

AISTHESIS

Descubrir el arte con todos los sentidos

REVISTA AUDIO EN LÍNEA

DEL MUSEO TATTILE STATALE OMERO WWW.MUSEOOMERO.IT

NÚMERO 16 - AÑO 7 - JUNIO DE 2021

MUSEO TATTILE STATALE OMERO

Promueve y difunde estudios e investigaciones sobre la percepción sensorial y la accesibilidad al patrimonio cultural



SUMARIO

PAISAJE Y PATRIMONIO EN LA CONSTITUCIÓN

de Vito D'Ambrosio..... 2

LA RELACIÓN INELUDIBLE ENTRE EL HOMBRE Y EL ARTE

de Fernando Torrente..... 5

MUSEOS Y REVOLUCIÓN DIGITAL

de Christian Greco..... 10

CULTURA, PAISAJE Y PATRIMONIO EN LA CONSTITUCIÓN

de Vito D'Ambrosio

En materia de medio ambiente la Constitución ofrece escasos mensajes, empezando por el artículo 9, el más breve de los doce Principios Fundamentales:

art. 9 [La República promueve el desarrollo de la cultura y la investigación científica y técnica./ Protege el paisaje y el patrimonio histórico y artístico de la Nación]

De este texto, inusualmente breve, se desprenden algunas consideraciones: la primera, y la más característica, es que los constituyentes querían evitar por todos los medios que se repitieran experiencias como la del régimen fascista, que había pretendido condicionar y doblegar no sólo el desarrollo de la cultura y la investigación, sino incluso su enseñanza.

La novedad absoluta fue que se asumió la protección del paisaje y del patrimonio histórico-artístico, nociones que en aquella época eran todavía bastante aproximadas.

Los encargados de la primera versión fueron dos, el latinista Concetto Marchesi, comunista, y el joven profesor Aldo Moro, democristiano. Al primero se debe la presencia del artículo en la versión definitiva de la Constitución, tras recuperarlo con respecto al esquema original que lo había cancelado. Sin embargo, innegablemente, esta visión de la cultura sigue siendo en cierto sentido "utilitarista". En otras palabras, se trataba de ocuparse de la cultura más por su difusión y su libertad que por su valor intrínseco.

Fue quizás (de hecho no existen documentos que lo prueben) el empuje de Calamandrei el que volvió a introducir la palabra "cultura" que en una primera lectura había sido suprimida en favor del concepto que luego dio lugar al segundo párrafo (una reconstrucción histórica de todos los acontecimientos que dieron origen al artículo entero se encuentra en el comentario escrito por Tomaso Montanari en la serie dedicada a los Principios Fundamentales - un pequeño volumen por cada artículo - publicada en 2018 por la editorial Carocci). Calamandrei tenía claro el concepto de que el desarrollo de la cultura iba a reforzar el arraigo democrático de la República (véanse de nuevo las

reflexiones y la reconstrucción de Montanari), pero en realidad no hay rastro de su visión en el texto constitucional, que sin duda, al proclamar como tarea de la República la de promover el desarrollo de la cultura, hace vislumbrar el valor muy significativo de la misma; sin embargo, se trata de una intuición (casi) evidente, y no de una afirmación explícita.

Muy interesante, en mi opinión, es la mención de la investigación científica y técnica en un nivel "diferente" al de la cultura. Para decirlo sin rodeos, en estas pocas palabras se podría encontrar un efecto lejano de las teorías de Benedetto Croce, de cuyo enfoque muy "humanista" se intentó preservar la posición de la ciencia, considerada como un bien diferente, cuyo desarrollo, sin embargo, estaba igualmente protegido. Sin duda, fue difícil elegir el sujeto al que confiar la protección y el desarrollo, si al Estado o a las futuras "regiones". En este artículo se confía el papel principal al Estado, pero la coexistencia con el artículo 117 no era fácil, y se debe especialmente a Marchesi la sentida defensa del artículo, que seguía siendo designado como artículo 29. El problema se complicó aún más tras la reforma del Título V de la Constitución, llevada a cabo con la ley constitucional de 2001, que también en este sector entrelazó, o más bien enredó, una confusa distinción de competencias.

En cuanto al segundo párrafo, cabe señalar que la expresión textual "la República protege" sólo se utiliza otras cuatro veces en todo el texto de la Constitución (en los artículos 6, 32, 35 y 37, primer párrafo para ambos; véanse en MONTANARI, OBRA CIT. pág. 50). Tras una larga temporada en la que se atribuyó un valor poco más que simbólico a todo el artículo, y luego más concretamente a su segundo párrafo, en una fecha posterior y más cercana a nosotros, tanto los estudiosos como la jurisprudencia han atribuido una importancia creciente a este principio, que encontró su primera confirmación efectiva en 2006, cuando la ley nº 152 aprobó el reglamento general en materia de medio ambiente. Mientras tanto, también en el contexto europeo la "Carta de los Derechos Fundamentales de la Unión Europea" (Tratado de Lisboa, aprobado en 2007 y en vigor desde 2009), en una disposición incompleta, agregaba "ciudadanía" al concepto de desarrollo sostenible, como principio para la protección del medio ambiente [art. 37. Protección del medio ambiente: en las políticas de la Unión se integrarán y garantizarán,

conforme al principio de desarrollo sostenible, un nivel elevado de protección del medio ambiente y la mejora de su calidad].

Sin embargo, hay que recordar que el patrimonio histórico-artístico de la Nación, cuya protección ya había sido sugerida en la famosa carta sobre el tema de Raffaello a Baldassarre Castiglione dirigida al Papa León X en 1519 (véanse extractos en Montanari, obra cit., págs. 53-54] ha sido muy poco protegido, dada la auténtica destrucción que ha sufrido a causa de un desarrollo urbanístico frenético, dictado sólo por intenciones especulativas (sobre esta cuestión, con la protección "desvaneciéndose" en su valoración, hasta quedar sustancialmente silenciada con la pretensión de transformar el patrimonio cultural en el "petróleo" de Italia, y sobre la ligera mejora actual de la situación, véase Montanari, obra cit, espec. págs. 53-58; más específicamente sobre el paisaje, que debería formar una hendíadis con el patrimonio id., ibid, págs. 59 - final, con una crítica muy dura en el cap.4º, titulado, no por casualidad, "Actualidad y (no) aplicación del art.9.). Esto también podría convertirse en un capítulo del tema "(No) aplicación de la Constitución" (sobre el que se celebraron 9 encuentros en Ancona en 2018, en el 75º aniversario de la Carta, con publicación de las actas el año siguiente).

LA RELACIÓN INELUDIBLE ENTRE EL HOMBRE Y EL ARTE

de Fernando Torrente, Psicólogo - psicoterapeuta

Voy a empezar por una hermosa experiencia que viví visitando el templo de Segesta en Sicilia.

Para llegar al templo, cuya columnata sigue intacta y al espacio sagrado que encierra, es necesario alejarse de la carretera siguiendo un sendero, un camino de tierra. Hacía un día precioso y alrededor reinaba el silencio, sólo en la distancia se oía el balido de las ovejas y sus cencerros. Tenía algo así como la sensación de alejarme de la civilización contemporánea para hacer un viaje en el tiempo. Finalmente llegué al templo. Al tacto las columnas daban la sensación del tiempo transcurrido sobre ellas. El silencio y el aire (aura o genius loci, según se prefiera) estimulaban la imaginación de cómo debía ser ese lugar cuando era visitado por quienes buscaban allí el contacto con la divinidad.

Evidentemente, este “aura”, la espiritualidad de un lugar, puede encontrarse en muchas iglesias cuando las condiciones lo permiten, es decir, cuando no están invadidas por esos visitantes ruidosos que pueden convertir una “visita” a un mercado en una experiencia agradable y fascinante, pero que asesinan el sentimiento en un lugar diseñado para la meditación.

Muchos lugares y muchos museos tienen su propia “aura” y es una pena cuando al lado de museos que son un lugar impresionante, magnífico, luego te encuentras con un pequeño espacio donde se colocan algunas reproducciones táctiles en ambientes que, en el mejor de los casos, se parecen a un aula.

Entre estupor y belleza

He empezado con esta sugestión mía para aclarar que además de la percepción sensorial hay algo más, que es nuestra imaginación, y que la combinación de estos aspectos hace posible apreciar plenamente un lugar, una obra de arte, porque la combinación de estos dos aspectos nos provoca recuerdos y fantasías. Y entonces llegamos a un estado de asombro que, desde mi punto de vista, no tiene por qué coincidir con la belleza tal y como

se entiende comúnmente y que, además, en la historia, en las diferentes épocas, puede cambiar sus cánones.

Pasemos ahora a la forma de disfrutar de una obra de arte “tradicional”, es decir, no de una instalación.

Pero primero una pequeña observación. Como escribe el filósofo del lenguaje Marco Mazzeo, el tacto es víctima de una paradoja: es tan fundamental que tendemos a darlo por sentado. Para los que ven, el contacto con la obra de arte se produce principalmente a través de la mirada, el mirar, la vista.

La piel filtra el mundo exterior: es el órgano sensorial más extenso

Para los que no pueden ver, el sentido más importante es el tacto, un sentido que a menudo se subestima a pesar de que, como escribe el psicoanalista francés Didier Anzieu: “Desde antes de nacer, las sensaciones cutáneas introducen a los niños en un universo de gran riqueza y complejidad, un universo todavía difuso que sin embargo despierta el sistema de percepción-conciencia que subyace a un sentimiento global y episódico de existencia y proporciona la posibilidad de un espacio psíquico originario.

Al nacer, a través de las contracciones y en el momento de la expulsión de la vagina, el bebé se somete a un masaje de todo el cuerpo que activa sus sensaciones.

El contacto corporal resulta ser una necesidad primaria para la supervivencia. La piel es como un segundo cerebro. Millones de terminaciones nerviosas envían mensajes al cerebro, donde se procesan durante el primer año de vida en sensaciones, imágenes, percepciones, pensamientos y palabras. La piel protege, contiene, delimita y, al mismo tiempo, permite el contacto con los demás, recibe infinitos estímulos y responde. Es el órgano que filtra el mundo exterior y le responde.

La piel es sin duda el órgano sensorial más extenso. El contacto físico entre madre e hijo, por ejemplo, proporciona un gran placer a ambos, y basta con pensar en el placer de ser acariciado y de acariciar, en el placer erótico que sentimos en contacto con la otra persona y en el que la piel juega un papel fundamental.

También es evidente que no es posible vivir sin piel, sin tacto, y al fin y al cabo, el desollamiento ya era algo terrible en la antigüedad y formaba parte de las leyendas, basta pensar en la historia entre Apolo y Marsyas”.

El tacto. Percepción y presencia del cuerpo entero

Especialmente para los que no ven, la mano es el órgano del tacto que asume una capacidad perceptiva y exploratoria, sin perder su función ejecutiva.

Por los tanto, se puede afirmar que, por un lado, el tacto se atribuye a un órgano específico y bien localizado: las manos. Por otro, es percepción y presencia del cuerpo entero.

En otras palabras, podemos decir que el tacto es un sistema sensorial complejo que vive en la tensión entre dos polaridades. Una difusa y extendida, que suele llamarse somestésica, y otra focalizada y local, conocida como percepción háptica.

Es precisamente a través de la modalidad háptica por la que el tacto es capaz de percibir las formas de manera accesible, por lo que sólo a través de las manos es posible explorar los objetos en su tridimensionalidad concreta y simultánea.

De hecho, mediante la exploración háptica acompañada de la kinestésica, se pueden captar la mayoría de las propiedades de un objeto y disfrutar así de las obras de arte.

Sin embargo, como señalaba antes, el disfrute de una obra de arte tanto para los que ven como para los que no ven implica, diría yo, la combinación de diferentes sentidos y de la imaginación que esa obra de arte despierta en nosotros.

No me detendré aquí en cómo se explora una obra de arte a través del tacto, en la preparación necesaria para disfrutarla plenamente, en los aspectos técnicos de las reproducciones, ni en las diferencias entre el tacto y la vista, ni en el hecho de que la coordinación visomotora será sustituida por la coordinación bimanual y por la coordinación oído-mano. A todo esto tendría que dedicarle otro artículo y no es lo que quiero destacar en este trabajo.

También quiero señalar que, en algunos casos, una obra de arte contemplada o explorada con las manos produce las mismas sensaciones, las mismas emociones:

belleza, alegría, tristeza, malestar. Pero también hay obras que pueden vivirse de una manera muy diferente, como por ejemplo "El huracán", una obra que el artista Piero Gilardi me permitió tocar.

La obra representa los efectos devastadores sobre la naturaleza y los animales del paso de un huracán en un bosque tropical. La exploración táctil revela el dramatismo inmediato y evidente de la escena: árboles desarraigados y derribados, hojas arrancadas y pájaros muertos sobre el terreno. La escena está devastada por una violencia sin precedentes, y aunque el análisis de la obra se realiza, obviamente, de forma analítica a través del tacto, se tiene la impresión de que la sensación de todo ello es inmediata y comparable a cuando se utiliza la expresión rápida como un golpe de vista.

Sin embargo, analizada por una persona que puede ver, la misma obra adquiere un valor distinto porque toda la violencia y el dramatismo de la escena quedan mitigados y casi anulados por la vivacidad y la alegría de los colores elegidos por el artista. Llegado a este momento, si queremos que los que no pueden ver tengan la visión completa de la obra tal y como probablemente la concibió el artista, es necesario utilizar y asociar a la exploración táctil el valor de la palabra, la narración de la obra.

Creemos que vemos donde sólo deberíamos sentir

A pesar de ello, en mi opinión, no siempre lo que es motivo de asombro para los que ven debe serlo obligatoriamente para los que no ven, pues de lo contrario se corre el riesgo de un sometimiento psicológico que obliga a las personas ciegas a tener que aceptar siempre y en todo caso el punto de vista de los que ven.

Para terminar, me gusta citar a Johann Gottfried Herder, que ya escribió en 1778:

"Creemos ver donde sólo deberíamos sentir; al final vemos tanto y tan rápidamente que ya no sentimos nada, y dejamos de sentir, ya que ese sentido es siempre el garante y el fundamento del primero. En todos estos casos, la vista es sólo una fórmula abreviada del tacto. La vista es sueño, el tacto verdad".

También me gustaría adelantar una hipótesis quizás un poco atrevida, pero que espero pueda resultar útil para abrir una discusión y un debate.

Además de un Yo consciente, tenemos un Inconsciente que, por ejemplo, para Carl Gustav Jung no es sólo la sede de lo reprimido de nuestra historia familiar (inconsciente personal), sino también un inconsciente colectivo que es la sede de los arquetipos que en sí mismos no son representables, pero que se manifiestan en imágenes arquetípicas, en sueños, en fantasías. Y este sustrato "arcaico" que opera dentro de nosotros es el mismo para los que ven y los que no ven y constituye por lo tanto una base común interior, y también una base común en la percepción del mundo exterior. Quizás, tal vez, la distancia de vivir, de asombrarse o no frente a una obra de arte entre los que ven y los que no ven sea menor de lo que se pueda pensar en un primer momento.

Pero, repito, esta es una hipótesis sobre la que valdría la pena reflexionar y discutir.

Una última consideración se refiere a las instalaciones, que en algunos casos ya implican todos los sentidos y, por lo tanto, pueden disfrutarse sin mediaciones, gracias a las reproducciones tanto los que ven como los que no ven. Este también es un tema que requeriría un estudio más profundo, imposible de hacer en este momento.

MUSEOS Y REVOLUCIÓN DIGITAL

de Christian Greco, Director del Museo Egipcio de Turín

Hoy nos encontramos sumergidos en la así llamada revolución digital, que ha transformado profundamente tanto nuestro enfoque cognitivo como las consiguientes formas de trabajar.

En arqueología, la fotogrametría y la modelización tridimensional permiten a los arqueólogos documentar todo el proceso de excavación y reconstruir los contextos, incluso después de su remoción. Se puede reproducir un sarcófago con una precisión submilimétrica, registrando todas sus fases de producción y reutilización.

El diagnóstico por imagen, que no es invasivo, nos permite ver dentro de un jarrón aún sellado y desvendar virtualmente a las momias. Análisis puntuales ofrecen hoy a los estudiosos la posibilidad de observar las fibras de un papiro, facilitando la recomposición de los documentos antiguos.

La comunicación digital, además, nos permite crear entornos de trabajo virtuales en los que estudiosos de todo el mundo pueden relacionarse y comparar sus datos.

Todo esto facilita y acelera el trabajo del filólogo. ¿Significa esto, por tanto, que el papel del humanista juega un papel subalterno? Todo lo contrario. Los datos que se nos proporcionan, cada vez más detallados y complejos, requieren un nivel de interpretación aún mayor.

El científico y el humanista deben, pues, cruzar cada vez más sus respectivos conocimientos para intentar desentrañar la complejidad del mundo contemporáneo. Un aumento sustancial de la colaboración que supere el dogmatismo del conocimiento individual, la definición de una semántica compartida y el desarrollo de un verdadero enfoque multidisciplinar son el único método que tenemos para afrontar los retos del futuro.

Nos preguntamos, pues, cuál será el próximo papel de los museos, si son instituciones destinadas a desaparecer, ahogadas por el desarrollo exponencial de la ciencia y de la tecnología, o si tienen futuro. En el intento de responder a esta pregunta, debemos

recordar que, al reconsiderar el papel que los museos pueden desempeñar en el futuro, la razón principal por la que se fundaron fue la de conservar los objetos del pasado, para que pudieran ser preservados y transmitidos. A pesar de todos los cambios que se han producido a lo largo del tiempo, es innegable que el núcleo de la experiencia museística sigue siendo encontrarse delante de productos artísticos, hallazgos arqueológicos o documentos de la historia social.

Los cambios continuarán, habrá más y más cambios. Se producirán soluciones organizativas y arquitectónicas diferentes para satisfacer las necesidades contemporáneas. Sin duda, habrá nuevas formas de disfrute cultural.

Sin embargo, nuestra tarea seguirá siendo la de mejorar la experiencia visual, estética e intelectual de cada visitante, cuando esté delante de un artefacto del pasado, tratando proporcionar toda la información necesaria para enriquecer su comprensión. El futuro de los museos es, pues, como siempre ha sido, la investigación.

Quizás, pensando en todo el trabajo de investigación y cuidado de las colecciones, se pueda entender el papel que la revolución digital juega en los museos hoy en día. En este sentido, un inmenso trabajo se ha realizado ya a partir de la última década del siglo pasado. Los museos se han dotado de sistemas de catalogación digital que no sólo permiten recoger toda la información contenida en los inventarios en papel, sino que además ofrecen la posibilidad de relacionar diversos datos relativos al modo de adquisición, así como conocer la procedencia, el material y la fecha, relacionando el patrimonio iconográfico, las fotografías, los dibujos y la bibliografía disponible en relación con cada hallazgo individual. Este titánico trabajo ha permitido realizar cuidadosos controles de inventario, fotografiar, dibujar y medir con precisión miles de hallazgos contenidos en los almacenes, lo que ha permitido profundizar en el conocimiento del patrimonio conservado.

En veinte años, las herramientas de inventario digital se han convertido en algo fundamental para el cuidado habitual de las colecciones y han dado un nuevo e importante impulso a la investigación. Con el tiempo, los museos también se han dotado de sitios web que les permiten compartir la información disponible sobre los objetos que conservan, dando así a las partes interesadas y a los estudiosos la oportunidad de llevar

a cabo investigaciones, recopilar material y conocer los resultados de recientes investigaciones de diagnóstico y trabajos de restauración.

Desde principios de siglo, las nuevas tecnologías también han entrado de forma decisiva en los espacios de exposición. Las proyecciones, los vídeos y las mesas multimedia comenzaron a difundirse en muchas instituciones, tratando ofrecer formas de experiencia que vieran una participación más activa del público y una mayor implicación de los visitantes. Como ejemplo, podemos mencionar el proyecto COMPASS (Collections Multimedia Public Access System) del Museo Británico, iniciado en 1997. El objetivo de este programa era mejorar la experiencia de los visitantes haciendo más accesibles las colecciones, proporcionando una mayor comprensión del contexto cultural de las exposiciones y estimulando la participación activa de los visitantes. A partir de 2002, se colocaron también algunas instalaciones dentro de la sala de lectura del museo. Los terminales tenían el aspecto de volúmenes abiertos con una interfaz que recordaba, también por su tamaño, a un libro. El contenido se derivó parcialmente del sistema de inventario digital, pero los textos se reescribieron ad hoc para que fueran más comprensibles para el público en general. El tema de la accesibilidad se vuelve cada vez más central en la comunicación con el público y ha llevado a varios museos, empezando por el British Museum, a crear la así llamada oficina de interpretación, un departamento de mediadores culturales capaz de “traducir” los contenidos científicos elaborados por los conservadores en textos al alcance de todos.

En los últimos veinte años se han desarrollado innumerables proyectos de investigación dedicados a la reconstrucción de los disiecta membra, es decir, fragmentos y partes de monumentos separados y conservados en diferentes instituciones como consecuencia de acontecimientos relacionados con el coleccionismo y la modalidad de adquisición. Entre otros, se puede recordar el Digital Giza Project, llevado a cabo por la Universidad de Harvard, que recopiló material iconográfico, documentos de archivo, información, resultados de excavaciones y luego desarrolló modelos tridimensionales para ensamblar digitalmente los monumentos de uno de los sitios arqueológicos más importantes del mundo: las pirámides de Giza y las estructuras funerarias que las rodeaban.

Así, poco a poco, se han ido creando bases de datos y se han desarrollado sitios web que representan verdaderos museos virtuales. De este modo, se restituye el contexto y el hallazgo vuelve a cobrar vida en su dimensión histórica.

Recomponer los disiecta membra, poner a disposición de todos los resultados de la investigación, hacer accesible el patrimonio iconográfico y archivístico permite también superar la dimensión propietaria del objeto y crear el Museo digital imposible.

Lo que podremos conseguir en un futuro próximo no es sólo la recomposición del contexto original, sino la posibilidad de vivir una experiencia inmersiva que nos permita transportarnos físicamente a un paisaje histórico y recorrerlo en su estratificación, llegando a entenderlo como un verdadero palimpsesto continuamente modificado por el hombre, cuyos objetos guardados en el museo son los fragmentos de memoria que el tiempo ha conservado.

El futuro se vislumbra en interesantes experimentos de innovación digital como, por ejemplo, el TeamLab Borderless de Tokio, un museo sin fronteras, sin un recorrido de visita predefinido, formado por obras de arte digitales que se comunican entre sí, se influyen mutuamente y a veces se interconectan, superando los límites físicos de las salas en las que se encuentran. En los espacios de exposición se puede pasear, explorar, descubrir diferentes realidades y crear vínculos con otras. Las sugerencias que aporta este laboratorio de innovación digital son un importante elemento de reflexión para entender la dirección que puede tomar la especulación museológica en los próximos años.

En el ámbito de las humanidades, la innovación tecnológica y la tradición milenaria de los estudios temáticos y de profundización colaboran de forma cada vez más sensible, y se orientan a producir líneas de investigación que permitan comprender la relación entre lo material y lo inmaterial, las posibilidades de reconstruir contextos hoy perdidos y desarrollar líneas narrativas complementarias que permitan investigar a fondo el desarrollo diacrónico de una determinada cultura y su influencia en el territorio de referencia.

Los museos prestan una gran atención a la comunicación con y para el público. La accesibilidad se ha convertido en uno de los pilares de estas instituciones, que tratan

arraigarse cada vez más en el tejido social al que pertenecen. La visión de cómo involucrar a los visitantes también está cambiando gradualmente, renunciando a considerar la venta de entradas y el consiguiente incremento de presencias en las salas como el indicador del éxito de un museo, para centrarse en lo que se define como participación de la comunidad.

Los nuevos medios de comunicación desempeñan un papel cada vez más importante no sólo en la transmisión de contenidos, sino también en el desarrollo de un diálogo constante con el público y en la capacidad de recoger elementos de reflexión que puedan, de alguna manera, incluirse en la programación cultural. Uno se pregunta por el papel que están adquiriendo poco a poco los medios de comunicación social, y cómo deben incluirse en un plan cultural estratégico que tenga metas y objetivos precisos.

En el nuevo milenio, hemos asistido a una creciente atención hacia el público, que se interesa cada vez más de forma proactiva por las actividades desarrolladas por las instituciones museísticas; de hecho, se han buscado formas de participación que han contribuido a la definición de un museo participativo.

Se apuesta por una participación proactiva de los visitantes en la programación, y se han multiplicado los experimentos de co-comisaría de las exposiciones.

En este sentido, ha surgido un acalorado debate entre quienes temen que los museos “degraden” su oferta y se “plieguen” a las necesidades del mercado, y quienes creen que las instituciones museísticas siguen siendo demasiado autorreferenciales, inaccesibles e impenetrables para la mayoría de las personas.

Por lo tanto, se ha intentado encontrar una contraposición entre lo que se define como “museo de investigación”, reservado a los estudiosos y expertos de la materia, y el “museo abierto”, que ofrece una participación activa del público.

De hecho, al llevar a cabo su misión de hacer cada vez más nítida la evolución del mundo y la historia de las personas que crearon los objetos que conserva, el Museo cumple la tarea fundamental de perfeccionar continuamente ese contacto entre personas y experiencias de cada época. Para ello, debe recurrir a su forma más profunda y refinada de escucha, es decir la investigación.

AISTHESIS. DESCUBRIR EL ARTE CON TODOS LOS SENTIDOS

Sede de la redacción y de la dirección:

Museo Tattile Statale Omero - Mole Vanvitelliana

Banchina da Chio 28 – Ancona

Web: www.museoomero.it

Editor: Associazione Per il Museo Tattile Statale Omero ONLUS.

Director: Aldo Grassini.

Directora responsable: Gabriella Papini.

Consejo de redacción: Monica Bernacchia, Andrea Sòcrati, Massimiliano Trubbiani, Alessia Varricchio.

Traductora: Elisabetta Paolozzi

Grabación master: Matteo Schiaroli.

Voz: Luca Violini.