto di narrazione digitale

La strategia di comunicazione digitale sviluppata per il nascente Museo Diffuso della Valle del Liri mira a valorizzare il patrimonio di questa storica terra. Il progetto di ricerca si colloca all'interno di un ampio percorso di studi, avviato nel 2016 con la firma di una Convenzione Quadro tra l'Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale e l'Associazione Culturale Apassiferrati di Arce[2].

La sinergia tra l'Ateneo e il territorio ha rappresentato, fin dal principio, un fattore vincente dell'intera progettualità, innescando una circolarità virtuosa basata su occasioni di scambio e di reciproco arricchimento e si è spinta fino al coinvolgimento diretto e attivo della

[2] Referente e responsabile scientifico della Convenzione: prof.ssa Ivana Bruno, Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale. Presidente dell'Associazione culturale Apassiferrati: ing. Paolo Silvi.

comunità nei processi di co-creazione di valore culturale[3]. In questo contesto, l'Università ha svolto un ruolo duplice e insostituibile: da un lato, ha garantito la qualità e la scientificità dei contenuti; dall'altro, ha agito come "mediatore culturale", promuovendo un dialogo costruttivo con la complessa realtà territoriale della Valle del Liri, coinvolgendo amministrazioni comunali, associazioni culturali e cittadini.

In questa ampia cornice si inseriscono l'organizzazione di un convegno e di un evento culturale promossi dall'Università di Cassino, rispettivamente nel 2019 e nel 2022, oltre alla partecipazione a una Giornata di studi e a un Convegno internazionali, organizzati nel 2019 e nel 2021 dall'Università NOVA di Lisbona in collaborazione con importanti partners[4].

Grazie alla già menzionata Convenzione Quadro, inoltre, tra il 2017 e il 2022 sono stati assegnati cinque premi di ricerca attraverso un bando competitivo, con un approccio interdisciplinare, rivolto a giovani laureandi e neolaureati[5]. Questi premi hanno portato a risultati e studi

---

[3] L'organizzazione della Giornata di studi *La Valle del Liri: un territorio da valorizzare*, svoltasi il 7 maggio 2019 presso il Palazzo degli Studi dell'Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale, ha rappresentato un momento significativo in questo contesto. L'evento è stato realizzato in collaborazione con l'Associazione culturale Apassiferrati e ha visto la partecipazione di enti e istituzioni locali, nonché di diverse associazioni culturali.

[4] Oltre alla Giornata di studi *La Valle del Liri: un territorio da valorizzare*, svoltasi il 7 maggio 2019 presso il Palazzo degli Studi dell'Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale, già ricordata, si fa riferimento all'incontro dedicato allo storytelling per il museo diffuso della Valle del Liri. Questo evento si è tenuto il 9 giugno 2022 nella Sala San Tommaso del Palazzo comunale di Roccasecca (FR), nell'ambito del programma culturale *Le Unicittà: l'università incontra le città nelle città* ed è stato organizzato in collaborazione tra l'Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale e l'Associazione culturale Apassiferrati, con la partecipazione della Società Domenica Beni Culturali, con sede a Cassino. Inoltre, il progetto è stato presentato alle Jornadas Europeias do Património (JEP) 2019, tenutesi dal 27 al 29 settembre 2019 presso il Centro de Humanidades dell'Universidade Nova di Lisboa, nonché nella Stazione ferroviaria di Rossio, Sala do Rei, il 27 settembre 2019. Ha trovato spazio anche all'International V CHAM – Centre for the Humanities dell'Universidade Nova di Lisboa, con il tema *Frontiers of Humanities and Beyond: Towards New Critical Understandings of Borders*, svoltosi dal 21 al 23 luglio 2021 a Lisbona.

[5] I premi, finanziati dall'Associazione culturale Apassiferrati e da alcuni comuni della Valle del Liri coinvolti nel progetto del museo diffuso, sono stati i seguenti: *Infrastrutture ferroviarie e produzione industriale nella Valle del Liri tra fine secolo e inizio Novecento*, 2017-2018 (dott. Luigi Cicchini; tutor e coordinamento scientifico: prof.ssa Silvana Casmirri); *Apassiferrati sui binari della cultura: per un museo diffuso nella Valle del Liri*, 2018-2019 (dott.ssa Laura Saturnino; tutor e coordinamento scientifico: prof.ssa Ivana Bruno); *Studio per un modello storico culturale per il distretto delle cartiere di Isola del Liri*, 2020-2021 (dott. Marco Saccucci; tutor e coordinamento scientifico: prof.ssa Assunta Pelliccio); *La mia stazione racconta* (Arce, Arpino, Ceprano, Fontana Liri, Isola del Liri, Roccasecca), 2020-2021 (dott. Andrea Pecoraro; tutor e coordinamento scientifico: prof.ssa Ivana Bruno); *La mia stazione racconta* (Sora), 2022-2023 (dott.ssa Alessandra Chiarlitti; tutor e coordinamento scientifico: prof.ssa Ivana Bruno). Alla strategia di comunicazione digitale del Museo Diffuso della Valle del Liri è legata inoltre la tesi di dottorato industriale *Per un approccio digitale al museo diffuso e/o ecomuseo. Nuovi modelli comunicativi di storytelling,* 2024 (dott.ssa Laura Saturnino; supervisor: prof.ssa Ivana Bruno).

originali, contribuendo così in modo significativo al panorama della ricerca.

In tutte le sue articolazioni – dallo studio della storia della Valle del Liri, alla progettazione di un museo diffuso, fino alla sperimentazione di innovative strategie di comunicazione dedicate – il progetto ha offerto agli studenti l'opportunità di coniugare la dimensione teorica e la prassi. In particolar modo, nella costruzione di un modello comunicativo di storytelling digitale, il confronto con la sfera pratica ha richiesto una considerazione preliminare sulle potenzialità e sui limiti insiti nell'uso degli strumenti digitali a favore del patrimonio culturale. Questa riflessione intorno ai mezzi e alle modalità più efficaci – in termini di attrattività e qualità della proposta – ha costituito il fulcro della borsa di studio intitolata *La mia stazione racconta* (2020-2021) per i Comuni di Arce, Arpino, Ceprano, Fontana Liri, Isola del Liri e Roccasecca.

Dallo storytelling digitale allo storytelling digitale partecipato

La mia stazione racconta intende fornire una risposta concreta riguardo a un'istanza cogente della comunicazione culturale nell'era digitale contemporanea: come rendere la conoscenza e la fruizione del patrimonio culturale accessibile e attrattiva, senza banalizzare la qualità dei contenuti[6].

Lo studio, condotto prima dal dott. Andrea Pecoraro per l'anno 2020-2021 e l'anno seguente dalla dott.ssa Alessandra Chiarlitti, con il

[6] L'indirizzo di ricerca è stato sviluppato all'interno della tesi di dottorato industriale redatta di chi scrive, intitolata *Per un approccio digitale al museo diffuso e/o ecomuseo. nuovi modelli comunicativi di storytelling* (Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale, Corso di dottorato in *Literary and Historical Sciences in the Digital Age*-XXXVI ciclo. Supervisore: prof.ssa Ivana Bruno), discussa il giorno 11 ottobre 2024 presso il Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale. Tale tema è stato anche oggetto delle relazioni *Comunicare il patrimonio culturale nell'era digitale. Un caso concreto: il canale* del MuDiV, nel corso del II Convegno Internazionale del Dipartimento di Scienze della comunicazione *Comunicare: modelli e codici, forme e profili. Dai prototipi alle istanze di sostenibilità e innovazione nell'era digitale* (7-8 novembre 2023, coordinamento scientifico: prof. Paolo Coen, Teramo, Università degli Studi di Teramo, Polo G. D'Annunzio) e *Places, voices, and stories from a prison. Immersive Exhibition at the Angevin Castle,* nell'ambito del I International Meeting ISCDMCH *Safeguard, Communication and Digital Mediation of Cultural Heritage* (26-28 ottobre 2023), organizzato da Universitade do Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, CITCEM-Centro de Investigacao Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória in collaborazione con Direção Regional de Cultura do Norte–Ministério da Cultura, Universitade de Porto, Porto, Insituto Porto – Pernambuco (atti in corso di stampa).

coordinamento scientifico della prof.ssa Ivana Bruno, si è focalizzato sulla tecnica dello storytelling digitale. Tale strumento è stato utilizzato per il racconto del patrimonio culturale di 7 comuni della Valle del Liri: Arce, Arpino, Ceprano, Fontana Liri, Isola del Liri, Roccasecca e Sora. La ricerca di un modello comunicativo digitale per il racconto dei luoghi citati nasce in continuità con la teorizzazione di un Museo Diffuso della Valle del Liri avviata nel 2019. La scelta del modello museale del museo diffuso e/o ecomuseo – un sistema reticolare di beni disseminati su un territorio, di cui sono diretta espressione, e in cui la comunità assume un ruolo partecipe e protagonista nei processi a carico del patrimonio territoriale[7] – è sembrata la più congeniale per valorizzare il patrimonio di questo secolare territorio, in cui testimonianze tangibili e intangibili, memorie e storie, si integrano all'interno di un paesaggio culturale meritevole di attenzione e valorizzazione[8].

Terra del Frusinate strategicamente situata a metà strada tra i centri di Roma e Napoli, La Valle del Liri deve la sua genesi all'epoca romana. Dalla denominazione "Campania felix" a "Terra di lavoro", con cui è stata contraddistinta nel corso dei secoli, fino alla soppressione fascista del 2 gennaio 1927, la Valle del Liri abbraccia un'area di 50 km in direzione nord ovest-sud est. Comprende 19 Comuni: Arce, Arpino, Broccostella, Castelliri, Castrocielo, Cervaro, Colfelice, Colle San Magno, Fontana Liri, Isola del Liri, Piedimonte San Germano, Rocca d'Arce, Roccasecca, Sant'Elia Fiumerapido, Santopadre, San Vittore del Lazio, Sora, Terelle, Villa Santa Lucia, presentandosi come uno dei territori più suggestivi del Lazio meridionale[9]. In essa sono ancora riconoscibili i segni materiali e immateriali impressi al suo sviluppo sociale, economico e culturale dal fiume Liri e dalla ferrovia Roccasecca-

---

[7] I due modelli museali, nati rispettivamente uno negli anni Settanta in Francia e l'altro negli anni Ottanta in Italia, sono accostati in virtù di un'analogia che li connota intrinsecamente, e cioè il presentarsi come modelli di gestione a rete del patrimonio su scala territoriale. Sul modello del museo diffuso: Drugman F., *Il museo diffuso,* in «Hinterland», n. 21-22, 1982; Basso Peressut, Ricci M. (a cura di), *Fredi Drugman. Idee per un progetto di museo lungo il Trebbia*, Edifir, Firenze 2016. Sull'ecomuseo il riferimento imprescindibile è a De Varine H., *L' ecomuseo singolare e plurale. Una testimonianza su cinquant'anni di museologia comunitaria nel mondo*. Utopie Concrete, Gemona del Friuli 2021, e bibliografia precedente.

[8] Il progetto è stato al centro della tesi magistrale di chi scrive intitolata *Ecomusei, reti e sistemi museali. Per un progetto di museo diffuso nella Valle del Liri* (Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale, a.a. 2018/2019. Relatrice: prof.ssa Ivana Bruno; correlatrice: prof.ssa Assunta Pelliccio).

[9] Leonardi S., *La Valle del Liri: da Terra di lavoro a distretto industriale*, Atti della 14° Conferenza Nazionale ASITA, Brescia 9-12 novembre 2010, pp. 1157-1162; Cigola M., *Le cartiere storiche del basso Lazio, censimento e catalogazione degli apparati grafici e cartografici*, Ciolfi Ed., Cassino 2002, p. 1157.

Arce-Avezzano[10]. Questi elementi hanno costituito, nei secoli, i motori della crescita della Valle del Liri, che si è accompagnata alla fioritura di un patrimonio culturale cospicuo e composito, declinato in un'eterogenea tipologia di testimonianze: ambientali, artistiche, storiche, antropologiche, archeologiche e architettoniche[11]. Proprio nelle vicinanze del Liri, da cui questa terra prende il nome, e dei suoi affluenti come il Rapido e il Fibreno, infatti, sorsero opifici e stabilimenti che ne sfruttavano le acque come forza motrice per azionare i macchinari industriali o per produrre energia elettrica, dando un forte impulso al potenziamento economico di quest'area del Meridione tra il XIX e il XX secolo. A prosperare furono soprattutto l'industria tessile della lana e quella della carta. La produzione di quest'ultima, in particolare, spiccava per la qualità e la quantità. La carta della Valle, infatti, sul mercato interno così come sull'esterno, era considerata tra le migliori, sia per la grande varietà di tipi offerta, sia per la grandezza degli impianti. Questa forte competitività dipendeva anche dall'utilizzo di macchinari all'avanguardia[12].

D'altro canto, la realizzazione della strada ferrata, iniziata negli ultimi venti anni del XIX secolo e proseguita a più riprese fino all'inaugurazione del 20 agosto 1902, ha contribuito in modo sostanziale a imprimere una forte spinta propulsiva al suo sviluppo. Fu utilizzata in primo luogo per il trasporto delle merci e per lo spostamento dei lavoratori impiegati nelle industrie locali. Alcune di esse – è il caso, ad esempio, del Polverificio di Fontana Liri, direttamente dipendente dallo scalo di Arce – costruirono un breve raccordo per favorire il collegamento con la linea principale. Ma la ferrovia servì anche per connettere tra loro paesi altrimenti condannati a un destino di inevitabile isolamento[13].

---

[10] Iniziata nel 1880, la linea ferroviaria è stata inaugurata il 20 agosto 1902. Cicchini L., *Infrastrutture ferroviarie e produzione industriale nella Valle del Liri tra fine secolo e inizio Novecento: le ferrovie di collegamento del Polverificio del Liri e delle Cartiere meridionali alla Linea Roccasecca-Avezzano*, Quaderni della ferrovia della Valle del Liri, CreativaStampa.it, Arce 2018.

[11] Sulla storia della Valle del Liri si vedano Caprio A., Giordano A., Natale M., *Terra di lavoro*, Guida Editore, Napoli 2003; Conti S., *Terra di lavoro olim Campania felix. Una storia di carte geografiche*, in Amirante G., Cioffi R., Pignatelli G. (a cura di), V: Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli, Giannini Editore, Napoli 2018, pp. 41-48.

[12] L'industria cartaria è arrivata a produrre fino a 1.130.000 metri di carte differenti nel corso del XIX secolo. Leonardi S., *La Valle del Liri*…cit., p. 1160.

[13] Cicchini L., *Infrastrutture ferroviarie e produzione industriale*…cit., p. 5.

L'eterogeneità del patrimonio della Valle del Liri, diffuso e policromo nelle forme in cui si manifesta, è dunque emanazione diretta di una lunga memoria storica, sociale e umana.

Un patrimonio culturale assimilabile a quell'idea estesa e olistica promossa dalla *Convenzione Quadro del Consiglio d'Europa sul valore dell'eredità culturale per la società* (da ora, Convenzione di Faro) con l'espressione "eredità culturale", e cioè:

> […] un insieme di risorse ereditate dal passato che le popolazioni identificano indipendentemente da chi ne detenga la proprietà, come riflesso ed espressione dei loro valori, credenze, conoscenze e tradizioni, in continua evoluzione. Essa comprende tutti gli aspetti dell'ambiente che sono il risultato dell'interazione nel corso del tempo fra le popolazioni e i luoghi[14].

Ma la ricchezza della Valle del Liri è rappresentata anche dai suoi abitanti: una comunità da sempre animata dall'intento comune di preservare le testimonianze identitarie della sua eredità culturale e altrettanto determinata nel proposito di custodirne l'essenza per trasmetterla alle generazioni future. Tale predisposizione è dimostrata dall'attività di associazioni culturali, enti istituzionali e privati cittadini orientati concretamente alla promozione del proprio territorio. Una comunità in cui pulsa vibrante il senso di appartenenza al proprio patrimonio e in cui si estrinseca la radice etimologica del termine: comunità come luogo della reciprocità, della partecipazione, del fare collettivo[15]. Una comunità, attiva e proattiva, in cui è possibile riconoscere quel concetto di "comunità di eredità" costitutivo di una delle fondamenta teoriche ancora della *Convenzione di Faro,* che vi riconosce:

> […] un insieme di persone che attribuisce valore ad aspetti specifici dell'eredità culturale, e che desidera, nel quadro di un'azione pubblica, sostenerli e trasmetterli alle generazioni future[16].

---

[14] Consiglio d'Europa, *Convenzione Quadro del Consiglio d'Europa sul valore dell'eredità culturale per la società*, (CETS no.199), Faro 27.X.2005, art. 2a.

[15] Enciclopedia online Treccani, *Comunità*, *https://www.treccani.it/enciclopedia/comunita_(Enciclopedia-Italiana)/*.

[16] Consiglio d'Europa, Convenzione Quadro del Consiglio…cit., art. 2b.

La predisposizione degli abitanti della Valle del Liri a farsi custodi e promotori delle proprie, plurali, memorie ha contribuito a dare impulso prima al progetto già citato volto a realizzare un museo diffuso nella Valle, e poi a collaborare assertivamente in termini di apporto e risorse personali, in una delle fasi della ricerca del modello comunicativo di narrazione del suo patrimonio culturale, come vedremo più avanti.

Per la narrazione digitale dell'eredità della Valle del Liri è stato scelto lo strumento del podcast: una tipologia di contenuto audio che sta conquistando una rilevanza notevole anche all'interno della comunicazione culturale e museale[17]. Fin dalla sua nascita, collocabile nei primi anni del 2000, esso ha rispecchiato pienamente due aspetti cruciali della comunicazione digitale odierna, e cioè l'estrema portabilità e un accattivante livello di immersività, come è stato rilevato da studi recenti[18]. Il podcast, inoltre, è in grado di attivare una particolare modalità fruitiva, descritta come «una sorta di scivolamento naturale della nostra mente nell'ambiente rappresentativo del racconto»[19] che favorisce un coinvolgimento emotivo e profondo in chi ascolta. A conferma del successo di questo strumento di comunicazione, ricerche recenti ne evidenziano il grado di popolarità crescente. Il podcast, in particolar modo, risulta fortemente attrattivo per i giovani ascoltatori della fascia d'età under 39 e, in generale, i suoi utenti presentano un livello di istruzione elevato[20].

In linea con gli scopi è stata perciò identificata la piattaforma di geo-podcasting Loquis[21] come il luogo virtuale ideale per il racconto del patrimonio territoriale diffuso della Valle del Liri. La scelta è stata dettata da due motivi fondamentali, legati alle stesse peculiarità della piattaforma: Loquis, infatti, non solo consente di ascoltare storie, che possono essere concepite alla stregua di autentiche reinterpretazioni

---

17 Dal Maso C., Dragoni P. (a cura di), *L'arte che parla. Radio e podcast per la valorizzazione dei beni culturali*, Edipuglia, Bari 2024.

18 Boracchi C. (a cura di), Branded Podcast. *Dal racconto alla promozione come "dare voce" ad aziende e istituzioni culturali,* Dario Flaccovio Editore, Palermo 2020.

19 Castellanza W. A., *Non solo parole: le forme narrative nel podcast perfetto*, in Boracchi Chiara (a cura di), *Branded podcast. Dal racconto*…cit., p. 63.

20 Dal 2021 al 2024 il numero degli ascoltatori è progressivamente aumentato, passando da 9,3 milioni a circa 12 milioni. Un numero registrato nel periodo di riferimento di un mese. Il 29% degli ascoltatori è laureato, mentre l'11% svolge professioni di livello elevato. IPSOS, *Ipsos Digital Audio Survey* 2024. Disponibile al link *https://www.ipsos.com/it-it/sbloccare-potenziale-podcast-passione-strategia#:~:text=Condividiamo%20i%20dati%20della%20sesta,del%20Digital%20Audio%20e%20podcast.&text=Il%202024%20%C3%A8%20l'anno,ha%20ascoltati%20nell'ultimo%20mese*.

21 *https://www.loquis.com/it*.

artistiche, come quelle presenti sul canale del Museo Diffuso della Valle del Liri (MuDiV)[22], ma permette anche di partecipare attivamente creando il proprio contenuto audio. Un aspetto, questo, che è sembrato significativo soprattutto in relazione al coinvolgimento nel progetto di narrazione della comunità della Valle del Liri.

Ogni racconto della Valle del Liri su Loquis è concepito come una finestra aperta sul patrimonio territoriale. A livello strutturale il canale si apre con un testo introduttivo che esplica i fini del progetto di storytelling digitale e riporta le informazioni di contesto utili a orientare il fruitore. Ogni podcast, è a sua volta preceduto da un abstract descrittivo e da un'immagine identificativa. Gli autori delle immagini sono indicati nei crediti che chiudono gli abstracts, insieme agli autori dei testi, al nome dell'attore che interpreta la voce narrante e all'autore delle musiche. Anche nel caso dei brani musicali, sono presenti i singoli titoli. Relativamente a quest'ultimo punto, è stato essenziale ricorrere a un repertorio di brani originali nel rispetto dei diritti di royalties.

La costruzione e la realizzazione dei racconti digitali si è basata su tre passaggi, ognuno dei quali sviluppato sulla base di criteri e obiettivi precisi:

1. identificazione e mappatura dei luoghi e delle testimonianze culturali di interesse. Questa prima fase ha previsto la condivisione dei risultati con la comunità. Quest'ultima, infatti, si è radunata attorno a un metaforico "tavolo partecipato", che ha riunito Accademia e territorio e ha rappresentato l'occasione per accogliere suggestioni e informazioni utili alla ricerca. Allo stesso modo, ciò ha rappresentato un atto concreto per creare o rinsaldare il legame con la comunità. A questo momento preliminare è seguita prima la ricerca delle fonti, nel rispetto del criterio della scientificità, e poi la scrittura degli storytelling. Sono quindi stati scelti, come voci narranti, uno o più personaggi, storici o mitici, legati alla Valle del Liri (come l'oratore Marco Tullio Cicerone per Arpino o la dea Marica per Isola del Liri);

2. editing e adattamento dei testi per la recitazione con il fine di ottenere un livello elevato di attrattività pur mantenendo inalterati la qualità e l'approfondimento scientifico dei contenuti. Inoltre, è stato

[22] *https://www.loquis.com/it/channel/59891/Museo+Diffuso+della+Valle+del+Liri*. Aperto nel mese di febbraio 2022, il canale contiene 66 storytelling digitali ed è seguito da 2658 utenti. I Loquis sul Comune di Sora sono in corso di caricamento.

fondamentale, in questo momento del processo, applicare ai testi i criteri alla base della semplificazione linguistica e testuale[23];

3. definizione del sound design, direzione artistica e recitazione. Questa fase ha visto il coinvolgimento sia di professionisti, per quanto riguarda l'anno 2021-2022, sia di una compagnia teatrale e di un musicista emergente del territorio, per quanto riguarda l'anno 2022-2023[24].

Poiché concetti come "comunità", "partecipazione" e "condivisione" hanno costituito il fil rouge dell'intero progetto, nel mese di maggio 2022 è stato prima concepito e poi realizzato uno storytelling digitale particolare, che abbiamo definito il *Loquis della comunità* o *Loquis di diamante*. Anche in questo caso, il riferimento concettuale da cui prende le mosse l'operazione è l'idea di partecipazione democratica ai processi di valorizzazione e promozione del patrimonio culturale espressi all'interno della Convenzione di Faro. Creato appositamente per essere presentato alla cittadinanza nel corso del già citato convegno tenutosi nel Comune di Roccasecca il 9 giugno 2022, il *Loquis di diamante* è rappresentativo di un approccio democratico alla co-creazione di valore culturale, perché ha coinvolto direttamente alcuni cittadini, chiamati a esprimere un'idea personale sul significato che il patrimonio culturale della propria città assume all'interno della propria vita. Il quesito posto – «Cos'è per te il patrimonio culturale della tua città?» – ha puntato a stimolare e far emergere, nei partecipanti, un senso di appartenenza identitario alla propria eredità culturale. Le risposte, registrate come tracce audio, sono confluite in un unico file della durata di 1 minuto e 39 secondi. L'alternanza e varietà delle voci hanno contraddistinto in modo significativo questo storytelling, che ha giovato dell'inserimento di una musica di background da cui ad affiorare, incastonato all'interno di una cornice sonora, fosse il punto di vista dei partecipanti[25]. Le risposte hanno altresì evidenziato una radicata e profonda consapevolezza da parte dei membri dei Comuni coinvolti circa il valore della propria storia e memoria.

---

[23] Lauta G., I problemi linguistici di Museo Facile tra semplificazione lessicale e adattamento testuale, in Bruno I. (a cura di), Museo Facile. Progetto sperimentale di comunicazione e accessibilità culturale, Università degli studi di Cassino e del Lazio Meridionale, Cassino 2015

[24] Per l'anno 2021-2022 si è fatto ricorso al contributo di un musicista professionista, Fabio Lombardi, e degli attori Patrizia Bellucci e Alessio Caruso. Per l'anno 2022-2023 è stata coinvolta la compagnia teatrale locale Teatro dei mercanti insieme al giovane musicista locale Alessio Serapiglia.

[25] Anche questo racconto è stato realizzato con l'apporto del musicista professionista, Fabio Lombardi, e dell'attrice Patrizia Bellucci, che ha interpretato la domanda iniziale.

Inoltre, l'alto tasso di interesse e consensi che la presentazione di questo racconto ha suscitato nella comunità locale testimonia la buona riuscita della sperimentazione, aprendo la strada a sviluppi futuri e alla definizione di una metodologia applicabile anche ad altri contesti e scopi similari.

I risultati ottenuti confermano la validità e il potenziale dello storytelling come strumento di trasmissione di contenuti culturali che, anche grazie all'estrema diffusività del digitale, è in grado di raggiungere un pubblico ampio e diversificato. Inoltre, la stretta sinergia instaurata tra l'Università e il territorio dimostra la validità e l'efficacia di un approccio reticolare basato su una logica di interazione, scambio e reciproco arricchimento, che mette al centro la cultura come fattore di progresso condiviso.

Bibliografia

BASSO PERESSUT, Luca & RICCI, Marcella (Eds.). (2016). F*redi Drugman. Idee per un progetto di museo lungo il Trebbia*. Edifir.

BONACINI, Elisa (2023). *Storytelling culturale e piattaforme digitali. Manuale pratico con case study e best practice internazionali.* Dario Flaccovio Editore.

BORACCHI, Chiara (Ed.). (2020). *Branded Podcast. Dal racconto alla promozione: come "dare voce" ad aziende e istituzioni culturali.* Dario Flaccovio Editore.

BRANCHESI, Lida, CURZI, Valter, & MANDARANO, Nicolette (Eds.). (2016). *Comunicare il museo oggi: Dalle scelte museologiche al digitale*. Skira.

BRUNO, Ivana & OROFINO, Giulia (Eds.). (2017). *Luoghi del Contemporaneo a Cassino. Museo Facile. Medioevo/Contemporaneo*, Università degli studi di Cassino e del Lazio meridionale.

CAPRIO, Adriana, GIORDANO, Anna., & NATALE, Marcello. (2003). *Terra di lavoro*, Guida Editore.

CICCHINI, Luigi (2018). I*nfrastrutture ferroviarie e produzione industriale nella Valle del Liri tra fine secolo e inizio Novecento: Le ferrovie di collegamento del Polverificio del Liri e delle Cartiere meridionali alla Linea Roccasecca-Avezzano*. CreativaStampa.it.

CIGOLA, Mario (2002). *Le cartiere storiche del basso Lazio, censimento e catalogazione degli apparati grafici e cartografici*. Ciolfi Editore.

Consiglio d'Europa. (2005). *Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore dell'eredità culturale per la società* (CETS No. 199).

DAL MASO, Cinzia (2018). Racconti da museo. *Storytelling di autore per il museo 4.0*. Edipuglia.

DAL MASO, Cinzia e DRAGONI, Patrizia (Eds.). (2024). *L'arte che parla. Radio e podcast per la valorizzazione dei beni culturali.* Edipuglia.

DE VARINE, Hugues (2021). *L'ecomuseo singolare e plurale: Una testimonianza su cinquant'anni di museologia comunitaria nel mondo*. Utopie Concrete.

SATURNINO, Laura (2024). *Comunicare il patrimonio culturale nell'era digitale. Un caso concreto: il canale Loquis del MuDiV.* In *Atti del II Convegno Internazionale del Dipartimento di Scienze della comunicazione "Comunicare: modelli e codici, forme e profili. Dai prototipi alle istanze di sostenibilità e innovazione nell'era digitale* (Teramo, Università degli Studi di Teramo, 7-8 novembre 2023) (In corso di stampa).

SATURNINO, Laura (2024). *Places, voices, and stories from a prison. Immersive exhibition at the Angevin Castle. In Atti della Conferenza Internazionale I International Meeting ISCDMCH "Safeguard, Communication and Digital Mediation of Cultural Heritage"* (Porto, Insituto Porto – Pernambuco, 26-28 ottobre 2023). (In corso di stampa).

Sitografia

https://www.ipsos.com/it-it/sbloccare-potenziale-podcast-passione-strategia#:~:text=Condividiamo%20i%20dati%20della%20sesta,del%20Digital%20Audio%20e%20podcast.&text=Il%202024%20%C3%A8%20l'anno,ha%20ascoltati%20nell'ultimo%20mese, Consultato 3-11-2024.

https://www.loquis.com/it, Consultato 3-11-2024.

https://www.loquis.com/it/channel/59891/Museo+Diffuso+della+Valle+del+Liri. Consultato 3-11-2024.

https://www.treccani.it/enciclopedia/comunita_(Enciclopedia-Italiana)/ . Consultato 3-11-2024.

Per il rafforzamento di un'identità culturale nei giovani: l'esempio del Sistema Museale d'Ateneo di Catania al servizio della città

Germana Barone, Silvia Majorana, Marilisa Spironello, Maura Fugazzotto, Antonella Bertino

Università degli Studi di Catania
germana.barone@unict.it
silvia.majorana@phd.unict.it
marilisa.spironello@phd.unict.it
maura.fugazzotto@unict.it
antonella.bertino@phd.unict.it

Absstract (IT)

Partendo dalla riflessione circa la partecipazione culturale a Catania, con un focus sulla categoria dei giovani in età scolare, emerge un dato allarmante: la città è la prima in Italia e in Europa per dispersione scolastica. Diventa fondamentale tentare di arginare il fenomeno tramite azioni concrete culturali, di legalità e di civiltà, creando una rete sinergica tra istituzioni, tra le quali spicca l'Università che, in linea con gli obiettivi di Terza Missione, si mette in dialogo con il territorio e i cittadini al servizio di un percorso di innovazione per una società aperta e sostenibile.

In questo quadro si inserisce il progetto descritto nel presente contributo, volto al rafforzamento di un'identità culturale e territoriale nei giovani studenti catanesi attraverso nuove frontiere di collaborazione con altri enti, e mirante a una maggiore accessibilità, fisica e sociale, alle proprie collezioni, a un potenziamento della formazione interdisciplinare e ad un coinvolgente approccio alle materie STEM, verso cui si registra una crescente disaffezione.

Il percorso tattile multisensoriale, allestito nelle sale del Museo dei Saperi e delle Mirabilia siciliane, ha permesso agli studenti di scoprire la storia dell'Università e della loro città, promuovendo una comune

appartenenza territoriale e una maggiore consapevolezza in ciò che li circonda.

Parole chiave: Accessibilità; Identità; Partecipazione culturale; Musei universitari

Abstract (EN)

Starting from the reflection on cultural participation in Catania, with a focus on the category of school aged young people, emerges an alarming fact: the city is the first in Italy and Europe for school dropouts. It therefore becomes fundamental to try to stem the phenomenon through concrete cultural, legal and civil actions by creating a synergistic network between institutions, among which stands out the University that, in line with the objectives of the Third Mission, dialogues with the territory and citizens at the service of a path of innovation for an open and sustainable society.

The project described in this contribution aims at strengthening a cultural and territorial identity in young students from Catania through new frontiers of collaboration with other bodies and aiming at greater physical and social accessibility to its collections, to a strengthening of interdisciplinary education and to an engaging approach to STEM subjects, towards which there is a growing disaffection.

The multi-sensory tactile itinerary, set up in the rooms of the Museo dei Saperi e delle Mirabilia siciliane, allowed students to discover the history of the University and their city, promoting a common territorial belonging and greater awareness of what surrounds them.

Keywords: Accessibility; Identity; Cultural participation; University museums

Catania: una città di contrasti

La XXI Conferenza Internazionale di MINOM si è svolta a Catania, città in cui le autrici del presente contributo vivono e operano. Pertanto, si è ritenuto utile e necessario partire da una riflessione propria

sullo stato dell'arte della partecipazione culturale in città e del pubblico di riferimento per far capire meglio il contesto in cui chi scrive si trova a lavorare.

Catania è una città che vive di forti contrasti. Decimo comune italiano per popolazione, nonché primo fra i non capoluoghi di regione, dal secondo dopoguerra in poi la città è stata protagonista di un boom industriale che l'ha trasformata radicalmente facendole ottenere la nomina di "Milano del Sud". D'altro canto, ciò ha provocato negli anni un susseguirsi di movimenti centrifughi di popolazione che ne hanno modificato i rapporti sia al suo interno, tra i vari quartieri, che verso l'esterno con i comuni etnei, che sono cresciuti in maniera del tutto spontanea e disorganica. Questa situazione, unita alla cronica carenza di risorse e servizi, ha posto Catania sempre in coda nelle classifiche nazionali relative alla qualità della vita, alla sostenibilità, alla viabilità (Legambiente, 2023)[1].

Ma Catania è molto altro; è una città viva e che vanta una storia millenaria, aiutata dalla sua posizione favorevole, tra il mare e la montagna, più volte protagonisti degli eventi storici che ne hanno caratterizzato il corso. Come l'Etna, il vulcano attivo più alto d'Europa, proclamato patrimonio UNESCO dal 2013, così anche il suo centro storico, caratterizzato dallo stile tardo-barocco con cui la città fu ricostruita agli inizi del Settecento dopo il disastroso terremoto del Val di Noto del 1693 che la rase al suolo, è stato riconosciuto come patrimonio dell'Umanità. Un monumento che assurge al ruolo di simbolo di quel periodo storico e che sintetizza il susseguirsi delle dominazioni e degli eventi occorsi in città è il Monastero dei Benedettini (Mannino, 2015), sulla collina di Montevergine, oggi sede del Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università, luogo che ha ospitato anche le due giornate di questo convegno. A fronte di questa situazione, stupisce quindi ritrovare dei veri e propri quartieri "periferici" nel cuore del centro storico, come il caso dello sventramento di San Berillo dimostra. Durante la ricostruzione settecentesca, furono gettate le basi per lo sviluppo di questo nuovo quartiere, che nel giro di due secoli crebbe in maniera disordinata, estendendosi dalla via Etnea verso il mare, e ponendosi con le sue case popolari e i fatiscenti servizi in stridente contrasto con il resto della città. Da qui, iniziarono numerosi progetti di pianificazione per un

[1] L'ultimo rapporto di Legambiente fotografa una situazione difficile, che vede la classifica chiusa da tre città siciliane: Caltanissetta, Catania (al penultimo posto) e Palermo. Un'infografica interattiva è consultabile al link: *https://lab24.ilsole24ore.com/ecosistema-urbano/#*.

recupero della zona, di cui uno dei più importanti quello proposto da Gentile Cusa (1888). Ma solo negli anni Cinquanta si intervenne radicalmente, procedendo ad uno sventramento del quartiere, che venne raso al suolo – per favorire la costruzione di un rettilineo che collegasse direttamente il centro città al mare – e i suoi abitanti trasferiti in una nuova zona residenziale, San Leone. Sulla carta, questo nuovo quartiere doveva diventare una città giardino, ma la carenza di interventi di manutenzione da parte del comune e la scarsa offerta di servizi hanno portato al suo inevitabile fallimento[2]. Un destino comune, questo, anche ad un altro importante quartiere della città, Librino, teatro delle due giornate di workshop preliminari al convegno MINOM. Questo quartiere residenziale, nato alla fine degli anni Sessanta ai confini della città, si proponeva di diventare una città satellite avanguardistica, ma i risultati furono purtroppo inattesi, trasformandolo in un quartiere-dormitorio crogiolo di numerose problematiche urbanistiche, ambientali e sociali. Sia San Berillo che Librino, così come altre zone popolari difficili in centro (il quartiere di San Cristoforo o l'Antico Corso), sono diventate protagoniste in anni recenti di numerose forme di attivismo bottom-up[3] e di azioni di rigenerazione urbana[4] che cercano di migliorarne la qualità della vita, ma la strada da percorrere è ancora lunga.

Un ultimo termine di paragone relativamente ai contrasti intrinseci alla città, riguarda il rapporto tra Catania e la sua Università. Qui, infatti, si trova l'Ateneo più antico della Sicilia, e tra i più antichi d'Italia, fondato nel 1434 dal re Alfonso d'Aragona. Eppure, nonostante

---

[2] Per una breve storia relativa allo sventramento di San Berillo, si può consultare la pagina del Comitato Cittadini Attivi San Berillo: *https://comitatosanberillo.wordpress.com/la-storia-dello-sventramento-di-san-berillo/lo-sventramento/*.

[3] Ad esempio, nel quartiere di San Berillo si è costituita dal 2015 la cooperativa sociale di comunità Trame di Quartiere (*https://www.tramediquartiere.org/*) con lo scopo di rafforzare le relazioni cooperative tra i gruppi che lo abitano e costruire un'offerta culturale che proponga nuove forme di riutilizzo degli immobili dismessi e delle strade del quartiere. A Librino, tra le tante realtà attive, si ricorda l'associazione sportiva ASD Briganti di Librino (*https://www.facebook.com/BrigantiLibrino*), nata nel 2006, che ha portato il gioco del rugby tra i ragazzi e le ragazze del quartiere; l'esempio di come lo sport possa essere veicolo di inclusione e di valori civili ha fatto sì che l'associazione fosse presente durante il convegno MINOM con la mostra "Rimbalzando verso sud", che raccontava dodici diverse testimonianze di rugby per raccontare l'impatto dello sport nelle periferie del mondo, grazie al lavoro di associazioni di volontariato, associazioni non governative, ed ex giocatori. Per un approfondimento si confronti Hardt (2024).

[4] San Berillo negli ultimi anni è stato protagonista di piccoli ma significativi interventi artistici, partendo dalla street art come risposta alla nuova gentrificazione del quartiere (Premoli, 2016). Librino, invece, è stato scelto dal maestro e mecenate d'arte Antonio Presti come teatro di alcuni imponenti interventi di arte pubblica, creati con la collaborazione degli abitanti del quartiere. Tra questi spiccano le due Porte, quella della Bellezza e quella più recente delle Farfalle (Giraud, 2023).

la storia ormai secolare, l'offerta formativa costantemente ampliata e aggiornata e le attività di ricerca e di didattica, lo Studio catanese, come altri della regione, subisce i danni del fenomeno sempre più pressante dell'emigrazione giovanile (Istat, 2024). Chi termina gli studi superiori, infatti, preferisce proseguire gli studi altrove, e chi resta a studiare qui decide, una volta conclusi gli studi universitari, di andarsene; negli ultimi dieci anni, come dice l'Istat, sono oltre 37mila i giovani laureati siciliani espatriati verso il Nord Italia o all'estero, un depauperamento territoriale, sociale e culturale con cui le amministrazioni si trovano a dover fare i conti. Ma quando si parla di studio, a Catania, bisogna porre attenzione su un altro dato, anche questo allarmante e in cui la città detiene un triste primato nazionale (ed europeo): quello relativo la dispersione scolastica.

La dispersione scolastica a Catania. Problemi e soluzioni

Con il termine dispersione scolastica

> viene convenzionalmente misurata la quota di 18-24enni che hanno abbandonato gli studi con al più il diploma di scuola secondaria di primo grado (licenza media) e che non sono in possesso di qualifiche professionali regionali ottenute in corsi con durata non superiore ai due anni e che non frequentano corsi scolastici, né svolgono attività formative (Regione Siciliana, 2023).

Si divide in due macro-gruppi, esplicita ed implicita: la prima si riconduce al fenomeno della mancata, incompleta o irregolare frequenza a scuola, che porta come estrema conseguenza all'abbandono precoce del ciclo di studi; mentre la seconda rappresenta gli studenti che, pur non essendo dispersi in senso esplicito, finita la scuola non hanno acquisito le competenze necessarie per entrare nel mondo del lavoro e dell'Università.

Guardando al nostro Paese, gli ultimi dati in materia mostrano un miglioramento ("Abbandono scolastico", 2024): nel 2023 l'abbandono scolastico in Italia è sceso al 10,5%, in progressivo calo rispetto all'11,5% del 2022 e al 12,7% del 2021. Nonostante ciò, come evidenziato da Openpolis, vi sono almeno tre fattori su cui occorre porre particolare attenzione. Il primo, che restiamo ai primi posti – in ambito europeo – rispetto all'incidenza dell'abbandono scolastico precoce tra i più giovani.

Secondo, che pur registrando miglioramenti anche sul versante della dispersione implicita, i nostri giovani presentano ancora lacune in materie chiave quali italiano e matematica. Infine, il terzo, che vi sono comunque ampi divari all'interno del nostro Paese, specialmente se si guarda al Mezzogiorno e alle zone interne. Sono infatti le due isole, Sardegna e Sicilia, a registrare i tassi più alti di dispersione (rispettivamente con i valori del 17,3% e del 17,1%); non solo, ma se si guarda alla dispersione implicita, quasi tutte le province siciliane rientrano nella bottom 15 della classifica, con alte percentuali di studenti nei livelli più bassi delle prove Invalsi relative alle prove di italiano e matematica (Catania: 60,34%).

Come detto in apertura, la situazione a Catania è ancor più critica che altrove. Qui, a fronte di una media nazionale di dispersione scolastica che si è visto aggirarsi attorno al 10,5%, il dato sale vertiginosamente al 20%, soprattutto nei quartieri periferici di Librino e San Cristoforo; tutto ciò è, ovviamente, strettamente correlato ad una crescita del disagio giovanile, che può portare in casi più estremi ad introdurre i ragazzi nel giro della malavita o del lavoro in nero e le ragazze che si ritrovano troppo spesso a diventare precocemente mamme (anche questo un dato in cui Catania detiene un primato nazionale, con il più alto numero di madri minorenni) (Distefano, 2023).

Se a questi dati, già allarmanti di per sé, si unisce la riflessione sulla partecipazione culturale, il quadro complessivo fa capire l'urgenza di un intervento. Infatti, ricordiamo che nelle istituzioni culturali italiane una fascia di pubblico importante è proprio quella dei giovani in età scolare – di qualunque ordine e grado – che vengono accompagnati in visita didattica. Come dimostrano i dati (Istat, 2023) i giovani sono tra i fruitori più numerosi del patrimonio culturale, almeno fin quando frequentano gli studi:

> Gli incrementi dei livelli di partecipazione sono più marcati per bambini e ragazzi rispetto agli anziani di 65-74 anni. In generale rispetto al 2021 l'incremento più sostenuto per queste attività si osserva tra i ragazzi di 11-14 anni, per i quali le percentuali di chi ha visitato musei e mostre è passata dal 8,8 al 32,9 per cento, mentre quella dei visitatori di siti archeologici e monumenti è salita dal 10,5 al 26,2 per cento (Istat, 2023, p. 407).

Nonostante ciò, terminati gli obblighi scolastici, i consumi calano radicalmente. Maggiormente al Sud rispetto che al Nord, la Sicilia, nello specifico, registra alti tassi di astensionismo culturale, con una media del 42,6% (contro una media nazionale del 29,3%); scendendo ancor più nel dettaglio delle singole voci, la situazione è anche peggiore. L'82,4% di persone dai 6 anni in su non ha frequentato musei o mostre, l'82,6% siti archeologici e monumenti, il 72,7% non ha letto nemmeno un libro. Se applichiamo questi dati ad una città in cui molti giovani non frequentano la scuola, si assiste ad una vera e propria fuga. Per questo, nel progressivo ritorno alla normalità, affrontare la questione è quanto mai urgente per la formazione educativa e culturale delle giovani generazioni, e le realtà culturali stanno cercando di adeguarsi alle esigenze educative dei minori, sebbene ancora i dati indichino che ci sia molto lavoro da fare. Infatti, si registrano ancor'oggi forti divari nella fruizione da parte di bambini e ragazzi del patrimonio culturale, anche in ragione della condizione economica e sociale della famiglia ("Il patrimonio culturale", 2024). Così, ad esempio, se nel 2022 il 36,9% delle persone in famiglie con figli ad alto reddito ha visitato siti culturali, tra quelle a basso reddito la quota scende al 11,3%. Tra i giovani di 16-29 anni che non frequentano siti culturali come musei, gallerie e siti archeologici, uno su 10 indica motivi economici tra le cause del mancato accesso. Solitamente, le condizioni economiche sono strettamente correlate alla situazione sociale e educativa della famiglia di provenienza, alimentandosi l'un l'altra in un circolo vizioso in cui bisogna intervenire per far sì che l'accesso alla cultura possa essere effettivamente alla portata di tutti. Ma per fare ciò i musei devono attrezzarsi; ad oggi, solo 4 musei su 10 in Italia svolgono attività specificatamente dedicate ai minori, dato che scende ancora di più in Sicilia, dove solo 1 museo su 5 opera in questa direzione; tra le grandi città, se a Bologna oltre il 70% dei musei offre laboratori e percorsi didattici ai propri ragazzi, a Catania è solo il 18,2%, un gap, questo, che evidenzia una distanza sostanziale che necessita di essere colmata con lavoro e programmazione adeguata.

Per tutti questi motivi è quanto mai urgente intervenire nel contrasto alla povertà educativa, come tra l'altro sottolineano gli obiettivi 2030 per lo sviluppo sostenibile[5] tra cui il punto 4 su un'istruzione di qualità e inclusiva, con una cooperazione tra istituzioni, per arginare il

[5] L'Agenda 2030 per lo Sviluppo Sostenibile è un programma d'azione per le persone, il pianeta e la prosperità sottoscritto nel settembre 2015 dai governi dei 193 Paesi membri dell'ONU. Essa ingloba 17 *Obiettivi per lo Sviluppo Sostenibile – Sustainable Development Goals, SDGs*– in un grande programma d'azione per un totale di 169 target o traguardi. Sul sito dedicato è possibile trovare informazioni su ciascuno di essi: *https://www.un.org/sustainabledevelopment/*.

fenomeno della dispersione scolastica, prevenire il disagio giovanile, sensibilizzare le famiglie e i giovani stessi all'importanza dell'educazione e della scuola, anche attraverso il patrimonio culturale che è portatore di valore identitari, sociali e educativi riconosciuti dagli indicatori Istat-BES come fonte di benessere sociale[6]. Dall'indagine Openpolis emerge che in Italia sono soprattutto i musei del Sud continentale (il 21,7% dei rispondenti) ad aver avviato collaborazioni e partenariati con altre istituzioni per creare progetti rivolti all'inclusione di persone – non solo di minore età – che vivono in povertà economica, educativa o culturale. Il dato, nelle isole scende all'8,6% (a Catania, nello specifico, l'8,3%).

Così, la Regione Sicilia ha varato un piano strategico per il contrasto alla povertà educativa, la riduzione della dispersione scolastica e la qualificazione e internazionalizzazione del sistema scolastico siciliano per il triennio 2023-2025, cercando di agire lungo due linee di intervento: la qualificazione dell'offerta formativa e il rafforzamento della governance delle istituzioni scolastiche. In città, invece, accanto al ruolo di primo piano svolto ovviamente dalle scuole, vi è quello ricoperto dall'Osservatorio metropolitano sulla dispersione scolastica, promosso dal Tribunale per i minori, affiancato da altre realtà, quali l'Ufficio dispersione scolastica istituito dall'arcivescovo nella Diocesi catanese, associazioni di volontariato e l'Università.

Consapevole del ruolo istituzionale e educativo rivestito, e delle difficoltà con cui si trova a lavorare, l'Ateneo, in linea con gli obiettivi di Terza Missione, ha investito molte risorse per la realizzazione di progetti di crescita e sviluppo territoriale, e i musei, per loro vocazione, si sono prestati come i luoghi più idonei dove far confluire queste idee e queste attività. Utilizzare il patrimonio culturale per combattere gli stereotipi dei giovani nei confronti del settore – il museo come luogo noioso e polveroso (Bollo&Gariboldi, 2008) – e creare in loro una nuova consapevolezza e una nuova identità proprio tramite il legame con il patrimonio della propria città, è risultata la strada migliore da percorrere.

Da tutte queste premesse muove il progetto qui raccontato, che si presenta come evoluzione di un progetto pilota circa l'accessibilità museale attraverso la multisensorialità, avviato nel 2022 nelle sale del

[6] Dal 2016, l'Istat misura il "Benessere equo e sostenibile" (Bes) con l'obiettivo di integrare le informazioni fornite dagli indicatori sulle attività economiche con le fondamentali dimensioni del benessere, corredate da misure relative alle diseguaglianze e alla sostenibilità. Sono stati individuati 12 domini fondamentali per la misura del benessere in Italia, tra i quali il nono specificatamente dedicato al paesaggio e al patrimonio culturale. I dati raccolti vengono pubblicati nel rapporto annuale.

Museo dei Saperi e delle Mirabilia siciliane (da adesso: Mirabilia) dell'Università di Catania (Barone et al., 2023).

Il progetto Il Museo per tutti i sensi

La seconda edizione del progetto multisensoriale, intitolato *Il Museo per tutti i sensi* (Barone et al., 2024), è stata inaugurata il 22 novembre 2023 nelle sale di Mirabilia; inizialmente prevista fino al gennaio 2024, è stata prorogata fino al giugno dello stesso anno. Fin dalla scelta della sede, il progetto si è posto in continuità con la precedente edizione; il museo di Mirabilia, infatti, si presta – sia per posizione che per contenuti – ad essere sfruttato per diverse attività progettuali. Posto nel cuore del centro storico, al piano terra del Palazzo Centrale dell'Università, Mirabilia è aperto tutti i giorni, ad ingresso gratuito, e permette di rendere fruibili, nel luogo più rappresentativo dell'Ateneo, sotto forma di miscellanea, i numerosi materiali (XVI– XX secolo) rilevanti dal punto di vista storico, culturale e scientifico, appartenenti ai musei, alle collezioni e agli archivi del Sistema Museale di Ateneo di Catania (SiMuA)[7]. Inoltre, accanto l'esposizione permanente, vi sono degli ambienti dedicati a mostre temporanee, realizzate in collaborazione con altre istituzioni e diversi stakeholders. Per il progetto qui descritto sono stati utilizzati entrambi gli spazi, allestendo un percorso tattile e multisensoriale arricchito da supporti e modelli in scala. Tra gli obiettivi perseguiti vi erano mettere l'Università e il suo patrimonio al servizio della città; collaborare per la sua realizzazione con altre istituzioni, nel caso specifico la Città Metropolitana di Catania, scuole (Liceo Artistico) e associazioni di volontariato (FAI – Fondo per l'Ambiente Italiano); migliorare l'accessibilità fisica e cognitiva delle collezioni per permettere a tipi diversi di pubblico di fruire degli spazi, per una maggiore inclusione, anche in linea con il recente finanziamento sulla linea di intervento 1.2 PNRR M1C3-3 *Rimozione delle barriere fisiche e cognitive in musei e luoghi della cultura pubblici non appartenenti al Ministero della Cultura* ottenuto sia per Mirabilia che per Città della Scienza; infine, rafforzare l'identità culturale nei giovani, mettendoli in relazione con la storia e il patrimonio della loro città e della sua Università.

[7] Ulteriori informazioni sul museo e sul funzionamento sono consultabili sul regolamento disponibile al link: *https://www.unict.it/sites/default/files/files/DR%201381%20del%2023%20firmato_signed.pdf*.

Come anticipato, il progetto è il naturale proseguimento della prima esperienza multisensoriale intitolata *Il fantastico mondo delle rocce: viaggio al centro della Terra!*, realizzata nel 2022, in cui era stato allestito un percorso alla scoperta della geologia attraverso i sensi, questo anche per avvicinare maggiormente i ragazzi alle materie STEM, verso le quali si registra una crescente disaffezione, come dimostrato dai dati nazionali e locali (Scippo et al., 2020). Se il primo progetto era focalizzato solo su una sezione del museo – quella dedicata alla geologia, alla mineralogia e alla vulcanologia – e su alcuni campioni esposti, in questa seconda fase è stato ampliato. Infatti, l'esperienza multisensoriale è stata estesa non solo a tutti i primi ambienti delle collezioni permanenti ma anche ad un'apposita sezione creata ex novo nella sezione temporanea con dei plastici in scala riproducenti monumenti simbolo della città. Nella sezione delle collezioni, ogni sala è stata arricchita da uno o più oggetti con cui è possibile interagire attraverso i sensi, primo fra tutti il tatto; dalle terrecotte dono del maestro Antonio Santacroce, alle riproduzioni di organi del corpo umano prestate dal Dipartimento di Medicina (fig. 1), al percorso tattile-uditivo con i fossili e le conchiglie della donazione di Elsa Emmy, i vari supporti selezionati sono stati accompagnati da didascalie in Braille, realizzate grazie alla collaborazione con il Museo Tattile Omero di Ancona, e da audioguide, accessibili tramite QR code, con percorsi di storytelling adottati per diversi tipi di pubblico, uno per un pubblico più giovane e uno per gli adulti.

Concept, allestimento, testi e audioguide sono stati tutti ideati e realizzati all'interno del corso di Museologia, curato dalla professoressa Germana Barone, che ha visto la collaborazione interdisciplinare tra studenti del corso di laurea magistrale in Scienze Geologiche e dottorandi in Science per il Patrimonio e la Produzione Culturale del Dipartimento di Scienze Umanistiche. Alla fine di questa prima parte, la visita prosegue nella seconda sezione, dedicata alla scoperta della città; introdotta da una mappa tattile per capire dove fossero localizzati i monumenti rappresentati, i giovani visitatori hanno avuto la possibilità di toccare con mano ulteriori campioni geologici, messi in relazione con i diversi edifici, in quanto costituivano i materiali utilizzati per la loro costruzione; successivamente, si sono potuti avvicinare e toccare i plastici, alcuni accompagnati anche da interazioni sonore, come il modello della Fontana dell'Amenano nella quale vi era l'acqua che scorreva. A fare da cornice all'esperienza c'erano le spiegazioni fatte dai giovani ciceroni, studenti del V anno del Liceo Artistico Emilio Greco di Catania,



Fig. 1: Dottorande impegnate nell'allestimento del percorso tattile nella sala di Anatomia nel museo di Mirabilia.

coinvolti grazie all'iniziativa delle Giornate FAI per le Scuole promossa dall'associazione Fondo Ambiente Italiano (figg. 2-3).



Fig. 2-3: Apprendisti Ciceroni del Liceo Artistico "Emilio Greco" conducono le visite guidate spiegando le sale delle collezioni e dei plastici agli studenti più piccoli.

Tra di essi, vi erano anche studenti con DSA e BES, seguiti dai docenti di sostegno, per garantire proprio un circolo virtuoso di accessibilità e inclusione che, partendo dall'allestimento, arrivasse fino al prodotto finale della visita ai propri coetanei. Si ricorda, in questa sede, che il target individuato era quello di visitatori giovani, studenti di scuole secondarie di primo e secondo grado, provenienti sia da zone più benestanti della città che da quelle più popolari.

Ciò che si è realizzato, quindi, è un percorso che dal micro al macro, dalla materia prima al monumento, propone non solo di definire una timeline che permetta di collegare le vicende storico-artistiche e geologiche della propria città con il presente, collocando i siti studiati nel tempo e nello spazio, ma anche di promuovere una comune appartenenza territoriale e una maggiore consapevolezza nella comunità costituita dai cittadini del domani.

Al termine delle visite, sono stati somministrati dei questionari, sia in formato cartaceo che digitale, differenziati per studenti e insegnanti accompagnatori, per raccogliere impressioni e suggerimenti sulla nuova proposta educativa. Dall'analisi di questi, uniti ai normali questionari di gradimento presenti a Mirabilia e al guestbook, sono emersi risultati interessanti, utili per i futuri sviluppi del progetto. In generale, si può dire che gli studenti abbiano dichiarato di essere molto soddisfatti della visita, con una media di gradimento dell'8,22 su 10, e delle spiegazioni che sono state fatte loro dagli apprendisti ciceroni (il 64,5% si è detto molto soddisfatto); inoltre, se prima della visita la maggioranza si è dichiarata incuriosita, alla fine il giudizio è passato a "contento", segno questo che il museo se vissuto in maniera diversa può riuscire nel suo intento di edutainment, educare divertendosi. Dal punto di vista dei docenti, il 50% ha ritenuto buona l'accessibilità fisica, e il 45,8% ha ritenuto ottima quella cognitiva. Opposte risultano le valutazioni circa il percorso; i docenti hanno favorito nettamente la sezione dei plastici a quella delle collezioni universitarie, ritenendoli più attrattivi e coinvolgenti, più adatti all'età degli alunni, visivamente più interessanti e suggestivi; viceversa, gli studenti hanno preferito le collezioni universitarie, con una spiccata tendenza a indicare quelle scientifiche come più coinvolgenti. Rocce e minerali risultavano tra i primi posti degli allestimenti tattili preferiti sia dai docenti che dagli studenti, e tra i plastici vi è una marcata preferenza per la Cattedrale (docenti) e per il castello Ursino (studenti); il realismo dei dettagli, la possibilità di osservare da vicino e dall'alto i modellini, offrendo quindi una nuova prospettiva, sono risultate le caratteristiche più apprezzate.

Conclusioni

Da tutto ciò possiamo trarre interessanti conclusioni. Il progetto, infatti, si è inserito da una parte nel solco delle competenze chiave elencate nella Raccomandazione UE sul Lifelong Learning (Consiglio dell'Unione Europea, 2018) tra cui spiccano competenze STEM, competenze personali e sociali, e competenze in materia di cittadinanza; dall'altra, in quello dei requisiti richiesti dal Piano triennale regionale, soprattutto per quanto riguarda i punti: potenziamento della formazione interdisciplinare e valoriale degli alunni anche in un'ottica di educazione alla legalità e all'esercizio del diritto dovere di cittadinanza, promozione di un approccio innovativo allo studio STEM (premiato dal grande interesse suscitato negli studenti da tutte le sezioni scientifiche: zoologia, paleontologia, geologia), pianificazione di interventi di sostegno agli studenti caratterizzati da particolari fragilità.

Unire ad una parte di spiegazione frontale un'altra di interazione è una tecnica ormai consolidata che permette di rendere la visita più piacevole e di mantenere alta la soglia dell'attenzione. Il SiMuA, quindi, continuerà sicuramente una progettazione in questo senso, per offrire nuovi spunti e per riuscire a coinvolgere fasce di pubblico diverse, cercando soprattutto di arrivare nelle scuole più lontane dal centro storico e con un'utenza a rischio dispersione, per provare a offrire tramite la fruizione del patrimonio una soluzione per arginare il fenomeno. Il coinvolgimento degli studenti nella progettazione e nella realizzazione può essere una chiave di azione importante, perché permette di farli sentire parte di qualcosa di più grande, cittadini della loro città, nonché di far vedere la messa in pratica delle nozioni apprese, creando una connessione diretta tra teoria e prodotto finale che crea appagamento personale e un senso di utilità sociale che non possono lasciare indifferenti.

Nel futuro prossimo, accanto ai lavori di accessibilità delle sale sui quali si sta lavorando grazie ai fondi ricevuti, sono in programma l'acquisto di nuovi supporti tattili, l'implementazione digitale e il miglioramento dell'esperienza con i plastici attraverso l'integrazione di sensori sonori per riprodurre i suoni tipici degli ambienti naturali in cui i monumenti sono immersi. Inoltre, si lavorerà ad un affinamento del monitoraggio dei feedback, mirando a progettualità sul lungo termine che permettano di condurre analisi dettagliate sulla misurazione

dell'impatto sociale dell'iniziativa sui visitatori, ad esempio adottando il Toolkit Radar (Uboldi & Marasco, 2023).

Infine, accanto a ciò, sarebbe auspicabile che, anche in nome della Terza Missione, l'Università ampliasse il già esistente network, composto dal comitato di stakeholders e da partner nazionali, con altre realtà, creando patti educativi di comunità, volti a un duplice scopo:

> In primo luogo, la creazione di una rete di strutture e spazi in cui svolgere attività didattiche "complementari a quelle tradizionali, comunque volte a finalità educative". Uno scopo che va quindi anche al di là dell'esigenza di garantire il distanziamento in classe. E che si pone piuttosto come modello di una offerta didattica ampia che non sia limitata solo alle attività possibili tra le mura scolastiche e che sia accessibile a tutti, a prescindere dalla condizione sociale ed economica della famiglia di origine. In seconda istanza, la costruzione di questa rete rende possibile un ulteriore obiettivo, che riguarda la valorizzazione piena dell'autonomia scolastica. Ciò significa rendere le scuole il perno di un progetto educativo che si realizza nella collaborazione con gli attori e i soggetti esistenti sul territorio. Contribuendo a cementare quel rapporto tra gli studenti e la comunità che è una premessa della cittadinanza attiva. ("Giovani e comunità", 2022).

Bibliografia

Abbandono scolastico: un miglioramento che non dice tutto. (2024, settembre 2024). *Openpolis*. *https://www.openpolis.it/abbandono-scolastico-un-miglioramento-che-non-dice-tutto/?utm_source=Newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=poverta-educativa#dopo-laumento-in-pandemia-la-dispersione-implicita-e-scesa-sotto-livelli-pre-covid-ma-il-recupero-non-e-completo-in-materie-chiave-come-italiano-e-matematica*.

BARONE, Germana, MAJORANA, Silvia, SPIRONELLO, Marilisa Yolanda & FUGAZZOTTO, Maura. (2023). Un approccio sperimentale multisensoriale per le Scienze della Terra. *Museologia Scientifica, nuova serie,* 17, pp. 73-83.

BARONE, Germana, MAJORANA, Silvia, SPIRONELLO, Marilisa Yolanda & REINA, Gabriella. (2024). "Il Museo per tutti i Sensi": nuovo progetto inclusivo per il Museo delle Mirabilia dell'Università di Catania. *Museologia Scientifica, nuova serie*, 18, pp. 114-127.

BOLLO, Alessandro & GARIBOLDI, Alessandra. (2008). Non vado al museo! Esplorazione del non pubblico degli adolescenti. In A. Bollo (ed.), *I pubblici dei musei. Conoscenze e politiche* (pp. 107-136). Milano: FrancoAngeli.

Consiglio dell'Unione Europea. (2018). Raccomandazione del Consiglio Europeo del 22 maggio 2018 relativa alle competenze chiave per l'apprendimento permanente. Estratto da *https://eur-lex.europa.eu/legal-content/it/TXT/PDF/?uri=CONSIL:ST_9009_2018_INIT&from=*.

DISTEFANO, Laura. (2023, marzo 2023). *A Catania il più alto numero di madri sotto i 18 anni. La Sicilia*. Estratto da *https://www.lasicilia.it/catania/a-catania-il-piu-alto-numero-di-madri-sotto-i-18-anni-1729284/*.

GENTILE CUSA, Bernardo. (1888). Piano regolatore pel risanamento e per l'ampliamento della città di Catania. Catania: Tipografia C. Galatola.

Giovani e comunità. I patti educativi di comunità. (2022, gennaio 2022). *Openpolis*. Estratto da *https://www.openpolis.it/esercizi/i-patti-educativi-di-comunita/*.

GIRAUD, Claudia. (2023, aprile 2023). *Porta delle Farfalle: nuova monumentale opera per Antonio Presti al Librino di Catania*. *Artribune*. *https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2023/04/porta-delle-farfalle-nuova-monumentale-opera-antonio-presti-librino-catania/*.

HARDT, Allegra Francesca. (2024, marzo 2024). *Rimbalzando verso Sud: il valore sociale del rugby*. *UniCT Magazine*. *https://www.unictmagazine.unict.it/rimbalzando-verso-sud-il-valore-sociale-del-rugby*.

Il patrimonio culturale nel contrasto della povertà educativa. (2024, settembre 2024). *Openpolis*. Estratto da *https://www.openpolis.it/il-patrimonio-culturale-nel-contrasto-della-poverta-educativa/?utm_source=Newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=poverta-educativa*.

Istat. (2023). *Annuario Statistico Italiano 2023*. Roma: Istituto Nazionale di Statistica.

Istat. (2024, maggio 2024). *Migrazioni interne e internazionali della popolazione residente anni 2022-2023*. *Istat*. *https://www.istat.it/it/files/2024/05/Migrazioni-interne-e-internazionali-della-popolazione-residente.pdf*.

Legambiente. (2023). Ecosistema Urbano. Rapporto sulle performance ambientali delle città. Roma: Stamperia Romana srl.

MANNINO, Francesco. (Ed.). (2015). Breve storia del Monastero dei Benedettini di Catania. Catania: Giuseppe Maimone editore.

PREMOLI, Aldo. (2016, settembre 2016). *Arte e riqualificazione. Il caso di San Berillo*. *Artribune*. *https://www.artribune.com/attualita/2016/09/arte-e-riqualificazione-il-caso-di-san-berillo-catania-sicilia-street-art/*.

Regione Siciliana. (2023). Piano Regionale strategico per il contrasto alla povertà educativa, la riduzione della dispersione scolastica e la qualificazione e internazionalizzazione del sistema scolastico siciliano 2023-2025. *https://www2.regione.sicilia.it/deliberegiunta/file/giunta/allegati/N.397_11.10.2023.pdf*.

SCIPPO, Stefano, MONTEBELLO, Manuela & CESARENI, Donatella. (2020). STEM disciplines teaching in Italy. *Italian Journal of Educational Research*, 25, pp. 35-48.

UBOLDI, Sara, MARASCO, Alessandra. (2023). *Toolkit RADAR per la misurazione degli impatti sociali delle esperienze culturali e creative*. Napoli:

Consiglio Nazionale delle Ricerche – Istituto di Scienze del Patrimonio Culturale.

Fabbisogni formativi e comunità culturale locale: strategie per una museologia partecipata e cooperativa

Nadiaclara Trigari, Nicola Urbino

Università degli Studi della Campania
Nadiaclara.trigari@unicampania.it
Nicola.urbino@unicampania.it

Abstract (IT)

Il contributo punta ad analizzare, tramite modelli teorici e best practice, i rapporti sempre più strutturati tra gli istituti di ricerca e formazione per eccellenza (l'Università) e l'ecosistema locale culturale. Nello specifico, la ricerca in questione esplora gli esiti della relazione scientifica e formativa, ormai pluriennale, tra l'Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli" e il sistema museale regionale, evidenziando benefici e impatti che un sistema didattico basato sul principio del life-long learning, gratuito e strutturato, possa avere su di una specifica tipologia museale: i piccoli musei locali. Dopo un'attenta analisi dei principi di fondo sulla base dei quali ci si muove nella creazione di metodologie di apprendimento mirate e specifiche, si valuteranno le principali aree di intervento utili per il miglioramento delle performance museali, l'effettivo recepimento dei moduli didattici proposti e le linee di indirizzo per lo sviluppo di un sistema di formazione organico e data-driven su scala sovraregionale.

Parole chiave: Educazione. Ricerca. life-long learning. Modelli Manageriali. Musei

Abstract (EN)

The contribution aims to analyze, through theoretical models and best practices, the increasingly structured relations between one of the most relevant training institutions (the University) and the local cultural ecosystem. More specifically, the research explores the outcomes of the scientific and educational relationship, developed all over the years, between the University of Campania "Luigi Vanvitelli" and the regional museum system, highlighting the benefits and impacts that a didactic framework based on the principle of life-long learning, free of charge and well-designed, can have on a specific type of museum: local museums. After a careful analysis of the underlying principles behind the creation of targeted and specific learning methodologies, the main areas of intervention useful for the improvement of museum performance, the effective implementation of the proposed teaching modules and the guidelines for the development of an organic and data-driven training system on a supra-regional scale will be assessed and evaluated in the basis of the collected information.

Keywords: Education. Research. life-long learning. Management Models. Museums.

Università e istituti culturali: "a never-ending story"

Se si accoglie appieno la definizione di Museo come

> Un'istituzione permanente senza scopo di lucro e al servizio della società, che compie ricerche, colleziona, conserva, interpreta ed espone il patrimonio culturale, materiale e immateriale […][1]

[1] La definizione di Museo a cui si fa riferimento è quella approvata a Praga il 24 agosto 2022 nell'ambito dell'Assemblea Generale Straordinaria di ICOM, in cui viene posta al primo posto l'attività di ricerca come preliminare ad ogni altra azione che compete all'istituzione culturale. La definizione completa riporta che "Il Museo è un'istituzione permanente senza scopo di lucro e al servizio della società, che compie ricerche, colleziona, conserva, interpreta ed espone il patrimonio culturale, materiale e immateriale. Aperti al pubblico, accessibili e inclusivi, i musei promuovono la diversità e la sostenibilità. Operano e comunicano in modo etico e professionale e con la partecipazione delle comunità, offrendo esperienze diversificate per l'educazione, il piacere, la riflessione e la condivisione di conoscenze."

appare condizione necessaria e inevitabile lo stretto rapporto tra istituzione culturale e l'ambiente di ricerca per antonomasia, ovvero l'Università (Hodgson 1986; Maloney, Beth; Hill 2016). La ricerca si pone come base per la comprensione dell'istituzione museale, del suo sistema di gestione, dell'approccio nei confronti dei pubblici e getta le basi per una progressione continua e incessante. L'ambiente universitario deve - o dovrebbe - essere totalmente coinvolto nei meccanismi che muovono la complessa macchina museale, comprendendo le mancanze e i punti di sviluppo, coinvolgendo esperti e, soprattutto, future personalità formate *ad hoc* per colmare vuoti che ancora oggi segnano negativamente diversi aspetti legati a quel grande contenitore culturale che è il Museo. In ambito internazionale, diversi sono i casi virtuosi di collaborazione tra musei ed istituti di ricerca che potrebbero essere menzionati e identificati come benchmark per modelli efficaci di politiche di collaborazione. Potrebbe essere interessante citare, brevemente, alcuni dei progetti che certificano questa relazione ormai strutturata tra Accademia e Istituti culturali e che vedono protagonisti, ad esempio, l'Imperial College di Londra e una nutrita rete di musei inglesi, quali il Museo di Storia Naturale di Londra, i Musei Nazionali di Scozia, il Museo di Storia Naturale dell'Università di Oxford, il World Museum di Liverpool e il Tullie House Museum di Carlisle, coinvolti, nel caso specifico, in una ricerca focalizzata sull'analisi delle ali dei bombi provenienti da una rete di musei britannici volta a mostrare segni di stress legati a condizioni ambientali sfavorevoli, caratterizzate da temperature sempre più calde e umide[2]. Questo tipo di ricerca mostra come il Museo, o meglio, uno specifico tipo di collezione presente al suo interno, diventi il punto di partenza per esperimenti specifici in campo genetico utili alla comprensione attuale dei danni derivanti dal cambiamento climatico. L'importanza del coinvolgimento della "macchina-museo", aperta al confronto e pronta a sostenere la ricerca, è evidente anche nel commento alla metodologia dei gruppi di lavoro coinvolti.

> These studies showcase the value of leveraging museums specimens to go back in time and unlock the past's secrets. But what we have done is just the beginning, and by continuing our work with these vital public collections

[2] '*Signatures of increasing environmental stress in bumblebee wings over the past century: Insights from museum specimens*'by Arce, Cantwell-Jones, et al. pubblicato in the Journal of Animal Ecology, e *First large-scale quantification study of DNA preservation in insects from natural history collections using genome-wide sequencing*' by Mullin et al. pubblicato in Methods in Ecology & Evolution.

and collaborating with curators we can only discover more[3].

Se questo primo esempio mostra quanto l'istituto culturale sia costantemente una fonte da cui attingere dati utili per ricerche di ogni genere, la collaborazione avviata dal Metropolitan Museum of Art e la Parsons The New School of Design di New York mostra quanto, in realtà, personale specializzato e ricercatori qualificati siano elementi essenziali per l'evoluzione e l'aggiornamento di buone pratiche volte all'accoglienza dei diversi pubblici. In particolare, è interessante citare il progetto che ha visto coinvolti diversi gruppi di studenti iscritti alla School of Art, Media, and Technology, i quali hanno scelto come oggetto delle loro ricerche quanto e come le risorse fisiche e digitali possano ottimizzare l'esperienza museale per le persone con disabilità[4]. Dalle loro analisi sono scaturite diverse opportunità di miglioramento, acquisite benevolmente dal Museo per migliorare le loro prestazioni. La "Choose Your Own Map" è una nuova funzionalità sviluppata per i tablet già in dotazione del Museo, attraverso cui si facilitano gli spostamenti nelle gallerie del MET alle persone con mobilità limitata: l'utente ha la possibilità di selezionare le opere che desidera vedere e, dopo aver inserito le proprie esigenze di accesso come l'illuminazione, la pavimentazione e la presenza di posti a sedere, riceve dall'applicazione una mappa personalizzata del percorso attraverso il Museo stesso. Ugualmente, un secondo gruppo di studenti ha ideato "Raised Painting", progetto creato come risposta alle limitate esperienze dei visitatori ipovedenti nell'ambito delle arti visive, ma rivolto ad ogni tipo di pubblico poiché, attraverso l'abbinamento di esperienze tattili interattive in 3D alle opere in 2D del Museo, ogni utente ha la possibilità di sperimentare un nuovo modo di godere dell'opera attraverso sensi differenti. I brevi esempi citati mostrano non solo come il rapporto museo-università sia essenziale per la crescita formativa di studenti e del personale museale, ma soprattutto è indice di quanto la continua collaborazione porti a risultati ottimali che hanno come unico scopo il rendere l'istituto culturale parte integrante del progresso della società, essendo così

---

[3] "Museum collections indicate bees increasingly stressed by changes in climate", by Hayley Dunning, 18 August 2022, *https://www.imperial.ac.uk/news/239174/museum-collections-indicate-bees-increasingly-stressed/*.

[4] *https://archinect.com/news/article/88755037/parsons-and-the-met-team-up-to-increase-accessibility-for-disabled*.

percepito come luogo attivo dalla comunità per la coesione con il proprio territorio di appartenenza[5].

In Italia, diverse sono state le proposte di collaborazione tra istituti culturali e di ricerca, proprio nell'ottica di coniugare le necessità museali – siano esse museologiche o museografiche – alle esperienze della didattica. Noti sono i progetti quali *AI for Muse*[6], che ha visto coinvolta l'Università di Torino e Politecnico, con il sostegno di Fondazione Compagnia di San Paolo, o il *MANN in Campus*[7], i cui protagonisti principali, il Museo Archeologico Nazionale di Napoli e l'Università Federico II, collaborano per permettere studenti afferenti a diversi dipartimenti di formarsi all'interno delle sale del Museo e collaborare in prima persona ad attività di restauro, allestimento di mostre e gestione della comunicazione. Tutti i casi presentati fino a questo momento sono caratterizzati da collaborazioni attive tra grandi musei privati o statali e università di importanti centri cittadini, agevolati da fondi e finanziamenti notevolmente superiori rispetto a quelli che possono essere destinati a piccoli musei privati o appartenenti ad enti diversi dallo Stato. Nei primi casi, spesso, si può dialogare con personale strutturato che in maniera sistematica volge lo sguardo al mondo accademico, già specializzato in ambiti culturali inerenti agli spazi affini alla gestione museale, consapevoli di trovarvi risorse utili al miglioramento di servizi rivolti agli utenti o per facilitare la gestione interna dell'istituto. Quanto analizzato nel corso di queste pagine, invece, punta a spostare il focus su esempi diametralmente opposti, più vicini alla maggioranza di musei e istituti culturali di piccole o medie dimensioni[8] che costellano il

---

[5] Sul tema ha fatto scuola la linea di pensiero di Massimo Montella. Un saggio in Montella 2009.

[6] Il progetto coinvolge otto realtà museali: Reggia di Venaria Reale, Museo Egizio, Palazzo Madama, GAM- Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea e MAO - Museo d'Arte Orientale, Museo Nazionale del Cinema, Museo Nazionale dell'Automobile e Pinacoteca Agnelli e, come riportato dal sito universitario, prodotto ultimo è stato "Un'esperienza di vista più immersiva e completa, che crea suggestioni e collegamenti tra opere anche su collezioni differenti e addirittura ne struttura di nuove, non nello spazio fisico, ma in quello virtuale". *https://www.polito.it/ateneo/comunicazione-e-ufficio-stampa/poliflash/ai-for-muse-intelligenza-artificiale-e-realta-virtuale-al.*

[7] *https://mann-napoli.it/mann-in-campus/*. La storia del MANN in qualità di palestra per giovani studiosi e artisti ha radici profonde che risalgono al periodo della reggenza borbonica, da quando nel 1777 Ferdinando IV trasforma il Palazzo degli Studi nella sede del "Real Museo".

[8] Se si considerano i parametri di riferimento sanciti dal DM 113/2018 sui livelli uniformi di qualità per i musei per l'adesione al Sistema Museale Nazionale (per una panoramica teorica si veda Lampis 2019) e i numeri pubblicati in allegato al decreto direttoriale n. 433 del 28/04/2023, si capisce come circa il 40% dei musei aderenti siano di natura statale mentre il rimanente 60% sia riconducibile a sole 6 Regioni (di cui il 90% in Lombardia, Toscana ed Emilia-Romagna). Questi numeri evidenziano in maniera chiara la discrepanza tra il peso specifico dei musei statali in termini quantitativi (il 15% sul totale, appunto) e il peso specifico degli stessi, sul totale, in termini qualitativi alla luce dei livelli minimi uniformi del 2018.

patrimonio museale nazionale e che spesso non hanno capacità gestionali necessarie a garantire un soddisfacente rapporto con il territorio e con i pubblici di riferimento. In quest'ottica si inserisce il progetto portato avanti dalla Cattedra di Museologia dell'Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli", guidata da Nadia Barrella[9], che, tramite l'Osservatorio Museale Regionale[10] propone un'analisi approfondita delle piccole realtà museali che caratterizzano i territori provinciali, potenzialmente rampa di lancio per lo sviluppo economico e comunitario locale.

L'impatto delle Università sui centri culturali periferici: il caso Vanvitelli

La presenza di un centro di ricerca di stampo accademico in un contesto territoriale estremamente ricco di istituti culturali di ogni ordine e grado favorisce inevitabilmente i rapporti tra il territorio stesso e la propria comunità di riferimento (Price, Applebaum, Lauren 2022). Lo sviluppo di istituti di formazione perfettamente radicati nel proprio territorio di appartenenza garantisce un apporto educativo, didattico e strumentale di primo piano nella definizione di strategie di successo per la gestione organica di centri culturali periferici come, ad esempio, i musei locali.

Sulla base delle premesse appena evidenziate e delle numerose esperienze (solo in parte) precedentemente analizzate, verrebbe da dire, a ragion veduta, che alla domanda «Do universities need museums/Do museums need universities?» (Conn 2016) non si possa che offrire una risposta totalmente affermativa, non solo, come nel caso del contributo di origine della citazione, nell'eventualità che Università e Musei condividano sedi, regolamenti e obiettivi strategici, ma anche nella concreta possibilità di coesistenza apparentemente distante (geograficamente e ontologicamente) nello stesso territorio di riferimento. In altri termini, si potrebbe dire che la presenza di un centro di formazione accademico ben radicato nel territorio e attento alle sue

[9] Ordinario di Museologia presso l'Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli".

[10] l'Osservatorio Museale Regionale è un progetto di ricerca ventennale strutturato dal Dipartimento di Lettere e Beni Culturali dell'Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli" che mira da sempre a monitorare le performance e lo sviluppo degli Istituti culturali e museali della Regione Campania e, più in generale, dell'intera area meridionale del Paese. Sui primi risultati del lavoro del gruppo di ricerca attivo nei monitoraggi dei musei campani si veda Urbino 2024.

esigenze, oltre che ai suoi stakeholders, trascenda i limiti della semplice necessità e si tramuti in una vera e propria àncora per l'intero movimento culturale, economico e strategico (Taylor, Neill, Amanda 2008; Silverman, Bartley 2013).

Se si sposta il focus sull'aspetto meramente museologico, risulta evidente quanto le attività di ricerca e formazione possano avere un impatto significativo sull'operatività dei piccoli e medi musei locali, troppo spesso costretti a ristrettezze economiche, strutturali e umane. È proprio lo stato di perenne necessità e di cronica inedia che rende la partnership Università-Musei sostanzialmente indispensabile se, come auspicabile, l'obiettivo dei centri culturali locali sia quello di continuare a prosperare in una logica di sostenibilità e cooperazione territoriale (Pop et al. 2019). È indubbio, infatti, che le difficoltà a cui si è fatto riferimento poc'anzi derivino, tra gli altri motivi, dalla peculiare conformazione strutturale del panorama museale nazionale; se si guarda alla composizione tipologica dei musei italiani, infatti, si noterà che solo il 15% di essi appartiene alla rete statale mentre il rimanente 85% trova inquadramento in una miriade di voci non sempre organiche. In altri termini, se ai musei statali, pur considerando le difficoltà storiche del settore museologico nazionale, è garantita una forma di "copertura" ministeriale in termini di sostentamento economico, umano e strutturale, alla gran maggioranza dei musei italiani (pubblici non statali, privati, ecclesiastici e aziendali, solo per citarne alcuni) nulla è dovuto se non aiuti o fondi estemporanei, poco determinanti nell'economia complessiva di una sussistenza basilare.

Tale premessa risulta essenziale nella presentazione di un contesto che trova pieno riscontro tra l'ecosistema (Jalla 2005) di riferimento nazionale e la condizione regionale campana, il caso studio specifico relativo all'interazione tra Accademia e sistema museale territoriale. Se si guarda ai dati del già citato Osservatorio Museale Regionale[11], si noterà come esista una decisa corrispondenza tra il sistema museale nazionale (non inteso, in questo caso, come organismo e progetto ministeriale ma come l'aggregato di istituti culturali del Paese) e quello regionale. I musei statali non superano il 10% del totale e la condizione complessiva dei luoghi di cultura regionali evidenzia una sofferenza diffusa anche nelle disponibilità minime portanti (e,

[11] Per una panoramica più completa sull'ecosistema campano e sulla sua evoluzione nel corso degli ultimi vent'anni si rimanda alla sezione campana in Primicerio 1991 e a Barrella 2001, Barrella 2004.

tecnicamente, obbligatorie)[12]; basti pensare, solo per fornire qualche dato di riferimento in materia, che il 47% dei musei campani non dispone di dipendenti (contrattualmente inquadrati), solo il 49% dispone di un semplice budget (il dato sulla presenza di un bilancio strutturato sarebbe considerevolmente inferiore), il 27% del campione esaminato fornisce agli utenti una carta dei servizi e solo il 53% degli "intervistati" possiede un catalogo completo della propria collezione. Questi e molti altri dati in fase di costante elaborazione dal team di ricerca della Vanvitelli[13], insieme alla consapevolezza della debolezza strutturale del sistema museale regionale (consapevolezza suffragata dai fatti e dalla diretta conoscenza di una nutrita porzione di istituti culturali territoriali), hanno spinto a rendere operativo un progetto di ricerca, quello dell'Osservatorio Museale Regionale appunto, improntato prevalentemente a logiche di monitoraggio e analisi di imponenti masse dati provenienti dagli istituti culturali di ogni ordine e grado della Campania. La percezione di una reale esigenza di supporto, metodologica e pratica, nella gestione di piccoli e medi luoghi della cultura ha condotto ad una vera e propria apertura nei confronti di processi formativi *data-driven*[14] rivolti a tutti gli interlocutori museali interessati a progetti di *life-long learning* e di supporto programmatico delle proprie attività.

È da questi presupposti che nasce un prodotto didattico pluriennale basato sui dati (rifiniti ed elaborati) raccolti dall'Osservatorio Museale Regionale con un programma formativo dedicato a direttori, responsabili e personale operativo dei musei campani appartenenti ad enti diversi dallo Stato. Questa nuova consapevolezza, sorta dall'analisi di quelle discrepanze effettive tra teoria e pratica non solo in termini di organizzazione generale ma soprattutto di gestione e di qualità dei servizi erogati da questi musei di cui si è già parlato, ha portato l'Università e la Regione Campania ad instaurare un dialogo che ha avuto, e ha tuttora, come scopo ultimo la volontà di fornire un supporto pratico e reale a quei musei locali che ancora evidenziano macroscopiche difficoltà

---

[12] Il riferimento, in questo caso, non può non andare ai principali modelli di standard per le performance museali come i Livelli minimi uniformi di qualità del 2018 (normati dal DM 21 febbraio 2018) e l'Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei del 2001 (normato dal DM 10 maggio 2001).

[13] Le considerazioni in corso di sviluppo oggi poggiano le proprie fondamenta, come già accennato, sul lavoro del gruppo di ricerca attivo nelle attività di monitoraggio dei musei campani da oltre vent'anni. Un caso interessante e specifico di rilevazione delle performance e della percezione dei musei in territorio regionale in Barrella, Solima 2011.

[14] Interessante, a tal proposito, il contenuto relativo all'utilizzo dei dati per la gestione dei processi decisionali in Agostino et al. 2020.

nell'affermare un modello gestionale virtuoso e sostenibile, permettendo loro di poter avviare un percorso teorico/pratico finalizzato al raggiungimento di standard minimi di servizi utili non solo all'adeguamento normativo nazionale ma anche regionale. È in questo contesto che emerge pienamente, ancora una volta, il ruolo dell'Università: un interlocutore strutturato e affidabile, capace di offrire una risposta alle carenze professionali, strutturali ed economiche degli istituti culturali in termini di formazione mirata, settoriale e specializzata. Un punto di riferimento, in altri termini, che possa sfruttare la propria posizione di vantaggio relativa al radicamento e al coinvolgimento territoriale per calibrare sui propri interlocutori un messaggio e un'offerta formativa ad hoc, specifica e chiara per le esigenze delle piccole realtà territoriali.

In termini pratici, la pluriennale offerta formativa proposta dall'Università Vanvitelli, gratuita e libera per tutte le tipologie di operatori (con disponibilità di posti anche per stakeholders esterni come guide turistiche, ETS e volontari), trova sbocco in pacchetti formativi annuali basati sulle criticità più comuni emerse dai monitoraggi periodici svolti dal gruppo di ricerca impegnato nelle attività dell'OMR[15]. La periodicità degli interventi didattici e la conoscenza approfondita dell'ecosistema di riferimento ha portato un numero sempre crescente di interlocutori interessati ad avviare un dialogo costruttivo che offrisse spunti di crescita e di comprensione delle reciproche esigenze. Se, da un lato, il Dipartimento di Lettere e Beni Culturali dell'Università Vanvitelli si è proposto come pilastro per politiche di life-long learning museali, d'altro canto i musei coinvolti si sono rivelati partner indispensabili per la messa in pratica di moderne teorie museali e per la crescita di giovani studentesse e studenti aperti alla conoscenza di un'ampia varietà di istituti culturali sul territorio provinciale e regionale[16].

[15] Osservatorio Museale Regionale.

[16] I dati raccolti dall'OMR parlano di una diffusione capillare di luoghi della cultura (musei e raccolte) difficilmente rilevabile se non tramite monitoraggi territoriali e periodici. Dalle ultime analisi emerge la presenza di circa 444 istituti culturali eterogenei (attivi e non) presenti sul territorio campano. Sul rapporto tra musei ed ecosistemi di riferimento si veda ancora Ramey-Gassert 1994.



Fig. 1: Sequenza cronologica degli interventi formativi sui musei campani

Se la didattica, in considerazione del livello delle competenze dei partecipanti, nella maggior parte dei casi limitate e distanti dagli obiettivi minimi richiesti a livello nazionale e regionale, è stata strutturata con una metodologia teorica e pratica semplificata e basilare, il corso ha consentito, in compenso, l'incontro, il dialogo ed il confronto tra istituzioni e personale museale, individuando gli obiettivi, le esigenze e i percorsi da seguire per il potenziamento delle offerte culturali dei musei campani. Rispettando, dunque, le linee guida per i criteri minimi utili al riconoscimento di interesse locale da parte della Regione Campania e i già citati standard di qualità elaborati tra il 2001 e il 2018, i percorsi formativi somministrati nel corso degli anni hanno spostato di volta in volta il focus su aree tematiche specifiche utili ad un miglioramento effettivo delle performance dei musei aderenti grazie alla presentazione di modelli pratici, casi studio e attività laboratoriali parzialmente guidate dai formatori presenti in aula.

Se, ad esempio, nelle esperienze formative del 2014 gli obiettivi minimi da raggiungere riguardarono la comprensione e la realizzazione di uno specifico documento critico da aggiungere alle disponibilità dei musei partecipanti, ovvero la Carta dei Servizi, con il pieno risultato raggiunto vista l'avvenuta implementazione del documento nella quasi totalità dei casi, nel 2018 e nel 2023 gli obiettivi preposti si sono rivelati più ambiziosi, vista l'ampia copertura tematica e il tentativo di

adeguamento delle performance e dei servizi museali alle già citate nuove direttive nazionali in termini di standard[17] (Tab. 1)[18].

L'individuazione dei temi e delle attività laboratoriali è stata, dunque, l'esito di una scelta consapevole da parte di un gruppo di lavoro che ha ritenuto indispensabile l'impiego del maggior numero possibile (ma didatticamente sostenibile) di contenuti, supporti, esperienze di modus operandi e *know-how* finalizzati a colmare (almeno parzialmente) il gap storico-strutturale e di accumulo evolutivo tra il ristretto gruppo di istituti culturali trainanti regionali e la costellazione di piccoli e medi musei non aderenti alla rete ministeriale.

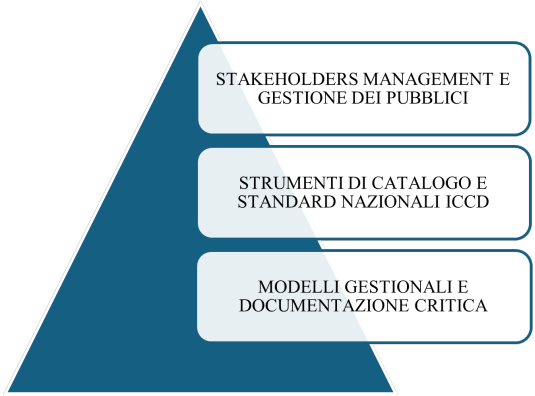


Fig. 2: Piramide dei fabbisogni formativi tra il 2018 e il 2024

Nel corso degli anni in cui si sono svolti monitoraggi e corsi di formazione *data-driven* è stato fondamentale chiarire e trasmettere ai partecipanti l'importanza e la portata di concetti e strumenti chiave come Statuto e Regolamento, necessari nella definizione di una "carta di identità museale" basilare nell'implementazione di un'identificazione giuridica dell'istituto culturale; altrettanto rilevante il lavoro di predisposizione di un documento fondamentale per la corretta gestione e

[17] Il riferimento è sempre al DM 21 febbraio 2018 e alla normativa di supporto nata per la promozione e la diffusione del concetto di Sistema Museale Nazionale, progetto di rete del Ministero dei Beni Culturali per la valorizzazione dei musei nazionali, statali e non, e per la creazione di un network in grado di trainare i musei partecipanti meno strutturati.

[18] Il grafico della disposizione cronologica dei corsi formativi erogati nel corso degli ultimi anni evidenzia anche la presenza del corrente anno (2024), vista l'avvenuta programmazione delle attività didattiche sia in termini organizzativi sia in termini di preparazione dei modelli economico-finanziari presentati.

programmazione delle attività caratteristiche e accessorie, come il bilancio[19]. Alla base della piramide dei fabbisogni formativi poi espletati con i corsi passati e, possibilmente, futuri (Tab. 2) non mancano considerazioni su documenti di estrema importanza nella gestione ordinaria degli istituti culturali seppur più "avanzati" e meno basilari (sulla base dei riscontri pratici avuti dai monitoraggi svolti), come il Bilancio Sociale e la Carta dei Servizi.

Se si analizza il secondo livello della piramide dei fabbisogni, emergono altri elementi di approfondimento relativi ad aree completamente diverse (seppur complementari nell'ottica di una gestione museale organica) rispetto a quanto visto nella prima fase didattica dei corsi dell'ultimo decennio. La presenza di focus sulle moderne teorie e pratiche di catalogazione, sugli standard nazionali e internazionali, sulle componenti basilari dell'ICCD e sull'applicazione pratica (tramite approfondimenti laboratoriali) delle richieste ministeriali offre spunti di riflessione e quella che si potrebbe definire una vera e propria "cassetta degli attrezzi" per affrontare le necessità quotidiane degli istituti culturali impegnati nella catalogazione e nella gestione delle collezioni.

L'apice della catena di fabbisogni individuata nel corso degli anni evidenzia quelle che si sono rivelate essere necessità *extra moenia* di gestione e creazione di una rete di stakeholders ben strutturata sulla base delle peculiarità dei singoli musei. Tematiche come disabilità e inclusione dei pubblici[20], creazione e sviluppo delle reti di portatori di interessi ed efficaci strategie di fundraising per incentivare le entrate autogenerate, pur non essendo ritenute di primaria importanza per la gestione minima e caratteristica dei musei, sono ormai all'ordine del giorno nelle programmazioni di sviluppo delle politiche operative degli istituti culturali. La necessità di aprirsi a nuove fasce di interlocutori, di veicolare il messaggio in maniera transmediale e, banalmente, di fortificare indotti e finanze interne porta, di rimando, a rendere questi fabbisogni formativi altrettanto necessari, imponendo strategie didattiche mirate e oculate.

I moduli formativi somministrati tra il 2014 e il 2023, pertanto, hanno mostrato con chiarezza quale debba essere la direttrice da suggerire ai musei appartenenti ad enti diversi dallo Stato, affinché essi

---

[19] Vista l'ampia varietà di professionisti museali e, di rimando, di istituti culturali coinvolti, si è optato per un approccio più semplificato nella realizzazione di progetti formativi relativi ai bilanci, spostando il focus sulla realizzazione di semplici budget o strumenti di verifica delle entrate/uscite.

[20] Termine volutamente utilizzato al plurale per segnalare l'enorme eterogeneità degli utenti che, in atto o in potenza, orbitano intorno ai musei. Del tema si parla in Giammarco et al. 2022.

possano valorizzare al meglio le proprie potenzialità e sviluppare strategie in grado di ottenere ricadute di natura economico, sociale e culturale per il patrimonio e il territorio in cui agiscono. In quest'ottica, si potrebbe dire che spetti all'Università il compito di guida nei confronti di musei e luoghi della cultura locali, troppo spesso abbandonati o isolati dagli schemi della burocrazia istituzionale, non sempre solerte nella verifica delle necessità e nel supporto attivo dei musei locali.

Considerazioni finali

> Education, broadly defined, should be not just a goal, but a primary goal of most museums, but often disproportionately few resources and management skills are devoted to it. How can the quality of direction and quantity of support proportionate to its priority as a goal be brought to bear on museum education? (Ames 1988).

Nella realizzazione della *mission* museale non può mancare, tra le altre cose, l'aspetto didattico e formativo, non solo come fruitore ma, soprattutto, come "elargitore", elemento che, come segnalava già Ames alla fine degli anni '80, risulta a forte rischio se non supportato da un'impalcatura strutturata di persone e competenze. Se, dunque, il Museo è il luogo per antonomasia dello scambio culturale, dell'inclusione, della formazione e aggregazione sociale (Hooper-Greenhill, Eilean 1994; Ford, Elyssa 2016), della crescita (Lazzeroni, Michela et al. 2013) dell'individuo e della collettività, riflesso di una società in continua trasformazione e mutazione, quelli appartenenti ad enti diversi dallo Stato devono necessariamente optare per approcci e metodologie di azione innovative e virtuose, realizzabili soltanto attraverso un dialogo costante multicanale e multidisciplinare. Le discrepanze strutturali di cui tanto si è parlato fino ad ora impongono strategie sostenibili, virtuose nella capacità di sopperire a mancanze spesso non dipendenti dalle volontà e dalle capacità degli operatori e dei responsabili coinvolti ma da condizioni territoriali, sociali e culturali storicamente determinate, da accettare come condizioni di fondo e di contesto.

L'impatto dell'Università nella programmazione di interventi didattici e formativi, come nel caso vanvitelliano, trova perfettamente posto nel contesto sopra descritto; gli stimoli costanti e i corsi formativi

periodici (gratuiti) garantiti alla platea di dipendenti, volontari e responsabili museali punta alla creazione di strumenti di lavoro a costo zero ma ad alto impatto operativo, vista la costante implementazione di servizi, metodologie e documentazione necessaria per la gestione caratteristica, e non, rilevata nel corso degli anni.

L'ultimo decennio ha visto incontrarsi nelle aule universitarie e sul territorio oltre cento professionisti museali (a vario titolo) impegnati in percorsi di life-long learning, confrontarsi e dialogare tra loro, garantendo la generazione di nuovi rapporti e legami che porterebbero a sperare nella nascita di una rete culturale e museale in grado di cementificare partnership e collaborazioni umane e professionali. In questo scenario, l'Accademia si è mostrata capace di presentarsi come intermediario, collante e valore aggiunto tra la moderna disciplina museologica, gli istituti culturali e il territorio di riferimento[21], creando un modello di creazione del valore partecipato e cooperativo, a comprovato impatto sociale. Una condizione, per concludere, nella quale l'Università, i suoi dipartimenti e, nel caso specifico, i suoi progetti di ricerca come l'OMR non si limitano più allo sviluppo di ricerche su modelli teorici o ai monitoraggi del freddo status quo, ma operano attivamente come *change-makers,* lavorando a soluzioni reali, concrete e applicabili da realtà culturali ad alto potenziale.

[21] Sul tema la bibliografia di settore è quanto mai vasta. Una sintesi di alcuni riferimenti in Sacco et al. 2015; Cerquetti 2017; Romanelli 2018; ICOM, OCSE 2019.

Bibliografia

AGOSTINO, D., ARNABOLDI, M., & CARLONI, E. (2020). Big Data for Decision Making: Are Museums Ready?. In M. Piber (Ed.), *Participation and Entrepreneurship in the Cultural and Creative Sector* (pp. 61-78). Berlin, Germany: Springer.

AMES, P. (1988). *To Realize Museums' Educational Potential*. Curator: The Museum Journal, 31(1), pp. 20-25.

BARRELLA, N. (2001). *Le regioni e gli standard: la Campania*. Notiziario a cura dell'Ufficio Studi del Ministero per i beni e le attività culturali, 15, pp. 65-67.

BARRELLA, N. (2004). La vocazione al territorio: i musei in provincia di Caserta. In N. Barrella, & R. Cioffi (a cura di), *La memoria dei luoghi* (pp. 25-33). Napoli, Italia: Luciano editore.

BARRELLA, N., & SOLIMA, L. (a cura di). (2011). *Musei da svelare*. Napoli, Italia: Quaderni di Monumenta Documenta.

CERQUETTI, M. (a cura di). (2017). Bridging theories, strategies and practices in valuing cultural heritage. Macerata, Italia: eum.

CONN, S. (2016). Do Universities Need Museums/Do Museums Need Universities?. The Antioch Review, 74(2), pp. 309-323.

FORD, E. (2016). Bringing Town and Gown Together: Using Local History to Engage Students and Create Collaborative Partnerships. Journal of Museum Education, 41(4), pp. 262-274.

GIAMMARCO, M. D., GITTO, L., & OFRIA, F. (2022). Museums' accessibility for senior citizens: Some evidence from Italy. European Journal of Tourism Research, 31(3116).

HODGSON, J. (1986). Teaching teachers: Museums team up with schools and universities. Museum News, 64(5), pp. 28-35.

HOOPER-GREENHILL, E. (Ed). (1994). *The Educational Role of The Museum*. London/New York: Routledge.

LAZZERONI, M., BELLINI, N., CORTESI, G., & LOFFREDO, A. (2013). The territorial approach to cultural economy: New opportunities for the development of small towns. European Planning Studies, 21(4), pp. 452-472.

JALLA, D. (2005). Il museo contemporaneo: Introduzione al nuovo sistema museale italiano. Torino, Italia: UTET.

ICOM, OCSE, (a cura di). (2019). Cultura e Sviluppo Locale: Massimizzare l'Impatto. Una guida per le amministrazioni locali, le comunità e i musei.

MALONEY, B., & HILL, M. D. (2016). Museums and Universities: Partnerships with Lasting Impact. The Journal of Museum Education, 41(4), pp. 247-249.

MONTELLA, M. (2009). *Il capitale culturale*. Macerata, Italia: eum.

PRICE, C., & APPLEBAUM, L. (2022). Measuring a sense of belonging at Museums and Cultural Centers. Curator: The Museum Journal, 65(1), pp. 135-160.

PRIMICERIO, D. (1991). L'Italia dei musei. Indagine su un patrimonio sommerso, Milano, Italia: Mondadori Electa.

POP, I. L., BORZA, A., BUIGA, A., IGHIAN, D., & TOADER, R. (2019). Achieving Cultural Sustainability in Museums: A Step Toward Sustainable Development. Sustainability, 11(4), pp. 1-22.

RAMEY-GASSERT, L., WALBERG III, H. J., & WALBERG, H. J. (1994). Reexamining connections: Museums as science learning environments. Science Education, 78(4), pp 345-363.

ROMANELLI, M. (2018). Museums creating value and developing intellectual capital by technology. Meditari Accountancy Research, 26(3), pp. 483-498.

SACCO, P. L., FERILLI, G., & BLESSI, G. T. (a cura di). (2015). *Cultura e sviluppo locale. Verso il distretto culturale evoluto*. Bologna, Italia: Il Mulino.

SILVERMAN, F., & BARTLEY, B., (2013). Who is Educating Whom? Two-way Learning in Museum/University Partnerships. The Journal of Museum Education, 38(2), pp. 154-163.

TAYLOR, E. W., & NEILL, A. C. (2008). Museum Education: A Nonformal Education Perspective. Journal of Museum Education, 33(1), pp. 23-32.

URBINO, N. (2024). "Osservatorio Museale Regionale": metodologie e linee di sviluppo per il monitoraggio degli istituti culturali della Campania. Il capitale culturale, 29(1), pp. 645-667.

Liquilab comunità patrimoniale e museo del futuro

Ornella Ricchiuto

Università del Salento
ornella.ricchiuto@unisalento.it

Abstract (IT)

Ogni comunità ha un ventaglio di storie da raccontare e preservare alle future generazioni. Storie individuali e collettive si intrecciano nei "luoghi antropologici" che cominciano ad essere frequentati dalle persone che intessono legami sociali. Il *case-story Liquilab* si costruisce a partire proprio da un luogo fisico e pian piano si costituisce in una comunità patrimoniale. Liquilab, emanazione dell'associazione O.R.S., nasce a Tricase (Lecce) nel 2008 mediante processi di partecipazione attiva "dal basso" e si occupa di identificare, ricercare, salvaguardare, valorizzare e trasmettere il patrimonio culturale immateriale e materiale della gente comune nel sud Salento. Questo patrimonio ha portato alla costituzione del Museo Etnografico della Vita Popolare e dell'Archivio digitale Liquilab - Bottega di Memorie e Identità Giovanili, dichiarati di interesse culturale e storico particolarmente importante dal Ministero della Cultura.

Nel 2022 Liquilab in collaborazione con l'Istituto Centrale per il Patrimonio Immateriale del Ministero della Cultura dà vita a "Liquilab e le Stanze della memoria", museo del futuro che coniuga approcci e linguaggi di immersive experience & virtual reality per avvicinare ed educare soprattutto i giovani al patrimonio culturale.

Nel 2024 l'associazione O.R.S. è stata accreditata come ONG consulente dell'Intergovernmental Commitee for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage dell'UNESCO.

Parole chiave: Cultural heritage; Heritage community; Liquilab; Living Archive; Museum of the future

Abstract (EN)

Every community has a range of stories to tell and preserve for future generations. Individual and collective stories link together in the "anthropological places" that begin to be frequented by people who weave social bonds. The *Liquilab* case-story is built from a physical place and slowly constitutes itself into a *heritage community*. Liquilab, an emanation of the association O.R.S., was founded in Tricase (Lecce) in 2008 through processes of active participation "bottom up" and works identification, research, safeguarding, valorisation and transmission the intangible and tangible cultural heritage of common people in southern Salento. This heritage has led to the establishment of the Ethnographic Museum of Popular Life and the Digital Archive Liquilab - Bottega di Memorie e Identità Giovanili, declared of particularly important cultural and historical interest by Ministry of Culture.

In 2022 Liquilab in collaboration with the Central Institute for Intangible Heritage of the Ministry of Culture created Liquilab and the Rooms of Memory, a museum of the future that combines approaches and languages of immersive experience & virtual reality to approach and educate especially young people to cultural heritage.

In 2024, O.R.S. was accredited as an adviser NGO to UNESCO's Intergovernmental Committee for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage.

Keywords: Cultural heritage; Heritage community; Liquilab; Living Archive; Museum of the future

Nel 2008 l'associazione O.R.S. Osservatorio Ricerca Sociale. Centro studi, politiche e ricerche sociali – APS partecipa al bando *Principi Attivi* della Regione Puglia con il progetto *Laboratori liquidi sui gap di memorie, ricordi e identità giovanili*. Per la rilevanza comunitaria di questo progetto, l'Amministrazione Comunale di Tricase (provincia di Lecce) decide di assegnare all'associazione alcune stanze nell'ex Convento dei Domenicani situate nel centro storico della cittadina. Da quel progetto nasce Liquilab, emanazione di O.R.S., che la gente del posto ha identificato inizialmente nella sede associativa, un luogo che dall'essere periferico, abbandonato, freddo, umido, con i calcinacci che dal soffitto crollavano in testa, è diventato l'"ombelico del mondo": una casa della/per la comunità, punto di incontro intergenerazionale e multiculturale.



Fig. 1: Anno 2019. Scuola di Storia delle Tradizioni Popolari. Piazza Dell'Abate, Tricase. Fotografia di Maria Conte. Archivio Liquilab.

Un luogo comincia ad essere frequentato se possiede delle storie da raccontare e soprattutto se ci sono percorse che le raccontano; un luogo è uno spazio in cui si possono leggere le inscrizioni del legame sociale e della storia collettiva (Marc Augé, 2024, p. 21).

Così pian piano Liquilab si è costituita come comunità - non solo locale ma anche nazionale e internazionale - che ruota attorno al patrimonio culturale.

> Il sentimento dell'appartenenza a una comunità nasce con l'abitudine e la consuetudine a uno spazio interazionale nello stesso tempo definito e aperto, modificabile, attraverso l'apprendimento, l'esecuzione, la messa in discussione di norme. (Eugenio Imbriani, 2024, p. 119).

Le comunità hanno un ruolo indispensabile nel raccontare i propri territori, l'*heritage*, attraverso modalità partecipate sia off line che on line; il digitale e soprattutto i social network sono contenitori vuoti senza le persone e la creazione di una *community* - virtuale o reale - si fonda sempre sull'essere presenti, disponibili al dialogo, sulla fiducia del rapporto umano e dal piacere intorno a interessi comuni. "Coccolare" una comunità, incentivare la condivisione di esperienze significa dare valore a un racconto corale. (Elisa Bonacini, 2021, pp. 284-285) Del resto la "voglia di comunità" sentita ed esibita dagli "indigeni del nuovo millennio", intrecciando il pensiero sociologico di Zygmunt Bauman e quello antropologico di Pietro Clemente, continua a essere un desiderio istintuale nella modernità radicale, una restanza nel presente tra sicurezza e pericoli, fiducia e rischio, che si concretizza nella ricerca degli individui - *liquidi*, ibridi, *bricolage* - di un luogo della resistenza in cui sviluppare il senso di "appaesamento", concetto ripreso dall'antropologo Ernesto de Martino, rispetto alle spinte omologanti e spaesanti della globalizzazione in un'ottica di diversificazione e articolazione aderente alla storia dei contesti. Sin dalle origini Liquilab è sempre stata aperta alle idee creative provenienti "dal basso", ha incubato iniziative e progettualità in coerenza con la propria mission di identificazione, ricerca, educazione, salvaguardia, valorizzazione e trasmissione del patrimonio culturale nel sud Salento, divenendo sede di esperienze plurisensoriali e laboratoriali sulle pratiche di salvaguardia del patrimonio culturale tangibile e intangibile. Si citano alcuni esempi:

> 1) la Scuola di Storia delle Tradizioni Popolari (giunta alla X edizione), una *summer school* di alta formazione a livello internazionale che mira alla salvaguardia e valorizzazione del patrimonio culturale immateriale attraverso un approccio interdisciplinare (antropologia/

etnografia, museografia, ricerca, educazione, formazione, fotografia, arti visive, arti performative, artigianato, musica, ecc.) e lo scambio multiculturale con altre realtà a livello nazionale e internazionale su una determinata tematica scelta ogni anno. Valore aggiunto è la presentazione e discussione nella Scuola di Elementi Culturali iscritti nella *Lista Rappresentativa del Patrimonio Culturale Immateriale dell'UNESCO* come, ad esempio, l'Opera dei Pupi siciliani, il canto a Tenore sardo, i canti polifonici dell'Albania, il rituale del tè cinese, il *lavash* e i *khachkars* armeni, ecc. Sulla base di questa visione di interdisciplinarità come strumento essenziale che aiuta la comprensione e l'incontro con l'Altro, il progetto ha sostenuto e sostiene la mobilità e la circolazione delle conoscenze e del capitale umano e creativo (professionisti della cultura e dello spettacolo) a livello nazionale e internazionale. La Scuola prevede la presentazione interattiva di ricerche, seminari, convegni, workshop, laboratori, spettacoli; si svolge nel periodo estivo mentre l'attività di ricerca, l'educazione al patrimonio culturale e la redazione di articoli scientifici sui risultati dura l'intero anno. La Scuola è in convenzione con il Ministero della Cultura e l'Università del Salento; in collaborazione e partenariato con numerose Istituzioni, Università, Scuole, Centri di ricerca, Enti, Fondazioni, Associazioni e Aziende; gode del riconoscimento dell'*European Year of Cultural Heritage 2008*, una ricorrenza istituita dal Parlamento e dal Consiglio dell'Unione Europea che ha rappresentato una ulteriore sfida per continuare a progettare il patrimonio culturale in un'ottica di pace tra i popoli evocata dalla commemorazione dei cento anni trascorsi dalla fine della prima Guerra Mondiale, nonché il proseguo di una visione più ampia di promozione e consapevolezza di una storia europea condivisa mediante la valorizzazione di tutti i cittadini (Gabriella Cetorelli, Manuel R. Guido, 2017, p. 18).



Fig. 2: 19 luglio 2022. Scuola di Storia delle Tradizioni Popolari. Interno Liquilab, Tricase. Fotografia di Giorgio Montanaro. Archivio Liquilab.

2) L'Archivio Liquilab - Bottega di Memorie e Identità Giovanili, che ha origine dalle storie di vita della gente comune, possiede documentazione prodotta e acquisita durante l'attività di Liquilab dal 2008 ad oggi sulla cultura popolare del sud Salento. Si tratta di beni immateriali esposti al rischio di estinzione, poiché la loro sopravvivenza dipende sempre dalla volontà del gruppo di appartenenza di tenerli vivi e ricreali nel presente; l'archivio rappresenta, dunque, una pratica di salvaguardia in grado di proteggere la pluralità di manifestazioni culturali. (Giovanni D'Elia, 2010, pp. 11-12). Un archivio di racconti, filmati e sonori, di storie della gente e dei luoghi, diari e album di famiglia, un corpus unicum di documenti che costituisce ormai un riferimento importante per i ricercatori, gli studiosi, gli operatori culturali, gli abitanti del posto, gli ospiti e per i futuri progetti di ricerca. Sarebbe importante alimentare gli archivi di chi ama e pensa la cultura come "matrimonio da consumare" e non come patrimonio da capitalizzare (Piergiorgio Giacché, 2022, p. 15).

L'Archivio è stato dichiarato di interesse storico-culturale particolarmente importante dalla Soprintendenza Archivistica e Bibliografica della Puglia e quindi Bene Culturale tutelato e vincolato dal Ministero della Cultura ottenendo anche l'art. 7-bis:

Espressioni di identità culturale collettiva contemplate dall'UNESCO per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale e per la protezione e la promozione delle diversità culturali rappresentate anche da testimonianze materiali;



Fig. 3: 24 ottobre 2021. Festival dei Cantastorie. Interno Liquilab, Tricase. Fotografia di Ornella Ricchiuto. Archivio Liquilab.

3) Il Museo Etnografico della Vita Popolare ha origine dalle testimonianze fisiche che i cittadini hanno donato e continuano a donare nel corso degli anni, dando vita a un mondo da indagare inteso come opportunità di esplorazione collettiva. Un museo di comunità caratterizzato da una modalità narrativa che ha al centro le memorie individuali e collettive puntando a un'inclusione sociale e a un'accessibilità democratizzata,

dove gli oggetti racchiudono storie e valori per la comunità che li dona, li racconta e li fruisce. Alcuni esempi di questo costante rimando tra immateriale e materiale sono fruibili nella playlist *Storytelling partecipato al Museo Etnografico della vita popolare*[1] sul canale YouTube di Liquilab, oppure nella piattaforma *Izi.TRAVEL* tra gli audio tour dedicati a LIQUILAB - Museo Etnografico della Vita Popolare[2]. I manufatti appartengono all'ingegno e alla cultura "popolare" del sud Salento dalla fine dell''800 al secondo dopoguerra. Negli anni '40 - '60 del secolo scorso i lavori sulla cultura meridionale parlano poco di oggetti e molto di credenze e visioni del mondo; a partire dalla fine degli anni '60 cambia la situazione, perché assieme alla consapevolezza della frattura prodottasi con il passato, in seguito all'avvento di un nuovo sistema di vita, è cresciuta l'attenzione verso quella cultura, la civiltà rurale (agro-pastorale), che tendeva a concludere il suo ciclo. Infatti, in quegli anni di radicale de-ruralizzazione italiana, gli oggetti in uso nel mondo contadino, marinaro e artigianale (per esempio gli oggetti della cucina, gli strumenti di lavoro, i mobili, ecc.) hanno subìto un cambiamento di status: da supporti vivi della vita quotidiana, sono stati gettati via in quanto emblema di una miseria che si cercava di dimenticare. Si tratta di testimonianze materiali della civiltà contadina, marinara e di antichi mestieri che tendono ormai a scomparire o a divenire meri simboli d'arredo perdendone la storia e l'originaria funzionalità; da tali testimonianze, si attivano reti, connessioni e comunità di persone che hanno in comune l'eredità patrimoniale: tracce di umanità, di un sapere tramandato e da tramandare alle generazioni future, in modo consapevole e mediante una varietà di linguaggi creativi e tecnologici (Elisa Bonacini, 2020, p. 274). Una collezione museale è stata dichiarata di interesse culturale dal Ministero della Cultura (D. Lgs.

---

[1] Per saperne di più consulta il link, *https://youtube.com/playlist?list=PLmxOWTEH6bIGsfYgZZdawA7-iZARSQewD&si=S0ƫdK0t5NZM3zMBL.*

[2] Per saperne di più consulta il link, *https://izi.travel/it/80dd-liquilab-museo-etnografico-della-vita-popolare/it.*

22 gennaio 2004 e s.m.i. del *Codice dei beni culturali e del paesaggio*);

4) la Bibliomediateca delle Tradizioni Popolari del Salento e del sud Italia, nata nel 2014, raccoglie fonti scritte e visuali sulle tradizioni di Tricase, della provincia di Lecce e del sud Italia consultabili da studenti, ricercatori, viaggiatori, operatori culturali, ecc. Documentari di etnografia e antropologia culturale realizzati da Liquilab e da vari registi nel sud Salento. Ampia selezione di libri scientifici sulle discipline antropologiche, sociologiche, educative e pedagogiche. La Bibliomediateca si collega all'Archivio e al Museo di Liquilab, beni dichiarati di interesse storico-culturale dal Ministero della Cultura, D.Lgs. n. 42/2004. In essa vi sono beni librari e patrimonio bibliografico vincolato ai sensi dell'art. 10, comma 3, lettera c) "raccolte librarie di eccezionale interesse culturale" del succitato D.Lgs.;

5) la Scuola di Antichi Mestieri, per insegnare, valorizzare e tramandare i saperi e le pratiche artigianali in un'ottica anche di socializzazione intergenerazionale e inclusione sociale delle anziane maestranze. Tra i corsi attivati nel corso del tempo, il laboratorio sulle antiche tecniche del ricamo, sull'arte della terracotta e della cartapesta, uncinetto, filet, l'intreccio di canne e rami d'ulivo per la costruzione di ceste, *panari* e *cannizzi*, la preparazione della pasta fatta in casa, ecc. L'educazione, la sensibilizzazione e la partecipazione delle comunità nei confronti del rispetto e della protezione dei saperi tradizionali sono punti d'interesse su cui insiste l'UNESCO poiché i primi responsabili della salvaguardia sono proprio le comunità di appartenenza;

6) il Laboratorio Liquilab di cultura popolare, spettacolo, musica, canto tradizionale a coro e arti, destinato al recupero, alla salvaguardia e alla trasmissione del Patrimonio orale del/nel sud Salento e laboratori e spettacoli di cultura, musica e arti contemporanee ed etniche. Ciò ha portato ad esempio al progetto *Dal racconto la bellezza*, un esperimento di viaggio

esperienziale e di narrazione corale dei luoghi alla ricerca delle radici più autentiche in una logica di sviluppo territoriale e marketing turistico. Il progetto prevede lo sviluppo e la valorizzazione delle peculiarità dei territori attraverso un approccio innovativo e una nuova terminologia. La narrazione antropologico-artistica ben si sposa con il settore turistico, dando vita a rappresentazioni territoriali della Compagnia Liquilab, formata da attori, musicisti e danzatori. La Compagnia si basa sulle storie recuperate tramite il lavoro di ricerca antropologica in quanto consente di ottenere pezzi di storia inediti, tradizioni orali, tipici usi e costumi, realizzando un rapporto di profonda intimità e conoscenza tra le comunità ospitanti e gli esploratori.



Fig. 4: 28 settembre 2024. Orchestra di fischietti dal mondo. Interno Liquilab, Tricase. Giornata Europea del Patrimonio. Fotografia di Ornella Ricchiuto. Archivio Liquilab.

Le storie di vita della gente comune che l'antropologo Ernesto de Martino definiva le «umane dimenticate istorie» sono il cuore di Liquilab ma non si tratta di un mero meccanicismo per recuperare

informazioni sulla storia locale, dando vita a un immagazzinamento di testimonianze o a una "mummificazione" del patrimonio culturale, bensì di un costante intreccio tra ricerca, arti, turismo e i più recenti linguaggi tecnologici come lo storytelling culturale per costruire dialoghi di comunità in cui quest'ultima è attiva nei processi di salvaguardia secondo quanto previsto dalla Convenzione della Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale dell'UNESCO (2003).

Archivio, Museo e Bibliomediateca sono corpi vivi che stimolano e ritessono narrazioni tra passato-presente-futuro, sono mezzi per creare rappresentazioni artistiche, pubblicazioni, produzioni cinematografiche, mostre fotografiche o di pittura, eventi di musica e danza popolare, ecc., connettendo le varie fasce della popolazione.

Non sono depositi che conservano e custodiscono il passato, ma luoghi in cui è il presente a richiedere spazi di riflessione e di discussione;

> (…) gli stessi paesi, le comunità, si mostrano come tessuti di narrazioni, biografie ed esperienze, che ci parlano dei cambiamenti, delle fratture, delle ricomposizioni, di quanto si è perso e si può ancora riguadagnare, di aspettative, aspirazioni. (Eugenio Imbriani, 2021, pp. 302-303).

In tal senso, nel 2005 la Convenzione di Faro del Consiglio d'Europa agli articoli 2 e 12 ha ribadito il protagonismo delle "comunità di eredità" - «composta da persone che valorizzano aspetti specifici del patrimonio culturale che desiderano, nell'quadro dell'azione pubblica, sostenere e trasmettere alle generazioni future» - nell'accesso e nella partecipazione democratica nei processi di identificazione, studio, interpretazione, tutela, conservazione e presentazione al patrimonio culturale.

Nella società contemporanea nonostante la pandemia da Covid-19, la rivoluzione digitale, il consumo di massa di social network, le guerre e la crisi energetica, perdura la visione innovativa del patrimonio culturale definita dalla Convenzione UNESCO (2003), anzi il suo ruolo è accresciuto ai fini dello sviluppo sostenibile dei territori; risulta, dunque, pregnante l'opera di trasmissione di questa eredità alle giovani generazioni a cui Liquilab risponde nel sud Salento (dal 2008) e che vede altresì l'inaugurazione nel 2022 di *Liquilab e le Stanze della memoria* in collaborazione con l'Istituto Centrale per il Patrimonio Immateriale

del Ministero della Cultura. Si tratta di una vecchia casa contadina del '600 con volte a botte e a stella, sita nel rione *Puzzu* del centro storico di Tricase, un luogo di alto valore simbolico per la comunità - attualmente in stato di perdita di identità - connesso alla memoria della drammatica esplosione che il 4 ottobre 1964 distrusse il tessuto urbanistico e sociale del rione. Conservando le radici del luogo e della collettività, *Liquilab e le Stanze della memoria* diviene un museo del futuro: uno spazio di narrazione e fruizione di materiali audiovisivi prodotti da Liquilab e dagli Archivi di Antropologia Visiva, storici e contemporanei, dell'Istituto attraverso l'immersività e la realtà virtuale.



Fig. 5: 22 luglio 2022. Inaugurazione di Liquilab e le Stanze della memoria. Via Catalano, rione Puzzu, Tricase. Fotografia di Daniele Muzzi. Archivio Liquilab.

Alla luce delle nuove tecnologie, va ripensato il rapporto tra patrimonio e comunità poiché l'innovazione degli strumenti digitali non solo ci consente di vivere esperienze culturali interattive, ma persino di essere co-creatori e di disseminare conoscenze a vantaggio di quel processo di democratizzazione a cui fa riferimento la Convenzione di Faro. Si tratta di *interpretative communities*, ovvero gruppi che possono trasformare o sovvertire i contenuti offerti dai media in quanto rielaborano il significato che «è il frutto intersoggettivo di un impasto di bisogni, credenze, attitudini, propensioni, appartenenze culturali, uso di

linguaggi diversi.». (Enrica Tedeschi, 2002, p. 40). E sono proprio i processi di co-creazione e co-costruzione di narrazioni nuove e comuni (Elisa Bonacini, 2024, p. 12) che vengono attivati a *Liquilab* e a *Liquilab e le Stanze della memoria*, entrambi luoghi in cui si incontrano e si ibridano memorie individuali e collettive, dove la memoria è da intendersi come atto che si esercita nel tempo presente: «ricordarsi, non significa soltanto accogliere, ricevere un'immagine dal passato, ma anche cercarla, 'fare' qualche cosa.». (Paul Ricoeur, 2003, p. 83).

I concetti di *heritage*, *heritage communites*, cultura, identità, tradizione, memoria, sono "fluidi", vivi, descrivono delle realtà complesse e in continuo mutamento, spesso anche in contraddizione tra loro; perciò, è necessario saper declinare con saggezza l'idea del patrimonio in modo tale da saper leggere il presente e di guardare al futuro (Eugenio Imbriani, 2024, p. 123).

Educare al patrimonio culturale significa coltivare la cultura della pace nel rispetto della diversità e identità di ognuno e nell'abbattimento di distanze, stereotipi e pensieri razzisti in un mondo che cambia in fretta e dove l'educazione non si apprende soltanto a scuola.

Nel 2024, proprio in virtù delle esperienze e competenze maturate in questo campo, l'associazione O.R.S. è stata accreditata come Organizzazione Non Governativa consulente dell'*Intergovernmental Commitee for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage* dell'*UNESCO*, divenendo quindi interlocutore privilegiato dell'*Organizzazione delle Nazioni Unite per l'Educazione, la Scienza e la Cultura*. Tale riconoscimento implica la prosecuzione di un impegno verso l'umanità, e il relativo ingegno creativo, non tanto divisa in una moltitudine di angoli di mondo, ma contenuta in ogni singolo angolo di mondo di cui raccontarne le peculiarità (Stefano Allovio, 2011, p. 35); un racconto che va al di là delle competizioni, ridefinizioni culturali, manipolazioni e conflitti generati dalle liste rappresentative dell'UNESCO, e che invece diviene dialogo transculturale e condivisione di esperienze di rete e di pratiche sempre più partecipative. Una visione dinamica incentrata sui custodi del patrimonio e sulla partecipazione che ancora fatica a tradursi nell'implementazione degli inventari del patrimonio culturale immateriale previsti dalla Convenzione UNESCO (2003) e oggi più che mai, "ai tempi dell'UNESCO", è necessario un lavoro concertato tra coinvolgimento locale nella definizione del patrimonio, competenze

antropologiche e centralismo amministrativo (Berardino Palumbo, 2011, pp. 5-6).

Prima ancora dell'identificazione, una sfida cruciale per le comunità, per chi si occupa di musei, archivi e più in generale di patrimonio culturale è innovare l'arte del racconto per narrare i patrimoni connessi alla cultura vivente dando voce ad un passato che si stratifica e che mai scomparirà, creando un'effettiva uguaglianza nelle opportunità culturali e generando le condizioni per una democrazia orizzontale e partecipata nei processi culturali di co-progettazione e co-creazione; i luoghi della cultura dovrebbero essere incubatori di "narrazione connessa" che creano senso comunitario, trasmettono saperi, conoscenze e valori, tramandano memorie individuali e collettive e che sono in grado di coinvolgere empaticamente e comprendere gli accadimenti futuri partendo da quelli passati (Elisa Bonacini, 2024, p. 279).

In tal modo i patrimoni diventano condivisione di storie e memorie «intrecciate, sovrapposte, reinterpretate, mediate dal vissuto e dallo sguardo dei molti occhi che li hanno guardati, e continuano a guardarli». (Irene Salerno, 2013, p. 18). Questa pluralità di visioni che collega la generazione dei padri a quella dei figli serve per contrastare i processi di globalizzazione e omologazione e, soprattutto, quel sentimento di "cessazione di amore" espresso da Pierpaolo Pasolini nelle *Lettere luterane* contro un'ideologia edonistica del consumo che ha provocato la degenerazione dei valori a partire dagli anni '80 del secolo scorso e la credenza che «la storia non sia e non possa essere che la storia borghese» (Pierpaolo Pasolini, 2009, p. 24), eliminando quella delle classi meno abbienti.

Bibliografia

ALLOVIO, S. (ottobre 2011). *Etnografie e patrimoni che scombinano. La Ricerca Folklorica*. No. 64, Beni immateriali La Convenzione Unesco e il folklore. Grafo Spa. Estratto da *https://www.jstor.org/stable/23629703*.

AUGÉ, M. (2024). *Nonluoghi.* Milano: elèuthera.

BONACINI, E. (2020), I musei e le forme dello storytelling digitale, Roma: Aracne editrice.

BONACINI, E. (2021), Digital storytelling nel marketing culturale e turistico, Palermo: Dario Flaccovio Editore.

BONACINI, E. (a cura di). (2024). Musei digitali e generazione Z. Nuove sfide per nuovi pubblici. Bari: EdiPuglia.

CETORELLI, G., GUIDO M. R. (a cura di). (2017), *Il patrimonio culturale per tutti fruibilità, riconoscibilità, accessibilità*, Roma. *http://musei.beniculturali.it/wp-content/uploads/2018/06/Il-patrimonio-culturale-per-tutti.-Fruibilita%CC%80-riconoscibilita%CC%80-accessibilita%CC%80.-Quaderni-della-valorizzazione-NS-4.pdf.*

D'ELIA, G. (2010), *La tutela del patrimonio culturale immateriale* (pp. 9-41). In Gianni D'Elia, Giulia Urso, Alexandra Rieder, Adriano Castigliego, Flavia Gervasi, Sui patrimoni immateriali del Salento e del Gargano: problemi e prospettive, Squilibri, Roma.

GIACCHÉ, G. (2022), *Nota Bene*, Calimera (Le): Edizioni Kurumuny.

IMBRIANI, E. (2021). Archivi e storie. La Scuola di Storia delle tradizioni popolari di Tricase, Palaver. Estratto da *http://siba-ese.unisalento.it*.

IMBRIANI, E. (2024). Dimenticare. L'oblio come pratica culturale. Nardò (Lecce): Besa Editore.

IMBRIANI, E. (2024). *Intangibile Heritage: A Fluid Concept* (pp. 113-123). In Anna Trono, Valentina Castronuovo, Petros Kosmas (a cura di), Managing Natural and Cultural Heritage for a Durable Tourism, Springer, Berlino.

PALUMBO, B. (2011). *Produrre culture ai tempi dell'UNESCO*. Antropologia Museale, Rivista quadrimestrale della Società Italiana per la Museografia e i Beni Demoetnoantropologici, Anno 10, Numero 28-29, Bologna, pp. 5-23.

PASOLINI, P. (2009). *Lettere luterane*, Milano: Garzanti.

RICOEUR, P. (2003). *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano: Raffaello Cotrina Editore.

SALERNO, I. (2023). «Narrare il patrimonio culturale». Approcci partecipativi per la valorizzazione di musei e territori, Scienze del Turismo. Estratto da *http://www.ledonline.it/Rivista-Scienze-Turismo/*.

TEDESCHI, E. (2002). Il potere dell'audience, Roma: Meltemi.

Forme (utopiche e non) di Museoformazione urbana

Stefano Antonelli, Elisa Francesconi

Università Roma Tre
999Contemporary City Curators
curator@999contemporary.com
Università di Catania
Dipartimento di Scienze Umanistiche
elisa.francesconi@unict.it

Abstract (EN)

Through deliberate monumental mural paintings placement on city neighborhood scale and across urban settlements volumes, or through spaces dedicated to artistic enjoyment creation, urban museum formation process represents an aesthetic transformation of the everyday urban ecosystem inhabited by a community.
Involved urban area, typically peripheral and degraded, transitions from a generally low reputational status to an elevated one, driven by the attractive power generated by the presence of curated artist practices. This approach constitutes a large-scale construction of a "symbolic" construction, capable of initiating a community identity formation process, contributing to public happiness through a mechanism where human regeneration fosters urban regeneration.
Goal is achieved when the neighborhood becomes, in its residents perception, "their own" open-air museum with this self-representation, validated by the attractiveness that the area generates in terms of visitors.

The essay examines several exemplary interventions, highlighting their tangible outcomes and assessing their actual ability to meet expectations and improve residents' lives.

Keywords: Museoformation; Public space; Street art

Abstract (IT)

Attraverso la collocazione ragionata, nella scala "quartiere" e sui volumi dell'abitato, di opere di pittura murale a carattere monumentale o attraverso la realizzazione di spazi deputati alla fruizione artistica, la museoformazione urbana è un'attività di trasformazione estetica del consueto ecosistema urbano vissuto da una comunità.

La porzione urbana coinvolta, solitamente periferica e degradata, passa da uno status reputazionale generalmente basso ad uno status accresciuto dalla forza attrattiva generata dalla presenza degli artisti guidati da un curatore.

È una modalità di costruzione del "simbolico" su ampia scala in grado di mettere in moto un processo di identificazione identitaria e di contribuire alla felicità pubblica attraverso un procedimento in cui la rigenerazione umana crea rigenerazione urbana. Lo scopo è raggiunto se il quartiere diventa per i residenti il "proprio" museo a cielo aperto e questa autorappresentazione dovrà essere confermata dall'attrattività che il quartiere produce in termini di visite.

Il saggio analizza alcuni interventi esemplari mettendone in evidenza i risultati concreti e misurandone, rispetto alle aspettative, l'effettiva capacità di intervenire e migliorare la vita dei residenti.

Parole chiave: Museoformazione; Spazio pubblico; Street art

Premesse

La città contemporanea appare attraversata da vere e proprie reti che veicolano flussi di informazioni[1] allo scopo di produrre rappresentazioni pubbliche. Si tratta di sistemi per la comunicazione visiva che propagano pubblicità soprattutto, ma anche segnaletica, toponomastica, e poi tutta una serie di segni, forme, scritte, affissioni, disegni, dipinti e altri particolari oggetti che agiscono comunicativamente nello spazio pubblico[2] della città. Tali reti, inoltre, sembrano presiedere a vari scopi e funzioni; vedremo come la loro dimensione durevole[3] (scritti, immagini, manufatti, ecc.) sia quella utilizzata allo scopo di produrre rappresentazioni pubbliche. In altre parole, vedremo come la città venga sistematicamente scritta, e come sia possibile leggerla.

Osservando la città, appare chiaro come questa scrittura si estenda nel suo spazio esterno. Senza pretesa di esaustività, il presente lavoro ha lo scopo di mettere in luce alcuni aspetti dell'espressione artistica del nostro tempo che pertengono alla fenomenologia della comunicazione visiva nello spazio esterno della città e, al contempo, provare a fornire una prospettiva originale in grado di rendere conto dello statuto, delle condizioni di possibilità e di efficacia, nonché delle conseguenze delle pratiche di collocazione e dell'azione degli oggetti comunicazionali di natura visiva che contribuiscono a modellare la nostra realtà sociale[4], mentre insistono in un particolare tipo di spazio: lo spazio pubblico urbano.

(Pensare) Lo Spazio Espositivo Pubblico

Osserva Henri Lefebvre che:

> lo spazio non è un mero oggetto scientifico al di fuori dell'ideologia e della politica; esso è sempre stato politico

---

[1] Sperber, D., Wilson, D. (1993). *La pertinenza.* Milano: Anabasi, p. 264.

[2] Neal, Z. (2009). *Locating public space*. New York: Routledge, in Neal Z., Orum A. (a cura di) (2009). *Common ground? Readings and Reflections on Public Space.* New York: Routledge, in Castelli F. (2019). *Lo spazio pubblico*. Roma: Ediesse, p. 16.

[3] Sperber, D., Wilson, D. (1993). *La pertinenza.* Milano: Anabasi, cit.

[4] Searle, J.R. (2006). La costruzione della realtà sociale. Torino: Giulio Einaudi editore.

> e strategico. Se ha un aspetto neutro, indifferente rispetto al contenuto, dunque un aspetto «puramente» formale, astratto, di un'astrazione razionale è precisamente perché è già occupato, regolato, già oggetto di precedenti strategie, di cui non sempre si individuano le tracce. Lo spazio è stato plasmato, modellato, a partire da elementi storici o naturali, ma politicamente. Lo spazio è ideologico. È uno spettacolo letteralmente popolato da ideologia.[5]

Lefebvre ci presenta uno spazio intrinsecamente politico, tuttavia, questa proprietà dello spazio è determinata da una delle sue proprietà più evidenti, quella di essere intrinsecamente ostensivo, il suo dispiegamento empirico, difatti, avviene rivelandosi ai nostri sensi, in particolare al nostro sguardo. Da questa prospettiva, lo spazio pubblico urbano appare essere uno spazio di tipo ostensivo-inferenziale[6]; sostiene Sperber che tutta la comunicazione umana fondata su intenzionalità e atti linguistici[7] sia di tipo ostensivo-inferenziale[8], dal momento che l'uso di uno stimolo ostensivo può generare aspettative di pertinenza che altri stimoli sono incapaci di generare. Vedremo come lo spazio esterno della città appaia come un vero e proprio dispositivo ostensivo-inferenziale, il quale sembrerebbe determinarne l'aspettativa di pertinenza, ovvero la sua forma d'uso. Cercheremo di dimostrare che la forma d'uso dello spazio pubblico urbano sia quella dello spazio espositivo; osserva Campolo che «per via di questa naturale predisposizione a esibire, ad esporre, la città conferisce un altissimo potenziale di visibilità a tutto ciò che vi accade»[9]. In effetti lo spazio pubblico appare dotato di uno statuto mediale, il quale è percepibile attraverso la semplice osservazione del ricco ed eterogeneo repertorio di oggetti di natura comunicazionale esposti alla nostra capacità visiva affinché ci dicano qualcosa, esattamente

---

[5] Lefebvre, H. (2018). Spazio e politica, Il diritto alla città II. Verona: Ombrecorte, p. 57.

[6] F Ferretti, F., Adornetti, I. (2012). *Dalla comunicazione al linguaggio.* Milano: Mondadori Università, p. 13.

[7] Austin, J.L. (1962) *How to do things with words*. Oxford: Oxford University Press., II ed. riv. 1975, tr. it. (1987) *Come fare cose con le parole*, Genova: Marietti.

[8] Sperber, D., Wilson, D. (1993). *La pertinenza.* Milano: Anabasi, cit.

[9] Campolo, A. (2013). Exhibition's Exploitation: l'utilizzo dello spazio urbano tra arte e pubblicità, in Figure. Rivista della Scuola di specializzazione in beni storico-artistici dell'università di Bologna. Bologna: Alma Mater Studiorum Università di Bologna, p. 54.

come accade in un qualsiasi spazio espositivo, sia esso un museo[10] o un supermercato.

Se lo spazio pubblico urbano può dunque comprendere una prospettiva che lo restituisce come medium[11] nella forma d'uso dello spazio espositivo, allora dovremmo chiederci quali sono i criteri strutturali di questo medium? Chi "espone" nello spazio pubblico? Cosa espone? E a che scopo? Ma soprattutto, potremmo provare a pensare tale spazio, in termini di Spazio Espositivo Pubblico, avendo modo di vedere come alcune pratiche sembrano già da tempo inquadrarlo in questa cornice.

Spazio urbano e ordine del logos



Fig. 1: Riferimenti utili

Nel 2005, il collettivo artistico austriaco Steinbrener/Dempf e Huber[12] realizza un intervento (Fig. 1-4 accessibili tramite il *qr code*) nel 7° distretto della città di Vienna attraverso la tecnica del *wallpapering*, il testo degli autori descrive l'opera in questo modo:

[10] Ci riferiremo di seguito al museo come ogni forma espositiva, sia essa una galleria, una chiesa o un parco archeologico e più in generale come modello espositivo dell'arte.

[11] Kittler, F. A. (1996). *The city is a Medium*. New Literary History, Autumn, Vol. 27, No. 4, Literature, Media, and the Law. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, pp. 717-729.

[12] Steinbrener C. et Al. (2005). *Delete! Delettering the public space*. https://www.steinbrener-dempf.com/en/portfolio-item/delete, consultato il 24 ottobre 2024.

> Per un periodo di due settimane scompariranno tutti i cartelli pubblicitari, gli slogan, i pittogrammi, i nomi delle società e i loghi. Il tessuto di segni e segnali così caratteristico delle nostre città, che normalmente riempie lo spazio tra le strutture architettoniche e i flussi del movimento urbano, viene eliminato e lo spazio pubblico viene *delettered*. (si veda il QR Code, Fig. 1)

L'opera si chiama *Delete! Delettering the public space* e nel descriverla, gli artisti si fanno carico di usare lemmi che operano all'interno di continui rimandi semantici. Potremo descrivere la pratica del *delettering* come l'agire allo scopo rimuovere i logotipi, tuttavia, appare evidente il rimando al *logos,* e quindi il suggerimento a rimuovere il principio che unifica pensiero e parola alla base della costruzione culturale occidentale. Il lemma si riferisce inoltre all'attività di cancellare il *lettering,* che è l'arte di disegnare le lettere in ambito tipografico, ma anche un campo di ricerca all'interno della pratica vandalica del *writing* (graffiti), evocando in questo modo un'analogia tra la produzione e distribuzione del *logo(s)* e il vandalismo, cercando di far emergere una sorta di violenza implicita del *logo(s)*.

La pratica della cancellazione avrebbe lo scopo di rimuovere l'aspetto divisivo stabilito dall'ordine del *logo(s),* trasformando lo spazio ordinato dall'ordine del *logo(s)* all'interno dell'ordine urbano, in uno spazio liscio di pura potenzialità, desertificato[13], provando in questo modo a mettere in prassi la riflessione deleuziana su spazio striato e spazio liscio[14].

A questo proposito sostengono gli artisti che:

> Nella misura in cui 'città' e 'deserto' incarnano due principi opposti, uno slancio 'desertico' invade l'area delimitata di una strada urbana: l'assenza di significanti provoca dapprima disorientamento […], mentre si mette in moto un processo del lasciar scorrere, o - per metterlo più positivamente in linea con i principi del Taoismo - si produce un vuoto che mantiene la pienezza.[15]

---

[13] Ibidem, trad. mia.

[14] Deleuze, J. Guattari, F. (2017) *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*. Napoli: Orthotes Editrice, p. 649-650

[15] Steinbrener C. et Al. (2005). Delete! Delettering the public space, cit., trad. Mia.

Affrontando la prospettiva discorsiva, gli autori inoltre, osservano che l'opera

> può anche essere intesa come una presa di posizione artistica sul discorso reiterato riguardo la pubblicità nello spazio pubblico: in che misura gli spazi pubblicitari e le forme di segnaletica plasmano il quadro estetico di una città? Fino a che punto influenzano l'esperienza di vita dei residenti?[16]

Osservando le immagini che documentano questo lavoro, quello che sembrano soprattutto mostrarci - cancellandola - è l'intensità massiva delle istanze comunicanti nello spazio pubblico, la consistenza materiale della strutturalità delle pratiche di comunicazione persuasiva che chiamiamo pubblicità, così come la forza della sua pressione sul sensibile. Questo ci conduce alla domanda: chi espone nello spazio urbano? Chi esibisce questa forza?

Nello Spazio Espositivo Pubblico espongono lo stato, il mercato e una terza istituzione che appare più difficile da mettere a fuoco, tuttavia, sembrerebbe possibile far ricorso al costrutto husserliano di mondo della vita[17] (*Lebenswelt)*, per provare a costruire un perimetro (seppur molto sfumato) entro cui comprendere l'intero agire autoriale che origina l'insieme di pratiche produttive di ciò che possiamo distinguere in scritte (epigrafi), graffiti, disegni, dipinti, affissioni, installazioni e azioni. Intendiamo qui la nozione di *Lebenswelt*, più come il mondo della vita concreto, visibile e pratico, tralasciando gli aspetti più complessi che la fenomenologia di Husserl attribuisce a questo costrutto.

È possibile osservare come nello Spazio Espositivo Pubblico, lo stato espone oggetti regolativi a scopo prescrittivo-orientativo (segnaletica e toponomastica), il mercato oggetti persuasivi a scopo manipolativo (pubblicità), e il mondo della vita oggetti che chiameremo: ermeneutici - ovvero oggetti da interpretare - a scopo emancipativo[18], mutuando il pensiero di Habermas, sul tipo di interesse che essi perseguono. Otteniamo così tre reti che agiscono nello spazio urbano allo scopo di creare rappresentazioni pubbliche:

---

[16] Ibidem, trad. mia.

[17] Husserl, E. (2002). La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale. Milano: il Saggiatore, pp. 490 – 491.

[18] Habermas, J. (2012). *Conoscenza e interesse*. Roma-Bari: Editori Laterza.

1. Rete regolativa-orientativa

2. Rete manipolativa

3. Rete emancipativa

Dal punto di vista delle strutture tuttavia, la distribuzione cambia, lo stato (nelle sue declinazioni) governa sia la rete regolativa-orientativa che manipolativa, mentre la rete emancipativa appare storicamente non governata, essa si installa perlopiù in forma illegittima, producendo una sorta di attività di *hacking* del *medium* città.

Appare singolare osservare come stato e mercato operino nello spazio pubblico urbano in condizione di legittimità politica, mentre il mondo delle vita - ovvero noi - no, tuttavia, all'inizio del XXI secolo, il mondo della vita sembra aver messo in moto forze interpretative in grado di dare impulso ad una serie di pratiche che potrebbero contribuire oggi, a rinegoziare i rapporti tra arte e vita ordinaria a partire da quel progetto di modernità incompiuta, che è lo spazio pubblico urbano. In altre parole, vedremo come il mondo della vita abbia provato a rompere il regime di illegittimità del suo diritto ad esporre nello Spazio Espositivo Pubblico, attraverso la più misteriosa delle pratiche estetiche: l'arte.

Immagini industriali vs. immagini artigianali

Osserva Boris Groys come l'artista sia "l'ultimo artigiano del presente"[19] indicandoci in questo modo quale sia l'unico regime di produzione di immagini artigianali nella modernità: l'arte. Groys, inoltre, osserva come l'immagine artigianale «non abbia alcuna possibilità di rivaleggiare con la supremazia di queste macchine produttrici di immagini»[20], riferendosi all'analisi di Horkheimer e Adorno che riconduceva la produzione di queste immagini all'industria culturale[21], immagini industriali dunque. L'aspetto singolare di questa riflessione è che l'ambito di pertinenza delle immagini industriali (pubblicità) è evidentemente il mondo, mentre quello delle immagini artigianali (arte) è il museo. Come è possibile che nel nostro modello di vita associata

[19] Groys, B. (2012). *Art power*. Milano: Postmedia, p. 23.

[20] Ibidem.

[21] Adorno, T. W., Horkheimer, M. (1966). *Dialettica dell'illuminismo*. (Dialektik der Aufklärung, 1947), traduzione di Lionello Vinci. Torino: Einaudi.

l'ambito di pertinenza dell'arte non sia il mondo? O meglio, lo è, ma solo teoricamente, nella prassi quotidiana occidentale non sussiste alcuna relazione diretta tra la nostra vita ordinaria e l'opera d'arte. Se vogliamo entrare in relazione non mediata con l'opera d'arte dobbiamo uscire dal nostro ordinario e recarci al museo, ovvero, il nostro rapporto con l'arte è inscritto nello straordinario delle nostre esistenze piuttosto che nel loro ordinario. Nelle sue celebri analisi sulle società, Michel Foucault osserva come la nostra sia una società disciplinare[22], e come questo tipo di società sia connotata da luoghi di reclusione. Il museo appare oggi come uno di questi, un luogo di confinamento dell'immagine artigianale. Certo, appare evidente come il museo, in quanto *medium*, avrebbe il ruolo di proiettare nel mondo la potenza dell'immagine artigianale e favorire la sua circolazione, istituendo in questo modo quello stato incontro tra arte e vita che alcuni autori hanno chiamato 'relazione', e altri 'partecipazione' ma che in definitiva è possibile sussumere all'interno del paradigma di interazione. Tuttavia, assumendo questa prospettiva è necessario riconoscere che la quantità di interazione del mondo della vita con l'arte (immagine artigianale) è decisamente minoritaria rispetto alla quantità di interazione del mondo della vita con la propaganda del mercato (immagine industriale), eppure, come abbiamo avuto modo di vedere, tutte le analisi sulla contemporaneità appaiono convergenti sulla necessità di problematizzare, interpretare, decodificare e anche difendersi da un mondo saturo di immagini.

La questione delle immagini aveva impegnato molto del pensiero critico nel corso di tutti gli anni '90 del XX secolo in cui era possibile osservare come, nella vita quotidiana di milioni di persone, fosse sempre più pervasiva e articolata la presenza di immagini prodotte dall'industria culturale[23], mentre sembrava dispiegarsi, nelle sue possibili articolazioni, la prospettiva di Debord sullo spettacolo sociale e sul ruolo delle immagini come mediatrici dei rapporti con il reale[24]. Il dibattito su questo tema collocava sul banco degli imputati i *mass media* e gli effetti della loro pervasività, la televisione era diventata nel 1994 una cattiva maestra[25] nella pedagogia di Karl Popper, così come in molta cultura critica popolare.

---

[22] Foucault, M. (2010). *La società disciplinare*. Milano-Udine: Mimesis edizioni.

[23] Adorno, T. W., Horkheimer, M. (1966). *Dialettica dell'illuminismo*, cit.

[24] Debord, G. (2002). *La società dello spettacolo*. Bolsena: Massari Editore.

[25] Popper, K. (2002). Televisione cattiva maestra. Venezia: Marsilio.

I rapporti tra *mass media* e arte, ancora oggi, non sembrano coinvolgere gli aspetti espositivi o di circolazione delle immagini, ovvero di raggiungimento del pubblico, ma piuttosto aspetti mercantili. Tuttavia, all'inizio del XXI secolo, emerge e si afferma in Occidente con il nome di *street art,* un'idea di arte che sembra porre al centro delle proprie riflessioni la collocazione sistematica di immagini nello spazio pubblico urbano attraverso varie tecniche di produzione e riproduzione. Questa idea di arte sembra emergere come pratica artistica che opera sullo sfondo propulsivo di una costellazione di istanze critiche di matrice al contempo sociale e spaziale, piuttosto che come esito di una elaborazione teorica e storica unitaria, inoltre, la periodizzazione con cui la presentiamo, rende conto più della sua sistematizzazione che delle sue origini.

Nella prima decade degli anni duemila, nel corso del suo emergere, ci appariva particolarmente interessante provare a studiare questa pratica artistica per molte diverse ragioni, tra le quali proveremo ad esaminare solo una selezione tra quelle attinenti agli interessi di questo lavoro. La prima è che gli artisti impegnati in pratiche di *street art* collocavano immagini nello spazio pubblico urbano, fatto non banale, se consideriamo che l'arte tra il XX e il XXI secolo tendeva a non occuparsi di immagini. La seconda ragione riguarda il fatto che questa pratica sistematizzava la presenza di immagini di origine artigianale in un ambito che le poneva sistematicamente in regime di concorrenza diretta con immagini di origine industriale, fatto del tutto nuovo. La terza ragione consiste nel fatto che queste immagini erano al contempo pensate e situate, non per abitare l'ambiente in cui ha tipicamente luogo il racconto dell'arte (il museo), ma lo spazio urbano in quanto ambito interazionale paradigmatico del mondo della vita, subordinando in questo modo l'arte ad un principio di realtà che sembrava emancipare il lavoro artistico dallo spazio espositivo istituzionale dove abitualmente risiedeva. Avviene quindi il passaggio dal museo, *medium* temporale di sospensione del principio di realtà[26], allo Spazio Espositivo Pubblico, *medium* spaziale di attivazione del principio di realtà, dove invece l'esposizione si basa sullo schema in-pubblico-al-pubblico.

Nello stesso periodo, l'arte contemporanea sembra interessata perlopiù ad operare all'interno di linguaggi installativi e performativi, cercando di proporre regimi di visibilità di modi di fare[27] inquadrati nei

---

[26] Bishop, C. (2017). *Museologia radicale*. Cremona: Johan & Levi, p. 9.

[27] Rancière, J. (2016). *La partizione del sensibile*. Roma: DeriveApprodi, p. 25.

perimetri incerti di un' «estetica relazionale»[28] secondo Nicolas Bourriaud, di una «politica della spettatorialità nell'arte partecipativa»[29] nella prospettiva di Claire Bishop, ma forse più in generale all'interno di una certa prospettiva antropologica connessa alla pratica etnografica, come propone Roger Sansi quando parla di «estetica del lavoro sul campo» e di «sperimentazione partecipante»[30] producendo forme materiali delle opere che lo stesso Bourriaud definisce «sfuggenti, siano [esse] processuali o comportamentali»[31]. Bourriaud osserva come questa idea di arte «assuma come orizzonte teorico la sfera delle relazioni umane e il suo contesto sociale, piuttosto che l'affermazione di un spazio simbolico»[32], in altre parole, questa idea di arte non produceva immagini. Sul finire del XX secolo la pratica artistica rifugge (nuovamente) le immagini, andando ad occupare un ambito teorico-pratico all'interno del quale l'arte contemporanea «modellizza piuttosto che rappresentare»[33]. Sia l'arte contemporanea che la *street art* sembravano interessarsi ai regimi di scambio interumano, in definitiva alle forme di interazione più che di relazione o partecipazione, tuttavia la prima sembrava operare in una prospettiva di «materialismo dell'incontro»[34] che si sostanziava in procedure, repertori e archivi, la seconda al contrario, all'interno di una sorta di idealismo dell'incontro fondato sull'apertura di un nuovo contesto d'uso delle immagini vincolate a specifiche situazioni, territorializzando[35] in modo sensibile e co-presente allo svolgersi della vita in comune, un repertorio di valori etici ed estetici legati all'ideazione e al ruolo dell'immagine.

Gli artisti impegnati in pratiche di *street art* sembravano voler rinegoziare il rapporto con il pubblico sul piano della sua inclusione nel discorso sull'arte, uscendo dai luoghi di confinamento.

---

[28] Bourriaud, N. (2010). *Estetica relazionale*. Milano: Postmedia.

[29] Bishop, C. (2015). Inferni artificiali. La politica delle spettatorialità nell'arte partecipativa. Roma: Luca Sossella editore.

[30] Sansi, R. (2016). *Experimentaciones participantes en arte y antropología*, in Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, vol. LXXI, n.o 1, pp. 67-73, 2016, doi: 10.3989/rdtp.2016.01.001.06. Barcelona: Universitat de Barcelona, p. 69.

[31] Bourriaud, N. (2010). *Estetica relazionale*. Milano: Postmedia, cit., p. 7.

[32] *Ivi*, p. 14.

[33] *Ivi*, p. 17.

[34] Althusser, L. (2006). *Sul materialismo aleatorio*. Milano: Unicopli.

[35] Turco, A. (2010). Configurazioni della territorialità. Milano: FrancoAngeli.

All'inizio del XXI secolo l'arte contemporanea sembra prelevare dal mondo della vita per rinchiudere nel museo, dispiegando le forme sensibili delle proprie determinazioni nel perimetro della straordinarietà dello storicismo intrinseco del museo, al contrario, la *street art* spazializza le immagini all'interno del perimetro dell'ordinarietà del mondo della vita, ovvero lo spazio pubblico urbano. Le pratiche di street art stavano mostrando nei primi anni del XXI secolo un'evoluzione dimensionale, gli artisti producevano immagini grandi quanto interi edifici[36], molto più grandi della pubblicità, inoltre queste pratiche erano istituzionalmente organizzate e legittime e sembravano poter lanciare la sfida alla struttura manipolativa dello spazio pubblico sul suo stesso terreno.

Per poter studiare i rapporti di questo tipo di immagini con la condizione contemporanea dello spazio pubblico urbano, verificarne e possibilmente misurarne l'impatto emancipativo, l'ideale sarebbe stato avviare programmi di sperimentazione pratica, ovvero programmi di collocazione sistematica di immagini (dipinti) di grandi dimensioni nello spazio urbano in modo da dare forma ad uno specifico regime di scambi che potesse essere giudicato attraverso criteri estetici, ovvero analizzandone la forma e il valore simbolico del progetto di interazione umana che esso riflette. Tuttavia, l'attività del presentare l'arte al pubblico è quella propria del curatore d'arte, e l'intera teoria curatoriale disponibile era all'epoca - ed è tutt'ora - fondata sull'idea-formato della mostra, ovvero su tutte le potenziali formalizzazioni dell'idea di presentare opere in uno spazio espositivo tradizionalmente deputato: il museo. Gli artisti che intraprendevano pratiche di *street art*, da questo punto di vista agivano già in prospettiva curatoriale, la loro concezione dell'opera appariva già situata, già comprensiva di un'idea molto precisa di presentazione dell'opera al pubblico, al contrario dell'artista tradizionale, il quale operando tipicamente nel suo studio, non ha idea di dove finirà il proprio lavoro.

Avviare un programma sperimentale di collocazione sistematica di immagini artigianali nello spazio pubblico assumeva dunque una prospettiva curatoriale in totale assenza di modelli e/o precursori, e avrebbe dovuto prendersi la responsabilità di agire empiricamente e sostenere molte possibilità di errore. Un conto è organizzare la disposizione di immagini in un museo o in una galleria pensate e progettate per questo scopo, tutt'altro conto è collocare immagini alte trenta metri in un quartiere.

---

[36] Antonelli S. et al. (2015). *Big city life*. Roma: Castelvecchi.

Con l'emergere di uno statuto territoriale dell'arte visiva, emerge anche una sorta di funzione pubblica dell'arte, più che un'arte pubblica, la quale attiva l'opportunità/necessità di avviare riflessioni sul potenziale organizzativo dell'esperienza di questa idea di arte, e delle sue conseguenze. Curare la disposizione di immagini nello spazio pubblico urbano equivale a curare la forma e il modo in cui queste immagini prendano ad abitare il mondo e interagire con esso nel senso più concreto del suo regime quotidiano, e convoca quindi, la necessità di elaborare modelli che dovranno avere come fondamento una prospettiva che sia in grado di farsi carico dell'analisi dei numerosi fattori che contribuiscono a generare i processi di deterritorializzazione e riterritorializzazione[37] necessari. Questa prospettiva dovrà abbracciare l'interdisciplinarità dei saperi che intervengono a determinare la qualità della funzione pubblica dell'arte e tenere conto dell'interazione qualitativa che dovrà determinare.

Le rappresentazioni mediali, ovvero i regimi di mediazione delle città, alimentano immaginari, immaginazioni, discorsi politici e cambiamenti spesso contraddittori, che necessitano di osservazioni approfondite, analisi consapevoli e nuovi approcci progettuali.

Museoformazione urbana

Partendo dalla sperimentazione di dispositivi in grado di trasformare uno spazio della città in un museo che ho avuto modo di condurre attraverso le esperienze dell'*Ostiense District*[38], del Museo Condominiale di Tor Marancia[39], del *M.A.G.R. Museo Abusivo Gestito dai Rom*[40] a Roma, e del QM San Paolo a Bari[41], è emersa una riflessione che ha portato a delineare la fisionomia di un modello che potremmo chiamare di *museoformazione urbana* e che si articola in due fasi: lettura e scrittura dello Spazio Espositivo Pubblico.

---

[37] Deleuze, J. Guattari, F. (2017). *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*. Napoli: Orthotes Editrice.

[38] D'Auria, M. G. (2016). *https://martebenicult.wordpress.com/2018/01/21/ex-mira-lanza-il-degrado-e-la-spazzatura-diventano-ricchezza*. Consultato il 29 ottobre.

[39] Antonelli, S. (2015). *https://www.museotormarancia.it*. Consultato il 29 ottobre.

[40] Antonelli, S. (2016). *https://www.999contemporary.com/exmiralanza*. Consultato il 29 ottobre.

[41] Antonelli, S. et al (2021). *https://mecenate90.it/progetti/qm-san-paolo*. Consultato il 29 ottobre.

Per *museoformazione urbana* intendiamo l'attività di elaborare, produrre e organizzare repertori nuovi e originali di ricchezza simbolica condivisa, in grado di territorializzare la *Lebenswelt*, il mondo della vita. Il fattore indotto da questa attività è la differenza, nel senso in cui la tratta Deleuze[42] in *Differenza e ripetizione*, e il prodotto sociale è ciò che Bernard Stiegler chiama *noodiversità*[43], un fattore essenziale al pensiero quanto la biodiversità è essenziale alla vita. Questo processo può essere inquadrato in quel tratto dell'agire umano che Deleuze e Guattari chiamano deterritorializzazione e riterritorializzazione, dove per territorio intendiamo lo spazio dove si esercita la facoltà di conferire valore antropologico alla terra[44].

La *museoformazione urbana* può rappresentare inoltre l'esplorazione di una nuova museologia vitale ed ecologica attraverso la presentazione di teorie e prassi dei principî stessi di museoformazione urbana, della sua fenomenologia ideativa, produttiva e le implicazioni di una nuova tecnologia culturale in grado di sfidare modelli e tassonomie tradizionali.

I processi di *museoformazione urbana* che abbiamo sperimentato hanno dovuto tenere conto di fattori, scenari e condizioni che nessun modello curatoriale di presentazione di immagini o artefatti contempla. Nei processi di museoformazione sperimentati, il lavoro per mettere in relazione fruttuosa e produttiva arte, territorio e comunità ha richiesto una progettualità articolata in sette fasi, le quali richiedono la loro propria progettazione, sulla base della struttura teorica che presiede al perseguimento degli obiettivi. Queste sono state:

1. Attività preliminari
2. Attività di analisi
3. Attività economiche
4. Attività di abilitazione del territorio
5. Attività logistiche
6. Attività di trasformazione
7. Attività di gestione

---

[42] Deleuze, J. (1997). Differenza e ripetizione. Milano: Raffaello Cortina.

[43] Stiegler, B., & Ross, D. (2020). Noodiversity, technodiversity: elements of a new economic foundation based on a new foundation for theoretical computer science. Angelaki, 25(4), p. 67–80.

[44] Turco, A. (2016). Por una critica de la razón geográfica. La imaginación territorial entre filosofia, ciencia y reflexividad, in *XIV Coloquio Internacional de Geocrítica. Las utopías y la construcción de la sociedad del futuro*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

Ciascuna di queste attività presenta la necessità di essere inquadrata in una prospettiva che tenga conto della interdisciplinarietà necessaria a costituire il proprio orizzonte operativo, del tipo, modo e qualità di interazione che essa deve produrre, dei rapporti intercomunitari e intersoggettivi, ovvero di una prospettiva in grado di ricostruire la forma delle strutture e dei legami necessari a tenere in piedi costruzioni complesse che coinvolgono macro e micro-interazioni tra oggetti visivi e vita reale, tra pratico e simbolico, sul cui sfondo elaborare un approccio curatoriale unitamente ad un metodo progettuale, capace di convocare e rilanciare attraverso l'arte, la facoltà della città di costituirsi come spazio di sviluppo emancipativo della persona umana e della vita associata.

Casi di studio: Ostiense District - Museo Condominiale di Tor Marancia Big city Life - "M.A.G.R." Museo Abusivo Gestito dai Rom

Paradigma di una nuova museologia, che trasforma lo spazio pubblico in uno spazio espositivo mantenendolo pubblico, aperto e gratuito, la Museoformazione urbana è una modalità - razionale e programmata - di installare immagini d'arte contemporanea nel panorama cittadino.

Per spazio espositivo, siamo soliti riferirci ai luoghi tradizionalmente preposti all'esposizione dell'arte e che definiscono due tipologie principali: i musei pubblici - installati in edifici storici e allestiti per una presentazione ordinata e razionale o in architetture contemporanee costruite appositamente e talvolta poco funzionali agli scopi espositivi - e le gallerie d'arte private che si sono evolute nel dispositivo del *white cube* e del «contenitore come contenuto»[45]: uno spazio inteso come scatola o vetrina sacralizzante, che azzera ogni contatto con il mondo esterno e legittima l'artisticità dell'oggetto esposto al suo interno preservandolo da una contaminazione con la realtà.

Negli ultimi decenni, l'uscita dal museo e dalla galleria ha elevato a luoghi per l'allestimento dell'arte contemporanea anche spazi non tradizionalmente deputati all'esposizione ma che presentano

[45] O'Doherty B. (1986 [976]). *Inside The White Cube. The ideology of the Gallery Space*, Berkeley, Los Angeles: University of California Press, p. 65.

caratteristiche ordinate e adattabili ad uso espositivo e ad assolvere alla funzione di contenitore di opere o di sede per esposizioni temporanee; sono spazi, questi ultimi, che se eletti ad accogliere opere *site specific*, determinano la struttura dell'opera e sono determinati da essa.

Lo spazio dell'opera *site specific* e i numerosi casi di apertura del museo verso l'esterno pur nell'ambito di una museologia tradizionale, ma anche le opere di *Land art* installate, legalmente o illegalmente, in luoghi pubblici e, dunque, non relegate entro i confini degli spazi espositivi, rappresentano un possibile ma non integrale termine di paragone per la Museoformazione, che tende a differenziarsi anche dal vasto fenomeno sviluppatosi negli anni Novanta della *Street art*, nonostante ne costituisca la più coerente emanazione.

Rispetto al museo e alla galleria in cui le dinamiche della fruizione dell'opera sono per lo più contemplative, nello spazio espositivo pubblico la fruizione richiede l'interrelazione e il coinvolgimento fattivo o emozionale dello spettatore. Se il museo è contenitore e scrigno, dove le opere sono conservate ed esibite, il museo urbano invece, oltre ad essere uno spazio aperto e non sacralizzato, è lo spazio del quotidiano e del vissuto. Nel museo l'attenzione è indirizzata esclusivamente sull'opera che è isolata dall'ingerenza di altri tipi di immagine ed è affiancata soltanto da altre opere immerse in allestimenti poco invasivi e appositamente predisposti. Al contrario, nello spazio pubblico l'opera è in diretto confronto e competizione con altre sollecitazioni visive delle immagini industriali e pubblicitarie e talvolta le immagini dell'ordinario vengono assorbite dalla creazione artistica.

La partita, dunque, si gioca tra ciò che il museo rende esclusivo e le dinamiche inclusive che invece regolano lo spazio pubblico.

Attraverso la collocazione ragionata, nella scala 'quartiere' e sui volumi dell'abitato, di opere di pittura murale di dimensioni monumentali, o attraverso la riconversione di spazi in disuso, la *Museoformazione urbana* è un'attività di trasformazione etica e estetica del consueto ecosistema urbano vissuto da una comunità; è al contempo una «attività di costruzione del 'simbolico' su ampia scala in grado di mettere in moto un processo di identificazione identitaria e contribuire al potenziale di felicità pubblica del territorio»[46].

---

[46] Antonelli S. (20 febbraio 2019), *Vademecum per la Museoformazione urbana,* redatto in data 20 febbraio 2019, p. 2 (Archivio 999Contemporary City Curators, Roma, *Fondo Documentale Archivio Museo Condominiale di Tor Marancia*).

La porzione urbana coinvolta è solitamente periferica e degradata, e attraverso l'intervento di Museoformazione, passa da uno status basso ad uno status accresciuto dalla forza attrattiva generata dalla presenza degli artisti guidati da un curatore e misurabile anche in termini di visitatori e di una inedita attenzione mediatica. La partecipazione e il coinvolgimento dei residenti, pertanto, assumono un valore preminente perché da questo incontro, e talvolta scontro, ne escono cambiati.

Lo scopo, non sempre si raggiunge, e i risultati possono considerarsi positivi quando la porzione di quartiere interessata riesce a rappresentare per i residenti un museo. Si mette in moto, pertanto, un processo di identificazione che contribuisce alla felicità pubblica su più fronti. Primo fra tutti il cambio di prospettiva su sé stessi, che porta i residenti a non percepirsi più come abitanti di un luogo periferico, atteggiamento che sembra connotato nella psicologia di chi è originario della periferia, ma di un luogo in cui è fruibile il bello, un nuovo centro.

Per queste ragioni diversamente da una azione della *Street art*, l'intervento di musealizzazione urbana richiede una progettualità pari alle tradizionali pratiche museali e si concretizza attraverso programmatiche azioni di studio, di ricerca e di curatela che - come è stato precedentemente richiamato - configurano imprescindibili momenti di programmazione del lavoro; non meno significative sono le fasi preliminari della stesura di accordi e della richiesta delle autorizzazioni a intervenire legalmente nel tessuto urbano.

Al riguardo appare significativa la differenza, in termini di risultati ma anche di progettualità, tra due interventi di pittura murale che hanno interessato, in maniera cronologicamente sequenziale, due zone limitrofe di Roma, il quartiere Ostiense e la borgata di Tor Marancia, entrambi promossi dall'Associazione 999Contemporary City Curators.

Nel quartiere Ostiense l'attività di programmazione si è risolta in una *regia* che, si è poi evoluta in *curatela urbana* in Tor Marancia; il cosiddetto *Ostiense District* può essere letto, pertanto, come l'immediato precedente, anche in termini di correzione delle strategie curatoriali del successivo risultato di Museoformazione urbana che ha visto la luce a Tor Marancia.

A partire dal 2012 l'*Ostiense District* si è venuto definendo attraverso la realizzazione di circa trenta pitture murarie diffuse nel quadrante tra Testaccio e San Paolo. Pur generando un elevato interesse

mediatico e turistico, l'intervento non ha avuto una concreta ricaduta sulla vita dei quartieri interessati né ha stimolato un senso di identità comunitaria e, nonostante la curiosità mostrata dai residenti durante le fasi della realizzazione delle facciate, quell'intervento urbano non ha generato coesione, né ha sviluppato un consapevole senso di appartenenza.

La distribuzione delle opere in quella zona relativamente ampia, che avrebbe potuto alimentare una possibile declinazione di *museo diffuso*, peraltro già istituzionalizzato nel quartiere Testaccio - che, in quella occasione, veniva interessato dalla realizzazione dell'opera *Jumping wolf* (2014), la grande lupa che domina la facciata di un palazzo di via Galvani -, è invece risultata dispersiva non solo in termini geografici ma di comprensione dell'operazione culturale che vi era sottesa.

Il precedente dell'*Ostiense District* ha dimostrato quanto sia indispensabile, anche per interventi nello spazio pubblico, il ricorso a pratiche consolidate e proprie del museo, prima fra tutte la determinazione di un progetto curatoriale che sia il risultato di una attenta "lettura e mappatura dello spazio espositivo pubblico"[47] da cui ne consegua una riscrittura di quello stesso spazio.

I limiti di quella operazione venivano superati sulla carta dal Museo Condominiale di Tor Marancia - *Big city Life* (2014), allestito in una zona periferica di Roma del quartiere Ardeatino, densamente abitato e caratterizzato da edilizia popolare.

Tor Marancia è stata fondata negli anni Trenta del Novecento e non si è mai completamente affrancata dall'essere nata come borgata governatoriale. Quell'area, infatti, era stata interessata dalle iniziative del Governatorato finalizzate a eliminare le numerose baracche che si addensavano nel quadrante sud della capitale, a fronteggiare l'emergenza abitativa provocata dallo sblocco degli affitti e a ospitare gli immigrati e i cittadini sfrattati a seguito degli sventramenti fascisti per bonificare il centro storico[48].

Il programma non era sostenuto da una appropriata pianificazione edilizia e, sebbene le consegne dei primi blocchi di case

---

[47] *Ivi*, p. 3.

[48] Villani L. (2012). Le borgate del fascismo. Storia urbana, politica e sociale della periferia romana, Milano: Ledizioni; Petaccia P., Greco A. (2016). Borgate. L'utopia razional-popolare, collana Roma Capitale, Roma: Officina Edizioni.

iniziarono nell'aprile 1931, nel corso degli anni successivi molte delle strutture, mal costruite e con problemi di agibilità, furono abbattute. Alla persistente emergenza abitativa, si associava anche la condizione geologica di quella zona della capitale, Tor Marancia, infatti, era confinata in una zona infossata[49] e soggetta a continui allagamenti tanto che fu denominata "Shanghai".

Nel primo dopoguerra, la legge De Gasperi sul risanamento delle borgate portò a un'operazione di bonifica che prese avvio proprio nella zona di Tor Marancia e di Sette Chiese. La costruzione dell'attuale complesso di case popolari, in un sito più elevato rispetto all'area in cui era stata costruita "Shanghai", ebbe inizio nel 1947 e si concluse nel 1960. L'area attualmente è caratterizzata da una un'edilizia popolare, dignitosa e ad alta densità abitativa[50].

La storia di quella borgata appare, dunque, il presupposto per comprendere pienamente l'operazione di *Big City Life*, in termini storico-sociali ma anche per le implicazioni emozionali e sentimentali generate nella memoria collettiva.

Il progetto di *Big City Life* è stato ideato da Stefano Antonelli nel 2013 ed è stato realizzato nel 2015**,** finanziato per il 55% dalla 999Contemporary City Curators da lui diretta e con il contribuito economico della Fondazione Roma (25%) e del Comune di Roma (20%); è stato inaugurato il 9 marzo 2015 dall'allora Sindaco di Roma Ignazio Marino.

Il *Museo Condominiale* è stato installato nel lotto numero 1 del complesso abitativo di case popolari di proprietà Ater (Azienda territoriale per l'edilizia residenziale) in cui vivono 120 famiglie.

Rispetto all'*Ostiense District*, il lotto numero 1 per la sua natura di comprensorio composto da undici edifici, garantiva uno spazio circoscritto, un modulo urbanistico, che poteva essere elevato a dispositivo di un'esposizione ordinata e razionale: un display connaturato nella struttura urbanistica in cui erano disposte con regolarità undici facciate che, come tele, erano pronte ad accogliere l'immagine dipinta.

---

[49] Morici C. (2024). Storia di un fosso da salvare, in Canali L., Marotta G., Tor Marancia. Storia di un quartiere popolare di Roma, Roma: Red Star Press, pp. 90-92.

[50] Farina M., Villani L. (2019). Tor Marancia: da Shangai a quartiere popolare in AA. VV., Tor Marancia - Borgata di Roma. Dal fango di Shangai ai colori dei murales, Roma: Iacobelli Editore, pp. 19-36.

Ordine e regolarità, garantivano i principi della esatta fruizione e comprensione dell'insieme, che poteva essere scoperto spostandosi nel complesso urbanistico con percorsi non dissimili dalle dinamiche di una visita nel museo. La cornice del lotto, in quanto sistemica e connaturata nella morfologia del luogo, permetteva la permeabilità tra intervento artistico e residenti ma allo stesso tempo poteva isolare e conferire sacralità alle pitture murali. La disposizione era tale che tre facciate che si affacciavano sulla strada potevano appare pubbliche e invitare alla visita del comprensorio muovendosi verso gli edifici interni. Una volta dipinte le facciate più interne e riservate avrebbero suscitavano nei residenti un senso di proprietà e di appartenenza, soddisfacendo uno dei principi fondamentali dell'arte per il bene pubblico (Fig. 1).



Fig. 2: Big City Life visione d'insieme delle undici facciate.

Ventidue artisti provenienti da dieci diversi paesi sono stati invitati a dipingere undici facciate e si sono resi protagonisti di un'azione corale e di coinvolgimento della comunità: gli artisti hanno presentato tre bozzetti per la facciata che gli era stata assegnata e le famiglie che vivevano negli appartamenti corrispondenti sono state incaricate di scegliere il soggetto, poi realizzato accogliendo le modifiche da loro suggerite. La concreta realizzazione delle pitture è stata per gli artisti un atto di creazione «in mezzo alla vita reale» e dunque «un atto di co-

creazione»[51] con i residenti. Si è innescato un processo virtuoso che non solo ha riqualificato il tessuto urbano ma ha coinvolto in maniera fattiva e responsabile i residenti anche nella fase di gestione, quando all'entusiasmo per la presenza degli artisti è subentrata la necessità di tutelare e far vivere il complesso museale.

Attualmente il comprensorio è noto come il "Primo Museo Condominiale al mondo" ma in mancanza di un accreditamento che ne riconosca legalmente la natura di museo, e nonostante la partecipazione finanziaria del Comune di Roma e il riconoscimento ottenuto alla Padiglione Italia della 15° Biennale di Architettura promosso dalla Direzione Generale Arte e Architettura Contemporanee e Periferie Urbane del M*i*BACT.

Esposto al Padiglione Italia della 15° Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia del 2016 curato di TAMassociati dal titolo *Taking Care - Progettare per il bene comune, Big City Life* era presente nella sezione *Incontrare* che raccoglieva venti progetti di architettura, ideati da studi italiani e realizzati in Italia e all'estero, per raccontare momenti di co-azione per la creazione spazi utili al bene collettivo[52].

La documentazione fotografica del Museo di Tor Marancia era presentata su pannelli montati su strutture di legno, ne conseguiva una istituzionalizzazione favorita dalla modalità espositiva tradizionale. L'iniziativa rendeva evidente come anche iniziative apparentemente incardinabili, per essere tramandate debbano essere necessariamente normalizzate (Fig. 2), ma al contempo confermava la validità del progetto curatoriale dimostrando che la possibilità di essere canonizzata in una forma espositiva era già insita nella progettualità curatoriale.

---

[51] Fiorentini S. (2019). Big City Life. La Tor Marancia dei murales nelle parole di Stefano Antonelli, AA. VV., Tor Marancia - Borgata di Roma. Dal fango di Shangai ai colori dei murales, Roma: Iacobelli Editore, p. 185.

[52] *Taking Care. Progettare per il bene comune* (2016). Padiglione Italia, catalogo della 15ª Mostra internazionale di architettura, 28 maggio – 27 novembre 2016, Padova: Becco Giallo, pp. 80-81.



Fig. 3: Taking Care - Progettare per il bene comune - Allestimento

Big City Life non può essere equiparata a una istituzione museale tradizionale, nonostante l'Associazione 999Contemporary City Curators abbia individuato al suo interno un Direttore e abbia nominato un Consiglio di amministrazione e un comitato scientifico a garanzia delle opere, della loro conservazione e delle future iniziative che coinvolgeranno Tor Marancia; è stato inoltre ordinato il *Fondo Documentale Archivio Museo Condominiale di Tor Marancia* che custodisce la documentazione relativa alla realizzazione delle opere, che sono state catalogate. Attualmente lo spazio è gestito dall'associazione Museo Condominiale di Tor Marancia, che include anche alcuni residenti; manca uno statuto o un documento che ne stabilisca le regole di funzionamento e di gestione e che contenga indicazioni sulle pratiche di manutenzione, sia essa ordinaria dei singoli palazzi di competenza dell'Ater ma soprattutto di conservazione delle pitture, nonostante la stipula di un protocollo d'intesa sottoscritto con l'azienda proprietaria del comprensorio. Mancano, inoltre, i servizi che connotano il museo tradizionale dagli accessi per i disabili ai servizi igienici pubblici o book shop e punti di ristoro.

Entrando dal civico 63 del lotto numero uno, ad accogliere il visitatore e i residenti è il murales dell'artista romano originario di Ostia Mr Klevra, che con *Nostra Signora di Shanghai*, ha realizzato una icona bizantina in acrilico e spray; il riferimento alle origini del quartiere e alla sua difficile tradizione è diversamente declinato al civico 26 dall'opera *Welcome to Shanghai 35*, dell'artista belga di origini cinesi Caratoes che ha dipinto il primo piano di una donna dai tratti asiatici con una Lupa in origami in equilibrio sul dorso della mano sinistra.

Gli stili e iconografie sono diversificati e vanno dalle più recenti declinazioni della pittura astratta che guarda a Malevich nell'opera del tedesco Clememes Behr, agli eleganti richiami all'*Art Noveau* della facciata *Hic sunt Adamantes* dell'artista *Diamond* che ritrae il profilo di una donna che accosta al volto un diamante o alle citazioni che coniugano Michelangelo e Van Gogh nell'opera del filippino Jerico *Distanza uomo natura*, in cui il congiungersi delle mani di Adamo e del Creatore è incorniciato dai petali bianchi del *Ramo di mandorlo fiorito* dell'olandese.

Al valore artistico si aggiunge quello umano che lega l'arte alla storia dei residenti come fattore di rigenerazione o di riqualificazione urbana, ma anche di partecipazione e di coinvolgimento emotivo.

Al riguardo spiccano due opere legate allo storia personale di alcune famiglie del comprensorio: la facciata realizzata da Lek & Sowat che su uno sfondo geometricamente scandito mostra la scritta *Veni, vidi, Vinci* per omaggiare e per sostenere un giovane disabile residente in quel palazzo privo di ascensore; e *Bambino Redentore* dell'artista del francese Seth, in cui si può idealmente riconoscere Luca, un bambino prematuramente scomparso e che abitava in quel palazzo, e che ora giganteggia sulla facciata, ritratto di spalle mentre si arrampica verso il cielo su una scala a pioli colorati.

L'intervento di Seth, fa da ponte con un altro intervento urbano curato da 999Contemporary City Curators che ha portato alla creazione del "M.A.G.R." Museo Abusivo Gestito dai Rom, negli spazi dello stabilimento Mira Lanza, un'ex fabbrica di saponi nel quartiere Ostiense. Si è intervenuti su una area di archeologia industriale, risalente al 1899 che era stata solo in parte restaurata nel 1999. Due terzi versano, ancora, in stato di degrado e nel disinteresse dell'amministrazione comunale.

Nel 2016 il francese Seth è stato chiamato per una residenza d'artista da svolgere nel Teatro India, situato nella parte del complesso che era stata precedentemente restaurata. L'artista, vedendo gli spazi

dell'ex Mira Lanza, scelse di confrontarsi non con il Teatro India, ma con la parte urbana abbandonata. Mentre si credeva stesse preparando la sua opera per il Teatro India, ogni giorno per due mesi Seth è entrato, senza permesso, nella proprietà abbandonata e ha lavorato tra rovine e spazzatura realizzando venti dipinti murali sulle superfici che risultavano adeguate alla sua azione pittorica, o realizzando interventi installativi negli spazi che gli hanno sollecitavano una diversa riflessione (Fig. 4).



Fig. 3: "M.A.G.R." Museo Abusivo Gestito dai Rom

Il *"M.A.G.R."* è stato aperto con l'inaugurazione della personale *Range ta chambre* di Seth nel luglio nel 2016. L'opera *Range ta chambre (Pulisci la tua stanza),* ha preso vita tra i ruderi dove avevano trovato ricovero alcune famiglie rom. Un membro della comunità è diventato il "gestore" di questa nuova realtà e prima guida alle opere di Seth, ma lo spazio non è mai stato ripulito e l'iniziativa, provocatoria e utopica ma positivamente costruttiva, si è scontrata con le difficoltà di riuscire a creare rigenerazione umana e urbana. La visita degli spazi obbliga a fare i conti con il degrado e l'arte convive abusivamente con gli occupanti e con i segni della loro disperazione, ma resiste per alimentare una speranza[53].

[53] *Seth. Range ta chambre* (2016). catalogo della mostra, Teatro India, 7 luglio 2016, Paris: L'œild'Horus, Wasted Talent.

Bibliografia, sitografia

AA. VV. (2019). *Tor Marancia - Borgata di Roma. Dal fango di Shangai ai colori dei murales*, Archivio Storico VIII Municipio di Roma, III quaderno di Moby Dick, Guidonia: Iacobelli Editore.

ADORNO, T. W., HORKHEIMER, M. (1966). *Dialettica dell'illuminismo*. (Dialektik der Aufklärung, 1947), traduzione di Lionello Vinci. Torino: Einaudi.

ALTHUSSER, L. (2006). Sul materialismo aleatorio. Milano: Unicopli.

ANTONELLI S. *et al*. (2015). *Big city life*. Roma: Castelvecchi.

ANTONELLI, S. (2015). *https://www.museotormarancia.it*. Consultato il 29 ottobre 2024.

ANTONELLI, S. (2016). *https://www.999contemporary.com/exmiralanza*. Consultato il 29 ottobre 2024.

ANTONELLI S. (20 febbraio 2019). *Vademecum per la Museoformazione urbana*, redatto in data 20 febbraio 2019, (Archivio 999Contemporary City Curators, Roma, *Fondo Documentale Archivio Museo Condominiale di Tor Marancia*).

ANTONELLI, S. *et al* (2021), *https://mecenate90.it/progetti/qm-san-paolo*. Consultato il 29 ottobre 2024.

AUSTIN, J.L. (1962) *How to do things with words*. Oxford: Oxford University Press., II ed. riv. 1975, tr. it. (1987) *Come fare cose con le parole*, Genova: Marietti.

BISHOP, C. (2015). Inferni artificiali. La politica delle spettatorialità nell'arte partecipativa. Roma: Luca Sossella editore.

BISHOP, C. (2017). *Museologia radicale*. Cremona: Johan & Levi.

BOURRIAUD, N. (2010). *Estetica relazionale*. Milano: Postmedia.

CAMPOLO, A. (2013). Exhibition's Exploitation: l'utilizzo dello spazio urbano tra arte e pubblicità, in Figure. Rivista della Scuola di

specializzazione in beni storico-artistici dell'università di Bologna. Bologna: Alma Mater Studiorum Università di Bologna.

D'AURIA, M. G. (2016). *https://martebenicult.wordpress.com/2018/01/21/ex-mira-lanza-il-degrado-e-la-spazzatura-diventano-ricchezza*. Consultato il 29 ottobre 2024.

DEBORD, G. (2002). *La società dello spettacolo*. Bolsena: Massari Editore.

DELEUZE, J. (1997). *Differenza e ripetizione*. Milano: Raffaello Cortina.

DELEUZE, J. GUATTARI, F. (2017) Millepiani. Capitalismo e schizofrenia. Napoli: Orthotes Editrice.

FARINA M., VILLANI L. (2017). Borgate romane: storia e forma urbana, Melfi: Casa Editrice Libria.

FARINA M., VILLANI L. (2019). Tor Marancia: da Shangai a quartiere popolare in AA. VV., Tor Marancia - Borgata di Roma. Dal fango di Shangai ai colori dei murales, Roma: Iacobelli Editore, pp. 19-36.

FERRETTI, F., ADORNETTI, I. (2012). Dalla comunicazione al linguaggio. Milano: Mondadori Università.

FIORENTINI S. (2019). Big City Life. La Tor Marancia dei murales nelle parole di Stefano Antonelli, AA. VV., Tor Marancia - Borgata di Roma. Dal fango di Shangai ai colori dei murales, Roma: Iacobelli Editore, pp. 181-188.

FOUCAULT, M. (2010). *La società disciplinare*. Milano-Udine: Mimesis edizioni.

GROYS, B. (2012). *Art power*. Milano: Postmedia.

HABERMAS, J. (2012). *Conoscenza e interesse*. Roma-Bari: Editori Laterza.

HUSSERL, E. (2002). La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale. Milano: il Saggiatore.

KITTLER, F. A. (1996). *The city is a Medium*. New Literary History, Autumn, Vol. 27, No. 4, Literature, Media, and the Law. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, pp. 717-729.

LEFEBVRE, H. (2018). Spazio e politica, Il diritto alla città II. Verona: Ombrecorte.

MORICI C. (2024). Storia di un fosso da salvare, in Canali L., Marotta G., Tor Marancia. Storia di un quartiere popolare di Roma, Roma: Red Star Press, pp. 90-92.

NEAL, Z. (2009). *Locating public space*. New York: Routledge, in NEAL Z., Orum A. (a cura di) (2009). *Common ground? Readings and Reflections on Public Space.* New York: Routledge, in Castelli F. (2019). *Lo spazio pubblico*. Roma: Ediesse, p. 16.

O'DOHERTY B. (1986 [976]). *Inside The White Cube*. *The ideology of the Gallery Space*, Berkeley, Los Angeles: University of California Press.

PETACCIA P., GRECO A. (2016). Borgate. L'utopia razional-popolare, collana Roma Capitale, Roma: Officina Edizioni.

POPPER, K. (2002). Televisione cattiva maestra. Venezia: Marsilio.

RANCIÈRE, J. (2016). La partizione del sensibile. Roma: DeriveApprodi.

SANSI, R. (2016). *Experimentaciones participantes en arte y antropología*, in Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, vol. LXXI, n.o 1, pp. 67-73, 2016, doi: 10.3989/rdtp.2016.01.001.06. Barcelona: Universitat de Barcelona, p. 69.

SEARLE, J.R. (2006). La costruzione della realtà sociale. Torino: Giulio Einaudi editore.

Seth. Range ta chambre (2016). catalogo della mostra, Teatro India, 7 luglio 2016, Paris: L'œild'Horus, Wasted Talent.

SPERBER, D., WILSON, D. (1993). *La pertinenza.* Milano: Anabasi.

STEINBRENER C. *et Al.* (2005). *Delete! Delettering the public space*. https://www.steinbrener-dempf.com/en/portfolio-item/delete, consultato il 24 ottobre 2024.

STIEGLER, B., & ROSS, D. (2020). NOODIVERSITY, TECHNODIVERSITY: elements of a new economic foundation based

on a new foundation for theoretical computer science. Angelaki, 25(4), p. 67–80.

Taking Care. Progettare per il bene comune (2016). Padiglione Italia, catalogo della 15ª Mostra internazionale di architettura, 28 maggio – 27 novembre 2016, Padova: Becco Giallo, pp. 80-81.

TURCO, A. (2010). Configurazioni della territorialità. Milano: FrancoAngeli.

TURCO, A. (2016). *Por una critica de la razón geográfica. La imaginación territorial entre filosofia, ciencia y reflexividad*, in XIV Coloquio Internacional de Geocrítica. Las utopías y la construcción de la sociedad del futuro. Barcelona: Universitat de Barcelona.

VILLANI L. (2012). Le borgate del fascismo. Storia urbana, politica e sociale della periferia romana, Milano: Ledizioni.

L'ecomuseo come metodo e strumento di animazione territoriale. Un confronto per casi studio tra Toscana e Sicilia

Salvatore Cannizzaro, Gian Luigi Corinto

Università di Catania
salvatore.cannizzaro@unict.it
Università di Macerata
gianluigi.corinto@unimc.it

Abstract (EN)

The ecomuseum research represents an opportunity for Geography and Museology to converge, both in terms of scientific research methods and in the operational proposals for governing territorial heritage. In Italy, local communities have been slower than France to recognize ecomuseums as opportunities for self-awareness and the development of socially sustainable relationships. In France, this phenomenon was first conceptualized and subsequently developed. In the absence of a national framework law, regional legislations in Italy vary significantly, creating a landscape of initiatives that are not easily comparable. However, they all share a common purpose: strengthening community cohesion to ensure the preservation of territorial heritage. The ecomuseum, precisely because of the diversity of local practices, should be seen as a method of social engagement that facilitates the involvement of local actors in projects aimed at improving collective well-being. Comparing case studies from different geographic areas can effectively illustrate both the methods and practices of ecomuseology. Specifically, a comparison between two regions, such as Sicily and Tuscany, can help demonstrate how different ecomuseum profiles can align under a single socio-economic study methodology. This approach enables communities to safeguard and promote the environment in which they are situated.

Keywords: Ecomuseology, Community Cohesion, Territorial Heritage, Case studies, Sicily and Tuscan.

Abstract (IT)

La ricerca ecomuseale è un'occasione di incontro tra Geografia e Museologia sia sul piano del metodo di indagine scientifica sia su quello di proposta operativa di *governance* del patrimonio territoriale. In Italia le comunità locali hanno iniziato a vedere negli ecomusei opportunità di autocoscienza e costruzione di rapporti sociali orientati alla sostenibilità in ritardo rispetto alla Francia, dove il fenomeno è stato prima messo a fuoco e successivamente sviluppato. In assenza di una legge quadro nazionale, le legislazioni regionali sono difformi e aprono lo spazio a iniziative poco paragonabili, ma tutte animate dal comune senso di consolidamento della coesione della comunità locale in vista del mantenimento del patrimonio territoriale. L'ecomuseo, proprio per la difformità delle pratiche locali, è da vedere come un metodo di animazione sociale che rende possibile il coinvolgimento di attori locali nel progetto di miglioramento del benessere collettivo. Il paragone tra casi di studio localizzati in aree geografiche diverse può illustrare bene sia il metodo che la pratica ecomuseale. In particolare, due regioni come la Sicilia e la Toscana, messe a confronto, possono aiutare a comprendere come diversi profili ecomuseali possano fare parte di un unico metodo di studio socioeconomico di una comunità che intende salvare e promuovere l'ambiente in cui è collocata.

Parole chiave: Ecomuseologia, Coesione sociale, Patrimonio territoriale, Casi studio, Sicilia e Toscana.

Ecomuseo: un tema comune per Geografia e Museologia

La ricerca ecomuseale è un'occasione di incontro tra Geografia e Museologia sia sul piano del metodo di indagine scientifica sia su quello di proposta operativa di *governance* del patrimonio territoriale. Le due discipline, che in certa misura si sono allontanate nel corso del tempo, restano tuttavia accomunate dalla preferenza di un metodo di ricerca contemporaneamente basato sulla speculazione teorica e sulle analisi di campo, direttamente a contatto con le realtà dei consorzi umani e le specifiche manifestazioni culturali. L'osservazione delle differenze è poi un altro elemento che rende le due discipline contermini in materia di studio delle culture degli aggregati umani, visti a diversa scala geografica.

Il tema degli ecomusei, nato storicamente nell'ambito della museologia e, in particolare della nuova museologia, è però di grande interesse anche per chi si occupa di geografia. La nostra disciplina da diverso tempo mostra interesse per questo ambito culturale e l'affronta prendendo in esame diversi aspetti. Interessano le diversità spaziali tra comunità che intraprendono iniziative ecomuseali, così come interessa indagare il rapporto tra cultura umana e natura, non meno che condurre ricerche di campo che individuino pratiche operative di conservazione e gestione delle risorse naturali e del patrimonio territoriale diffuso nello spazio. Per i geografi sono anche interessanti studi da condurre su base regionale per porre in risalto come la geografia dei luoghi influenzi le scelte e i comportamenti degli attori locali e come questi siano in grado di proporre politiche di gestione del territorio in modi spazialmente differenziati.

In Italia diverse comunità locali hanno iniziato a vedere negli ecomusei opportunità di autocoscienza locale e organizzazione socioeconomica orientata alla sostenibilità in ritardo rispetto alla Francia, dove il fenomeno è stato prima messo a fuoco e successivamente sviluppato. In tempi recenti, l'Italia ha però fatto grandi progressi a riguardo della diffusione di ecomusei, manifestando un'indubbia creatività. In assenza di una legge quadro nazionale, gli interventi normativi regionali risultano difformi e lasciano spazio a iniziative di varia natura che, peraltro, appaiono tutte orientate al consolidamento della coesione sociale e alla conservazione e gestione del patrimonio territoriale. In Italia, come in molte altre parti del mondo, le pratiche ecomuseali, proprio per la difformità delle iniziative locali, sono da vedere più come metodo di animazione sociale che non come rigido

protocollo di azioni preordinate. Per la natura intrinsecamente flessibile, l'ecomuseo può essere lo strumento più efficace per coinvolgere gli attori locali in un progetto condiviso di miglioramento del benessere collettivo, di conservazione e gestione delle risorse, di mantenimento e di valorizzazione della cultura ereditata dalle generazioni precedenti. È quindi interessante indagare come comunità culturalmente diverse possano dare esiti territoriali diversi pur adottando la stessa idea che l'assetto ambientale e sociale del territorio sia il risultato di un'azione intrapresa dal basso.

Il concetto e la pratica dell'ecomuseo sono nati durante gli anni Sessanta dalla riflessione dei francesi Georges-Henri Rivière e Hugues de Varine sui compiti che la Nuova Museologia (Maggi, 2001; Rivière, 1985; Ross, 2004) affidava a un museo in favore della società. Un ecomuseo poteva perdere la rigidità di uno spazio confinato all'interno di un edificio istituzionale per essere un museo "senza muri", non tanto un museo *open air*[1], quanto un museo *aperto* alla partecipazione sociale e capace di coinvolgere attivamente la comunità di riferimento. Le idee dei due inventori francesi dell'ecomuseo si sono diffuse con molto successo nel mondo e concretizzate con iniziative molto diverse tra di loro (Riva, 2017).

Il numero di ecomusei nel mondo è in crescita, con oltre 300 realtà stimate, sebbene il dato vari a seconda delle definizioni. L'Europa ha la più alta concentrazione, con Francia, Italia e Svezia tra i pionieri. In Asia, paesi come Giappone e Cina stanno abbracciando sempre più il concetto (Davis, 2007), mentre in Nord e Sud America molti ecomusei si concentrano su culture indigene e conservazione ambientale (Davis, 2009). La Francia, culla dell'ecomuseo, ha molto sviluppato musei "senza muri" che coinvolgono attivamente le comunità nella gestione del patrimonio. In Svezia, gli ecomusei celebrano l'identità rurale, coinvolgendo i visitatori nei modi di vivere tradizionali. In Italia, il movimento è vivace e fortemente integrato nella rete internazionale DROPS, di cui adotta i principi di collaborazione e sostenibilità (Corinto, 2020). Anche in Cina il movimento è in forte crescita, con ecomusei che

[1] Le prime esperienze di musei all'aria aperta, detti *open air*, si sono avute in Svezia con l'intento di rappresentare l'unità dell'anima rurale di tutta la Scandinavia a partire dalla conservazione di edifici rurali. La nascita nel 1891 del più noto museo all'aria aperta, quello di Skansen, era stata ispirata dall'istituzione nel 1873 a Stoccolma della Collezione Etnografica Scandinava che, dal 1880, è stata ribattezzata con il nome di Nordic Museum. L'idea museale di considerare i tradizionali oggetti di uso quotidiano come *Heritage* era ispirata all'azione culturale dell'insegnante e filologo Artur Hazelius (1833-1901) ed è stata proficuamente coltivata dall'etnologo Sigurd Erixon (1888-1968).

valorizzano identità locali e tradizioni, bilanciando modernità e conservazione culturale (Donghai, 2008).

Il presente lavoro mette a confronto la situazione ecomuseale di due regioni italiane, Toscana e Sicilia, adottando il metodo di ricerca fondato sull'analisi di casi di studio. L'analisi comparativa di casi di studio (Yin, 2009), localizzati in aree geografiche diverse, fisicamente distanti, può illustrare bene sia il metodo che la pratica ecomuseale nonché i possibili esiti diversi. In particolare, le due regioni scelte sono da anni oggetto di studio da parte dei due autori (Cannizzaro, 2018; 2020; Cannizzaro, Corinto, 2023; Corinto, 2020) e il loro confronto può aiutare a comprendere come diversi profili ecomuseali partecipino in effetti di uno stesso metodo di animazione socioeconomica di comunità orientate a conoscere, salvare e promuovere l'ambiente in cui si localizzano. L'ipotesi da verificare è che contesti geografici diversi producano e siano, al contempo, il risultato delle complesse relazioni socioeconomiche che si realizzano in un contesto situato (Amin, 1999; Hodgson, 2009; Polànyi, 1944) e, più specificatamente, come gli ecomusei si configurino diversamente in relazione a diversi contesti istituzionali.

Dopo questo primo paragrafo dedicato all'inquadramento del tema e al metodo seguito nell'indagine, il testo che segue è così organizzato: il secondo paragrafo è dedicato agli Ecomusei del Casentino e a quello della Montagna Pistoiese in Toscana, il terzo paragrafo alle iniziative ecomuseali in Sicilia, regione in cui gli ecomusei sono molto numerosi, mentre il quarto è dedicato alle lezioni apprese con l'indagine che appaiono utili per altre ricerche future.

Toscana: Ecomuseo della Montagna Pistoiese ed Ecomuseo del Casentino

La Regione Toscana ha deliberato sugli ecomusei con un certo ritardo rispetto ad altre Regioni italiane, inserendo norme specifiche nel *Testo unico delle disposizioni in materia di beni, istituti e attività culturali* (Regione Toscana, 2010). Tale legge riconosce come ecomusei di interesse regionale solo l'Ecomuseo della Montagna Pistoiese e l'Ecomuseo del Casentino, mentre uno studio recente ha individuato nella regione 13 iniziative ecomuseali (D'Amia, 2017). Secondo l'autore citato, in Piemonte ne sono presenti una cinquantina, poco meno in Lombardia, mentre in Puglia e in Emilia-Romagna se ne contano poco più di una

decina. La Sicilia, sebbene si sia dotata di un primo ordinamento giuridico soltanto nel 2014, ed abbia emanato le linee guida dopo ben 3 anni, oggi con 15 ecomusei si colloca tra le prime regioni in questa particolare classifica[2].

L'articolo 16 della legge sopracitata della Regione Toscana recita:

> Ai fini della presente legge è definito ecomuseo l'istituto culturale, pubblico o privato, senza scopo di lucro che, ai fini dello sviluppo culturale ed educativo locale, assicura, su un determinato territorio e con la partecipazione della popolazione, le funzioni di ricerca, conservazione e valorizzazione di un insieme di beni culturali, materiali e immateriali, rappresentativi di un ambiente e dei modi di vita che vi si sono succeduti e ne accompagnano lo sviluppo. (Regione Toscana, 2010, p. 10).

L'ecomuseo è normato, quindi, dalla stessa legge che regola i beni culturali e che ne riconosce la natura di *istituto culturale*, al pari dei musei. L'articolo 20 elenca i requisiti per il riconoscimento della qualifica di museo o ecomuseo di rilevanza regionale che, per questo, è ammesso alle specifiche misure di sostegno finanziario. Dal 2023, è stato costituito il S.E.T., Sistema degli Ecomusei della Toscana, sistema museale tematico al quale è affidato il compito di favorire la cooperazione in tema di conservazione e valorizzazione delle singole strutture con riferimento ai contesti ambientali e ai paesaggi culturali espressi dai territori, nel passato e nel presente, tenendo di vista il rapporto storico tra esseri umani e ambiente. Ad oggi, il S.E.T. comprende l'Ecomuseo della Montagna Pistoiese e l'Ecomuseo del Casentino.

All'inizio del 2011, nell'area della montagna pistoiese, si formò un movimento di opinione contro la chiusura della Ferrovia Porrettana, inaugurata nel 1864 dal Re Vittorio Emanuele II, che collegava il comprensorio Pistoiese con Modena e Bologna (Rauty, 1989). Sulla scia di queste iniziative civili, nel 2017, è stata costituita l'Associazione *Transapp*, contrazione di Ferrovia Transappenninica, nome con il quale è generalmente indicata.

---

[2] La conoscenza delle realtà locali mostra come non sia possibile fornire un dato immediatamente aggiornato sul numero di proposte che si autodefiniscono ecomuseali, a causa della vivacità delle iniziative originate da parte di numerose comunità e la conseguente nascita continua di nuove realtà in ogni regione italiana.

La mobilitazione popolare nata per impedire la chiusura della tratta ferroviaria, nel tempo, si è coagulata intorno a iniziative orientate alla difesa e al rilancio territoriale, anche con il sostegno di istituzioni, associazioni e imprese private. La *Transapp* è un'associazione di secondo livello[3] che si propone di mantenere nel tempo il patrimonio culturale della Montagna Pistoiese combinando uso del treno e attrazione turistica.

L'Ecomuseo della Montagna Pistoiese, la cui attività sociale risale al 1990, formalmente costituito come associazione solo dal 2011, è una delle attività della *Transapp*. L'ecomuseo gestisce un insieme di 6 itinerari tematici, organizzati all'aperto, in edifici museali, scuole e manufatti storici siti nella Montagna Pistoiese. Gli itinerari sono quelli della *Vita Quotidiana dell'Ecomuseo*, del *Carbone*, del *Castagno*, del *Sentiero dell'albero con gli occhi*, a Orsigna, luogo caro allo scrittore Tiziano Terzani, quindi quello del *Ferro*, presso il Museo del Ferro a Pontepetri e il *Percorso naturalistico*, presso l'Orto Botanico Forestale di Abetone.

L'Ecomuseo delle Montagne Pistoiesi è nato intorno alla realizzazione della prima infrastruttura ferroviaria di collegamento, attraverso le montagne dell'Appennino centrale, tra la Toscana e l'Emilia-Romagna. All'epoca, l'opera aveva importanti aspetti di innovazione socioeconomica e comportò l'impiego di risorse progettuali, tecniche e finanziarie di rilevanza nazionale. Due aree geografiche italiane, separate da ostacoli geo-naturali, si collegavano lungo la direttrice Livorno-Venezia che collegava l'Italia tirrenica all'Italia adriatica, ipotizzando avveniristicamente il collegamento tra due degli scali marittimi più importanti dell'Ottocento (Petitti, 1845). Il paesaggio rurale fu modificato con la costruzione di importanti "opere d'arte" ingegneristiche, come ponti e viadotti. Nel tempo, la Transappenninica ha perso di importanza come infrastruttura di collegamento ferroviario per assumere un diverso significato di carattere identitario per le popolazioni locali in riferimento alle industrie del ferro e delle costruzioni industriali.

---

[3] Le associazioni socie sono: Pro Loco Frassignoni, Circolo Legambiente Pistoia, Ecomuseo della Montagna Pistoiese, Pro Loco di Pracchia, Pro Loco di Molino del Pallone, Pro Loco di Porretta Terme, Pro Loco di Casa Calistri, Associazione "Le Limentre" Associazione Culturale val d'Orsigna, Società sportiva "Silvano Fedi", Pro Loco di Castagno, Pro Loco di Piteccio, Associazione "Storia e città", Associazione "Gruppo di studi Alta valle del Reno", Pro Loco di Boschi, Pro Loco di Campeda, Pro Loco di San Mommè, Comitato Social Valley (presso Dynamo Camp), Pro Loco Ponte della Venturina, Associazione "Giallo Pistoia", Associazione Linea Gotica - Officine della Memoria, Pro Loco Prataccio, Pro Loco Granaglione, Pro Loco di Vizzero, Happy Trail MTB.

Peraltro, l'attitudine industriale delle montagne si può fare risalire al 1543, allorquando, per la presenza di boschi e corsi d'acqua fornitori dell'energia necessaria, Cosimo I de' Medici decise di farne il primo polo siderurgico del Granducato di Toscana per la trasformazione della ghisa in prodotti lavorati (Calegari, 1989; Rombai 1990). L'attitudine siderurgica dell'area è confermata dalla presenza a Campo Tizzoro, non lontano da Pontepietri, sede del Museo del Ferro, degli stabilimenti appartenuti alla SMI, Società Metallurgica Italiana, una delle più importanti industrie belliche del Ventesimo secolo. Qui, fino agli anni Ottanta si producevano munizioni per armi da fuoco e altri prodotti metallurgici in rame, bronzo e acciaio[4].

Di recente e notevole interesse è la nascita nell'area delle montagne Pistoiesi di OCA, *Oasy Contemporary Art and Architecture*. L'iniziativa privata ha rilevanza per la nostra indagine in quanto nata nello stesso territorio dell'Ecomuseo e perché conferma come la conservazione delle tradizioni locali, di natura agricola o industriale, possa essere l'innesco di nuove vocazioni economiche di molti territori, spesso considerati periferici o marginali rispetto alle aree urbane. La comunità locale può cambiare il "prodotto" offerto, mantenendo intatto lo spirito di intrapresa e il modello di organizzazione socioproduttiva coltivato e rinnovato nel tempo.

L'ecomuseo del Casentino[5] ha origine diversa da quello della Montagna Pistoiese. Infatti, è nato intorno alla fine degli anni Novanta, per iniziativa diretta della Comunità Montana[6] con il coinvolgimento di alcune amministrazioni comunali e i finanziamenti comunitari LEADER

[4] Oggi i locali sono adibiti a museo della SMI che include percorsi lunghi 2 chilometri nei rifugi antiaerei sotterranei, i quali potevano proteggere fino a sei mila persone. Questo museo non è incluso negli itinerari dell'Ecomuseo.

[5] Il Regolamento e il Protocollo d'intesa dell'ecomuseo sono stati approvati, prima nel 2004 e poi nel 2014, da: Unione dei Comuni Montani del Casentino, Provincia di Arezzo, comuni di Pratovecchio-Stia, Castel San Niccolò, Poppi, Ortignano Raggiolo, Chitignano, Talla, Castel Focognano, Chiusi della Verna, Montemignaio, Capolona, Subbiano; associazioni e privati: Associazione Sci Club – Stia, Pro Loco "I Tre Confini" di Cetica – Cetica, Castel San Niccolò, Brigata di Raggiolo – Raggiolo, Ortignano Raggiolo, Cooperativa OROS - Badia Prataglia, Poppi, Pro Loco di Talla, Moggiona-Poppi, Corezzo-Chiusi della Verna, Castel Focognano, Badia Prataglia, Associazione "I battitori" – Chitignano, Gruppo archeologico Giano – Subbiano, Proprietario di Mulin di Bucchio, Stia, Proprietaria del Castello di Porciano, Proprietari Raccolta Rurale Casa Rossi-Soci, Bibbiena.

[6] Dall'1 gennaio 2012, la Comunità Montana è stata sostituita, per estinzione, dall'Unione dei Comuni Montani del Casentino (Regione Toscana, 2011).

destinati alle politiche di sviluppo rurale[7]. Dall'anno 2002, il progetto è gestito dal CRED, Centro Risorse Educative e Didattiche della Comunità Montana, sostituita per legge dal1'1gennaio 2012 dall'Unione dei Comuni Montani del Casentino (Regione Toscana, 2011), il cui territorio coincide con l'area dell'ecomuseo.

L'ecomuseo è strutturato in sei temi-sistemi: archeologia, civiltà castellana, acqua, bosco, agro-pastorale e manifatturiero. Recentemente, la chiave di lettura del patrimonio territoriale per temi-sistemi è stata adattata sull'esperienza di gestione maturata nel corso del tempo, che ha fatto emergere punti di attrazione del patrimonio culturale (definite come *antenne*, in totale sono 16) nella forma di musei, poli didattici, collezioni ed ecomusei, come aggregazione dei beni che custodiscono l'anima culturale e identitaria del Casentino (Tab. 1). La rete delle antenne si estende nel territorio dei 12 comuni dell'Unione ed è attiva da circa venti anni.

Centro di Documentazione della Cultura Archeologica del Territorio	Raccolta rurale Casa Rossi
Il Sentiero dei Castelletti - sui passi della Mangialonga	Bottega del Bigonaio e Mostra permanente sulla guerra e la resistenza in Casentino
Centro di documentazione e Polo didattico dell'Acqua	Castello dei Conti Guidi di Poppi - Mostre permanenti
Casa natale di Guido Monaco	Museo della Pietra Lavorata - Centro d'interpretazione Ecomuseo della Pietra
Centro di documentazione sulla cultura rurale del Casentino	EcoMuseo del Carbonaio - Banca della Memoria di Porto Franco "Giuseppe Baldini" - Casa dei Sapori
Ecomuseo della polvere da sparo e del contrabbando	Museo dello Sci - Museo del Bosco e della Montagna - Collezione ornitologica "Carlo Beni"
Ecomuseo della Castagna	Castello di Porciano
Ecomuseo della Vallesanta	Molin di Bucchio

Tab 1. Museo del Casentino. Antenne. Fonte: Museo del Casentino, s.d.a.

[7] I fondi comunitari LEADER sono gestiti tramite un GAL, Gruppo di Azione Locale costituito in partenariato pubblico-privato con il compito di elaborare il PSL, Piano di Sviluppo Locale, che deve essere integrato nel territorio e multisettoriale (Di Napoli, Tomassini, 2017).

Da qualche anno, l'Ecomuseo del Casentino ha intrapreso il censimento partecipato del patrimonio mediante la definizione di Mappe di comunità, sulla scia della collaborazione con la rete mondiale di ecomusei denominata Mondi Locali[8]. Fino ad oggi le mappe realizzate nel Casentino, sono le Mappe di Comunità di Raggiolo, della Vallesanta e dell'Alta Valle del Solano (Museo del Casentino, s.d.b).

Le iniziative ecomuseali in Sicilia

Pur con un certo ritardo rispetto al resto d'Italia, specialmente in paragone con le regioni del Nord, negli ultimi anni molte comunità siciliane hanno individuato nell'ecomuseo uno strumento adatto per orientare le proprie iniziative alla conservazione e alla gestione ambientale. D'altro canto, la realtà ecomuseale della Sicilia è caratterizzata da estrema varietà e dal numero elevato di ecomusei che si propongono per il riconoscimento ufficiale da parte della Regione.

Molte Regioni italiane hanno provveduto da più tempo a varare leggi per la disciplina delle iniziative e il loro allineamento con le diverse strategie regionali di governo dell'ambiente e del territorio. La Regione Siciliana (2020) è intervenuta undici anni fa, con la legge 7/2014 che contiene elementi di particolare valore strategico rispetto al contributo che gli ecomusei possono complessivamente dare al governo del territorio. Gli elementi salienti che interessa qui evidenziare sono enucleati dal testo degli articoli 3 e 4 della legge. L'articolo 3, comma 3, elenca con precisione i criteri e i requisiti minimi per il riconoscimento della qualifica di ecomuseo. Tra i numerosi criteri da rispettare, tre in particolare appaiono rilevanti. Il primo riguarda la necessaria «marginalità dell'area» entro la quale l'iniziativa ricade; il secondo la «partecipazione di enti locali singoli o associati» e il terzo la «presenza attiva e documentata dell'Ecomuseo, da almeno tre anni, sul territorio». La preferenza accordata agli ecomusei che si originano in aree marginali appare orientata al sostegno dell'economia di aree nelle quali la società locale ha più bisogno del sostegno pubblico, perché le vicende storiche hanno indebolito le capacità interne all'area di attivare processi di sviluppo. L'indicazione che per essere riconosciuto come ecomuseo di

[8] Mondi Locali è una comunità internazionale di pratica di ecomusei, nata per condividere esperienze diverse, facendo circolare l'informazione sulle buone pratiche, con lo scopo di individuare principi il più possibile condivisibili (Mondi Locali, 2004).

valenza regionale sia necessaria la presenza di enti locali conferma la strategia regionale di dare un generale profilo pubblico-privato al movimento ecomuseale. Infine, appare del tutto congrua la necessità che l'ecomuseo richiedente sia attivo da almeno tre anni, evidentemente per evitare improvvisazioni e scelte dettate solo dall'interesse per il finanziamento pubblico di attività che, nello spirito ecomuseale originario nascono dal basso e sono prevalentemente d'iniziativa comunitaria.

La Regione Siciliana affida agli ecomusei anche una missione di grado superiore rispetto all'area di localizzazione individuale, prevedendo, con l'articolo 4, il riconoscimento e il sostegno di una rete regionale degli ecomusei siciliani. Negli intenti del legislatore siciliano c'è, quindi, anche quello di un'integrazione geografica sovralocale delle singole iniziative, evidentemente con lo scopo di superare dinamiche eccessivamente autoreferenziali e troppo localistiche.

Nella legge regionale siciliana, appare chiara anche la scelta di affidare al sistema ecomuseale siciliano il compito di favorire la crescita di forme di turismo in aree dotate di patrimonio culturale finora sottovalutato perché depositato in zone caratterizzate da evidente marginalità socioeconomica. Tale intento è espressamente dichiarato nell'articolo 2 con il quale si affida, tra le diverse altre, anche la finalità primaria di promuovere una pianificazione turistica sostenibile che valorizzi l'intero territorio regionale.

La seguente tabella n. 2 descrive l'entità e la geografia degli ecomusei riconosciuti dalla Regione Siciliana.

Ecomuseo Mare Memoria viva	Associazione Mare Memoria Viva	Palermo
Ecomuseo I luoghi del lavoro contadino	Associazione per la conservazione della cultura popolare degli Iblei	Buscemi-Palazzolo Acreide (SR)
Ecomuseo degli Iblei	Associazione Sistema Rete Museale Iblei	Canicattini Bagni (SR)
Ecomuseo della Grotta del Drago, della Cava e della città di Scordia	Associazione Parco Cava-Grotta del Drago	Scordia (CT)
Ecomuseo del Cielo e della Terra	Fondazione Città del fanciullo	Acireale (CT)
Ecomuseo delle Madonie	Unione dei Comuni "Madonie"	Castellana Sicula (PA)
Ecomuseo dei Cinque Sensi	Associazione di promozione sociale Ecomuseo dei Cinque Sensi	Sciacca (AG)
Ecomuseo Riviera dei Ciclopi	Comune di Aci Castello	Aci Castello (CT)
Ecomuseo della Valle del Loddiero	Club per l'Unesco	Militello Val di Catania (CT)
Ecomuseo "Rocca di Cerere Geopark"	Società consortile Rocca di Cerere Geopark	Enna
Ecomuseo I Sentieri della Memoria	Associazione Zabara	Campobello di Licata (AG)
Ecomuseo "Oikomuseo del grano e della cultura locale"	ATS "Oikomuseo del Grano e della cultura locale" con capofila il Comune e la partecipazione della Pro Loco	Baucina (PA)
Ecomuseo "Dalle Valli al Mare"	Associazione Culturale FACITUR (Folklore, Arte, Cultura per l'incremento turistico)	Ciminna (PA)
Ecomuseo "Chersoneso d'oro"	Associazione Culturale Menadì-Chersoneso d'oro	Milazzo (ME)
Ecomuseo del grano e del pane	Associazione Culturale Ecomuseo del Grano e del Pane	Salemi (TP)

Tabella 2. Ecomusei riconosciuti dalla Regione Siciliana. Fonte: Regione Siciliana (2022). Assessorato Regionale dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana. DA n. 55, Elenco ecomusei di interesse regionale[9], *https://tinyurl.com/2w54dyyz*.

[9] In allegato al decreto assessoriale sono elencati gli ecomusei che non hanno ancora pienamente raggiunto i requisiti, ma che possono accedere ai contributi per il raggiungimento dei livelli minimi di qualità, previsti dalla legge regionale: 1. Ecomuseo Associazione canti e danze popolari – Trapani; 2. Ecomuseo della civiltà contadina - Campobello di Mazara (TP); 3. Ecomuseo del mare e dei pescatori - Menfi (AG); 4. Ecomuseo Dalla terra alle stelle - Roccapalumba (PA); 5. Ecomuseo dei costumi e della terra del bassopiano ragusano – Scicli (RG); 6. Ecomuseo del Castagno dell'Etna – Milo (CT). (*https://tinyurl.com/3cmkw3hw* , consultato il 5 novembre 2024).

In ogni Provincia è presente almeno un ecomuseo riconosciuto di interesse regionale, tranne che in quelle di Caltanissetta e Ragusa. Quattro rispettivamente si localizzano nelle Province di Catania e Palermo, due in quelle di Agrigento e Siracusa, mentre uno a testa in quelle di Enna, Messina e Trapani.

La legge regionale supporta un orientamento politico duale da parte dell'Assessorato competente. Da un lato è elevato il numero di ecomusei che ottengono il riconoscimento, pur a fronte di un non ingente stanziamento di fondi, dall'altro si incoraggia esplicitamente la formazione di una rete regionale di coordinamento delle iniziative singole. L'iniziativa dal basso è certamente incoraggiata e incentivata, ma i responsabili politici mostrano una chiara strategia di coordinamento centralizzato dell'intero fenomeno. Fin dagli ultimi mesi del 2020 sono state intraprese iniziative per la costituzione di un Coordinamento Regionale degli Ecomusei siciliani, con l'avallo dell'Assessorato Regionale dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana. La rete degli ecomusei è stata costituita con l'adesione di dieci ecomusei[10] con l'intento di iniziare l'attività del 2021, ma l'efficacia delle attività di coordinamento delle iniziative comuni è apparsa subito minata da una certa fragilità politica dell'intesa.

L'elemento di tale fragilità si deve ricercare nei rapporti tra "centro" e "periferia" come ipotizzati dalla legge regionale. L'intento di realizzare un coordinamento regionale contrasta con l'intenzione manifestata di alcuni attori locali di realizzare un coordinamento di scala geografica subregionale, per aree di estensione più limitata, all'interno delle quali l'azione di coordinamento è più vicina ai singoli ecomusei. Peraltro, l'idea originaria di ecomuseo appare più quella di conservare e valorizzare le identità locali piuttosto che quella di trovare uno spirito unitario a livello preordinato di regione a fini di promozione economica. In tal senso, se è vero che l'adesione a un coordinamento regionale comporta la compartecipazione alla formazione delle scelte politiche, è

[10] Ecomuseo Mare Memoria Viva, Associazione Mare Memoria Viva, Palermo; Ecomuseo I luoghi del lavoro contadino, Associazione per la conservazione della cultura popolare degli Iblei, Buscemi-Palazzolo Acreide (SR); Ecomuseo degli Iblei, Associazione Sistema Rete Museale Iblei, Canicattini Bagni (SR); Ecomuseo della Grotta del Drago, della Cava e della città di Scordia, Associazione Parco Cava-Grotta del Drago, Scordia (CT); Ecomuseo del Cielo e della Terra, Fondazione Casa del fanciullo, Diocesi di Acireale (CT); Ecomuseo delle Madonie, Unione dei Comuni *Madonie*, Castellana Sicula (PA); Ecomuseo dei Cinque Sensi, Associazione di promozione sociale Ecomuseo dei Cinque Sensi, Sciacca (AG); Ecomuseo Riviera dei Ciclopi, Comune di Acicastello (CT); Ecomuseo Rocca di Cerere Geopark, Società consortile Rocca di Cerere Geopark, Enna; Ecomuseo I Sentieri della Memoria, Associazione Zabara di Campobello di Licata (AG).

altrettanto credibile che le scelte dei singoli ecomusei si devono inevitabilmente confrontare con le politiche dirigistiche provenienti dall'amministrazione centrale. La conoscenza della realtà siciliana insegna che l'orientamento che emerge è quello di scelte tutte sostanzialmente orientate alla valorizzazione turistica degli ecomusei. Si corre così il rischio che l'intento economico prevalga sugli aspetti culturali e ambientali che, invece, sono la base sostanziale dell'ecomuseologia (Cannizzaro, 2018).

Lezioni per il futuro

L'analisi comparata delle iniziative ecomuseali in Toscana e in Sicilia ci ha consentito l'individuazione e la descrizione delle differenze che appaiono più rilevanti. Il metodo adottato di indagare la realtà per casi di studio e di metterli a confronto si è dimostrato efficace rispetto agli obiettivi ipotizzati, in quanto ci ha consentito, oltre che di descrivere le differenze salienti, anche di tentare un'interpretazione dei fatti osservati di valore più ampio sia sul piano teorico che su quello operativo.

Il punto che appare più interessante emerso dall'indagine è l'importanza che hanno le legislazioni regionali nel definire il quadro istituzionale entro il quale l'ecomuseologia può muoversi. Nelle due regioni analizzate gli ecomusei hanno ormai alcuni decenni di vita, pur in assenza di una legge nazionale di riferimento. Nelle due regioni, l'intervento normativo è arrivato nel 21° secolo, con la Toscana che ha legiferato nel 2010 e la Sicilia nel 2014.

Una differenza macroscopica rilevata è costituita dal numero di ecomusei che hanno ottenuto il riconoscimento da parte dell'Ente Regione. In Toscana gli ecomusei riconosciuti sono soltanto due, mentre in Sicilia il numero è provvisoriamente di 15, numero destinato a crescere per la promessa della Regione di ulteriori riconoscimenti. È immediatamente rilevante anche la diversa natura (l'oggetto socioculturale e territoriale) degli ecomusei nelle due regioni.

I due ecomusei della Toscana coincidono con territori di grande estensione, contengono l'intera società dei residenti di un'ampia subregione e promuovono iniziative tematiche di varia natura, relative ai caratteri geostorici dei rispettivi comprensori. La possibilità di una autoidentificazione e di un irrobustimento delle forze che tengono unite

la comunità si fondano sulla storia di due aree geografiche, come è il caso sia del Casentino che della Montagna Pistoiese, che si autoidentificano e si differenziano come subregioni della Toscana da molto tempo. La sinergia messa in atto dalle diverse istituzioni locali, in special modo Sindaci e Assessori dei Comuni compresi nelle due aree, la stessa appartenenza ad aree rurali di montagna, dove però erano ben presenti storiche manifatture industriali, appare forte e orientata verso gli obiettivi ecomuseali di fortificare la consapevolezza di "fare comunità" orientata allo sviluppo sostenibile.

I molti ecomusei della Sicilia appaiono, invece, frammentati per temi, talora dedicati a un solo prodotto agricolo, o a una coppia, come il grano e il pane, oppure a un solo aspetto culturale di una determinata zona, talora a percorsi turistico-culturali, comunque con riferimento a territori di dimensione limitata, anche quello di un solo comune. Si intravede che l'opportunità di fare sinergia per costruire un soggetto comune di più ampia dimensione territoriale corra il rischio di trasformarsi in "competizione tra piccoli", sia per quanto riguarda l'accesso a una maggiore notorietà esterna sia per la ricerca di fondi pubblici di sostegno delle iniziative.

L'ecomuseo è certamente una istituzione di livello "meso" tra la dimensione micro e quella macro dei fenomeni territoriali. In Toscana questa dimensione intermedia tra azioni micro e macro appare più evidente, mentre le iniziative siciliane sembrano collocarsi più vicino a comportamenti locali di tipo "micro", quindi individualmente distanti dai centri di decisione politica, con tutte le conseguenze possibili da ipotizzare.

Entrambe le Regioni hanno individuato la necessità di un coordinamento delle iniziative ecomuseali. In Toscana l'adozione del S.E.T, Sistema degli Ecomusei della Toscana, prevede l'integrazione delle iniziative di soli due soggetti, operazione che appare credibilmente possibile, anche con riferimento al potere centralizzatore della Regione Toscana. In Sicilia, il coordinamento di un numero molto maggiore di iniziative locali, probabilmente è dettata da una situazione sociale frammentata, dovendo quindi affrontare maggiori difficoltà di integrazione e, pertanto, destinata ad avere minore efficacia e incerto successo operativo. Questo è confermato pienamente dal fatto che alcuni ecomusei, che inizialmente hanno partecipato alla costituenda Rete ecomuseale siciliana, abbiano nel tempo rinunciato all'idea, preferendo un'aggregazione su scala sub-regionale, in ogni caso un'area di estensione

ragguardevole, come nel caso dell'iniziativa denominata R.E.T.E, Rete Ecomusei del Territorio Etneo, nata nel 2021 su proposta dei rappresentanti dell'Ecomuseo Riviera dei Ciclopi, dell'Ecomuseo Valle del Loddiero e dell'istituendo Ecomuseo Una Città sulla Lava.

In accordo con il pensiero neo-istituzionalista, bisogna ritenere che la circolarità complessa delle relazioni tra attori locali, individui singoli, imprese e amministrazioni, produca i caratteri specifici di un ambiente socioeconomico. Per i geografi questo è ancora più valido nel senso che il concetto di "locale" ha direttamente a che fare con le qualità socioeconomiche "situate" in un determinato contesto spaziale. Come dire che la geografia conta anche nella differenziazione spaziale della società e che eventuali differenze sono rilevabili seguendo il metodo dell'analisi geografica. In questa direzione, l'indagine condotta ci consente di ribadire la necessità di indagare a fondo le relazioni tra agenti locali, titolari di iniziative dal basso, e *policy-maker* in un determinato contesto geografico. Questo ha valore non solo operativo, ma anche teorico, in quanto concorre a confermare l'ipotesi che le istituzioni locali siano contemporaneamente il prodotto e il motore dell'interazione continua delle azioni intraprese dagli attori locali a diverso grado di integrazione, "micro", "macro" e "meso". L'ecomuseo sembra lo strumento più adatto per funzionare come agente di livello "meso" tra le scelte "micro" degli attori singoli o associati che agiscono dal basso, e il livello "macro", che si identifica con il policy-makers regionali che vedono un sistema sociale e territoriale più ampio, come può essere quello di una intera regione italiana.

In ogni caso, l'ecomuseo si dimostra essere uno strumento operativo altamente flessibile che le comunità hanno a disposizione per partecipare alla definizione delle politiche d'uso del territorio. L'indagine svolta ha messo in risalto come l'ecomuseo possa assumere forme diverse in "situazioni" geografiche diverse, restando sempre definibile rispetto a sé stesso e alle idee originali dei museologi che per primi ne hanno ipotizzato funzioni e obiettivi. La realtà ecomuseale siciliana è in continua evoluzione, come dimostra l'esperienza ormai consolidata di alcune iniziative che fa il pari con il sorgere continuo di nuove proposte, alcune riconosciute in tempi molto recenti. La realtà appare di fatto frammentata, non tanto per il numero degli ecomusei, quanto per la difficoltà di coagulare le iniziative intorno a una rete regionale. Ciò nonostante, alcune considerazioni positive possono essere senza dubbio formulate. Se da un lato la proposta di fare rete proveniente dal legislatore è vissuta come dirigistica e non in linea con le effettive esigenze

locali, da un altro lato, la spumeggiante vivacità delle iniziative e l'evidente movimentismo locale dimostrano che le comunità locali sono dotate di una certa creatività e capacità di invenzione che, applicate all'ecomuseologia, possono produrre positive opportunità imprenditoriali. Pure se isolate e frammentate, le iniziative giocano comunque un ruolo importante per la comunità locale, come stimolo verso l'autoconsapevolezza identitaria, l'incremento delle capacità relazionali, la fertilizzazione delle competenze, delle conoscenze e delle abilità necessarie alla conservazione dei luoghi. La collaborazione tra esseri umani e natura orientata al mantenimento del patrimonio comune può dare buoni frutti anche fondandosi su iniziative ecomuseali di piccola dimensione.

Infine, un'ultima considerazione sul lavoro svolto a proposito delle possibili limitazioni rispetto ai risultati ottenuti. Il paragone dei due casi studio relativi a Toscana e Sicilia ci consente di trarre conclusioni definitive solamente in relazione alle due regioni analizzate. Tuttavia, lo studio condotto, consente qualche generalizzazione rispetto all'intera realtà italiana che non è affatto omogenea e, soprattutto, sembra una solida base per future analisi da condurre a livello interregionale e nazionale.

Bibliografia

AMIN, A. (1999). An Institutionalist Perspective on Regional Economic Development. *International Journal of Urban and Regional Research*, 23: 2, June, 365-78.

CALEGARI M. (1989). Forni «alla bresciana» nell'Italia del XVI secolo. *Quaderni storici,* 24, 70, 77-99.

CANNIZZARO, S. (2018). Gli ecomusei per lo sviluppo territoriale sostenibile. In S. Cannizzaro (Ed.), *Cultura e creatività per la valorizzazione del territorio. Casi studio nel Mezzogiorno d'Italia* (pp. 61-72). Bologna: Pàtron.

CANNIZZARO, S. (Ed.). (2020). Ecomuseo dell'Etna tra natura, mito e cultura. Bologna: Patron.

CANNIZZARO, S., & CORINTO, G.L. (Eds.). (2003). Ecomusei in Sicilia. Esperienze, proposte, progetti, Firenze: Pontecorboli Editore.

CORINTO, G.L. (2020). The Ecomuseum of George Henri Rivière. *International Journal of Anthropology*, 35(1-2), 35-56.

D'AMIA, G., (2017). Gli ecomusei in Italia: una realtà in evoluzione. *Territorio*, 82, 87-103.

DAVIS, P. (2007). Ecomuseums and sustainability in Italy, Japan and China: concept adaptation through implementation. In S. Knell, S. MacLeod, S. Watson (Eds.), *Museum Revolutions: How museums change and are changed* (pp. 224-240). London, UK: Routledge.

DAVIS, P. (2009). Ecomuseums and the representation of place. *Rivista Geografica Italiana*, 116, 483-503.

DI NAPOLI R., & TOMASSINI S. (2017), Leader: un grande avvenire dietro le spalle? *Agriregionieuropa*, 13(48), 39-47.

DONGHAI, S. (2008). The Concept of the Ecomuseum and its Practice in China. *Museum International*, 60(1-2), 29-39.

HODGSON, G.M., (2009). Institutional Economics into the Twenty-First Century, *Studi e Note di Economia*, Anno XIV, 1, 3-26.

MAGGI, M. (2001). Ecomusei, musei del territorio, musei di identità. *Nuova museologia*, 4, 9-11.

Mondi Locali (2004). *Declaration of Intent. Long Networks, Ecomuseums and Europe*. Available online: *http://www.mondilocali.it/wp-content/uploads/2010/09/Declaration-of-Intent-2004.pdf* (02/16).

Museo del Casentino (s. d. a). *Le antenne dell'Ecomuseo del Casentino*. *https://ecomuseodelcasentino.it/mappa-ecomusei-del-casentino?tid=All*, accesso il 12 maggio 2024.

Museo del Casentino (s. d. b). *Mappe di Comunità. I Cantieri delle Mappe di Comunità*. *https://www.ecomuseo.casentino.toscana.it/mappe-di-comunita*, accesso il 12 maggio 2024.

PETITTI, C.I. (1845). Delle Strade Ferrate Italiane e del Migliore Ordinamento di esse. Capolago, Canton Ticino: Tipografia e Libreria Helvetica.

POLÀNYI, K. (1944). The Great Transformation: The Political and Economic Origins of Our Time. Reprinted in J. Stiglitz and F. Block (eds) (2001). *The Great Transformation: The Political and Economic Origins of Our Time*. Boston: Beancon Press.

RAUTY, N. (1989). Il territorio pistoiese e i Lorena tra '700 e '800: Viabilità e bonifiche. *Archivio Storico Italiano,* 147, 3, 633-640.

Regione Siciliana (2020). Nuove linee guida per l'individuazione dei criteri e dei requisiti minimi per il riconoscimento della qualifica di "ecomuseo" nonché per l'assegnazione dei contributi di cui alla legge regionale 2 luglio 2014, n. 16 e successive integrazioni. Istituzione degli ecomusei della Sicilia. Allegato al D.D.G. n. 3640 del 09.11.2020.

Regione Siciliana. (2022). Assessorato Regionale dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana. DA n. 55, *Elenco ecomusei di interesse regionale*. *https://tinyurl.com/2w54dyyz*.

Regione Toscana (2010). Legge regionale 25 febbraio 2010, n. 21. Testo unico delle disposizioni in materia di beni, istituti e attività culturali. *Bollettino Ufficiale*, n. 12, parte prima, del 3 marzo 2010.

Regione Toscana (2011). Decreto del Presidente della Giunta Regionale, n.238 del 22 dicembre 2011. Firenze: Regione Toscana.

RIVA, R. (2017). Ecomuseums and cultural landscape. State of the art and future prospect. Sant'Arcangelo di Romagna: Maggioli editore.

RIVIÈRE, G.H. (1985). Dèfinition évolutive de l'écomusée. *Museum*, 37(4): 82-183.

ROMBAI, L. (1990). Per una geografia storica degli "opifici andanti ad acqua" della Toscana pre-industriale e paleo-industriale. In M. Azzari (a cura di), *Le ferriere preindustriali delle Apuane. Siderurgia e organizzazione del territorio nella Versilia interna.* Firenze: All'insegna del Giglio, pp. 5-14

ROSS, M. (2004). Interpreting the new museology. Museum & Society, 2(2), 84-103.

YIN, R. K. (2009). Case study research: Design and methods. Sage.

La valorizzazione territoriale attraverso il patrimonio musicale. I casi studio Mértola e Fundão (PT)

Valentina Del Campo, Manuelina Maria Duarte Cândido, Donatella Privitera

Università degli Studi di Catania
valentina.delcampo@studium.unict.it
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Universidade Lusófona, Lisboa
manuelin@uol.com.br
Università degli Studi di Catania
donatella.privitera@unict.it

Abstract (EN)

The aim of this contribution is to explore the importance of immaterial musical heritage in two areas of Portugal, Mértola and Fundão, examining how this heritage serves as a vehicle for local development policies that evoke the identity and expertise of the inhabitants, with the additional goal of empowering tourism as a catalyst for the region's socio-economic growth. In particular, the analysis will focus on Mértola's *Cante alentejano*, which was inscribed in 2014 on the UNESCO List of Immaterial Cultural Heritage, along with the significance of the Islamic festival that has been celebrated for over two decades. For Fundão, attention will be given to the cultural importance of constructing *bombos*, musical instruments characteristic of pastoral societies.

Through the use of qualitative participant observation, this study reflects on how musical heritage can be interpreted as a testament to local communities, who actively work to valorize and preserve its memory. Additionally, the research highlights the presence of collective action practices that operate in a transformative manner, rooted in tradition still impacting the present, including adjacent sectors such as tourism.

Keywords: cultural heritage, musical traditions, cultural identity, community practices, tourism.

Abstract (IT)

Obiettivo di questo contributo è approfondire l'importanza del patrimonio immateriale musicale in due realtà del Portogallo, Mértola e Fundão, per indagare come, attraverso tale patrimonio, vengono attuate politiche di sviluppo locale che evocano l'identità e il know-how dei suoi abitanti anche al fine di incrementare il turismo, volano di un processo di espansione economico sociale del territorio. In particolare, per quanto concerne Mértola, si procederà all'analisi del *Cante alentejano*, iscritto nel 2014 nella Lista del Patrimonio Culturale Immateriale dell'Umanità, e dell'importanza del *festival islamico* realizzato ormai da più di un ventennio; relativamente a Fundão, sarà approfondita la rilevanza della costruzione dei *bombi*, strumenti musicali tipici delle società pastorali.

Attraverso l'utilizzo della metodologia qualitativa dell'osservazione partecipante, il contributo offre alcuni spunti di riflessione su come il patrimonio musicale può essere interpretato come una delle eredità chiave delle comunità locali, e secondo quali condizioni esse riescono a valorizzarlo e preservarne la memoria. Inoltre, l'attività di ricerca ha messo in evidenza l'esistenza di pratiche di azione collettiva che agiscono in chiave trasformativa a partire dalla tradizione, ma con ripercussioni sul presente, anche in settori annessi quali il turismo.

Parole chiave: patrimonio, tradizioni musicali, identità culturale, pratiche comunitarie, turismo.

Il patrimonio culturale immateriale: espressione e narrazione delle comunità

Obiettivo di questo contributo è quello di indagare le politiche di sviluppo locale che evocano l'identità e il know-how delle comunità attraverso il patrimonio musicale di Mértola e Fundão, rispettivamente situati nel distretto di Beja, nella regione dell'Alentejo, e nel distretto di Castelo Branco, parte della regione Centro, in area portoghese.

Punto di partenza per l'analisi del patrimonio culturale immateriale è dato dalla seguente definizione:

> le pratiche, le espressioni, le conoscenze e il saper-fare che le comunità riconoscono come parte del proprio patrimonio culturale. Questo patrimonio, trasmesso di generazione in generazione, procura alle comunità un sentimento di identità che contribuisce a promuovere il rispetto della diversità culturale. (UNESCO, 2003).

I beni storico-artistici, archeologici, paesaggistici, archivistici etc. sono considerati parte del patrimonio culturale ivi inclusi i beni immateriali etnoantropologici e musicali. Il patrimonio, sia esso materiale o immateriale, è una testimonianza delle generazioni passate, che ci hanno preceduto e, come tale, va preservato e diffuso (Pompilio & Iannucci, 2017, p. 265). Questi beni legati a fenomeni culturali, riconosciuti come significativi, vengono considerati degni di essere tramandati attraverso gli oggetti che ne sono espressione, come opere d'arte, reperti archeologici, o attraverso beni immateriali che li rappresentano. In questo processo, gli oggetti acquisiscono valori sociali e culturali di notevole rilevanza, rendendo giustificabile l'impiego di risorse per la loro tutela. In tale contesto, si collocano anche i beni musicali in quanto essi possiedono:

> la doppia natura di beni materiali e immateriali e la loro tutela e conservazione va intesa come tutela e conservazione di una tradizione musicale. (Pompilio & Iannucci, 2017, p. 266).

Una dimensione, dunque, tanto materiale, fatta di strumenti, spartiti e documenti, quanto immateriale, rappresentata dalle tradizioni e dal repertorio musicale. Inoltre, la conservazione e la valorizzazione dei

beni musicali, in particolare, sembrano offrire una via fondamentale affinché la musica entri pienamente nel patrimonio culturale, inteso come l'insieme degli "oggetti" ricevuti dalle generazioni precedenti e destinati a quelle future (Pompilio & Iannucci, 2017, p. 265). Questa integrazione si realizza soprattutto attraverso la capacità di una formazione musicale diffusa e accessibile, che diventa quasi una necessità per garantire la trasmissione di tale patrimonio, in ottica formativa e educativa.

In linea con le tematiche della museologia sociale (Chagas et al., 2018), si riflette sulle pratiche di azione collettiva impiegate per promuovere processi di trasformazione, valorizzando il passato in funzione del presente. A tal proposito, David Harvey ritiene che il patrimonio

> sia sempre esistito come strumento di dominazione e sia sempre stato con noi. In ogni epoca le persone hanno usato i ricordi retrospettivi come risorsa del passato per generare un senso di destino orientato al futuro. (Harvey, 2008, p. 22).

Il patrimonio musicale, dunque, rappresenta una rievocazione dell'identità, una metafora del paesaggio e un'immagine vivida dei luoghi, rivelando un complesso intreccio di spazi in cui la marginalità geografica – come nel caso delle due aree portoghesi prese in esame – si trasforma in un confine carico di suggestioni e fonti di ispirazione. Il patrimonio musicale è strettamente connesso al turismo musicale, ovvero una nicchia di mercato all'interno del più ampio settore del turismo culturale. Il turismo musicale si configura come un prodotto turistico vero e proprio, sia attraverso l'attivazione di una filiera dedicata che pone al centro il patrimonio musicale come risorsa principale e come protagonista, sia integrandosi e arricchendo altre offerte come elemento di sottofondo (Cerutti & Dioli, 2016, p. 292). L'importanza del patrimonio immateriale musicale nelle realtà di Mértola e Fundão, emerge come elemento centrale per lo sviluppo locale, in quanto in questi territori, la musica tradizionale non solo preserva la memoria culturale e rafforza il senso di appartenenza degli abitanti, ma diventa anche uno strumento strategico per promuovere il turismo culturale.

Attraverso l'integrazione delle tradizioni musicali nei programmi di sviluppo, queste aree attuano politiche che coniugano crescita economica e sociale, innescando processi di espansione che valorizzano il patrimonio immateriale come risorsa chiave per l'attrattività turistica.

Infatti, attraverso la metodologia dell'osservazione partecipante, si è giunti al risultato che il patrimonio musicale rafforza l'identità di questi territori diventando anche attrazione turistica.

Mértola: custode del Cante alentejano, patrimonio immateriale dell'umanità

Mértola si trova nella regione dell'Alentejo, nel distretto di Beja: è una cittadina che ha attraversato diversi periodi storici e nella quale l'occupazione islamica ha lasciato tracce evidenti, e queste radici, queste memorie, sono importanti per la comunità anche dal punto di vista archeologico. *Martulah*, come era chiamata nel periodo islamico, si trova nella regione più grande del Portogallo, ma anche tra le più povere e caratterizzata da un forte spopolamento[1].

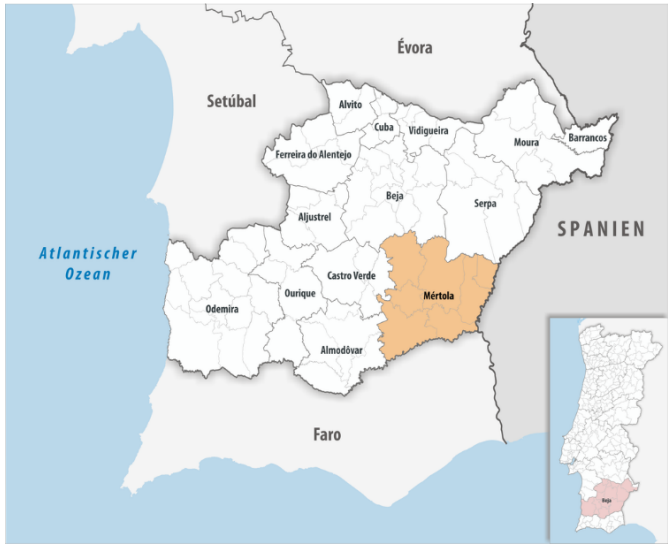


Fig. 1: Distretto di Mértola, (PT).
Fonte: *https://de.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9rtola#/media/Datei:Kreis_M%C3%A9rtola_2020.png*.

[1] Il comune conta 6.175 abitanti ca. secondo i dati del 2022, comprese le frazioni. Brinkhoff Thomas, *Mértola, Parish in Beja District*, *https://www.citypopulation.de/en/portugal/beja/admin/m%C3%A9rtola/020904__m%C3%A9rtola/*, ultima consultazione 21.07.2024.

Mértola è un villaggio arroccato su un rilievo che domina la confluenza tra il torrente Oeiras e il fiume Guadiana. Questo luogo è noto, tra le altre cose, per la tradizione del *Cante alentejano* e per il caratteristico festival islamico, entrambi elementi che arricchiscono l'identità culturale della comunità.

In questo piccolo villaggio dell'Alentejo meridionale, definito *Vila Museu* (villaggio museo), tanto lavoro è dedicato al patrimonio immateriale, in particolare il *Cante alentejano* che è iscritto dal 2014 nella Lista del Patrimonio Culturale Immateriale dell'Umanità e la popolazione lo pratica con orgoglio, a memoria per le generazioni future. Esso è, infatti, una tradizione culturale popolare diffusa in diversi comuni della Provincia di Beja.

È stato il Comune di Serpa, in collaborazione con l'Ente Regionale per il Turismo dell'Alentejo, a promuoverne la candidatura come patrimonio mondiale; ed è proprio in questo comune che, nell'estate del 2021, è stato inaugurato il *Museu do Cante*, dedicato a questa espressione musicale[2].

Il Cante Alentejano è un genere di canto tradizionale a due voci, interpretato da cori amatoriali del sud del Portogallo, e si distingue per le sue melodie uniche, i testi evocativi e i particolari stili vocali. Chiamato anche *Cantar à Alentejana*, è una pratica di natura gregaria, in cui le partecipazioni dei solisti spesso comportano improvvisazioni virtuosistiche. I gruppi sono formati da un massimo di trenta cantori. Il *ponto*, con la voce più grave, dà avvio al canto, seguito dal *contralto*, che nella gamma più acuta riprende la melodia, intonandola una terza o una decima sopra.

Anziani e giovani cantano coralmente ciò che è da sempre patrimonio di questa terra: vita rurale, natura, amore, religione, ma anche, inevitabilmente, i cambiamenti sociali e culturali della società contemporanea. Il *Cante* personifica quel forte senso di identità e appartenenza delle comunità dell'Alentejo e contribuisce alla coesione sociale: questo si è reso palese partecipando al Gruppo Comunitario di Arti Performative al Cine-Teatro Marques Duque e nello spazio del Mercato comunale di Mértola. In questi luoghi, guidati dal vibrante

[2] Si veda la pagina web del Museo del Cante alentejano, *https://www.cm-serpa.pt/pt/menu/767/museu-do-cante-alentejano.aspx*, oppure la pagina Facebook ufficiale *Museu do Cante*, ultima consultazione 6.08.2024.

suono della fisarmonica di Celina da Piedade[3], individui di diversa provenienza sono stati uniti dal linguaggio della musica.



Fig. 2: Gruppo Comunitario di Arti Performative al Cine-teatro Marques Duque di Mértola. Fotografia di Valentina Del Campo.

Quindi il *Cante* rappresenta un elemento centrale nella vita delle comunità alentejane, arricchendo gli incontri sociali che si svolgono in spazi pubblici e in quelli privati. La sua trasmissione avviene soprattutto durante le prove dei gruppi corali, dove i membri più anziani condividono la tradizione con le nuove generazioni[4].

Nell'Alentejo e nelle zone periferiche di Lisbona e Setúbal, i gruppi corali hanno riscoperto i canti tradizionali, selezionando repertori

[3] Celina Da Piedade è una musicista portoghese. I suoi interessi si concentrano sul Cante Alentejano e sul revival della danza popolare europea in Portogallo, aree in cui lavora anche come mediatrice, insegnante e si esibisce artisticamente.

[4] *Cante Alentejano, polyphonic singing from Alentejo, southern Portugal.* culturale che favoriscano la convivenza tra diverse comunità, sviluppando «la conoscenza dell'eredità culturale come risorsa per facilitare la coesistenza pacifica, attraverso la promozione della fiducia e della comprensione reciproca, in un'ottica di risoluzione e di prevenzione dei conflitti». *https://ich.unesco.org/en/RL/cante-alentejano-polyphonic-singing-from-alentejo-southern-portugal-01007*, ultima consultazione 31.01.2024.

che promuovessero una rinascita delle esibizioni. Questo processo di recupero è stato arricchito dall'uso di costumi che evocavano un «universo mitico dell'enunciazione» (Sardo, 2008, p. 459), creando un legame simbolico con il passato e rafforzando il valore culturale della tradizione. Un recupero che ha, inoltre, aperto la strada a importanti riflessioni sul ruolo delle donne in questo contesto.

Il rafforzamento della presenza delle donne nei gruppi corali è stato incentivato dalla dinamica creata dalla candidatura del Cante alentejano all'UNESCO e la sua conseguente iscrizione nella Lista del Patrimonio Immateriale dell'Umanità, nel 2014.

A distanza di un decennio dalla presentazione della domanda, è evidente che il processo di trasformazione del Cante in patrimonio culturale ha avuto effetti ambivalenti. Da un lato, ha favorito la nascita di nuovi gruppi corali, inclusi quelli femminili; dall'altro, ha contribuito a diffondere l'immagine di una pratica predominante e controllata dagli uomini. Per molte donne, questi gruppi rappresentano oggi l'ultimo baluardo per la socialità, specialmente dopo che sono scomparse le tradizionali attività come il lavoro nei campi e il lavaggio dei panni.

Il mito che vede il Cante come una tradizione esclusivamente maschile nell'Alentejo è stato arduo da sradicare. Nonostante siano trascorsi 43 anni ca. dalla nascita del primo gruppo corale femminile, persiste ancora oggi l'idea che questo canto sia riservato a voci basse e unicamente maschili. Le donne rivendicano il loro ruolo nel Cante, che è sempre stato estremamente presente: nell'Alentejo si sente dire comunemente che "ho imparato a cantare con mia madre" o "con mia nonna" (Pestana & da Piedade, 2023, p. 156).

Storicamente, i gruppi corali maschili sono stati predominanti rispetto a quelli femminili; tuttavia, a partire dagli anni Ottanta, si è osservata una crescita costante nella formazione di cori femminili. Questo sviluppo richiede una visione più ampia e inclusiva del patrimonio culturale immateriale, insieme a una consapevolezza della memoria collettiva futura. I gruppi corali che oggi rappresentano il volto più noto del Cante Alentejano hanno in realtà radici negli anni Venti,

periodo in cui la loro istituzionalizzazione fu strettamente legata al progetto nazionalista dell'*Estado Novo*[5].

Il regime dittatoriale mirava a esercitare controllo sull'aspetto attivista e l'impegno sociale del canto comunitario; nel processo di istituzionalizzazione dei cori le donne furono escluse dall'iscrizione, contribuendo a consolidare una tradizione corale principalmente maschile. Alla fine degli anni Novanta, furono proprio le donne a recuperare le canzoni trasmesse dalle loro madri e dalle loro nonne, assumendo un ruolo centrale nel rinnovamento dei repertori musicali destinati a diventare parte della memoria collettiva. Pur essendo state a lungo escluse dalla pratica formale del canto istituzionalizzato, queste donne parteciparono con entusiasmo alla creazione di nuovi gruppi corali femminili (Cabeça Moreira & Rodrigues dos Santos, 2010, p. 32). E non solo, esse dedicano molta attenzione al patrimonio immateriale per scongiurare il rischio di una sua scomparsa: pensiamo a Mértola e alla sua Officina di tessitura, gestita sapientemente da donne di quella comunità.

Nelle parole dell'etnomusicologa Salwa El-Shawan Castelo-Branco

> il *Cante* fa parte e contribuisce alla costruzione e al consolidamento di una rete di relazioni di amicizia e alleanze politiche. Esso incarna l'identità ed è un potente mezzo per mantenere un senso di comunità e per resistere all'isolamento e all'oblio. (Salwa El-Shawan Castelo-Branco, 2017, p. 9).

[5] *Estado Novo* è il nome dato al regime autoritario che governò il Portogallo dal 1933 al 1974, sotto la guida di António de Oliveira Salazar e, successivamente, di Marcelo Caetano. Ispirato a ideologie conservatrici, nazionaliste e corporativiste, l'Estado Novo si fondava su una forte centralizzazione del potere, la repressione del dissenso politico, l'uso della censura e promosse un modello economico autarchico e corporativo. Il regime crollò il 25 aprile 1974 con la *Rivoluzione dei Garofani*, che mise fine a 48 anni di dittatura e aprì la strada alla democrazia in Portogallo. Per approfondimenti si vedano: Payne Stanley George (1995). *A History of Fascism, 1914–1945*. London: Routledge; Rosas Fernando (1998). *O Estado Novo (1926-1974)*. Porto: Edições Afrontamento; Oliveira Pedro Aires (2018). *Estado Novo: 1933–1974*. Lisboa: Tinta-da-China.

Mértola e il festival islamico: ricordare il passato per creare il futuro

La ricerca sul patrimonio musicale, si ribadisce, contribuisce a preservare le identità culturali locali, mettendo in risalto il valore delle tradizioni regionali; facilita, inoltre, l'accesso globale a questo patrimonio, permettendo a persone di tutto il mondo di esplorare e apprezzare una varietà di espressioni musicali. Questo approccio promuove la scoperta di luoghi meno noti all'interno delle città, rendendoli più fruibili e vivaci anche attraverso momenti di interazione sociale, come avviene durante i festival ed eventi similari.

Un esempio significativo è il festival islamico di Mértola, che trasforma le strade in spazi di condivisione e partecipazione comunitaria. Esso si svolge solo in anni dispari, dal 2001, e richiama principalmente turisti europei ma anche provenienti da altri continenti, mettendo in evidenza come i festival abbiano un ruolo nei processi di valorizzazione culturale, turistica ed economica dei territori.

Alla 12° edizione (18-21 maggio 2023), la comunità locale e i visitatori hanno potuto apprezzare – come in ogni edizione – gli eventi di grande interesse che testimoniano l'importanza storica di questa città dell'Alentejo.

A Mértola tutta la comunità locale vive intensamente i giorni del festival, per il suo carattere originale, cosmopolita e interculturale; la città si riempie di una miscela di suoni e colori. Infatti, è dall'intersezione tra tradizione e innovazione che nel corso dell'evento è emerso un connubio di musiche, danze, canti e spettacoli di varia natura che mischiano culture apparentemente lontane ma simili. Una celebrazione della diversità culturale che testimonia il ricco passato storico di Mértola.

Tra le proposte di "sottofondo" che arricchiscono l'esperienza del festival, figurano gruppi folcloristici, laboratori di cucina marocchina con piatti della tradizione islamica, e di danza del ventre, organizzati dall'Officina di danza orientale in collaborazione con il centro culturale Dar Zyriab. Inoltre, sono offerti spettacoli a ingresso libero, laboratori di costruzione della viola campaniça, il cordofono più radicato nella regione, laboratori di Cante Alentejano e cori tradizionali dell'Alentejo.



Fig. 3: Gruppo corale di donne dell'Alentejo con abiti tradizionali.
Fotografia di Valentina Del Campo.

Il Comune di Mértola, principale organizzatore del festival, realizza l'evento attraverso l'applicazione di una strategia d'azione interistituzionale che presuppone la creazione di partenariati attivi tra diverse organizzazioni locali, regionali, nazionali e internazionali. Queste relazioni tra differenti attori con fattori ideologici, politici ed economici complessi, costituiscono una sfida nel funzionamento delle organizzazioni culturali, in quanto innescano processi in cui complesse ed eterogenee visioni filosofiche che caratterizzano la concezione del lavoro culturale sono considerate una ricchezza e non un ostacolo (de Zubiria Samper, Abello Trujillo & Tabares, 1998, p. 58). Dal punto di vista turistico, eventi e festival possono svolgere un ruolo strategico in diverse direzioni: da un lato, contribuiscono al potenziamento di città e territori già consolidati come destinazioni turistiche e tradizionalmente legati alla musica; dall'altro, offrono opportunità di riqualificazione per quei luoghi che, pur essendo destinazioni in declino, attribuiscono in potenza alla musica un

ruolo centrale nel rilancio turistico. Inoltre, possono favorire la valorizzazione di città e territori ancora non strutturati come destinazioni turistiche o con potenzialità inespresse, dove la musica, se adeguatamente integrata in filiere innovative, può diventare una leva fondamentale per lo sviluppo economico e culturale, sia come attrattiva principale sia affiancata ad altre proposte (Cerutti & Dioli, 2016, p. 297).

Nel caso di Mértola e del festival islamico, a differenza di molte manifestazioni che trovano difficile giustificare la propria esistenza per via di difficoltà nel combinare generi eterogenei, per l'assenza di un legame culturale forte, la coerenza emerge dalla fusione tra il festival e il ricco passato islamico della città. Il sindaco di Mértola, Mário Tomé, in un'intervista precedente al festival ha sottolineato che, per questo villaggio alentejano, la festa islamica

> integra una strategia per lo sviluppo di un'offerta turistica culturale 'muslim friendly', una nicchia di mercato in crescita e con un grande potenziale di ritorno[6].

Questo binomio, che lega la cultura musicale al territorio, permette ai cittadini e ai turisti non solo di apprezzare le varie proposte sonore, ma anche di immergersi nella città stessa, ammirando i suoi palazzi, le strade e le architetture, assaporandone i ritmi e la ricca storia.

A Mértola questa è sempre stata la grande sfida: trasformare una piccola città della campagna dell'Alentejo in un centro di attrattiva che favorisca la crescita del turismo, con un razionale afflusso di visitatori, generando ricchezza economica e facendo crescere nuove partnership.

Ad ogni edizione si prevede l'arrivo di circa 50.000 visitatori con possibilità di crescita.

A partire dagli anni '70, il museo locale è stato visto come un centro di attrazione turistica e come un elemento aggregatore di strategie di sviluppo locale basate sulla valorizzazione del patrimonio archeologico, storico e naturale. Importante elemento è stata la presa di coscienza della popolazione sull'importanza del patrimonio, avviando un

---

[6] Redazione (a cura di), *"O Festival Islâmico de Mértola é um evento único" afirma Mário Tomé*, (17 Maio, 2023). *https://ruirosa.pt/2020-vai-ser-um-ano-politico-de-importantes-decisoes-autarquicas-para-a-sub-regiao-do-campo-branco-2/*, ultima consultazione il 06.06.23.

percorso di sviluppo con ovvie ripercussioni sul miglioramento delle condizioni di vita della popolazione stessa. (Lígia, 2018, p. 152.).

Maestria artigianale nella fabbricazione di *bombos* e *caixas* nel comune di Fundão

Il comune di Fundão, invece, è situato nel distretto di Castelo Branco, nella regione Centro, alla confluenza di diverse aree geografiche e correnti culturali. Le località interne del Paese che di solito hanno una minore densità di popolazione[7], rivestono un interesse particolare per quanto riguarda il patrimonio e le politiche di sviluppo regionale.



Fig.4: Distretto di Fundão (PT).
Fonte: *https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8c/Kreis_Fund%C3%A3o_2020.png*.

[7] 30.000 abitanti ca., di cui il 7% è costituito da migranti. Dati del 2023 reperiti presso il centro migrazioni del comune di Fundão.

Così, nel 2017, il Comune di Fundão e l'UNESCO, hanno firmato un protocollo per la creazione di una rete di case tematiche con sede nelle parrocchie del comune. A questa rete è stato dato il nome di Case e Luoghi del Sentimento (*Casas e Lugares do Sentir*).

La produzione e il sapere artigianale legato alla fabbricazione di tamburi (*bombos*), casse e grancasse (*caixas*) nel comune di Fundão, sono attualmente preservati da una decina di artigiani concentrati nelle località di Alcaide, Alcaria, Alcongosta, Aldeia Nova do Cabo, Lavacolhos, Salgueiro e Silvares. Questo lavoro viene eseguito a mano seguendo metodi tradizionali, trasmessi di generazione in generazione attraverso le narrative, l'osservazione diretta e l'apprendistato. I *bombos* del comune Lavacolhos sono strumenti musicali a percussione costruiti con tecniche artigianali e materiali diversi di uso comune ma specifici, che conferiscono loro un suono caratteristico[8]. La principale funzione musicale, inoltre, risiede nell'accompagnare ritmicamente il piffero, uno strumento a fiato.

La costruzione di tamburi e casse nel comune di Fundão, vista la sua rilevanza storica, sociale e culturale, è stata ufficialmente inserita nell'Inventario del Patrimonio Culturale Immateriale il 25 febbraio 2022, su proposta del Dipartimento portoghese dei Beni Culturali della Direzione Generale per il Patrimonio Culturale (DGPC) con una classificazione di "salvaguardia urgente". Questo riconoscimento testimonia il ruolo di quest'arte nella definizione dell'identità della comunità e degli individui che ne fanno parte. L'attività, profondamente radicata nella storia e nella cultura della regione, è considerata essenziale per lo sviluppo sostenibile delle aree in cui viene praticata, poiché strettamente legata alla pastorizia, una caratteristica distintiva del territorio di Fundão. L'iscrizione in questo registro rappresenta un

[8] I bombi e le casse sono costituiti da un fusto circolare (tamburo) e possono essere realizzate con fogli di zinco, fusti tagliati, fórmica (materiale plastico), tabopan (laminato in legno). I tamburi possono avere un diametro di 75 cm e un'altezza di 25 cm, producendo un suono profondo; le casse possono avere un diametro di 45 cm e un'altezza di 20 cm, producendo un suono acuto. Le pelli poste sulle due estremità del fusto possono essere di capra o di cervo. Soares C. (a cura di) (2019). Fundão Construção de Bombos e Caixas no Concelho do Fundão. *SABER SER. SABER FAZER. O Património Cultural Imaterial da Região Centro,* Direção Regional da Cultura do Centro (DRCC), p. 62.

riconoscimento della rilevanza culturale e storica di tali pratiche, nonché un tributo ai gruppi e agli artigiani che continuano a trasmetterle[9].

Il progetto di patrimonializzazione delle pratiche collettive tradizionali legate alla costruzione dei *bombos* in Portogallo ha le sue origini nel Primo Congresso sul Bombo, tenutosi nel 2015 presso l'aula magna della Canonica dell'Università di Lisbona. Durante questo evento, è emersa l'esigenza di approfondire lo studio della tradizione dei *bombos* nel Paese e di catalogare i vari gruppi attivi, considerati un importante patrimonio culturale. Questo patrimonio è riconosciuto non solo dalle comunità locali, ma anche da gruppi di percussioni e orchestre di tutta la nazione.

Nel 2016, grazie al progetto *Tocá Rufar*[10], ha preso avvio un lavoro sistematico di rilevamento, ricerca e caratterizzazione della pratica dei *bombos* in varie aree del Portogallo, con l'obiettivo di comprenderne a fondo le peculiarità regionali. Sebbene i confini geografici e politici non sempre corrispondano a quelli culturali, si possono individuare alcune regioni dove la pratica dei *bombos* presenta caratteristiche omogenee: Minho e Douro Litoral, Trás-os-Montes e Alto Douro, Beira Alta e Beira Baixa. Tuttavia, poiché questa pratica supera i confini delle suddette aree rappresentative, è di fatto estesa all'intero territorio del Portogallo continentale e delle Regioni autonome.

Associati agli eventi popolari e religiosi locali e presenti in tutti i momenti importanti della vita collettiva del paese, i suonatori di *bombos*, casse e pifferi, sono presenti al pellegrinaggio di tutta la *Cova da Beira* (la subregione a cui Fundão appartiene), nella vicina frazione di Castelejo: il 14 e 15 settembre per la festa di Santa Lucia sacro e profano si mescolano.

---

[9] Pagina web del Comune di Fundão, *La costruzione di Bombos e Caixas nel comune di Fundão è stata iscritta come Patrimonio Immateriale Nazionale. https://cm-fundao.pt/index.php/home/noticias/325-construcao-de-bombos-e-caixas-no-concelho-do-fundao-inscritas-como-patrimonio-imaterial-nacional*. È inoltre possibile consultare la pubblicazione a cura di Cultura - Direção-Geral do Património Cultural sul Diário da República, al seguente indirizzo: *https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/anuncio/38-2022-179670987*, (25 febbraio 2022), consultato il 19.08.2024.

[10] Fondato nel 1996, è un progetto di formazione artistica e culturale dedicato alla valorizzazione e promozione delle percussioni tradizionali portoghesi. Si distingue per il suo impegno nel posizionare il sapere e l'arte portoghese al centro dello sviluppo come risorsa di valore contemporanea, rendendole accessibili a tutti. Finanziato dal Ministero della Cultura, Tocá Rufar fa parte della rete nazionale dei Club UNESCO, consolidando il suo ruolo nella diffusione del patrimonio culturale. Dossier de Candidatura ao Inventório Nacional Património Cultural Imaterial de Portugal (2020). *Patrimonialização da Construção e Práticas Tradicionais Coletivas dos Bombos em Portugal* - Projeto Tocá Rufar, p. 3.

Ma non solo, data la loro funzione sociale, il valore simbolico e il loro potere di mobilitazione, sono un'espressione materiale della voce del popolo e motivo di orgoglio per ogni nativo o residente (Machado dos Reis Isaura, 2023, p. 37).

Michel Giacometti, un etnomusicologo di origini corse che documentò le canzoni popolari, i canti rituali e le musiche tradizionali portoghesi soprattutto in contesti rurali, studiando i bombi rilevò che essi sono

> strumenti suonati solo da uomini, spesso utilizzati nelle sfide tra località, durante un rituale che allude ad antichi riti sessuali, affermando la virilità maschile. Mentre battono forte il tamburo, gli uomini intonano grida violente e canti brevi e incisivi che accompagnano la sfida. "In alto" è il grido di battaglia dei bombos di Lavacolhos, un grido che intonano anche durante le feste di Santa Luzia, per animare il pellegrinaggio, anche se ha poco o nulla a che fare con la devozione alla Santa […][11].

Alla festa del *Senhor da Saúde e Mártir São Sebastião* (Signore della Salute e martire San Sebastiano), la più grande e importante di Lavacolhos che si celebra ad agosto, i bombi vengono suonati da tutti: uomini e donne, giovani e anziani. Chi li ascolta non esita a dire che non esiste tocco come quello di Lavacolhos. Come sottolinea Carlos Gravito – che ha condotto uno studio antropologico su Lavacolhos e ha analizzato la tecnica di costruzione di questi strumenti – questa pratica musicale «trasmette a chi ne è coinvolto una gioia che abbraccia il corpo e l'anima». (Gravito, 1997, p. 18).

[11] Il concetto espresso da Giacometti si legge su una parete della *Casa da Romaria de Santa Luzia*, a Castelejo. Questo tipo di ricerche e registrazioni può essere trovato nella vasta raccolta documentale di Giacometti, in volumi e archivi come il *Povo que Canta*, *https://arquivos.rtp.pt/conteudos/cantos-e-musicas-de-romaria/*), oppure nelle collezioni conservate presso il Museu da Música Portuguesa, *https://www.cascais.pt/museu-da-musica-portuguesa-colecoes-documentais*.



Fig. 5: Bombi di Lavacolhos suonati durante una festa, settembre 2023.
Fotografia di Valentina Del Campo.

Nel 2017, grazie a un protocollo firmato tra il Comune di Fundão e l'UNESCO, è nata la rete di case tematiche distribuite nelle diverse parrocchie/frazioni fundanensi, che celebrano il patrimonio culturale locale e costituiscono un percorso di interesse turistico. Si tratta di strutture destinate a valorizzare un tema specifico e a favorire l'integrazione dei territori circostanti, offrendo percorsi ed itinerari che vengono inclusi nella pianificazione delle visite[12]. In particolare, la Casa del Bombo di Lavacolhos è parte del Centro UNESCO - Case e Luoghi del Sentimento di Fundão, un punto di riferimento dove saperi, memorie e tradizioni trovano spazio. Solo attraverso questa condivisione si può cogliere il significato di cittadinanza e rafforzare il senso di appartenenza alla comunità.

Il sindaco di Fundão, Paulo Fernandes, durante la presentazione del progetto internazionale *Smallable* tenutasi alla Casa do Bombo nel settembre 2023, ha attribuito un ruolo cruciale alle case tematiche per il futuro delle comunità locali, asserendo che questi spazi preservano

[12] *Rota de casas tradicionais dinamiza freguesias do Fundão* (25 Maio, 2019). *https://ointerior.pt/regiao/rota-de-casas-tradicionais-dinamiza-freguesias-do-fundao/*.

l'identità culturale e rappresentano una risposta efficace allo spopolamento delle aree rurali. Fernandes ha sottolineato inoltre che questi luoghi, favorendo la vita comunitaria, hanno un impatto sociale ed economico inestimabile che rafforza il tessuto sociale e genera nuove opportunità.

Agire con uno sguardo rivolto al futuro richiede di mantenere salde le radici nella tradizione, poiché la vera contemporaneità non può esistere senza un legame con la memoria collettiva e il patrimonio culturale di un popolo. L'innovazione e l'apertura al domani devono poggiare su solide basi culturali, poiché è proprio la ricchezza dell'identità storica a distinguere un popolo e a renderlo interessante a livello globale. L'adattamento al cambiamento è fondamentale, ma deve avvenire senza perdere il contatto con le proprie origini

> non c'è modernità se non (ci) si basa sulla tradizione e sulla memoria collettiva di un popolo. È importante sapersi adattare, sì, ma senza mai perdere il Nord, perché ciò che crea l'appetito degli altri nei nostri confronti, a livello nazionale e internazionale, è la nostra differenza; e questa modernità non è solo il risultato del libero pensiero, ma è il risultato dell'essere ancorati alla nostra memoria collettiva e alla nostra tradizione popolare. La contemporaneità può esistere solo se è radicata nella storia del nostro popolo. (João Brites, 2015).

Riflessioni conclusive

L'analisi dei casi studio di Mértola e Fundão consente di formulare alcune riflessioni conclusive, in relazione all'importanza di utilizzare un approccio partecipativo nella pratica di queste arti performative di radice comunitaria. Le manifestazioni culturali e artistiche devono essere progettate e realizzate tenendo conto dei vantaggi competitivi che possono generare a livello locale, oltre alle possibili ricadute sul patrimonio culturale di un territorio. Questo impatto riguarda sia i residenti locali, ossia i cittadini, sia i residenti temporanei, come fruitori e turisti. Le ricadute territoriali di queste iniziative non si limitano agli aspetti economici, ma includono anche rilevanti impatti sociali. Su questo piano, esse possono influire

positivamente sul tessuto urbano o territoriale che le ospita, attirando nuovi appassionati di musica e ampliando i segmenti di pubblico già coinvolti. Questo contribuisce a rinnovare l'audience e ad arricchire i gusti musicali, grazie alla proposta di generi anche non tradizionali. Sul fronte culturale, inoltre, è fondamentale la capacità di creare reti, per favorire le collaborazioni tra le istituzioni culturali locali e attirare un pubblico internazionale (Cerutti & Dioli, 2016, pp. 294-296).

È necessario sottolineare come gli studi di caso abbiano dimostrato l'opportunità e l'utilità di coniugare le conoscenze teoriche pregresse sulla rilevanza del patrimonio culturale musicale portoghese con i variegati saperi delle comunità coinvolte, desiderose di condividere le proprie conoscenze e la propria storia. Veicolando tali saperi, è possibile elicitare le funzioni educative e divulgative del patrimonio e favorire così il processo della sua valorizzazione, nonché il suo "utilizzo" come volano di coesione sociale e di integrazione multiculturale. Pensiamo all'apporto dato dalla maestria della musicista Celina da Piedade al gruppo comunitario di Mértola, oppure al festival islamico sviluppato grazie alla creazione di partenariati tra differenti enti, o ancora al caso dei *bombos* di Lavacolhos che legano molte famiglie in un orgoglio comune.

Sia Mértola sia Lavacolhos, sono piccole località colpite da fenomeni di declino demografico, aree marginali poco conosciute. Per questo è importante che si studino percorsi e strategie di valorizzazione che analizzino le esigenze locali e possano far "vivere" una dimensione comunitaria. L'identità culturale è alla base del concetto di «Europa senza frontiere»[13] e questi due casi, anche se si tratta di realtà minori e per alcuni aspetti apparentemente marginali, sono comunque parte dell'Europa.

La musica, come espressione di transculturalità, si inserisce nel dibattito sul patrimonio culturale quale motore di sviluppo socio-economico. Essa emerge in contesti come i festival, che fungono da spazi di superamento dei confini culturali, creando legami profondi tra persone di diverse origini e promuovendo il dialogo interculturale. Parallelamente, il patrimonio culturale e identitario di un territorio rappresenta un fattore di differenziazione e vantaggio competitivo nel settore turismo;

[13] Per il concetto di «Europa senza frontiere» si veda la *Convenzione Quadro del Consiglio d'Europa sul valore del Patrimonio Culturale per la Società*, Art. 7, Faro, 2005 (sottoscritta dall'Italia nel 2013 e ratificata con la Legge 1 ottobre 2020, n. 133), il cui articolo 7 invita le autorità pubbliche e le organizzazioni della società civile a perseguire politiche sul patrimonio

recuperarlo e valorizzarlo favorisce la crescita delle aree più fragili e sostiene lo sviluppo socio-economico.

Il patrimonio musicale portoghese analizzato in questo studio rappresenta un bene culturale immateriale che funge da motore glocale per la valorizzazione delle specificità territoriali. Questo patrimonio, profondamente radicato nelle tradizioni e nelle tematiche legate alla vita rurale del passato, si configura anche come un'entità dinamica, capace di integrarsi con nuove sonorità e tematiche contemporanee. Attraverso sperimentazioni e contaminazioni culturali, esso riflette l'evoluzione di una società multiculturale, mantenendo un costante dialogo tra tradizione e innovazione.

In considerazione dei rapidi mutamenti dell'economia globale, si fa spesso riferimento a concetti quali "nuove economie", "economie basate sulla conoscenza" ed "economie creative", riconoscendo nella creatività e nell'arte − incluso il linguaggio musicale − un fattore determinante per l'innovazione e per il conseguente sviluppo di benefici economici. L'arte e la cultura, e dunque l'impiego del patrimonio culturale immateriale, sono divenute fonti cruciali di trasformazione, in grado di promuovere il turismo e di contribuire allo sviluppo delle economie locali (Thorsby, 2010, p. 237).

Questo studio rappresenta un primo passo verso ricerche più ampie, incentrate sull'importanza del patrimonio culturale materiale e immateriale di Mértola e Fundão, aprendo la strada a nuove riflessioni.

Bibliografia

BRITES João, I Congresso do Bombo - Lisboa (2015). Dossier de Candidatura ao Inventório Nacional Património Cultural Imaterial de Portugal.

Cabeça Sónia Moreira & José Rodrigues dos Santos (2010). «As mulheres no Cante Alentejano». En *Proceedings of the International Conference in Oral Tradition*, vol II. S.P. Conde, Coord. Ourense: Concello de Ourense, pp. 31-38.

CERUTTI Stefania & DIOLI Ilaria (2016). Il ruolo dei festival musicali nei processi di valorizzazione culturale e turistica dei territori, in dell'Agnese Elena & Tabusi Massimiliano (a cura di). *La musica come geografia: suoni, luoghi, territori.* Roma: Società Geografica Italiana, pp. 291-307.

CHAGAS Mário de Souza, PRIMO Judite Santos, STORINO Cláudia, ASSUNÇÃO Paula (2018). A museologia e a construção de sua dimensão social: olhares e caminhos. *Cadernos de Sociomuseologia*, 55(11).

Convenzione Quadro del Consiglio d'Europa sul valore del Patrimonio Culturale per la Società, Art. 7, Faro, 2005 (sottoscritta dall'Italia nel 2013 e ratificata con la Legge 1 ottobre 2020, n. 133).

de Zubiria Samper Sergio, Ignacio Abello Trujillo & Marta Tabares (1998). *Conceptos básicos de administración y gestión cultural*. Madrid: Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación la Ciencia y la cultura (OEI).

Dossier de Candidatura ao Inventório Nacional Património Cultural Imaterial de Portugal (2020). *Patrimonialização da Construção e Práticas Tradicionais Coletivas dos Bombos em Portugal* - Projeto Tocá Rufar.

GRAVITO Carlos (1997), Os bombos de Lavacolhos – aspectos rituais. Câmara Municipal do Fundão.

HARVEY David (2008). The history of heritage, in B. Graham, & P. Howard (Eds.), Ashgate Research Companion to Heritage and Identity. (pp. 19-36). UK: Ashgate publishing.

MACHADO DOS REIS Isaura (2023), *A Moda do Bombo – Voz de Povo de Lavacolhos*, Ed. Junta da Freguesia de Lavacolhos, Fundão.

OLIVEIRA Pedro Aires (2018). *Estado Novo: 1933–1974*. Lisboa: Tinta-da-China.

PAYNE STANLEY George (1995). A History of Fascism, 1914–1945. London: Routledge.

PESTANA Maria do Rosário & da Piedade Celina (2023). The Long Path Travelled by Female Polyphonic Singer to reach the Folk Music Stage in Portugal. *Portuguese Studies Review*, 31 (1), pp. 151-173.

POMPILIO Angelo & Iannucci Alessandro (2017). Il patrimonio musicale: entità materiale e immateriale. «*Il Saggiatore Musicale*», XXIV, n. 2, Leo S. Olschki Editore: Firenze, pp. 263-272.

RAFAEL Lígia (2018). Museus, turismo e desenvolvimento local. O caso do Museu de Mértola. *Revista de Museus*, 12, pp. 150-165.

ROSAS Fernando (1998). *O Estado Novo (1926-1974)*. Porto: Edições Afrontamento.

SALWA El-Shawan Castelo-Branco (2017). "Preambulo: para o estudo dos patrimonios sonoros do Alentejo". *Cantar no Alentejo: a terra, o passado e o presente.* Lisbon: Estremoz Editor.

SARDO Susana (2008). Músicas Populares e diferenças regionais. En *Portugal: Percursos de Interculturalidade: raízes e estruturas*. (pp. 407-476). Lisboa: Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural.

SOARES Carmen (a cura di) (2019). Fundão Construção de Bombos e Caixas no Concelho do Fundão. SABER SER. SABER FAZER. O Património Cultural Imaterial da Região Centro, Direção Regional da Cultura do Centro (DRCC).

THORSBY David (2010). T*he Economics of Cultural Policy*, UK: Cambridge University Press.

Risorse digitali

UNESCO, 2003. *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*. Paris, 17 October 2003. *http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540e.pdf*.

Archivio *Povo que Canta*. *https://arquivos.rtp.pt/conteudos/cantos-e-musicas-de-romaria/*. Consultato 3-11-2024.

Brinkhoff Thomas, *Mértola, Parish in Beja District*. *https://www.citypopulation.de/en/portugal/beja/admin/m%C3%A9rtola/020904__m%C3%A9rtola/*. Consultato 3-11-2024.

Cante Alentejano, polyphonic singing from Alentejo, southern Portugal. https://ich.unesco.org/en/RL/cante-alentejano-polyphonic-singing-from-alentejo-southern-portugal-01007. Consultato 3-11-2024.

Cultura - Direção-Geral do Património Cultural (25 febbraio 2022). *Diário da República*. *https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/anuncio/38-2022-179670987*. Consultato 3-11-2024.

Museu da Música Portuguesa. *https://www.cascais.pt/museu-da-musica-portuguesa-colecoes-documentais*. Consultato 3-11-2024.

Pagina Web del Museo del Cante alentejano. *https://www.cm-serpa.pt/pt/menu/767/museu-do-cante-alentejano.aspx*. Consultato 3-11-2024.

Pagina Web del Comune di Fundão, *La costruzione di Bombos e Caixas nel comune di Fundão è stata iscritta come Patrimonio Immateriale Nazionale. https://cm-fundao.pt/index.php/home/noticias/325-construcao-de-bombos-e-caixas-no-concelho-do-fundao-inscritas-como-patrimonio-imaterial-nacional*. Consultato 3-11-2024.

Pagina Facebook ufficiale del *Museu do Cante*. Consultato 3-11-2024.

Redazione (a cura di), *"O Festival Islâmico de Mértola é um evento único" afirma Mário Tomé*, (17 Maio, 2023). *https://ruirosa.pt/2020-vai-ser-um-ano-politico-de-importantes-decisoes-autarquicas-para-a-sub-regiao-do-campo-branco-2/*. . Consultato 3-11-2024.

Rota de casas tradicionais dinamiza freguesias do Fundão (25 Maio, 2019). *https://ointerior.pt/regiao/rota-de-casas-tradicionais-dinamiza-freguesias-do-fundao/*. Consultato 3-11-2024.

Toca Rufar - Projecto de Percussão. https://www.tocarufar.com/. . Consultato 3-11-2024.

Museología Social y Comunitaria en Paraíba/Brasil: Memoriacción, Luchas y Resistencias

Átila Bezerra Tolentino

Universidad Federal de Paraíba, Brasil
atilabt@gmail.com

Abstract (EN)

This article presents cases and initiatives of community museums in Paraíba-Brazil, outlining their specificities and how the configuration of collective memories of historically subordinated social groups is linked to their struggles, demands and resistances. To do so, it starts with a brief setting of the debate around social museology and what a community museum consists of. Then, the experiences of the Museu Comunitário Vivo Olho do Tempo, the Museu Quilombola do Ipiranga, the Museu do Patrimônio Vivo da Grande João Pessoa and the Memorial das Ligas e Lutas Camponesas are described. It is argued that these are exemplary cases of community museology in the State of Paraíba, given that its musealization processes are strongly linked to social struggles and demands, as well as to the preservation of the memory of historically subordinated and invisible groups and communities in institutional mechanisms of an official memory. From the thinking of social psychologist Ecléa Bosi, it is understood that community museums in Paraíba work with "memoriaction", taking into account the junction of the words memory + action, in the sense that memory is work, therefore, it is active, acts and interferes in the processes of representations at all times in the present, including the struggles and anxieties of different social groups.

Keywords: community museum, social museology, memory.

Resumo

Este artículo presenta casos e iniciativas de museos comunitarios en Paraíba/Brasil, perfilando sus especificidades y cómo la configuración de las memorias colectivas de grupos sociales históricamente subordinados se vincula a sus luchas, demandas y resistencias. Para ello, comenzamos con un breve recorrido por el debate en torno a la museología social y en qué consiste un museo comunitario. A continuación, se describen las experiencias del Museo Comunitario Vivo Olho do Tempo, el Museo Quilombola de Ipiranga, el Museo del Patrimonio Vivo de João Pessoa y el Memorial de las Ligas y Luchas Campesinas. Se sostiene que estos son casos ejemplares de museología comunitaria en el Estado de Paraíba, considerando que sus procesos de musealización están fuertemente vinculados a luchas y demandas sociales, así como a la preservación de la memoria de grupos y comunidades que han estado históricamente subordinados y invisibilizados en los mecanismos institucionales de una memoria oficial. A partir del pensamiento de la psicóloga social Ecléa Bosi, se entiende que los museos comunitarios de Paraíba trabajan con "memoriacción", teniendo en cuenta la combinación de las palabras memoria + acción, en el sentido de que la memoria es trabajo, por lo tanto, es activa, actúa e interfiere en los procesos de representación en todos los momentos del presente, incluidas las luchas y deseos de los diferentes grupos sociales.

Palabras clave: museo comunitario, museología social, memoria.

Introducción

> Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, "desloca" estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora. (Eclea Bosi, en *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, 1994).

Los aires de museología social y comunitaria han resonado en diferentes países, sobre todo en las últimas dos décadas y especialmente en América Latina. Las experiencias se materializan en diferentes significados, como ecomuseos, museos comunitarios, museos barriales, museos quilombolas, museos indígenas, puntos de memoria, museos rurales, museos territoriales, museos de favelas, procesos museísticos, entre varias otras estéticas creativas y poderosas para trabajar la memoria colectiva de grupos históricamente periféricos y marginados.

Varios factores contribuyeron a que este escenario se configurara en el ámbito de los museos, como los nuevos pensamientos que permearon las preocupaciones sociales después de la Segunda Guerra Mundial, las ideas revolucionarias inherentes a la década de 1960 y, resultantes de ellas, importantes acontecimientos internacionales en el campo de la museología, que buscaba reflejar la función social de los museos y su papel en las comunidades donde operan. La Mesa Redonda de Santiago de Chile (1972), el 1er Taller Internacional de Ecomuseos/ Nueva Museología en Quebec (1984) y la XV Conferencia Internacional del Movimiento Internacional por una Nueva Museología en Río de Janeiro (2013), solo por nombrar algunos pocos, ejemplifican cómo nuevos debates y nuevas perspectivas comenzaron a desempeñar un papel protagónico en las preocupaciones que rodean el campo de los museos y la museología.

Una de las consecuencias de estas nuevas actitudes es que se puso en tela de juicio la propia creación museística, como práctica, y la museología, como disciplina o pensamiento. En otras palabras, comenzó a cuestionarse el papel de la institución museística, cuya práctica se centra exclusivamente en la preservación del objeto y una narrativa de memorias colectivas del "otro", muchas veces supuestamente homogéneas. Al defender una nueva perspectiva, lo que importa son las

personas a las que sirve y trabaja el museo, a partir de la configuración democrática y participativa de sus memorias colectivas, que tiene en cuenta sus deseos y los problemas sociales que enfrentan, así como también las disputas en torno a los procesos de musealización. Y, al cuestionar el trabajo museístico que simplemente reproduce un determinado *status quo*, la museología como disciplina también se ve afectada. Esta ya no es meramente técnica y aplicada, sino que comienza a abarcar, de manera interdisciplinaria, especialmente con las Ciencias Sociales, cuestiones sociales, políticas, filosóficas y estéticas que surgen de las relaciones construidas entre sujetos, objetos y entorno en los procesos de musealización.

En Brasil, cabe destacar otra consecuencia que ciertamente influyó en la creación y significación de experiencias de museología social y comunitaria en nuestro país. La Política Nacional de Museos – PNM, concebida democráticamente en 2003, con la participación activa de diferentes actores del campo, absorbió y transformó las demandas y deseos de los defensores de la museología social en una agenda política. Inicialmente, esto ya está presente en el propio texto del PNM (Brasil, 2003) donde explicita, en sus principios rectores, el estímulo a las comunidades para participar en los procesos de patrimonialización, así como la participación de los museos comunitarios y museos similares en las acciones de preservación del patrimonio cultural resultante de esta política nacional. En la práctica, las aspiraciones de la museología social fueron plasmadas en acciones e institucionalizadas en programas, como la formulación del programa Puntos de Memoria[1] y la creación de la Coordinación de Museología y Educación Social dentro de la estructura del Instituto Brasileño de Museos – Ibram, lo que estimuló y apoyó iniciativas de museología comunitaria en diferentes regiones del país.

En el Estado de Paraíba, las experiencias de museología social y comunitaria tienen dinámicas propias, pero ciertamente también son reflejo de acontecimientos del área a nivel nacional. Por lo tanto, este artículo pretende presentar casos e iniciativas de museos comunitarios en Paraíba, perfilando sus especificidades y cómo la configuración de las memorias colectivas de grupos sociales históricamente subordinados se

[1] Según el portal del Instituto Brasileño de Museos – Ibram (www.museus.gov.br), el Programa Puntos de Memoria tiene como objetivo atender y apoyar a diferentes grupos sociales e iniciativas para reconocer y valorar la memoria social, lideradas y desarrolladas por personas, comunidades, grupos y movimientos sociales, históricamente excluidos de los procesos de patrimonialización y musealización de la memoria nacional. Para conocer más y profundizar el debate sobre este tema, recomiendo la tesis doctoral de Marcele Pereira (2018), defendida en la Universidade Lusófona de Humanidades y Tecnologias.

vincula a sus luchas, demandas y resistencias. Es en este sentido que vuelvo a las palabras de Ecléa Bosi en el epígrafe para reflexionar sobre la fuerza subjetiva de la memoria, "al mismo tiempo profunda y activa, latente y penetrante, oculta e invasiva" (Bosi, 1994, p. 46). Como psicóloga social, Bosi nos enseña que la memoria es trabajo, es decir, es dinámica, se le da significado y se redefine constantemente. A partir de esta idea, considero el trabajo de los museos comunitarios de Paraíba con su "memoriacción", es decir, teniendo en cuenta la combinación de las palabras memoria + acción, en el sentido de que memoria es trabajo, como nos dice Bosi. Por tanto, está activa, actúa e interfiere en los procesos de representación en todos los momentos del presente, incluidas las luchas y deseos de los diferentes grupos sociales.

Para ello, inicialmente brindaré una breve reseña del debate en torno a la museología social y en qué consiste un museo comunitario. A continuación, presento las experiencias del Museo Comunitario Vivo Olho do Tempo, el Museo Quilombola de Ipiranga, el Museo del Patrimonio Vivo de João Pessoa y el Memorial de las Ligas y Luchas Campesinas. Los considero casos ejemplares de museología comunitaria en el Estado de Paraíba, considerando que sus procesos de musealización están fuertemente vinculados a sus luchas y demandas sociales, así como a la preservación de la memoria de grupos y comunidades que históricamente han sido subordinados e invisibilizados en los mecanismos institucionales de una memoria oficial. Finalmente, esbozo consideraciones sobre las especificidades y similitudes de estas experiencias y lo que, de cierta manera, caracteriza una determinada museología social y comunitaria en Paraíba.

Museología social y museos comunitarios: breves consideraciones

El objetivo de este artículo no es profundizar la discusión en torno a en qué consiste la museología social y qué constituye un museo comunitario, sino sólo introducir al lector en el debate sobre estos temas con el fin de justificar la elección de experiencias museológicas en Paraíba que presentarse aquí. Sin embargo, los referentes a señalar pueden servir como caminos a seguir por quienes estén interesados en profundizar en cuestiones que involucran la museología social y otras categorías afines.

El debate relacionado con la museología social ya es bastante fructífero y ha sido cada vez más intensificado por diferentes autores, desde diferentes perspectivas. Hay quienes defienden claramente el potencial de la museología social, anclada sobre todo en los museos comunitarios y en el Movimiento Internacional por una Nueva Museología - Minom, que ha desconcertado a cierta práctica y pensamiento museístico ortodoxo, eurocéntrico y orientado exclusivamente a las colecciones, en detrimento de los sujetos y su desarrollo sociocultural (Chagas & Gouveia, 2014; De Carli, 2004; Moutinho, 1993, 2014; Primo, 1999; Varrine, 2010, 2014). Hay otros, a su vez, que cuestionan la delimitación de una museología social bajo el argumento de que todo museo se sustenta necesariamente en una propuesta social (Scheiner, 2012) o que muchos museos y la llamada Nueva Museología defienden los preceptos de una museología social, con discursos progresistas, pero con prácticas despolitizadas y homogeneizadoras (Lima, 2014). Por tanto, las disputas y tensiones dentro del pensamiento museológico existen y son importantes, pero demuestran cómo fue necesario sacudir y cuestionar los fundamentos tanto de la *praxis* museológica como de la museología como disciplina, para liberarlas de modelos colonizantes y colonizadores, frente a la tarea de "rozar la museología a contrapelo" (Chagas & Gouveia, 2014, p. 17).

Vale explicar que el Movimiento Internacional por una Nueva Museología – Minom tiene sus bases en importantes encuentros internacionales que tuvieron como agenda el replanteamiento del trabajo museístico y el rol social de los museos dentro de las comunidades. La museóloga Georgina DeCarli (2004) explica que la IX Conferencia Internacional del Consejo Internacional de Museos (Icom), celebrada en Francia en 1971, fue fundamental para el Minom, en primer lugar, cuando se creó el concepto de "ecomuseo". Pero es sobre todo en la mítica Mesa Redonda de Santigado de Chile, en 1972, promovida por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura – Unesco, donde recibió su mayor apoyo. En esta mesa, realizada en América Latina, con la organización y participación de profesionales de nuestro continente con fin a mirar el campo a través de lentes locales, se esbozó la idea de un "museo integral", es decir, una institución enfocada sobre las condiciones económicas, aspectos culturales, sociales y políticos de la sociedad, de la que es parte inalienable, con el papel de participar en la formación de la conciencia de las comunidades a las que sirve.

Oficialmente, el Minom fue creado en 1984, durante el 1er Taller Internacional de Ecomuseos/Nueva Museología, en Quebec, cuando se retomaron los preceptos de la Mesa Redonda de Santiago de Chile. En el I Atelier se publicaron los principios básicos de una Nueva Museología, previendo, entre otras cosas, que

> La nueva museología –la ecomuseología, la museología comunitaria y todas las demás formas de museología activa– se interesa principalmente por el desarrollo de las poblaciones, reflejando los principios motores de su evolución y al mismo tiempo asociándolas a proyectos futuros. (Declaración de Quebec, 1999, p. 223).

El Minom siguió rompiendo barreras, abriendo puertas y construyendo puentes. Desde su fundación oficial en 1984, se han celebrado varias otras reuniones. En este debate, para citar uno de sus importantes encuentros, cabe mencionar, respecto al concepto de museología social, lo que Chagas et al (2014) reflexionan sobre la Declaración del Movimiento por una Nueva Museología - Minom Rio 2013, documento resultante de la XV Conferencia Internacional Minom, realizada en agosto de 2013, en Río de Janeiro. Los autores demuestran que esta Declaración refuerza los supuestos de empoderamiento de diferentes seres y agentes portadores de memoria, indicando la necesidad de "romper jerarquías de poder, para que emerjan nuevos protagonistas de sus propias memorias" (Chagas et al, 2014, p.432) . Este documento reconoce que "la Museología Social consiste en un ejercicio político que puede ser realizado por cualquier museo, independientemente de su tipología" (Chagas et al, 2014, p. 435). También refleja los ideales del pensamiento del educador brasileño Paulo Freire, defendiendo "la valorización de los estudios de la memoria desde una perspectiva liberadora y de respeto a la dignidad humana" (Chagas et al, 2014, p. 436). Cabe señalar que hoy se ha creado un Comité Internacional de Museología Social en el marco del Icom, debido al entendimiento de que los museos comunitarios no tenían la debida representación dentro de este gran foro.

De manera explícita y a modo de resumir específicamente en qué consiste un museo comunitario (y sus diferentes significados y denominaciones), es necesario considerar el término "ecomuseo", acuñado por Hugues de Varine y Georges-Henri Riviére en los años 1970, basado sobre su trabajo con la museología comunitaria en Francia, en la ciudad de Le Creusot (Soto, 2014). El término "ecomuseo" ha

sufrido cambios en su conceptualización a lo largo del tiempo y se le han vinculado muchos otros adjetivos, como los ya mencionados museos de barrio, museos territoriales, museos quilombolas, museos rurales, museos de favela y, entre muchos otros, museos comunitarios. Para ello, me remito a las palabras del museólogo Bruno Brulon, hoy uno de los grandes referentes del pensamiento museístico brasileño en torno a la museología social, sobre lo que se entiende por "ecomuseo" y, por extensión, museo comunitario:

> Como un nuevo concepto de museo, maleable, evolutivo por definición y basado en un modo original de organización en el que se asocian poderes locales y organismos estatales, el ecomuseo se concibe como un medio por el cual las poblaciones pueden convertirse, ellas mismas, en objetos de su investigación: es, por tanto, un instrumento de autoconocimiento, en el que una actuación grupal produce conocimiento sobre el grupo mismo. (Brulon, 2014, p. 31 – traducción libre del autor).

En este debate también es importante tener en cuenta lo que nos enseñan Teresa Morales Lersch y Cuauhtémoc Camarena Ocampo:

> En el museo comunitario, las personas inventan una forma de contar sus historias y, de esta manera participan, definiendo su propia identidad en vez de consumir identidades impuestas. Crean nuevo conocimiento en vez de conformarse a una visión central, a la interpretación dominante de la historia nacional que siempre los excluye y los borra de los registros. Luchan contra una larga historia de devaluación, valorando sus historias y los logros diarios de la vida comunitaria. Por lo tanto, se apropian de una institución creada para la élite para afirmarse y legitimar sus propios valores. (Lersch & Ocampo, 2004, p. 3).

Es en este aspecto de la lucha de los museos comunitarios, es decir, de la memoriacción como lo vengo llamando, que quiero presentar y analizar las experiencias de museología comunitaria y social en Paraíba. Esta memoriacción se presenta también en la apropiación, en primera persona, del patrimonio y la legitimación de los propios valores por parte

de las comunidades. Veamos cómo se moldean en sus museos las memorias y referencias culturales de grupos sociales ajenos a un poder económico y político hegemónico, para gestionar el patrimonio bajo otra forma de poder, a partir de sus luchas y resistencias.

Museo Comunitario Vivo Olho do Tempo – Espacio que despierta sueños[2]

El Vale de Gramame es una región ubicada en la costa sur de Paraíba, bañada por varios ríos, constituyendo una importante cuenca hidrográfica en ese estado. Está formado por zonas de zona rural y urbana, entre los municipios de João Pessoa y Conde. El río Gramame es el divisor entre los municipios, que están conectados por el Ponte de los Arcos, importante referente de la cultura material local. La población aún depende de la agricultura y la pesca, sectores que se han visto fuertemente afectados debido a la instalación del polo industrial en la región iniciado en los años 1960, que representa hoy un foco de ocupación profesional para la población local, pero que también ha provocado cambios en su estilo de vida.

Es en esta región donde se encuentra la Escuela Viva Olho do Tempo – Evot. Creada como una institución social sin fines de lucro, desarrolla proyectos y actividades en el área de educación no formal, cultura y medio ambiente, a través de acciones compartidas con la comunidad local y promoviendo la convivencia entre generaciones. Lo que busca es la valorización de las culturas e identidades locales y la defensa de la preservación del medio ambiente. Para ello, trabaja con aproximadamente 120 niños y jóvenes extraescolares, así como sus familias, ofreciendo cursos y promoviendo acciones en el área cultural, educación patrimonial y ambiental, memoria, informática, lectura, danza, música, deporte, entre otros. En palabras de la maestro Doci dos Anjos, fundadora y organizadora de esta institución, trabajar con los sueños de estos niños y jóvenes es la principal perspectiva de la Evot. Una de sus principales luchas radica en preservar el medio ambiente y revitalizar la cuenca del río Gramame, extremadamente degradada

[2] El trabajo con la memoria social del Vale de Gramame/PB, desarrollado por el Museo Comunitario Vivo Olho do Tempo, desde la perspectiva de los maestros de la cultura popular local, fue objeto de estudio de mi tesis de maestría, convertida en libro, titulada *Espaços que suscitam sonhos: narrativas de memorias e identidades no Museu Comunitário Vivo Olho* (Tolentino & Franch, 2017). La breve presentación de este museo aquí descrita se basa en esta investigación.

debido a la instalación de varias fábricas e industrias a lo largo de su cauce.

En el campo de la memoria, una de sus acciones fue la creación del Museo Comunitario Vivo Olho do Tempo. Esta iniciativa se llevó a cabo en 2010, con la exhibición de objetos cotidianos de la comunidad, relacionados con la pesca y el trabajo rural, recolectados de manera participativa. Su exposición fue reconfigurada en 2013, estableciendo un nuevo circuito expositivo titulado *Vale de Gramame: memorias y vivencias*, que buscó mostrar las referencias culturales de la región y los problemas causados por la contaminación del río Gramame, desde la perspectiva de maestros de la cultura popular local.



Fig.1: Panel expositivo presentando a los maestros y sus referencias culturales. Foto del autor (2014).

De esta manera, en el nuevo circuito expositivo, estos maestros jugaron un papel destacado. Se diseñó una pared en su honor (figure 1). Para cada uno de ellos se realizaron tres paneles. En la parte superior hay una imagen del propio maestro o maestra. En el medio, resumidamente, hay una presentación y un extracto de los discursos de cada uno de ellos,

recogidos durante las conversaciones para preparar la exposición. Y debajo hay imágenes de su saber hacer o de la manifestación cultural que promueven.

Podríamos decir que el río Gramame es el protagonista principal de la exposición. De forma ligera y fluida, como las aguas del río, el circuito expositivo sigue su curso y muestra al público tanto las bellezas como los problemas sociales del Vale do Gramame. Una embarcación, centrada en una de las salas de exposición, alberga en su interior aparejos e instrumentos de pesca (arroyo, samburá, foso, ratonera, remos, lámpara, cestos, etc.), que recuerdan el universo ribereño local.

Como es habitual en los barcos construidos por maestros barqueros, lleva escrita una frase en su lateral. En este barco, la frase invita al visitante a reflexionar sobre un problema social propio de muchas comunidades ribereñas y extremadamente actual para los habitantes del Vale de Gramame y que impacta directamente en el modo de vida de las personas y en su paisaje cultural: «El Viejo Gramame quiere vivir en aguas limpias». El río queda así personificado; es el Viejo Gramame que resiste, persiste y quiere vivir. Se trata de una lucha importante para Evot y su museo que, a través de la politización de las memorias colectivas del Vale de Gramame, moviliza a la población local y a otros actores sociales, encabezando la campaña para la revitalización de la cuenca fluvial de la región.

La destrucción del río equivale a la pérdida de un símbolo. El río, para cualquier comunidad que viva en sus márgenes, se configura como un signo, lleno de significados. Y, para el Vale de Gramame, no es diferente. Este paisaje cultural, bañado por las aguas de sus ríos, contiene sus memorias e identidades. Sea el río de antaño, vivo y con sus aguas cristalinas, o el río de hoy, enfermo, pero digno de lucha y perseverancia.

La visita al museo no se limita a la exposición instalada en el recinto escolar. De hecho, el museo va más allá de sus muros. También ocurre en experiencias en los "patios traseros" de maestros de la cultura popular, donde los visitantes son bienvenidos y pueden conocer las riquezas culturales locales. Se trata de estrategias de turismo de base comunitaria. Y, también en este sentido, una de las acciones más recientes desarrolladas por Evot es la promoción de senderos ecológicos y cicloturismo en la región.

Museo Quilombola de Ipiranga – Símbolo y fortaleza de una casa

La comunidad quilombola de Ipiranga, también ubicada cerca de Vale de Gramame/PB, está ubicada entre dos áreas de asentamiento y un quilombo (Asentamiento de Barra de Gramame, Quilombo de Gurugi I y Asentamiento de Gurugi II), en el municipio de Conde/PB. Obtuvo el reconocimiento como remanente de quilombolas, por la Fundación Cultural Palmares, en 2006, habitando allí aproximadamente 127 familias (Costa, 2021). Una de las principales líderes locales es la maestra Ana Lucia do Nascimento, coordinadora cultural, quien, siguiendo los pasos de su madre Lenita, busca preservar las manifestaciones de esta comunidad quilombola, promoviendo, entre otras actividades, la fiesta del coco de roda, una danza tradicional, que habitualmente se celebraba en el último sábado de cada mes.

La comunidad participó del Proyecto de Mejoramiento de Viviendas para el Control de la Enfermedad de Chagas, del Ministerio de Salud, que tiene como una de sus acciones la sustitución de viviendas construidas en barro por casas de ladrillos. En conversación con la profesora Ana Lucía, ella explicó que la casa donde vivían su madre y su abuela se mantuvo en su forma original, para utilizar el edificio para establecer el Museo Quilombola de Ipiranga (figure 2). La intención con esta iniciativa era preservar la memoria de la vivienda tradicional local y montar una exposición, de forma colaborativa, sobre las referencias culturales locales.



Fig. 2: Museo Quilombola de Ipiranga. Foto del autor (2013)

El museo sigue abierto desde abril de 2013 y, como explica Robson Xavier da Costa, se ha convertido en un «símbolo de salvaguarda del patrimonio material e inmaterial de esta comunidad, apuntando a la continuidad de las tradiciones y su renovación por las nuevas generaciones» (Costa, 2021, p. 335). A continuación, así describe la disposición del museo y la colección allí expuesta:

> En el ingreso a la casa principal del museo encontramos símbolos de la religiosidad de la comunidad, imágenes de santos católicos en un oratorio, así como orixás que se exponen simbólicamente en el piso de tierra (...), así como: muñecos de tela, elaborados por las mujeres esclavizadas que trabajaban en las cocinas de las casonas, con retales de tela de la ropa de señora de la plantación, para diversión de los niños de los cortijos. Ollas de barro para almacenar el agua de la fuente, xilografías en las paredes. Un mortero de madera de más de doscientos años. Una cama de poste sin patas, fijada a la pared, lámparas de queroseno, una estufa de leña de barro, una silla con maceta, instrumentos de pesca, como ranas arborícolas y jererê, vasijas de barro con tapa de madera y vasos de aluminio, etc. (Costa, 2021, p. 336 – traducción libre del autor).

Es importante reconocer que el Museo Quilombola de Ipiranga va incluso más allá de la idea clásica de casa museo, que se centra en la personalidad vivida en un determinado edificio y la colección que dejó. Además de los objetos allí expuestos, lo más importante aquí es la edificación en sí, que fue mantenida para preservar la memoria de una técnica constructiva peculiar del Noreste brasileño y como referencia simbólica de las formas de vivienda y de vida de esa comunidad.

A través del trabajo social, los visitantes son recibidos por niños y jóvenes de la comunidad, quienes se encargan de mediar con el público, pero también de mantener y cuidar el espacio. Se trata de una labor educativa combinada con la valorización de referencias culturales, identidades y memorias colectivas de esta región. También participan en otras actividades culturales promovidas en la comunidad, como Coco de Roda Novo Quilombo, la danza tradicional de la región. Fundado por Ana Lucia Nascimento y su madre Lenita hace más de 30 años, este coco fue reconocido recientemente como patrimonio cultural inmaterial del Estado de Paraíba, a través de la Ley nº 12.202/2021.

Museo del Patrimonio Vivo de João Pessoa – El pueblo como patrimonio

Otra experiencia que surgió en el contexto de la museología comunitaria en Paraíba es el caso del Museo del Patrimonio Vivo de João Pessoa, desarrollado por la ONG Coletivo Jaraguá desde 2012, en la región metropolitana de la capital. Este museo, que no tiene estructura física ni está encerrado entre cuatro paredes, trabaja con ciertas comunidades de João Pessoa, a menudo consideradas áreas de riesgo y vulnerabilidad social, pero sobre todo históricamente estigmatizadas. Su actuación fue incluso reconocida a nivel nacional con la concesión del Premio Rodrigo Melo Franco de Andrade en 2013, otorgado por el Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional – Iphan a acciones que se destacan en el contexto de preservación y valorización del patrimonio cultural brasileño.

Su foco está en valorar y registrar referencias culturales inmateriales y los maestros que representan esas referencias, en acción conjunta con jóvenes que viven en los barrios y comunidades donde se realiza el trabajo. De manera muy detallada, Moysés Siqueira Neto y Laetitia Jourdan (2015) explican que el Museo del Patrimonio Vivo de João Pessoa trabaja con la formación de jóvenes agentes culturales comunitarios y que uno de sus objetivos es la construcción de un espacio de formación, debate, intercambio y mejora de las condiciones sociales y económicas de las comunidades participantes. Trabajar con estos jóvenes, como agentes culturales comunitarios, les permite responsabilizarse de inventarios de bienes y manifestaciones culturales identificadas en los lugares donde viven.

Con una visión clara sobre la fuerza política y la función social que desempeñan las instituciones museológicas, el Museo del Patrimônio Vivo de João Pessoa se centra en la democratización de los procesos de patrimonialización y se muestra como una herramienta para la movilización social de grupos marginados a través de un proceso recurrente de exclusión en la capital de Paraíba. Además, es importante señalar su dirección respecto a los preceptos de la museología social:

> Al ser una construcción conjunta con organizaciones y agentes culturales de las comunidades, el proyecto está alineado con los principios de la llamada museología social y comunitaria. En ambos, el museo ya no tiene

> como objetivo principal conservar y exhibir objetos al público, sino que se convierte en una institución dirigida a sujetos sociales, donde la conservación sólo adquiere significado a través de una inserción en el desarrollo económico y social (Siqueira Neto & Jourdan, 2015 , pág.14 – tradución libre del autor).

El museo mantiene un sitio web (*https://www.museudopatrimoniovivo.com/*), donde se puede acceder a información e imágenes de las actividades realizadas en los diferentes barrios y territorios, incluidos los bienes inventariados en estos lugares. Los barrios y territorios donde ya se realizaron operaciones son Alto do Mateus, Cabedelo, Gurugi, Paratibe, Lucena, Mandacaru, Penha, Roger, Rangel, Santa Rita, Porto do Capim y Bairro dos Novais.



Fig. 3: Sitio del Museo del Patrimonio Vivo de João Pessoa
https://www.museudopatrimoniovivo.com/

En su propuesta museológica en el portal se aclara que el museo «tiene su colección compuesta por personas, lugares, narrativas, calendarios festivos y expresiones culturales en general». No se limita a un espacio físico, sino a diferentes «espacios representativos de actividades culturales, que pueden ser el hogar de docentes y actores culturales de las comunidades, además de lugares de trabajo, fiestas, celebraciones y juegos populares».

La memoria como acción, vinculada a las luchas de estos grupos sociales que participan en el museo, es también un tema constante en el

trabajo desarrollado. En su exposición itinerante que circula por los barrios y comunidades que abarca el museo, se combina la idea de referencia cultural con el concepto de territorialidad, desde la perspectiva de que nuestras memorias e identidades culturales se insertan en un espacio político y en luchas sociales. Refiriéndose nuevamente a Jourdan y Siqueira Neto, estos autores describen la concepción de la exposición:

> En un primer nivel, la exposición trabajó con las ideas de territorialización de las referencias culturales trabajadas por los agentes culturales. La idea de territorio fue seleccionada deliberadamente para politizar las problemáticas que han enfrentado estas referencias culturales, además de servir como un apoyo importante para las luchas sociales locales de cada grupo y sus comunidades. La idea de territorio estuvo involucrada en textos e imágenes que brindaron a los visitantes un interesante juego temporal: el pasado, presente y futuro de las comunidades. (Siqueira Neto & Jourdan, 2015, p. 25 – tradución libre del autor).

Memorial de las Ligas y Luchas Campesinas – memorias y luchas en y por la tierra

La historia de las Ligas Campesinas en Brasil, y específicamente en Paraíba, está marcada por insurgencias y movimientos contra un orden establecido y confrontación con una oligarquía agraria, que se basa en una lógica capitalista de explotación y dominación de grupos campesinos subalternizados. Constituyen uno de los movimientos sociales más representativos del siglo XX en Brasil, por su fuerza, persistencia y por los embates en las las luchas por la reforma agraria y el acceso directo a la tierra para los campesinos, contra la corriente de una agricultura depredadora centrada en el poder de una élite terrateniente. A pesar de innumerables adversidades, las Ligas Campesinas desempeñaron un papel importante entre mediados de los años cincuenta y sesenta del siglo pasado, en la creación de una cierta conciencia nacional en torno a la reforma agraria (Morais, 2006).

También son un movimiento conocido a nivel nacional por su forma de organización expresada en la resistencia de estos campesinos,

cuyas trayectorias de vida están marcadas por un sistema de explotación, persecución y estigmatización, pero que se destacan como protagonistas de un denso legado de lucha por la ciudadanía, los derechos sociales básicos y los derechos de los trabajadores rurales. Estas luchas, a veces intensificadas y a veces desmovilizadas según sus contextos sociohistóricos, son resignificadas y representadas en memorias colectivas, cuya principal referencia en Paraíba, y quizás en Brasil, se constituye en el Memorial de las Ligas e Luchas Campesinas (MLLC).

Actualmente, la sede del MLLC está ubicada en la casa donde vivían Elizabeth y João Pedro Teixeira con sus hijos, en la tradicional comunidad de Barra de Antas, zona rural del municipio de Sapé/PB, aproximadamente a 60 km de la capital de Paraíba. Elizabeth Teixeira es una figura icónica de las ligas campesinas y viuda de João Pedro Teixeira. El fue el fundador de la Liga Campesina de Sapé, habiendo sido asesinado en 1962, en una emboscada organizada grandes terratenientes de la región. La historia de vida de Elizabeth Teixeira está marcada por tragedias, pero éstas no sacudieron su resistencia al régimen de opresión de la población rural. Por ocupar el lugar de su marido en la lucha, Isabel fue arrestada, perseguida y entró en la lista de los más buscados durante la dictadura militar en Brasil (1964-1985). Huyó llevándose solo a uno de sus once hijos y vivió clandestinamente durante 17 años, asumiendo el nombre falso de Marta Maria da Costa (Alvez, 2014). La visita al Memorial no se limita al espacio interior de la casa, sino también a las hectáreas alrededor, donde se desarrollan acciones dirigidas a la agroecología y tecnologías sociales para la agricultura de subsistencia para los residentes locales.

El MLLC fue creado oficialmente en 2006, pero ya había sido germinado en años anteriores por movimientos y grupos sociales vinculados a la lucha por la tierra, como el Movimiento de Trabajadores Sin Tierra, la Comisión Pastoral de la Tierra de la Iglesia Católica, campesinos de asentamientos y comunidades de la región, entre otros. Inicialmente, el museo se llamaba simplemente Memorial de las Ligas Campesinas. Se cambió su nombre, agregando la palabra *Luchas*, para abarcar también las luchas sociales contemporáneas de los trabajadores rurales y sus demandas actuales, considerando los nuevos contextos sociohistóricos. Es un museo que tiene como premisas las bases de la museología social, entendida como una «museología que traslada su foco del objeto al hombre, considerándolo como sujeto productor de sus referentes culturales, y comprometido con los problemas sociales, de

manera integral, de las comunidades a las que sirve» (Tolentino, 2016, p. 31/32).



Fig. 4: Celebración de los mártires de la tierra en el Memorial de las Ligas y Luchas Campesinas (abril/2022). Foto del autor.

En su tesis de maestría sobre la historia y la actuación del Memorial de las Ligas y Luchas Campesinas, Janicleide Alves (2014) explica que dos eventos fueron fundamentales para su creación: el Seminario Memória Campesina, realizado en abril de 2006, con la participación de dirigentes campesinos de las Ligas aun vivos y familiares de los mártires homenajeados en el acto; y el lanzamiento del libro *Memórias do povo: João Pedro Teixeira e as Ligas Camponesas da Paraíba – deixe o povo falar*, organizado por Antonia Maria Van Ham (conocida como Sor Tony), miembro de la Comisión Pastoral de la Tierra y grana organizadora de las luchas actuales de la población rural. En este libro, la Sor Tony publica entrevistas completas con agricultores y campesinas que participaron y sobrevivieron al período de las ligas campesinas.

El trabajo con la afirmación de la identidad cultural campesina vinculada a la preocupación con los problemas sociales, económicos, políticos y ambientales de las comunidades con las que opera, desde la

perspectiva de una museología social activa centrada en la agroecología, está en la génesis de la formación del memorial. Janicleide Alves (2014) también demuestra el papel fundamental del MLLC en el estímulo y creación de condiciones para que jóvenes agricultores de la comunidad de Barra de Antas y zonas aledañas pudieran participar del Curso Técnico en Agroecología promovido por el Servicio de Tecnologías Alternativas (SERTA), en Ibimirim, Pernambuco, otro estado del Noreste brasileño. Tales acciones pretendían evitar el éxodo rural y aumentar el valor del territorio, comprometiéndose con la permanencia de la familia campesina en su hogar, donde tiene su propia sociabilidad, formas de vida y relaciones con la tierra.

Hoy el MLLC también cuenta con el Centro de Capacitación, Educación Popular y Agroecología Elizabeth Teixeira. Este Centro forma parte de una de las líneas de acción del Memorial y donde, entre otras actividades, se realizan las dirigidas a la formación en agroecología y educación popular. En colaboración con la Secretaría Municipal de Educación, también es en el Centro donde se realiza la Educación de Jóvenes y Adultos – EJA para los habitantes de la comunidad de Barra de Antas y donde se realiza la formación continua de docentes, orientada a la educación en el campo, educación popular, historia y memoria. El Centro también pretende ofrecer cursos en el área de agroecología, economía solidaria, producción orgánica, tecnologías sociales de bajo costo, entre otros, además de servir como un espacio para actividades culturales que tengan relación con la temática rural, como como la celebración de los mártires de la tierra de las ligas campesinas.

Consideraciones finales: especificidades y alineamientos de la museología comunitaria en Paraíba

Ciertamente existen otras iniciativas de museología social y comunitaria en Paraíba, que necesitan ser parte de investigaciones más profundas para reconocer su contribución a la valorización y preservación de las memorias e identidades de diferentes grupos sociales. De todos modos, las experiencias aquí descritas, considerándolas como un *corpus* de una realidad mayor, permiten esbozar algunas consideraciones y señalar algunas especificidades que caracterizan cierta museología comunitaria en Paraíba. Además, como microcosmos de

nuestra realidad local, también pueden servir para rastrear los caminos recorridos por la museología comunitaria brasileña a nivel nacional.

Observamos que las experiencias son relativamente recientes. El Memorial de las Ligas y Luchas Campesinas fue fundado en 2006 y los demás museos fueron creados en la década de 2010. Esto puede ser un indicio de la influencia de las agendas públicas de la Política Nacional de Museos – PNM, que ha promovido acciones dirigidas a la museologia social, aunque ningún museo de Paraíba haya contado con apoyo directo del Programa Puntos de Memória del Instituto Brasileño de Museos - Ibram. Penhinha Teixeira, educadora social del Museo Comunitario Vivo Olho do Tempo, expresó que el Museo de la Favela de la Maré, ubicado en Río de Janeiro, fue la gran inspiración para el museo de Gramame (Tolentino & Franch, 2017). El Museo de la Favela de la Maré es considerado un hito y una de las principales referencias de la museología social en Brasil, habiendo sido el primer punto de memoria apoyado por el PNM, allá por 2006[3].

También como característica común de todas las experiencias, podemos señalar la participación activa y el protagonismo de diferentes actores sociales en los procesos de musealización de las memorias colectivas de grupos con una historia de subalternización o invisibilización en las políticas nacionales o estatales de preservación de la memoria. Movimientos sociales, investigadores, activistas culturales e incluso representantes de determinadas autoridades públicas participan o apoyan, de diferentes maneras, en las acciones aquí descritas. Esto impacta incluso en la cuestión del mantenimiento y sostenibilidad de estos museos, dado que todos ellos dependen, en cierta forma, del apoyo del poder público o de instituciones no estatales para llevar a cabo sus acciones, ya sea a través de la financiación de proyectos a través de incentivos fiscales, convocatorias de apoyo al sector cultural o recursos directos de departamentos estatales o fundaciones culturales municipales.

Sin embargo, es la acción y participación activa de la comunidad donde se insertan estas experiencias lo que garantiza su continuidad y el necesario grado de pertenencia a las narrativas de

[3] El Museo de la Favela de la Maré es una iniciativa del Centro de Estudios y Acciones Solidarias de Maré – Ceasm, formado por residentes y ex residentes del complejo de favelas Maré/RJ. En su creación contó con el apoyo de la Dirección de Museos y Centros Culturales del Iphan (precursor del Ibram) y fue uno de los puntos culturales seleccionados por el ex Programa Cultura Viva, de la Secretaría de Programas y Proyectos Culturales del entonces Ministerio de Cultura. El caso del Museo Maré se convirtió en referencia para la implementación del Programa Pontos de Memória en el ámbito del Ibram (Tolentino & Franch, 2017).

memorias colectivas realizadas en estos museos. Un aporte también en este sentido es el hecho de que las memorias colectivas apropiadas en estos espacios buscan ocurrir en primera persona, es decir, no son museos que describen "al otro" u otra cultura. Son construcciones, reelaboraciones o resignificaciones de identidades y memorias colectivas a partir de la experiencia y perspectiva de los grupos y comunidades que participan en los procesos de musealización de sus referentes culturales. Como nos dijo Brulon (2014), son un instrumento o *performance* de autoconocimiento para estos grupos. Esto no significa, sin embargo, que no existan conflictos en los procesos de museización, sino que se supone que la configuración de las memorias colectivas se inserta en un escenario de disputas y relaciones de poder.

Como característica peculiar de la museología comunitaria en Paraíba, podemos destacar que todos los casos ocurren en áreas rurales, aunque también actúen en áreas urbanas, como el Museo del Patrimonio Vivo de João Pessoa y el Museo Comunitario Vivo Olho do Tempo. En Brasil, en general, aunque hay casos donde también encontramos una fuerte museología comunitaria rural, como es el caso de la región Norte y los estados de Pernambuco y Ceará con su vasta experiencia en museos indígenas, gran parte de los museos comunitarios se desarrollan en las periferias o en grandes centros urbanos.

Los museos aquí descritos también apuntan a una práctica museística ya ampliamente experimentada y debatida por la museología social y comunitaria en diferentes lugares. Las instituciones museísticas no se limitan ni pueden limitarse a sus paredes, del mismo modo que la concepción de sus colecciones no se limita a objetos tridimensionales o a la cultura material. Por el contrario, los casos reportados confirman que el potencial de las actividades del museo no se limita a su colección física y que sus acciones pueden expandirse e ir más allá del lugar donde se ubica. El museo tiene sentido en la medida en que se relaciona orgánicamente con su territorio, así como teniendo en cuenta que los procesos de musealización están vinculados a las demandas de la sociedad y de la comunidad a la que sirve. Actúan, por tanto, desde la perspectiva del patrimonio integral, según los preceptos ya destacados en la Mesa Redonda de Santiago de Chile.

Finalmente, los procesos de musealización en estas experiencias son resultado de un juego social donde se politiza la formación de memorias colectivas, es decir, la memoria se vincula a las demandas y luchas sociales de grupos subordinados, pero insurgentes. El proceso de

memoriacción presente en la museología comunitaria en Paraíba consiste en la toma de la institución museística por parte de tales grupos como una herramienta para valorar sus identidades y referencias culturales, pero también como un arma política y estética contra la opresión y las injusticias sociales que sufren las comunidades y los territorios donde viven. Como destacan Tereza Lersch y Cuauhtémoc Ocampo (2004), dichos grupos se apropian de una institución forjada y diseñada para las élites político-económicas para afirmar y legitimar sus propios valores e identidades culturales. La memoriacción, por tanto, se basa en la politización de las memorias, que engendra las luchas sociales de los grupos subordinados e insurgentes, en las posibles fisuras dentro de las relaciones de poder y en las disputas que permean la formación de las memorias colectivas.

Referencias

ALVES, Janicleide Martins de Morais. (2014). *Memorial das Ligas Camponesas*: *preservação da memória e promoção dos direitos humanos.* Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Direitos Humanos, Cidadania e Políticas Públicas da Universidade Federal da Paraíba.

BOSI, Ecléa. (1994). *Memória e sociedade*: *lembranças de velhos*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras.

Brasil. Ministério da Cultura. (2003). Bases para a Política Nacional de Museus: Memória e Cidadania. Brasília: MinC.

BRULON, Bruno. (2014). Os mitos do ecomuseu: entre a representação e a realidade dos museus comunitários. *Revista Brasileira de Museus e Museologia - Musas*, nº 6, pp. 28-45.

CHAGAS, Mario; ASSUNÇÃO, Paula; GLAS, Tamara. (2014). Museologia social em movimento. *Museologia Social*. *Cadernos do Ceom,* ano 27, nº 41, pp. 429- 436.

CHAGAS, Mario. GOUVEIA, Inês. (2014). Museologia social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação). *Museologia Social*. *Cadernos do Ceom,* ano 27, nº 41, pp. 9-22.

COSTA, Robson Xavier da. (2021). Feito à mão: Museu do Quilombo do Ipiranga, Conde, Paraíba, Brasil, como patrimônio comunitário. *Museologia e Património*, vol. 8, pp. 331-345.

DECARLI, Georgina. (2004). Vigencia de la Nueva Museología en América Latina: conceptos y modelos. *Revista ABRA de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidade Nacional*, vol. 24, n. 33, pp. 55-75.

Declaração de Quebec. Princípios básico de uma Nova Museologia (1984). *Cadernos de Sociomuseologia*, nº 15, pp. 223-225.

LERSCH, Teresa Morales. OCAMP, Cuauhtémoc C. (2004). *O conceito de museu comunitário*: *história vivida ou memória para transformar a história?* Conferencia Nacional de la Asociación Nacional de Artes y Cultura Latinas, Kansas City, Missouri.

LIMA, Glauber Guedes Ferreira de. (2014). Museus, desenvolvimento e emancipação: o paradoxo do discurso emancipatório e desenvolvimentista na (Nova) Museologia. *Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio*, vo. 7, nº 02, pp. 85-106.

MORAIS, Clodomir Santos de. (2006). História das Ligas Camponesas no Brasil – 1969. In Stedile, João Pedro (org.). *História e natureza das Ligas Camponesas – 1954-1964* (pp. 21-76). São Paulo: Expressão Popular.

MOUTINHO, Mário C. (2003). Sobre o conceito de museologia social. *Cadernos de Sociomuseologia,* vol. 1, nº 1, pp. 7-9.

MOUTINHO, Mário C. (2014). Definição evolutiva de Sociomuseologia: proposta de reflexão. *Museologia Social. Cadernos do Ceom,* .ano 27, nº 41, pp. 423-427.

NASCIMENTO, Ana Lucia do. (Mestra Ana). *[Entrevista]* 2014. Entrevista concedida en 11/20/2014, na cidade do Conde /PB.

PRIMO, Judite. (1999). *Museologia e Patrimônio: Documentos Fundamentais*. Cadernos de Sociomuseologia. Museologia e património: documentos fundamentais, vol. 15, nº 15. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia.

PEREIRA, Marcele Regina Nogueira. (2018). *Museologia decolonial: os Pontos de Memória e a insurgência do fazer museal.* Tese de doutorado apresentada na Faculdade de Ciências Sociais, Educação e Administração da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Lisboa.

SCHEINER, Tereza Cristina. (2012). Repensando o Museu Integral: do conceito às práticas. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*, v. 7, n. 1, pp. 15-30.

SIQUEIRA NETO, Moysés M. de; JOURDAN, Laetitia V. (2015). Perspectivas e práticas do Museu do Patrimônio Vivo de João Pessoa. *Cadernos de Sociomuseologia*, v. 49, n. 5, pp. 7-28.

SOTO, Moana Campos. (2014). Dos gabinetes de curiosidade aos museus comunitários: a construção de uma coleção museal a serviço da transformação social. *Cadernos de Sociomuseologia*, vol. 48, nº 4, pp. 57-81.

TOLENTINO, Átila B.; FRANCH, Mónica. (2017). *Espaços que suscitam sonhos*: *narrativas de memórias e identidades no Museu Comunitário Vivo Olho do Tempo*. João Pessoa: Editora UFPB. *https://www.editora.ufpb.br/sistema/press5/index.php/UFPB/catalog/book/349*.

TOLENTINO, Átila B. (2016). Museologia social: apontamentos históricos e conceituais. *Cadernos de Sociomuseologia*, n. 8, pp. 21-44.

VARINE, Hugues de. (2010). A respeito da Mesa-Redonda de Santiago do Chile (1972). In Bruno, Maria Cristina Oliveira (org.). *Icom/Brasil e o pensamento museológico brasileiro*: documentos selecionados (pp 38-42). São Paulo: Pinacoteca do Estado / Secretaria de Estado da Cultura / Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus.

VARINE, Hugues de. (2014). Entrevista de Hugues de Varine concedida a Mario Chagas. Museologia Social. In *Cadernos do Ceom*.(pp. 239-248). Ano 27, nº 41. Chapecó: Unochapecó.

About the Editors

About the Editors



Federica Maria Chiara Santagati is professor of Museology at the University of Catania and member of the Committee of University Museums and Collections of the International Council of Museums (ICOM), as well as of the European Academic Heritage Network and of the International Committee for Social Museology. She participates in several working groups of these international organizations. `She has published numerous essays on museology in national and international journals, conference proceedings, and anthologies. She co-chaired the organizing committee for the workshop and conference of the International Movement for a New Museology (MINOM), held in Catania in 2024.

federica.santagati@unict.it



Giusy Pappalardo is a researcher currently based at the Institute for the History of Science at the Autonomous University of Barcelona, where she participates in a transnational project and conducts research within the Matanza-Riachuelo watershed in Buenos Aires, Argentina. Her academic background is rooted in community-based planning, and her current work lies at the intersection of environmental humanities, critical heritage studies, and social museology. She earned her degree from the University of Catania in 2010 with a thesis on the use of collective mapping as an empowerment tool for subaltern communities. From 2011 to 2014, she pursued doctoral research on ecological planning in the Deep South of the United States, supported by a Fulbright grant. Between 2016 and 2024, she served as a researcher at the University of Catania, where she co-chaired the 2024 MINOM Conference and continues to teach Landscape Planning.
giusy.pappalardo@uab.cat



Manuelina Maria Duarte Cândido is Professor at the Federal University of Minas Gerais (Brazil) and Visiting Professor for the PhD in Sociomuseology at the Lusophone University, Lisbon. She has also been invited by the Universities of Artois, Würzburg and Catania, and by the ´Rcole du Patrimoine Africain, in Benin. She has worked at the University of Liège (Belgium) and headed the Department of Museum Processes at the Brazilian Institute of Museums (IBRAM). She was a member of the Board of Directors of ICOFOM LAC, ICOM's Museology Committee for Latin America and the Caribbean, and participated in the organizing committee of the Conference of the International Movement for a New Museology, MINOM, in Catania in 2024.
manuelin@uol.com.br