

Seminário de Investigação em
Seminario de Investigación en

MUSEO LOGIA

dos Países
de Língua
Portuguesa
e Espanhola

de los Países
de Habla
Portuguesa
y Española

12–14
Out.
2009

Fundação
Dr. António
Cupertino de
Miranda

U.PORTO

FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

ACTAS DO I SEMINÁRIO DE INVESTIGAÇÃO EM MUSEOLOGIA
DOS PAÍSES DE LÍNGUA PORTUGUESA E ESPANHOLA

volume 3

ACTAS DO I SEMINÁRIO DE INVESTIGAÇÃO
EM MUSEOLOGIA DOS PAÍSES DE LÍNGUA
PORTUGUESA E ESPANHOLA

ACTAS DO I SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN
EN MUSEOLOGÍA DE LOS PAÍSES DE HABLA
PORTUGUESA Y ESPAÑOLA

TÍTULO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola

COORDENAÇÃO EDITORIAL
Alice Semedo
Elisa Noronha Nascimento

EDITOR
Universidade do Porto / Faculdade de Letras / Departamento de Ciências e Técnicas do Património
EDIÇÃO: Universidade do Porto / Faculdade de Letras / Biblioteca Digital

LOCAL DE EDIÇÃO: Porto
ANO: 2010
ISBN: 978-972-8932-61-9
VOLUME: 3
CONCEPÇÃO E ARRANJO GRÁFICO
José Antonio Lacerda
IMAGEM DA CAPA
Programa do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola / R2 Design

I SEMINÁRIO DE INVESTIGAÇÃO EM MUSEOLOGIA DOS PAÍSES DE LÍNGUA PORTUGUESA E ESPANHOLA

I SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN EN MUSEOLOGÍA DE LOS PAÍSES DE HABLA PORTUGUESA Y ESPAÑOLA

LOCAL DE REALIZAÇÃO /
LUGAR DE REALIZACIÓN
Fundação Dr. António Cupertino de Miranda, Porto

DATA
12 a 14 de Outubro de 2009 / 12 - 14 de octubre de 2009

COMISSÃO CIENTÍFICA /
COMISIÓN CIENTÍFICA
Alice Duarte
Alice Semedo
Ana Maria Rodrigues Monteiro de Sousa
Armando Coelho Ferreira da Silva
Carlos Alberto Esteves Guimarães
João Miguel Trancoso Vaz Teixeira Lopes
José Roberto Tinoco Cavalheiro
Lúcia Almeida Matos
Margarida Louro Felgueiras
Natália Azevedo

COMISSÃO ORGANIZADORA /
COMISIÓN ORGANIZADORA
Alice Semedo
Andreia Vale Lourenço
Armando Coelho Ferreira da Silva
Elisa Noronha Nascimento
Fortunato Carvalhido
Guilhermina Terra
João Teixeira Lopes

COLABORADORES / COLABORADORES

Ana Luísa Brilhante
António Perestrelo de Matos
Célia Dulce Godinho Machado
Eny Lacerda Ribeiro
Filipa Barbosa Pereira Leite
Gilson Semedo Fernandes
Liliana Teles da Silva Henriques Aguiar
Luz María Gilabert González
Mariana Teixeira
Marta Raquel Fontoura Miranda

RESPONSÁVEIS OPERACIONAIS E CONTACTOS /
RESPONSABLES OPERATIVOS Y CONTACTOS
Alice Semedo e Sandra Carneiro
Departamento de Ciências e Técnicas do Património – FLUP
Via Panorâmica, s/n, 4150 – 564 Porto, Portugal
Tel. +351 22 607 7172 Fax: +351 22 607 7181
E-mail: dctp@letras.up.pt
<http://www.letras.up.pt/dctp>

Cláudia Moreira
Gabinete de Eventos, Comunicação e Imagem
Via Panorâmica, s/n, 4150 – 564 Porto, Portugal
Tel.: +351 226 077 123/05 Fax.: +351 226 077 173
E-mail: geci@letras.up.pt

APOIOS



SUMÁRIO / ÍNDICE

MUSEUS, PATRIMÓNIO E CONSERVAÇÃO PREVENTIVA / MUSEOS, PATRIMONIO Y CONSERVACIÓN PREVENTIVA

- 7** INVESTIGACIÓN SOBRE CONSERVACIÓN
PREVENTIVA EN EL MUSEO GUGGENHEIM-BILBAO
Ainhoa Sanz e Almudena Arana
Museo Guggenheim-Bilbao, Espanha.

- 18** PRESERVAR A MEMÓRIA CONSERVANDO
Carla Carvalho Tavares e Carlos Mota
Fundação Museu do Douro, Portugal.

MUSEUS, COLEÇÕES E PATRIMÓNIO / MUSEOS, COLECCIONES Y PATRIMONIO

- 27** NORMALIZAÇÃO DE PROCEDIMENTOS NAS
COLEÇÕES MUSEOLÓGICAS
Alexandre Matos
Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal.

- 36** SANTA CLARA LA REAL DE MURCIA. UN
EJEMPLO DE MUSEALIZACIÓN DE DOS TIPOS
DE PATRIMONIO BIEN DIFERENCIADOS: EL
ARQUEOLÓGICO Y EL RELIGIOSO
Alfonso López Ruiz
Universidad de Murcia, Espanha.

46 EL NUEVO MUSEO DE LA CATEDRAL DE MURCIA
Concepción de la Peña Velasco
Universidad de Murcia, Espanha.

60 EL LABORATORIO PERMANENTE DE PÚBLICO DE MUSEOS: UN PROYECTO DE INVESTIGACIÓN, UNA HERRAMIENTA DE GESTIÓN
Virginia Garde López
Subdirección General de Museos Estatales, Ministerio de Cultura, Madrid, Espanha.

MUSEUS, ESPAÇO E COMUNICAÇÃO / MUSEOS, ESPACIO Y COMUNICACIÓN

69 LA ALFABETIZACIÓN INFORMATIVA EN LOS SISTEMAS DE INFORMACIÓN DE MUSEOS
Alberto Gallego-Casilda Benítez
Universidad de Granada, Espanha.

77 LA PROLIFERACIÓN DE BARRIOS DE MUSEOS. ESTUDIO DE CASOS: MADRID Y GRANADA
Alberto Gallego-Casilda Benítez
Universidad de Granada, Espanha.

87 LAZOS DE LUZ AZUL: DEL CONTROVERTIDO USO DE LAS TICS EN MUSEOS
Mikel Asensio Brouard e Elena Asenjo Hernanz
Universidad Autónoma de Madrid, Espanha.

MUSEUS, GESTÃO E EMPREENDEDORISMO / MUSEOS, GESTIÓN Y EMPRENDEDORISMO

100 PROGRAMAÇÃO MUSEOLÓGICA DO MUSEU OLIVEIRA FERREIRA
Cristina Alexandra Ferreira Castro Tavares
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Portugal.

114 O PAPEL DO MUSEU DA RESISTÊNCIA DE CHÃO BOM NO DESENVOLVIMENTO TURÍSTICO DA VILA DO TARRAFAL - CABO VERDE
Damiano Gallinaro
Università La Sapienza – Dep. AGEMUS, Itália.

124 DIAGNÓSTICO MUSEOLÓGICO: ESTUDOS PARA UMA METODOLOGIA
Manuelina Maria Duarte Cândido
Universidade Federal de Goiás, Brasil.

MUSEUS, PATRIMÓNIO E CONSERVAÇÃO PREVENTIVA / MUSEOS, PATRIMONIO Y CONSERVACIÓN PREVENTIVA POSTERS

134 REFLEXÕES ACERCA DA ORGANIZAÇÃO E PROGRAMAÇÃO DAS RESERVAS VISITÁVEIS DO LABORATORIO CHIMICO DO MUSEU DE CIÊNCIA DA UNIVERSIDADE DE LISBOA (MCUL)
Ana Carina da Silva Romão

Museu de Ciência da Universidade de Lisboa (MCUL), Portugal.

MUSEUS, COLEÇÕES E PATRIMÓNIO / MUSEOS, COLECCIONES Y PATRIMONIO / POSTERS

139 O OBJECTO E OS MUSEUS DE MEDICINA – APROFUNDAMENTO DE UM MODELO DE ESTUDO
Sónia Paula Castro Faria
Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Museu do Centro Hospitalar do Porto, Portugal.

143 MUSEU DO OURO: A FORMAÇÃO DE UM PATRIMÔNIO COMO MEDIADOR DA IDENTIDADE NACIONAL
Tatiana Harue Dinnouti
Universidade Federal de Minas Gerais – Escola de Arquitetura e Urbanismo, Brasil.

MUSEUS, ESPAÇO E COMUNICAÇÃO / MUSEOS, ESPACIO Y COMUNICACIÓN / POSTERS

148 AVEIRO ARTE NOVA: ESTRATÉGIA CONCERTADA DE DESENVOLVIMENTO MUSEOLÓGICO E TURÍSTICO-CULTURAL
Andreia Vale Lourenço
Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal.

151 UMA NOITE NO MUSEU: CICLO DE PALESTRAS
SOBRE CULTURA, MEMÓRIA E PATRIMÔNIO
Carla Renata Antunes de Souza Gomes, Ana Maria Dalla
Zen, Ana Celina Figueira da Silva, Eliane Muratore, Marlise
Maria
Giovanaz e Valéria Regina Abdalla
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil.

155 MUSEUS E TEATRO: COMUNICADORES E ACTORES
DE VÁRIOS PALCOS
Maria Teresa de Almeida Martins Baptista
Universidade de Coimbra, Portugal.

MUSEUS, GESTÃO E EMPREENDEDORISMO /
MUSEOS, GESTIÓN Y EMPRENDEDORISMO /
POSTERS

160 GESTÃO DA QUALIDADE EM MUSEUS. A
APLICAÇÃO DA NORMA NP EN ISO 9001: 2008
Daniela Pinto Ferreira
Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Câmara
Municipal do Porto, Portugal.

MUSEUS, PATRIMÓNIO E
CONSERVAÇÃO PREVENTIVA /
MUSEOS, PATRIMONIO Y
CONSERVACIÓN PREVENTIVA

Ainhoa Sanz e Almudena Arana

Ainhoa Sanz, Licenciada en Bellas Artes, especialidad Conservacion-Restauración por la UPV-EHU (1994). Realizó estudios en Historia del Arte UPV-EHU. Durante varios años compaginó el trabajo en el ámbito de la restauración para diferentes instituciones con la enseñanza en el Dpto. de Conservación-Restauración de la UPV-EHU. En 2003 pasó a formar parte del equipo del Dpto. de Conservación-Restauración del Museo Guggenheim Bilbao, siendo la coordinadora del mismo desde 2005. **Almudena Arana** es Doctoranda en Bellas Artes en la especialidad de conservación de arte contemporáneo en la Universidad del País Vasco UPV-EHU, Licenciada en Historia del Arte por la misma universidad (2000) y Diplomada en Conservación y Restauración de Bienes Culturales por la Escuela Oficial de Madrid, especialidad en Documento Gráfico (1994). Actualmente disfruta de una beca de investigación en conservación preventiva en el Museo Guggenheim Bilbao.

LA INVESTIGACIÓN EN EL DEPARTAMENTO DE CONSERVACIÓN DEL MUSEO GUGGENHEIM BILBAO

Ainhoa Sanz e Almudena Arana

Resumen

La investigación relativa a la Colección Propia y a la conservación preventiva en el Museo Guggenheim-Bilbao es una actividad considerada fundamental que tiene en cuenta dos líneas paralelas de actuación que versan sobre la propia naturaleza constitutiva de las obras, los factores y condiciones que contribuyen a su degradación. La investigación por tanto se centra en el conocimiento de los materiales mediante técnicas analíticas y de diagnóstico, y sobre sus causas y procesos de deterioro. Por otro lado se estudian, adecuan y optimizan los métodos y sistemas de almacenaje, embalaje, manipulación, transporte y exposición de las obras de arte en aras a su preservación.

Cabe destacar el espíritu innovador del Museo en el diseño y la puesta en marcha, en 2003, de un plan de emergencias específico para las obras de arte de la colección y aquellas en préstamo o depósito. Su implantación ha supuesto la colaboración con otras instituciones en el desarrollo de iniciativas similares. La Interdisciplinariedad y la colaboración entre profesionales constituyen uno de los ejes fundamentales en la investigación. Prueba de ello es la participación y/o liderazgo del Museo en varios proyectos europeos de investigación y normalización.

Palabras Clave: Investigación, Conservación Preventiva, Normalización, Plan de Emergencias.

Introducción

El Museo Guggenheim Bilbao es obra del arquitecto americano Frank O. Gehry. Data de 1997 y constituye un magnífico ejemplo de la arquitectura más vanguardista del siglo XX. Consta de 10.000 m² de espacio expositivo dividido en 3 plantas, con 19 galerías conectadas entre sí mediante pasarelas, ascensores y escaleras. Se hallan estructuradas en torno a un atrio central y grandes muros cortina de acero y cristal. Este singular edificio alberga obras de los artistas más significativos del arte moderno y contemporáneo en el ámbito internacional, vasco y español.

Además de la colección propia, el Museo cuenta con fondos prestados por la Fundación Solomon R. Guggenheim y custodia obras de titularidad privada. Su misión, tal y como la define el ICOM, es reunir, conservar e investigar el arte moderno y contemporáneo y exponerlo en el contexto de la Historia del Arte desde sus múltiples perspectivas y dirigido a una audiencia amplia y diversa.

La complejidad del arte contemporáneo en cuanto a materiales, técnicas, formas y significados suponen un apasionante reto para el conservador- restaurador que exige la colaboración de biólogos, químicos, físicos, historiadores del arte, etc. con el objeto de esclarecer unas pautas de actuación preventivas, más que curativas, idóneas para la buena conservación de la obra. Todo ello en un contexto difícil por cuanto no existe una unidad teórica común basada en una amplia experiencia.

Líneas de Investigación

Desde su creación en 1997 el Museo Guggenheim-Bilbao considera la investigación como un pilar fundamental de su gestión y desde el año 2006 se ha visto reforzada con los programas de becas de investigación concedidas por la Caja de Ahorros de Bilbao (BBK).

Se establecen las prioridades de investigación con el triple objetivo de obtener conocimiento sobre el valor cultural de sus obras, para conservar el valor de las mismas y difundirlas. La metodología de trabajo requiere comunicación Inter-departamental y un enfoque multidisciplinar. El arte contemporáneo difiere sustancialmente del arte tradicional tanto en su génesis como en la heterogeneidad de materiales de los que están compuestas las obras y es absolutamente necesario el conocimiento de la metodología de trabajo y práctica artística de su autor, la idea que subyace en la obra, su significado histórico artístico, la composición de sus materiales, la interacción de los mismos entre sí y con el medioambiente que les rodea, etc. En este sentido, los departamentos de curatorial y conservación del Museo, ambos integrados bajo el subproceso de organización de contenidos artísticos, trabajan de manera conjunta en la investigación.

En lo que a la conservación de las obras se refiere, existen dos líneas de investigación paralelas e interrelacionadas que pretenden una búsqueda de conocimiento o soluciones a problemas concretos. En una primera línea, se indaga sobre las técnicas y los materiales que constituyen cada una de las obras, se determinan sus causas de deterioro y los procesos de degradación asociados a ellas. Al mismo tiempo, y esta constituiría la segunda línea de investigación, es necesario profundizar en aquellos aspectos relacionados con la conservación preventiva de las obras (medioambiente, exposición, almacenamiento, manipulación y traslado, etc.). Para ello, el departamento de conservación se encarga de:

- Desarrollar proyectos de investigación en colaboración con otros museos e instituciones de forma activa, sirviendo como recurso y referencia para los profesionales de otras instituciones, museos, universidades y escuelas de restauración.
- Estudiar y analizar cada obra que forma parte de la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao ahondando en su conocimiento histórico- artístico y estado de conservación en aras a su preservación. Para ello se realizan análisis de materiales constitutivos, tales como fibras y pigmentos, informes de conservación con mapeo fotográfico de deterioros, control periódico de dichos deterioros, historial de préstamos, tiempos de exposición, etc. La obra de Clifford Still, propiedad del Museo, constituye un claro ejemplo del exhaustivo análisis practicado por el departamento de conservación en colaboración con un laboratorio externo de análisis científico especializado en obras de arte. Se hicieron análisis de micromuestras por microscopía óptica con luz incidente y transmitida, tinciones selectivas y ensayos microquímicos, estudios morfológicos de las fibras , Cromatografía de gases – espectrometría de masas (GC-MS), espectroscopia infrarroja por transformada de Fourier (FTIR) y microscopía electrónica de barrido – microanálisis mediante espectroscopía por dispersión de energías de rayos X (SEM – EDX).
- Así mismo, el protocolo de adquisición de nuevas obras contempla un estudio detallado de su estado de conservación, necesidades y mantenimiento futuro de la obra.
- La instalación de la obra “Arcos Rojos” de Daniel Buren sobre el Puente de La Salve en Bilbao es un proyecto específico del autor para el Museo con motivo de la celebración del X aniversario de inauguración. En ella se hizo imprescindible la colaboración de los departamentos de curatorial y de conservación junto con el artista para la elección idónea de materiales así como de estudios de ingeniería, la adaptación del diseño, estudio previo de las consecuencias de la ubicación de la obra en el exterior y programa de mantenimiento.



"Arcos Rojos"
de Daniel Buren

- Paralelamente se define un programa específico para cada obra en relación a su almacenamiento, manipulación, transporte, exhibición y mantenimiento para cada obra. El Museo ha realizado diseños novedosos de embalajes para obras concretas de Anselm Kiefer como la de “Embarcación solar” y “Berenice” por ejemplo. En esta última el embalaje permite la instalación directa de la obra desde su caja, evitando así un exceso de manipulación. Además, se han realizado ensayos de materiales apropiados para la realización de estos embalajes. Incluso se llegó a acometer el levantamiento de un muro adicional en la galería donde se expusieron las obras de Anselm Kiefer con el objeto de servir de almacén y evitar riesgos innecesarios de manipulación y traslado.



Almacenaje
de “Berenice”

- En ocasiones, cuando las características técnicas y materiales de algunas piezas así lo precisan, personal del Departamento de Conservación recurre al apoyo técnico de profesionales de otras disciplinas, coordinando así equipos Inter disciplinarios.

- Sensibilizar al público y personal interno e implicarlo activamente en la misión de preservar el patrimonio cultural para futuras generaciones. Para ello se han creado programas y actividades orientadas a fomentar el principio de custodia compartida de las colecciones, generando un sentimiento de responsabilidad común hacia el patrimonio cultural. En este sentido, el Departamento de Conservación se halla a cargo de la formación del personal en cuestiones relativas a situaciones de emergencias con obras de arte, guía al departamento de seguridad en la determinación de las necesidades específicas de cada exposición para evitar que las obras sufran toques, actos vandálicos, etc. y realiza jornadas de puertas abiertas para amigos del Museo.

Relevancia y Difusión de la Investigación

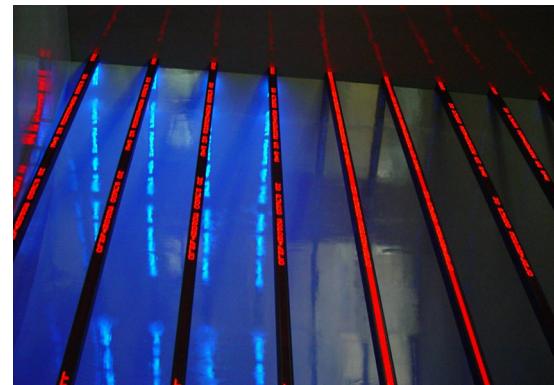
El Museo Guggenheim Bilbao es muy consciente de la trascendencia que tiene el intercambio cultural y científico y, por ello, lo impulsa. Lo hace creando oportunidades de encuentro entre profesionales para el intercambio de conocimiento, y también respondiendo a la llamada de otras instituciones que, por la relevancia de las investigaciones, invitan al Museo con frecuencia a participar en diversos eventos.

El interés suscitado en el círculo profesional integrado por conservadores-restauradores, por los estudios y tratamientos realizados en obras de la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao, ha permitido al Museo participar en distintos **foros profesionales de ámbito nacional e internacional** mediante ponencias y artículos científicos. Algunos de los proyectos de investigación publicados son:

Sobre la obra de Anselm Kiefer: ***Anselm Kiefer at the Guggenheim Museum Bilbao: towards a new methodology for the preventive conservation of contemporary artworks***, presentado en el Congreso del International Institute for Conservation (IIC) 2004. En él se exponen las dificultades que entrañan la exposición, almacenaje y conservación de sus obras debido a las grandes y pesadas dimensiones de algunas de ellas y a la naturaleza misma de sus materiales constitutivos. Las soluciones a estos problemas parten de una exhaustiva revisión de criterios, metodologías y formas de actuación tanto del artista como de los conservadores encargados de su preservación.

Inside Installations Art es un proyecto de investigación financiado por la Unión Europea que nace en el seno de INCCA (International Network for the Conservation of Contemporary Art), una red de profesionales especializados en el arte moderno y contemporáneo. Liderada por el ICN (Instituut Collectie Nederland), esta iniciativa

contó con la participación de más de 20 instituciones, entre las cuales se hallaba el Museo Guggenheim Bilbao. Se realizaron numerosos casos de estudio para definir buenas prácticas de conservación, entre los cuales está la obra *Installation for Bilbao* que Jenny Holzer realizó específicamente para la galería Boot del Museo. La obra consta de 9 columnas de LEDs donde se reflejan textos cuyas letras, fondos, tiempos de repetición, velocidad, etc. son variables acentuando el valor de los mensajes y dotando a la palabra de nuevos significados. Todo ello es gestionado por un software de gran complejidad técnica cuyos elementos electrónicos presentan problemas graves de conservación, dada la obsolescencia tecnológica. Para solventar estos problemas fue imprescindible recoger información sobre el concepto y génesis de la obra, así como de sus elementos electrónicos e informáticos necesarios para su funcionamiento. Se entrevistó a la artista y se trabajó conjuntamente con ella y el personal técnico de su estudio para definir una metodología de trabajo que garantizase la futura conservación y exposición de la obra sin alterar el contenido conceptual de la misma.



"Installation for Bilbao"
de Jenny Holzer

En la VII Reunión de Arte Contemporáneo Grupo Español del IIC se presentó un artículo titulado **“Transporte, instalación y exhibición de *La Materia del Tiempo*” de Richard Serra**. En él se exponen los desafíos técnicos a los que hubo que hacer frente para el traslado de la obra hasta Museo y su posterior instalación en galerías. La obra está compuesta por planchas de acero Cor-Ten® de tamaño monumental y gran peso para cada una de estas dos acciones. Ello hizo imprescindible un estudio en profundidad de la adecuación de la galería, los medios y formas de transporte, así como del acero Cor-Ten® del que está compuesta la obra.



Transporte de
“La materia del Tiempo”
Richard Serra

Otro de los proyectos de investigación desarrollado por el Departamento de conservación del Museo es el de la “Conservación de escultura en bronce a la intemperie. **Propuesta para el mantenimiento de Mamá de Louise Bourgeois.** Es una obra propiedad del Museo, la segunda de una serie de seis, y se halla expuesta en el exterior. Es una escultura realizada en bronce, con varias pátinas que se habían visto afectadas por distintas alteraciones de tipo medioambiental, vandálico, etc. y que requerían una intervención urgente. Como paso previo a consiguientes intervenciones para devolver a la obra su apariencia original, se hicieron analíticas, se elaboraron cuestionarios que se remitieron a otras instituciones con las mismas obras y se recogieron datos medioambientales en el exterior. La recopilación de toda esta documentación facilitó la creación de una rutina de mantenimiento de la obra con un calendario de control.



Mamá
de Louise Bourgeois

Por último, cabe destacar el espíritu innovador del Museo en el diseño y la puesta en marcha de un **plan de emergencias** específico para las obras de arte de la colección y aquellas en préstamo o depósito. La implantación de este plan en 2003 ha supuesto la colaboración con otras instituciones en el desarrollo de iniciativas similares e incluso se ha invitado al Museo al *ICOMOS-ICMS Annual Meeting, Integrated Risk Management*, celebrado en Ámsterdam del 22-26 de septiembre 2008 para explicar la metodología de evaluación del plan de emergencia de obras de arte del Museo.

Los seminarios, las reuniones, los congresos o las jornadas constituyen vehículos esenciales para la difusión de las investigaciones realizadas por nuestro equipo y el intercambio de conocimientos con otros profesionales de reconocido prestigio y amplia trayectoria. En los últimos 5 años, el Museo ha organizado los siguientes encuentros:

- Congreso del IIC en 2004 “Modern Art, New Museums”.
- Seminario organizado junto con el Grupo español del IIC: “Planes de Emergencia para museos: hacia una conservación preventiva integral” en 2007. Congregó a numerosos profesionales del ámbito museístico estatal y expertos de renombre internacional.
- Celebración de la Primera (2005) y Segunda Edición (2007) de las Jornadas de Conservación Preventiva en colaboración con el Grupo Español del IIC.
- Reunión del CEN TC/346 (*European Committee for Standardization-Conservation of Cultural Property*) WG 5 en la sede del Museo Guggenheim Bilbao. Es este un grupo de trabajo para la estandarización europea sobre el transporte y embalaje de obras de arte en el que el Departamento de conservación se halla acreditado (2007).

La constitución y dinamización del Grupo de Preventiva del Grupo Español del IIC ha sido clave para el intercambio de opiniones, experiencias y conocimientos, con reuniones bianuales, que permiten desarrollar políticas comunes de conservación preventiva de ámbito estatal.

La misma página web del Museo, donde se pueden encontrar los resultados de investigaciones arriba detalladas, responde a la iniciativa tomada por importantes instituciones científicas europeas de promover el acceso libre y sin restricciones a las investigaciones realizadas por el Museo (Open Access). Todo ello para favorecer el impacto de su trabajo y contribuir al intercambio de conocimiento científico.

La investigación científica en conservación supone una fuente de información poderosa para los propios conservadores puesto que permite perfeccionar y crear nuevos tratamientos gracias a técnicas novedosas, ayuda a la obtención de recursos destinados a paliar el grado de deterioro y permite una mejor comprensión de

la naturaleza de los objetos, entre otros. Los historiadores del arte y *curators* también consiguen ahondar en el conocimiento de las obras e incluso descubrir aspectos hasta ese momento desconocidos. En este punto cabe señalar la exposición “Hidden Picasso” donde se muestra el proceso de investigación desarrollado en torno a la obra *Rue de Montmartre* de Picasso. Constituye un ejemplo destacado de la aplicación de los métodos de examen científico al estudio de las obras de arte, culminando con el descubrimiento de una pintura subyacente. Es de destacar el gran interés demostrado por el público en el conocimiento de las técnicas analíticas aplicadas al estudio de obras de arte. “Iberia” de Robert Motherwell es otra de las obras de la colección sometida a estudios científicos de rayos x e infrarrojos para determinar si existía pintura subyacente.

En diciembre del 2006 se trabajó en la puesta en marcha de un proyecto de colaboración Museo Guggenheim Bilbao & GAIKER para la creación y desarrollo de un sistema innovador de embalaje de obras de arte.

En Mayo del 2007 el Departamento de Conservación participó en un sondeo internacional, junto a otras 130 instituciones, sobre el uso y el consumo de los materiales de embalaje en los museos para la concepción de nuevos sistemas de embalaje sostenibles llevado a cabo bajo el programa de Fellowships de Smithsonian titulado *IMPACT: The Travelling Exhibit Industry and Sustainability*.

Además, en ese mismo año, el Museo presentó su candidatura para la participación bajo la figura de *associate partner* en el proyecto *VIDAR: Vibration Dosimetry for Artefacts - System for the continuous monitoring of vibrations and assessing their effect on objects of art and cultural heritage*. Proyecto liderado por ICN, y coordinado por Dr. William Wei, investigador del mismo centro.

El proyecto, centrado en la concepción de un dosímetro de vibraciones para la conservación preventiva de objetos patrimoniales, fue presentado en Mayo 2007 a la Comisión Europea para consideración- *EU Seventh Framework Research Programme (FP7), Sub-activity: 6.3.2 Protection, conservation and enhancement of cultural heritage, including human habitat*.

La candidatura progresó pero no obtuvo la financiación necesaria para su ejecución. Actualmente el museo trabaja en la preparación de otro Proyecto Europeo de colaboración dentro del Programa Cultura 2007- 2013 sobre Conservación de Escultura Contemporánea en el exterior.

Investigación en Relación con la Elaboración de Estándares Europeos

Otras actividades relacionadas con la investigación en materia de conservación preventiva son las relativas a la normalización o estandarización de cuestiones relacionadas con el patrimonio cultural bajo el Comité Técnico 346 / *Conservation*

of Cultural Property. En ellas, el Museo participa como delegado experto para el *WG5 Transportation and packaging methods* (en el 2007) y para el *WG4 Environment* (2009). En el primero se abordan los principios de transporte y embalaje de bienes culturales. Este grupo tiene la responsabilidad de diseñar la normativa sobre los métodos de embalaje y transporte de bienes culturales: las fases previas al mismo (documentación y trámites), la elección del transporte, el control del microclima durante el mismo, etc. En el segundo se tratan cuestiones tan importantes como la humedad relativa y temperatura, gases contaminantes e iluminación así como el instrumental necesario para el registro de estos parámetros, condiciones de préstamo, condiciones del almacén donde se albergan las obras, etc. El objetivo, en ambos grupos, es crear un estándar de aplicación europea que sin duda alguna contribuirá significativamente a mejorar la conservación preventiva de las obras y a facilitar la movilidad y préstamo de colecciones entre distintas instituciones culturales.

Es igualmente reseñable la reciente incorporación del Museo en la acción D42, *Chemical Interactions between Cultural Artefacts and Indoor Environment* (EnviArt), de COST (*European Cooperation in Science and Technology*).

Financiación/ Convenios/ Becas/ Contratación Personal Investigador

Para el desarrollo de las tareas de investigación, el Museo ha creado una beca de postgrado curatorial que apoya la investigación sobre el arte contemporáneo en sus distintas manifestaciones y otra de conservación. Son becas de periodicidad anual con posibilidad de extensión a dos años, financiadas por la Caja de Ahorros de Bilbao (BBK). Recientemente, el Museo ha suscrito convenios de colaboración con el Departamento de Química Analítica de la Universidad del País Vasco para trabajar conjuntamente en la investigación de piezas de la colección y dispone de una persona externa contratada que realiza tareas de investigación, búsqueda de financiación y redacción de proyectos de investigación europeos.

Carla Carvalho Tavares e Carlos Mota

Carlas Tavares é doutoranda em Arte Sacra, na Universidade Católica Portuguesa licenciou-se em 2007 em Arte - Conservação e Restauro na mesma universidade. Actualmente desenvolve, no Museu do Douro (MD), o projecto de intervenção e estudo técnico das pinturas do Mestre Joaquim Lopes, Colecção Casa do Douro. Paralelamente está envolvida no estudo histórico e técnico de Pintores do Norte de Portugal, a decorrer no Centro de Investigação da U.C.P, pólo da Foz. **Carlos Mota**, desde Agosto de 2006, é Técnico Superior de Conservação e Restauro na Fundação Museu do Douro. Tem desenvolvido actividades de manutenção, conservação e restauro das colecções, avaliação de espaços de exposição e reserva, elaboração de propostas para equipamento da Sede. Particularmente para os espaços de reservas, laboratório e atelier de conservação de restauro. Desenvolveu os planos de segurança interna das áreas de exposição permanente e de reservas. Esteve envolvido nos processos de transferência das reservas. Tem colaborado na orientação de estágios de Verão e profissionais em Conservação e Restauro realizados no Museu do Douro e em parceria institucional. Participa nas montagens de exposições, salientam-se “O Douro no Tejo” que esteve patente no palácio de São Bento em Lisboa, “Fotografia no Douro Arqueologia e Modernidade” que itinerou pela região demarcada do douro, e na exposição permanente do Museu do Douro “Memória da terra do vinho”.

PRESERVAR A MEMÓRIA CONSERVANDO

Carla Carvalho Tavares e Carlos Mota

Resumo

Oito pinturas do Mestre Joaquim Lopes animaram, em 1934, o Stand promocional da Casa do Douro, na “I Exposição Colonial Portuguesa”, que decorreu no Palácio de Cristal. Concebidas com o propósito de propaganda de uma região e da Instituição, adornam hoje as paredes adormecidas do edifício-sede da Casa do Douro.

O Museu do Douro (MD), consciente do seu papel social de valorização e estudo do património regional, desenvolveu um projecto para preservar a memória das oito pinturas e enaltecer o mestre que as compôs.

A presente reflexão mostra um caso prático de investigação e intervenção científica sobre uma colecção pictórica, tendo como objectivo a sua valorização.

A estratégia de preservação das obras de Joaquim Lopes passou por o abrandamento das causas de instabilidade, degradação e alteração das pinturas; o estabelecimento de mecanismos de protecção e reforço dos materiais originais; e a divulgação do trabalho do autor com a montagem de uma exposição e consequente sensibilização da comunidade.

Palavras-chave: Conservação e Restauro, Valorização, Interacção

Abstract

In 1934, eight paintings of Master Joaquim Lopes embellished the stand of Casa do Douro at the “I Exposição Colonial Portuguesa” – the 1st Portuguese Colonial Exhibition, which took place at the Palácio de Cristal. They were created with the purpose of publicising the Region and this Institution and, presently, they ornament the sleeping walls of Casa do Douro Head Office. Aware of its social role in appreciating and studying the regional assets, the Museu do Douro (MD) developed a project to preserve the history of these eight paintings, and pay homage to the master who created them.

This reflection shows a practical example of investigation and scientific intervention of a pictorial collection, aiming the appreciation of its value. The strategy of preservation of Joaquim Lopes' works involves the softening of causes of instability, degradation or alteration of the paintings; the establishment of mechanisms to protect and reinforce the original materials; and the publicity of the author's work by setting an exhibition and tutoring the community.

Nascidas com o propósito de decorar as paredes do *stand* da Casa do Douro, para a “I Exposição Colonial Portuguesa”, a decorrer no Palácio de Cristal, em 1934, foram realizadas pelo mestre Joaquim Lopes, oito pinturas de grande formato. Executadas após o reconhecimento do artista como pintor e professor catedrático na Faculdade de Belas-Artes do Porto, da qual se torna mais tarde director. Decorrida a exposição, que durou cerca de três meses¹, as pinturas foram transferidas para um armazém da Instituição, onde ficaram dez anos, momento a partir do qual a colecção perdeu a dinâmica discursiva, não havendo a leitura total do conjunto. Na inauguração do edifício-sede as oito pinturas encontravam-se expostas em diferentes salas, inclusivamente uma das pinturas que é composta por duas partes foi apresentada em separado.

Joaquim Lopes terá criado os *panneaux* para o *stand* da Casa do Douro como obras efémeras², apenas com o propósito de ilustrar as paredes. Apesar das iniciais pretensões do artista, quis a instituição que encomendou o trabalho manter este testemunho, preservando-o exposto no edifício-sede situado em Peso da Régua. A colecção pictórica da Casa do Douro retoma hoje o brilho perdido, renascendo 75 anos depois da sua criação, como mote de uma exposição. O Museu do Douro (MD), empenhado na sua política de enraizamento, dinamização do meio e salvaguarda do património cultural da região demarcada do Douro, olhou para os painéis como um potencial adormecido, que espelha a história de trabalho e produto de uma região. As oito pinturas retratam, com cores imaginárias, os trabalhos agrícolas da recolha do vinho, os vales sulcados que enquadram um rio de ouro, o transporte das pipas de vinho nos tradicionais barcos “rabelo”, até à descarga agitada no Cais dos Guindais, no Porto. As pinturas traduzem a essência da região, marca com a qual o MD se identifica. Neste sentido, foi apresentado no programa do MD, o projecto de estudo e intervenção das pinturas, cujo resultado do trabalho tinha como fim a abertura de uma exposição que espelhasse: a região; o trabalho do mestre que teve uma relação próxima com a região e cujo trabalho nunca teve o reconhecimento merecido; e as laboriosas tarefas de conservação e restauro pelas quais as pinturas foram passando ao longo do presente ano. Os objectivos da exposição não se reduziram ao levantamento, recolha e exposição da obra de um

¹ A “I Exposição Colonial Portuguesas” esteve patente no Palácio de Cristal de 19 de Junho a 30 de Setembro.

² Segundo o artista, «uma vez demolida, será como a fogueira viva e deslumbrante que se apaga – deixará cinzas. Se se conservasse, brigando contra o tempo, contra o seu tempo, seria velha e banal dentro de poucos meses.» (PORTUGAL. Agência Geral das Colónias, 1934: 39).

artista³. Contemplaram, a recolha exaustiva do trabalho e vida de Joaquim Lopes até ao momento por explorar e por trazer à memória dos visitantes a importância da instituição, a Casa do Douro, proprietária deste património que marca a história e ilustra a região.

Para além de se pretender com a intervenção das pinturas remover o véu, que parecia desvanecer a qualidade das obras, etapa que não passou apenas pela limpeza da camada pictórica, procurou-se delinejar um projecto que trazendo para a ribalta as obras, lhes desse por consequência maior destaque, as valorizasse e lhes concedesse condições materiais e humanas para a sua preservação. Desta forma, a conservação e restauro das pinturas vai mais além da intervenção directa sobre as obras através do toque do pincel e bisturi do conservador restaurador, “toca” a sensibilidade do espectador quer para a obra de um artista, quer para o delicado e complexo trabalho que é a conservação de uma obra de arte, cujo trabalho de preservação é uma responsabilidade de todos. Os bens pertencem não só aos proprietários, são herança do Homem. As pinturas ao serem reconhecidas como elementos de valor, dignas de uma exposição, são mais facilmente protegidas, prevenindo-se a degradação⁴.

A intervenção da coleção pictórica da Casa do Douro, para além dos benefícios directos que trouxe às obras permitiu a interacção de alguns visitantes e população local (crianças e estudantes), através de visitas guiadas ao ateliê situado no interior da sede do MD. Por sua vez, a necessidade de se registar a intervenção para a futura exposição levou à criação de uma parceria com a Escola Secundária Dr. João de Araújo Correia, cujos alunos de artes contribuíram com a montagem e edição das imagens captadas.

Desde a inauguração do edifício sede da “Casa do Douro”, em 1944, até o início de 2009, as pinturas encontravam-se expostas em diferentes salas do edifício, à mercê de múltiplas variações de humidade e temperatura, características da cidade duriense e expostas à incidência da luz solar. Os agentes de degradação de origem climatérica, associados aos factores antropológicos - rasgões e a aplicação de purpurinas - e há utilização por Joaquim Lopes de materiais precários (têxtil fino, com defeitos de fabrico, delicados estratos pictóricos, sem camada de protecção e grades toscas) determinou que as jovens pinturas, com 75 anos, apresentassem

³ O Guião da Exposição reúne obras do mestre Joaquim Lopes, cujos temas abordados envolvem o Douro, o que inclui para além dos panneaux da coleção Casa do Douro, obras espalhadas por todo o país desde colecções privadas a musealizadas.

⁴ Não prevenir atempadamente a degradação das obras de arte, exige, com frequência o recurso a materiais que alteram a natureza destes bens.

sinais de degradação acelerada, havendo o risco de rapidamente ocorrer uma perda substancial da camada pictórica e oxidação profunda do suporte, que já apresentava numerosos e extensos rasgões.

Um caso peculiar, é a (re) descoberta que o conjunto das nove pinturas vistas individualmente, é composto por oito, na medida em que duas delas são um díptico. Existe uma continuidade no desenho que perde lógica quando observadas em separado, sendo original a forma como o mestre Joaquim Lopes, coloriu as telas utilizando, cores vibrantes e luminosas numa, e cores terra e sombrias noutra. Esta ideia é reforçada pela ligação das pinturas a 90°, posição na qual devem ser expostas para não se perder a correcta expressão.

Uma vez feito o transporte das obras para o *ateliê* de conservação e restauro na sede do MD, delineou-se o tratamento, com a recolha de amostras para a elaboração de exames científicos, que auxiliaram e justificam a escolha de materiais e procedimentos, refutando as hipóteses de carácter técnico e material que surgiram no exame à vista desarmada⁵.

Com o objectivo de analisar os materiais constitutivos e a organização dos estratos pictóricos, foram realizados os seguintes exames: testes de cargas, análise estratigráfica e testes histoquímicos. Partindo-se destas análises podemos concluir que as pinturas são constituídas por diversos estratos pictóricos sobrepostos a uma fina camada de cor que serviu de base na qual o artista define em traços rápidos o desenho a grafite.



Fig. 1:
Transluminiscência da
pintura “Barco rabelo”

5 As características ópticas das cores colocaram em causa a natureza técnica das obras. O estrato superficial estava baço, sem o brilho característico da técnica a óleo que se veio a confirmar.

No decorrer do tratamento, as principais dificuldades, que pareciam no início incidir sobre a camada pictórica, afiguraram-se pouco preocupantes e de fácil resolução quando comparadas com as alterações do suporte têxtil.

A debilidade do suporte levou a um maior investimento na selecção dos materiais e procedimentos, visando o prolongamento das obras no tempo, a fácil manutenção das pinturas, contrariando a efemeridade dos materiais. Em concreto, reforçou-se o suporte têxtil com a aplicação, no verso, de tela de poliéster⁶ unida ao têxtil original de forma activa, com acetato vinílico⁷, ou passiva (sem aplicação de adesivo). As grades originais foram substituídas por bastidores mais robustos, com reforços em cruzeta, sendo a principal preocupação da equipa que as grades apenas tocassem na margem que delimita a pintura, evitando o risco e evolução de marcas que vincam a camada pictórica. Por sua vez, houve o cuidado de criar um vão entre o reverso da tela e a grade, local onde por norma se acumulam poeiras, podendo periodicamente ser limpo. Aplicaram-se extensores metálicos reguláveis, o que permite aumentar ou reduzir a tensão da pintura mediante a época do ano, na medida em que a Instituição proprietária não tem condições ambientais que favorecem a estabilidade das pinturas.



Fig. 2:
Reintegração pictórica
das lacunas da pintura
“Barco rabelo”

6 Foi seleccionado mais do que um tipo de poliéster, mediante o grau de oxidação do suporte.

7 Assegurando a sua reversibilidade, dado ser um adesivo termoplástico e pouco penetrante, ficando à superfície do têxtil.

Entre os diversos tratamentos da camada pictórica, destaca-se a limpeza química com a utilização de géis, que permitem uma acção mais intensa do solvente, maior contacto com a superfície e menor penetração, possibilitando controlar de forma mais eficaz a remoção da sujidade. A frente da pintura foi protegida com um médium vinílico, criando um estrato superficial, que permitiu a aplicação de um verniz de baixo peso molecular, um acetato polivinílico.

Após a intervenção das pinturas, com o consequente envolvimento da população no projecto e a poucos dias da sua inauguração, uma pergunta se levanta:

Que futuro terão as obras, após o inevitável encerramento da exposição?

A dúvida tem levado a um diálogo constante entre os técnicos envolvidos no projecto e a Instituição proprietária. Uma das soluções apontada é a criação de uma sala musealizada, no interior da Casa do Douro, que não descontextualiza as obras do edifício onde durante os últimos 65 anos viveram e permite ressuscitar a memória do stand da Casa do Douro, para a *I Exposição Colonial Portuguesa*. A leitura do conjunto é premissa a preservar, na medida em que há uma relação estética, formal e discursiva das pinturas, que narram uma viagem pelo rio Douro, através do olhar do artista portuense Joaquim Lopes.



*Fig. 3:
Vista geral dos panneaux
da coleção da Casa do
Douro na exposição “Mestre
Joaquim Lopes - Douro”, no
Museu do Douro.*

MUSEUS, COLEÇÕES E PATRIMÓNIO /
MUSEOS, COLECCIONES Y PATRIMONIO

Alexandre Matos

Licenciado em História pela Universidade Portucalense em 1995, ingressei no Museu de Aveiro como estagiário em 1996 de onde saí em 1999. Neste ano concluí o primeiro grau de estudos em Museologia na faculdade de Letras da Universidade do Porto e iniciei uma colaboração com a empresa Sistemas do Futuro que se mantém até hoje. Em 2007 defendi a tese de mestrado em Museologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto sobre o tema Normalização documental de Museus e estou neste momento inscrito no programa de doutoramento da mesma Faculdade, usufruindo do apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia através do programa de Bolsas de Doutoramento em Empresa.

NORMALIZAÇÃO DE PROCEDIMENTOS NAS COLECÇÕES MUSEOLÓGICAS

Alexandre Matos*

Resumo

Normalizar é a palavra chave em documentação de museus. A partir deste conceito qualquer conservador de museu pode criar uma estrutura de documentação no museu em que trabalha independentemente do seu tamanho e da importância das suas colecções. Nesta apresentação iremos centrar a nossa atenção nos (Collections Trust, 2009)procedimentos a adoptar quando estamos perante um trabalho de documentação num museu e reflectiremos sobre a sua importância e vantagens que trazem para os museus e seus profissionais. São estes os objectivos também que orientam o nosso trabalho de investigação no doutoramento em Museologia.

Palavras-chave: Normalização, Documentação, Ciências da Informação, Gestão de Colecções

Abstract

Standards are the key in museum documentation. They manage to help the curators with the documentation structures in museums, regardless their magnitude or the importance of their collections. In this presentation our focus will be the procedures standards and their importance for the museums and documentation professionals. Some of the advantages and the difficulties to implement this kind of standards in a museum will be discussed as well. This evaluation is also our Phd main objective.

Keywords: Standards, Museum documentation, Information Science, Collections Management

*Bolsa da Fundação para a Ciência e Tecnologia – Bolsa de Doutoramento em Empresas.

Desde a criação do International Committe for Documentation (CIDOC), em 1950, os museus e os seus profissionais ligados à gestão e documentação das colecções procuram, de uma forma concertada, criar ferramentas e estratégias que possibilitem uma melhor e mais capaz resposta aos desafios que têm vindo a ser colocados nesta importante área do trabalho museal. Nas conferências anuais deste comité do International Council of Museums (ICOM) têm vindo a ser abordadas e analisadas diferentes perspectivas para a realização da gestão das colecções museológicas e de todas as conferências realizadas até agora pensamos que se pode tirar uma importante conclusão geral: normalizar é o caminho correcto e do qual não podemos prescindir.

Insistimos neste termo, normalizar, porque é de facto o factor de sucesso em todas as áreas nas quais interagem pessoas, como público e actores, e computadores, como ferramenta de comunicação e elemento facilitador da interacção entre comunicador, mensagem e público independentemente do lado em que o museu se posicione nesta relação. As colecções dos museus são uma fonte de conhecimento enorme que precisa de ser colocada de forma inteligível ao maior número de pessoas, de forma a gerar mais e melhor conhecimento.

Assim sendo os museus terão que adoptar (preferencialmente) ou criar regras de documentação que lhes permitam, com o mesmo esforço, gerir a informação existente sobre as colecções e disponibilizar a mesma informação, embora com um tratamento diferente, para os públicos que têm como alvo. É desta forma mais abrangente que a normalização deve ser entendida nos dias de hoje, não apenas como uma lista de campos a utilizar na construção de uma base de dados que possibilite a “informatização” do acervo ou como uma ferramenta que irá facilitar apenas o trabalho interno do museu. Neste sentido, “normalizar” deveria ser a palavra mais usada na documentação de museus, mas infelizmente ainda o é pouco no nosso país.

Normalização de procedimentos porquê?

Como bem mencionou Karl-Heinz Lampe no workshop “Museum documentation in transdisciplinary perspective”(Lampe, Krause, Hohmann, Schiemann, & Goerz, 2008) realizado no âmbito da conferência anual do CIDOC de 2008, em Atenas, a conhecida pirâmide da informação na internet é semelhante a “um oceano de dados, com alguns lagos de informação e umas gotas de conhecimento”. Quer isto dizer que não basta apenas aos museus (assim como às bibliotecas e arquivos) terem uma enorme colecção de registo na sua página da internet, depositados directamente das aplicações de gestão de colecções que utilizam, sem que haja um trabalho prévio

de preparação dos conteúdos e da sua contextualização com os restantes dados e/ou informação disponibilizados.

Essa transformação dos dados em conhecimento pode muito bem ser o exemplo para explicarmos a necessidade absoluta da existência de normas na documentação. Não é de forma ligeira e inconsequente que algumas instituições de referência, como o Getty Institute, têm empenhado um enorme esforço no desenvolvimento de normalização de conteúdos, de que é exemplo máximo o Art & Architecture Thesaurus (*J. Paul Getty Research Institute, 2010*), que poderão ser futuramente o elemento crucial da web semântica que permitirá à máquina entender melhor o que lhe pedimos e devolver melhores resultados de acordo com o que realmente tínhamos a intenção de procurar, facilitando assim a construção de conhecimento. Este investimento enorme terá, a longo prazo, excelentes benefícios, mas necessita do envolvimento e colaboração de todos os que têm responsabilidades nesta área. Nenhum país poderá conscientemente demitir-se de tão importante tarefa.

Existem, no que aos museus diz respeito, três tipos de normas que importa mencionar: as normas de estrutura de dados, as de procedimentos e as normas relativas aos conteúdos e linguagem utilizada, mais conhecidas como thesauri ou listagens terminológicas. Cada uma destas normas raramente funciona correctamente sem as restantes. Não é possível implementar uma norma de procedimentos num museu, sem que exista um sistema de gestão de colecções que esteja de acordo com uma estrutura de dados pré-definida em norma ou sem a existência de thesauri que permitam maior compreensão dos dados introduzidos e resultados mais eficientes nas pesquisas de informação. Ou melhor, possível é, mas a curto prazo será visível que todo o trabalho se torna uma gigantesca teia onde poucos conseguem apreender qualquer tipo de conhecimento.

Sendo que compreendemos a importância do primeiro e último tipo de normas referido acima, pretendemos, no âmbito do doutoramento em museologia que propusemos à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, aprofundar os conhecimentos e testar em Portugal a implementação das normas de procedimentos nos museus. Para tal escolhemos uma norma de referência utilizada nos museus do Reino Unido, o SPECTRUM (Collections Trust, 2009). Esta norma foi criada pela Museum Documentation Association (MDA) com o objectivo de tornar comum o processo de documentação utilizado e, assim, fazer com que seja mais eficiente o acto de documentar e gerir uma colecção. Tem sido, conforme temos vindo a assistir em diversas conferências, uma excelente ferramenta de trabalho nos museus britânicos e o seu sucesso pode ser medido pela aceitação que tem tido nos mais diversos países (é a norma oficial na Holanda e Bélgica) e pelos trabalhos de tradução que estão a ser feitos por diversas equipas nas mais variadas línguas

(francês, alemão e espanhol) para a disponibilizar às comunidades museológicas dessas línguas.

Esta internacionalização só foi possível após o SPECTRUM ter passado a ser uma norma de utilização gratuita fruto de uma política de abertura encetada pela instituição que agora é proprietária da norma, a Collections Trust. O objectivo principal foi fazer com que museus em todo o mundo a possam utilizar, criando uma plataforma de entendimento comum no que diz respeito aos processos usados pelos museus na documentação e gestão das suas coleções. O SPECTRUM foi escolhido por nós para este trabalho por ser a referência internacional deste tipo de normas. É uma norma que conta com um total de 21 procedimentos descritos de acordo com o seguinte esquema estrutural:

1. Definição
2. Norma mínima
3. Antes de começar
4. Procedimento
5. Fontes de ajuda e aconselhamento

Através desta simples estrutura de cinco pontos são descritos os 21 procedimentos iniciando com uma concisa, mas explícita, definição do procedimento (ponto 1), seguindo-se uma nota sobre os requisitos mínimos para cumprir na implementação do procedimento em qualquer organização (ponto 2), avisando em seguida para questões pertinentes (enquadramento legal, políticas de incorporação ou de coleções, etc.) que devem ser tidas em conta antes de iniciar a aplicação prática da norma (ponto 3) e, por fim, apresenta-se a descrição detalhada de todos os passos de cada procedimento que o SPECTRUM define (ponto 4). A nota final em cada procedimento (ponto 5) aconselha práticas de sucesso, bem como fontes e bibliografia que os utilizadores do SPECTRUM poderão consultar para melhorar a aplicação prática da norma.

Esta simplicidade com que a norma é construída permite uma compreensão rápida e facilita a sua adaptação na prática do trabalho de documentação nos museus. Será o documento central na nossa investigação. Uma espécie de tábua de mandamentos que pretendemos conhecer, testar e, posteriormente, divulgar e promover a sua utilização pelos museus portugueses.

Como implementar o SPECTRUM – planeamento do trabalho

No desenvolvimento do doutoramento pretendemos seguir um plano de trabalho que nos permita concluir as seguintes tarefas principais: tradução do SPECTRUM para português com as devidas adaptações legais, implementação da norma num

estudo de caso no Museu da Ciência da Universidade de Coimbra, ao qual desde já aproveitamos para agradecer a disponibilidade, e implementação nos sistemas de gestão de coleções desenvolvidos pela Sistemas do Futuro¹ das ferramentas necessárias para que as aplicações possam concorrer à certificação da norma junto da Collections Trust, através do seu Partners Scheme.

São estas as linhas mestras que pretendemos seguir para atingir o principal objectivo desta tese que é responder à questão: Será que podemos melhorar a documentação nos museus portugueses com a introdução e implementação de normas de procedimentos de referência internacionais?

Sendo um plano de trabalhos que se irá desenvolver num período de três anos começamos, neste ano, o processo de recolha de informação bibliográfica (já iniciado no âmbito da tese de mestrado que apresentamos em Outubro de 2007) e de recolha de ferramentas que irão possibilitar algumas tarefas da investigação, das quais destacaríamos uma aplicação on-line para criação de inquéritos que pretendemos utilizar para recolher dados junto dos colaboradores do Museu da Ciência, assim como da análise do documento central de todo este trabalho que é o próprio SPECTRUM.

Até ao momento as maiores dificuldades que temos sentido prendem-se com a existência de um grande número de referências e artigos sobre o SPECTRUM e a sua utilização, o que exige um enorme esforço de compilação e análise bibliográfica, e com a complexidade sempre presente de um documento normativo deste género. São definidas regras para 21 procedimentos distintos que ocorrem com frequência nos museus e, de acordo com cada um deles, definidas as unidades de informação relevantes no processo documental, bem como as questões legais relacionadas com cada um dos procedimentos de acordo com as leis em vigor no país de adopção do SPECTRUM.

A par desta primeira fase do trabalho, que ainda não se encontra concluída, desenvolveremos um processo de levantamento no Museu da Ciência de todos os processos usados na documentação e gestão das coleções para possibilitar uma comparação com as regras definidas no SPECTRUM de forma a conseguir uma tabela de situações a alterar, corrigir ou manter, caso se verifiquem procedimentos comuns à norma, e até eliminar situações de não conformidade. Esta análise no terreno será fundamental, a par da recolha de dados em inquérito, para criar um cenário actual relativo aos processos usados no museu e conseguir proceder à sua

¹ A presente tese de doutoramento enquadra-se no âmbito das Teses de doutoramento em empresas de acordo com o definido pela Fundação Ciência e Tecnologia nas Bolsas de Doutoramento em Empresas às quais já apresentei a candidatura.

análise e daí partir para a criação de um plano de documentação a implementar no Museu da Ciência.

A partir desse momento entraremos numa fase de testes de todos os procedimentos adoptados e de alteração das aplicações de gestão de colecções que o Museu utiliza para que estas possam facilitar todos os processos e tornar simples e rápido aquilo que é normalmente complexo e difícil.

Por fim criaremos, de acordo com alguns critérios ainda não definidos, um processo de avaliação quantitativa e qualitativa da implementação do SPECTRUM no Museu da Ciência, bem como procederemos à análise das melhorias aplicadas nos sistemas de gestão das colecções desenvolvidos pela Sistemas do Futuro para que a empresa possa pedir a certificação dos seus produtos junto da Collections Trust, segundo o partners scheme definido por esta instituição inglesa (Collections Trust, 2009).

Acompanhando todo este plano de ações tentaremos ir apresentando em alguns encontros da especialidade os resultados da investigação realizada, bem como aproveitaremos para escrever os primeiros capítulos da tese que será acabada logo após a análise dos resultados obtidos no estudo de caso da Universidade de Coimbra.

A par das linhas mestras deste trabalho de investigação faremos também uma breve análise aos standards de estrutura de dados (ex. CIDOC CRM) e de terminologia com o objectivo de propor a utilização de determinadas regras a seguir pelo museu e pelas aplicações utilizadas. Como dissemos anteriormente é difícil um projecto de documentação de um museu ser bem sucedido se negligenciar alguma das normas e, por esse motivo, queremos também, embora de forma mais breve, abordar as duas tipologias supra-citadas.

Conclusão

Normalizar não significa “colocar tudo no mesmo cesto”. Significa antes colocar tudo nos cestos devidos, através de um processo e linguagem uniformes, tendo a certeza que poderemos encontrar tudo através de uma simples procura pelos cestos. É por isso um elemento de extrema importância na planificação de um projecto de documentação e gestão de uma colecção museológica, sendo o pilar onde tudo se deve basear. Desde a escolha do software utilizado, até à forma como utilizamos a informação nele contida ou como a disponibilizamos ao público. Documentar correctamente uma colecção é semelhante a encontrar pontos de equilíbrio entre os recursos existentes, a informação existente nos museus, os objectos e as suas histórias e a forma de guardar esse conhecimento.

Normalizar permite-nos garantir o equilíbrio da estrutura documental. Sem regra esta desmorona-se como um castelo de cartas. Para tal é de extrema importância que os museus compreendam a necessidade de adoptar normas nos seus processos de documentação, tal como outras instituições implementam processos de certificação de qualidade. Só assim poderá ser cumprida a missão do Museu.



Bibliografia

- Collections Trust. (2009). SPECTRUM Partners Scheme. (G. McKeena, Editor) Acedido em 12-01-2010, em Collections Trust: <http://www.collectionstrust.org.uk/memp> Collections Trust. (2009). SPECTRUM: The UK Museum Documentation Standard (Versão 3.2). (G. McKenna, & E. Patsatzi, Eds.) Londres: Collections Trust.
- J. Paul Getty Research Institute. (2010). Art & Architecture Thesaurus Online. Acedido em 16-12-2009 em Getty Institute: http://www.getty.edu/research/conducting_research/vocabularies/aat/
- Lampe, K.-H., Krause, S., Hohmann, G., Schiemann, B., & Goerz, G. (14-09-2008). Transdisciplinary Approaches in Documentation. (CIDOC, Editor) Acedido em 08-12-2009 em CIDOC Annual Conference 2008: http://www.cidoc2008.gr/cidoc/site/Home/t_docpage?doc=/Documents/conference/museum-documentation-in-transdisciplinary-perspective

Alfonso López Ruiz

Licenciado en Historia del Arte y Titulado en Música por el Conservatorio Profesional de Música de Murcia, actualmente realiza estudios de doctorado en la Universidad de Murcia y un postgrado de Gestión Cultural en la Universidad de Barcelona. Es Técnico Superior en Cooperación Internacional.

SANTA CLARA LA REAL DE MURCIA. UN EJEMPLO DE MUSEALIZACIÓN DE DOS TIPOS DE PATRIMONIO BIEN DIFERENCIADO: EL ARQUEOLÓGICO Y EL RELIGIOSO

Alfonso López Ruiz

Resumen

El Museo de Santa Clara de Murcia, inaugurado en mayo de 2005, contiene una colección de piezas arqueológicas de época medieval islámica, expuestas en el pabellón norte de un palacio del siglo XIII (parte del alzado conservada), junto a importantes piezas decorativas de un palacio del siglo anterior. En la segunda parte expositiva del museo se exhiben obras de arte sacro cedidas por las religiosas del convento.

Gracias a un convenio entre la orden franciscana y las autoridades políticas murcianas, este museo acoge una representación de la historia de Murcia desde el siglo XII hasta prácticamente nuestros días, conjugada de una manera excepcional en base a la propia historia del edificio.

Palabras Clave: Museo de Sitio, Arqueología, Arte Sacro

Abstract

Santa Clara Museum in Murcia was inaugurated in 2005, and shows an important collection of Islamic architecture of the 12th and 13th centuries, exhibited in the north pavilion of a 13th century palace. The second part is a collection of sacred art loan to the museum by the nuns.

We can look round in this building the history of Murcia since 12th century until today, because the nuns signed an agreement with politicians in Murcia, to do a museum in a part of this convent.

Keywords: Site Museum, Archaeology, Sacred Art

El Museo de Santa Clara es un evidente paradigma de la complejidad que un museo de sitio puede plantear a los responsables de su concepción. Más de ocho siglos de historia, junto a dos culturas bien diferenciadas como la musulmana y la cristiana, y a dos formas de vivir tan distantes como la seglar y la de las religiosas en clausura, se presentan en un discurso que transporta al visitante a través de la historia de la ciudad de Murcia, desde su fundación en el 825 d. C.

Dividido en dos secciones, la primera denominada *Arqueología Andalusí* y situada en el pabellón norte del vetusto “alcázar seguir”, que en su día configuró el refectorio y la enfermería de las hermanas clarisas; y la segunda parte, *Tiempos de Silencio*, que alberga obras de arte sacro cedidas por las religiosa, y que están instaladas en las antiguas celdas del monasterio reformadas para su tratamiento museable, este museo presenta dos culturas antagónicas pero que con la distancia que dan los siglos han sabido armonizarse en el espacio-tiempo.

Los precedentes del Museo de Santa Clara comienzan con el derribo del pabellón sur del monasterio en 1960, época desgraciada para el patrimonio murciano, con la intención de construir un garaje para los autobuses urbanos. En dicha demolición aparecieron cuantiosos fragmentos de yeserías datados en el siglo XIII, que fueron decoraciones pertenecientes al *Alcacer Ceguir*, una residencia menor dedicada a casa de recreo y situada en el arrabal¹ de la Arrixaca. “Las diferentes intervenciones arqueológicas permiten conocer que el palacio del siglo XIII consta de planta rectangular, de orientación norte-sur, con un gran patio central”²; el pabellón norte del palacio, cuyos alzados se han conservado y constituyen el recipiente de la actual colección de arqueología andalusí del Museo Arqueológico de Murcia, está configurado por un pórtico de entrada formado por tres arcos, el central mayor que los laterales, con dos pequeñas alcobas en sus laterales. Un gran arco poli lobulado da acceso a la siguiente estancia, el salón principal, que estaba flanqueado por otras dos alcobas.

Pero sin duda, una de las partes más interesantes del palacio es el patio, con alberca central rodeada por cuatro arriates o jardines, con paseadores o andenes perimetrales. Frente a los pabellones del palacio, y con la intención de transformar el patio musulmán en un claustro cristiano, se levantan dos galerías formadas por sendas arcadas superiores de estilo Gótico Mudéjar la del sur y Gótico Isabelino³ la del norte, la que corresponde al museo.

¹ Barrio fuera del recinto de la población a la que pertenece, el arrabal de la Arrixaca se situaba extramuros de la medina de Murcia.

² POZO MARTÍNEZ, Indalecio: “Arquitectura y arqueología islámica en el monasterio de Santa Clara la Real (Murcia)”, en Catálogo de la Exposición Paraísos Perdidos. Patios y Claustros, Caja de Ahorros de Murcia, Murcia, 1999.

³ También llamado Gótico Reyes Católicos



Patio con alberca central (S. XIII) y claustro del Convento.

Del mismo modo, resulta sorprendente el hallazgo de restos arqueológicos de un palacio musulmán del siglo XII, también un palacio menor, aunque de dimensiones muy superiores a las del palacio que está construido encima, el del siglo XIII.

El palacio del siglo XII, de época almorávide, estaba constituido por un patio de crucero basado en los modelos iraníes primitivos, y unas estancias documentadas bajo el pabellón sur del palacio de época almohade, el del siglo XIII, que se localizaron durante la construcción de las actuales dependencias de las Hermanas Clarisas.

De palacio islámico a convento y de convento a museo

El primer complejo palatino de Santa Clara corresponde a época almorávide, primera mitad del siglo XII, y parece haber resistido dos fases más en su configuración: una mardinisi, en la que se realizaron importantísimas y sorprendentes decoraciones, con piezas como “El Flautista o La Flautista”, que rompe con la tradición decorativa promulgada en la época introduciendo figuras humanas; y otra fase posterior, denominada almohade-hudí, que pretendió una mayor sobriedad en la decoración, encalando las pinturas con figuras humanas, entre otras.

Algunos arqueólogos⁴ han considerado que el derribo del conjunto palaciego del siglo XII y la posterior construcción de un complejo palatino más modesto en el XIII, “más que a una consecuencia del poder del emirato murciano bajo el gobierno de Ibn Hūd al- Mutawakkil, entretenido en mantener y acrecentar el poder político en el resto del territorio andalusí, responde en realidad a una adecuación del espacio como sede permanente de la corte hudí, circunstancia que encajaría mejor ya bajo la sede del protectorado castellano, esto es, a partir del año 1243”. Tal y como argumentan, con la muerte de Ibn Hūd y la presión cristiana en el norte del reino, algunos notables entregaron a los cristianos fortalezas y parte de sus rentas, a excepción de sus propiedades, con la intención de vivir bajo el protectorado cristiano.

Con la muerte del rey cristiano Fernando III y el aumento de la presión fiscal sobre la población mudéjar por parte de su hijo, Alfonso X “El Sabio”, se produjo una sublevación que fue sofocada con ayuda de su suegro Jaime I “el Conquistador”.

Es en esta época cuando el palacio islámico pasa a convertirse en casas reales cristianas, residiendo en distintas ocasiones Alfonso X y su mujer doña Violante de Hungría o Jaime I, e instalándose la orden de los franciscanos en las estancias que en su día pertenecieron a la servidumbre de la realeza musulmana.

Finalmente, tras instalarse la orden franciscana masculina en unos terrenos a la orilla del río Segura, que cruza la ciudad de Murcia, el rey Pedro I “El Cruel” hizo entrega a la abadesa doña Berenguela de Espín y a sus monjas, en 1365, del palacio que nos ocupa para que se instalaran allí. Como comentábamos anteriormente, las monjas clarisas adecuan las instalaciones para la vida monacal.

En 1960 con el derribo del ala sur del convento aparecieron los primeros restos islámicos y “a partir de 1977 la Dirección General de Bellas Artes promueve los primeros trabajos encaminados a detener el estado ruinoso que sufría el inmueble”⁵

Es en 1996, tras un periodo de excavaciones arqueológicas y trabajos de recuperación del monasterio entre 1984 y 1995, cuando la Comunidad Autónoma, el Ayuntamiento de Murcia, la Caja de Ahorros de Murcia y las Reverendas Madres Clarisas firman un convenio por el cuál, tras la recuperación integral del inmueble, parte del mismo se utilizaría para fines culturales. Después de los trabajos finales

⁴ POZO MARTÍNEZ, Indalecio; ROBLES FERNÁNDEZ, Alfonso y NAVARRO SANTA-CRUZ, Elvira: “Arquitectura y artes decorativas en época tardoalmohade: el palacio islámico de Santa Clara, Murcia (*Qaṣr aṣ-Ṣaqīr*)”, en Catálogo de la Exposición Las artes y las ciencias en el occidente musulmán, Museo de la Ciencia y el Agua, Murcia, 2007, pag 282

⁵ AA. VV.: Museo Santa Clara de Murcia. Guía didáctica para el profesorado. Murcia, 2006, página 16.

entre 1996 y 2005, con la adecuación de parte del edificio para albergar las colecciones de arte islámico y arte sacro, abre sus puertas el Museo de Santa Clara de Murcia en mayo de 2005.

El museo

Tras una pequeña recepción, que se utiliza al mismo tiempo como tienda y sala para talleres, el antiguo huerto del convento sirve hoy en día para recibir al público que visita el Museo de Santa Clara. Debido a la fantástica climatología que disfruta la Región de Murcia durante gran parte del año, se realizan diversas actividades al aire libre y los visitantes prefieren esperar el momento de la visita disfrutando del sol y la vegetación.

La bienvenida al museo la dan una copia del siglo XIX de un Hadiz y un fragmento de un poema del filósofo murciano Ibn Arabí, que unifica a la perfección la convivencia de distintas culturas en el edificio:

Mi corazón acepta todas las creencias.
Prado es para las gacelas y
convento para el monje, templo
para ídolos, Kábila para peregrinos,
tablas de Torá y libro del Corán.
Profeso la religión del amor
doquiera cabalguen sus monturas, pues
el amor es mi sola religión y mi fe.
Ibn Arabí (Murcia 1164, Damasco 1240)

Tras el primer acceso nos encontramos en la arcada que conforma el claustro del convento, y desde la que se puede ver tanto la estructura y restos de decoración del palacio del siglo XIII como su patio, con la alberca original y cuatro arriates⁶. Para la configuración de los jardines del patio se realizaron estudios de arqueobotánica, plantando el mismo tipo de vegetación que existía en el arrabal de la Arrixaca en el decimotercer siglo de nuestra era, lo que pone de manifiesto la intención de integrar

⁶ El agua de la alberca era utilizada presumiblemente para riego, pero sabemos que el fin último del patio musulmán era representar el Paraíso que narra el Corán, paraíso donde encontramos agua que fluye como la vida y fruta fresca al alcance de la mano.

un museo de sitio con su realidad histórica. Igualmente, en el claustro se puede observar una maqueta del palacio de época almohade, con la intención de hacer notar los cambios realizados en el edificio.

En el pórtico del palacio encontramos la Sala Tudmir, sala dedicada a la presencia islámica en Murcia, con elementos cotidianos como jarras, piletas de abluciones, candiles, lápidas funerarias y lápidas conmemorativas, etc., dispuestas a través de un recorrido por la historia medieval islámica del Reino murciano.

En la Sala Sharq al- Andalus, el salón principal y estancias del pabellón norte del palacio, descubrimos la máxima expresión de término *museo de sitio*, ya que en distintas cotas hallamos los restos de ambos palacios musulmanes: en la más baja, situada en el ala derecha del salón, observamos los restos del patio de crucero del palacio del siglo XII, con los canales de irrigación y los andenes recuperados. La pared del fondo, sobre estos restos, sirve para la proyección de un audiovisual que narra la historia de los musulmanes en Murcia y la evolución constructiva de ambos palacios.

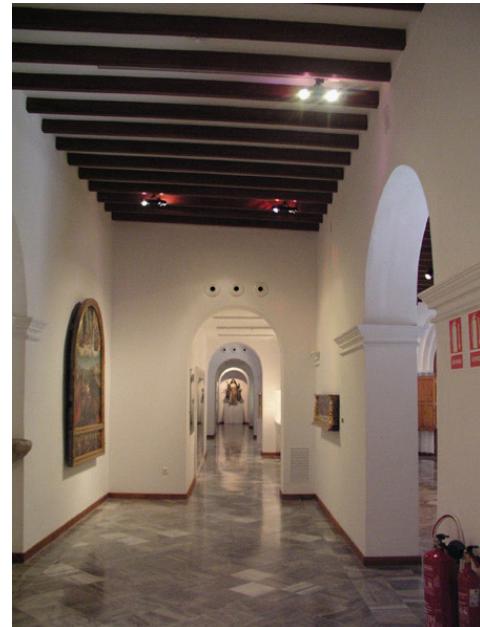
Elevando la vista al propio salón, podemos admirar la configuración del mismo y los restos de decoración que se han conservado tanto en sus arcos como en sus paredes; en vitrinas dispersadas por la sala, y para diferenciarlos de estos, restos de fragmentos decorativos de las estancias documentadas del palacio de época mardanísí (XII).

En la pared del fondo del salón encontramos tres vitrinas distinguidas: en la primera, frente al arco de entrada, una de las piezas más importantes del museo, un fragmento de decoración del palacio del siglo XII que representa a un músico con toga marrón sobre fondo azul⁷. En la siguiente vitrina el “tesorillo de Murcia”, con joyas, y monedas acuñadas desde la llegada de los musulmanes hasta época cristiana. Otra vitrina a su izquierda recoge utensilios de gran valor tanto por sus funciones como por sus decoraciones: navajas de afeitar, peines, amuletos, etc., de las distintas épocas islámicas.

A la izquierda del salón, situada en la *alcoba de los reyes*, una vitrina que exhibe fragmentos decorativos de la cúpula de mocárabes donde se encontraba la *flautista*, y piezas del Castillejo de Monteagudo, otra almunia real del siglo XII.

La manera de acceder a la segunda parte de la exposición, *Tiempos de Silencio*, donde encontramos las piezas de arte sacro que las Hermanas han cedido al museo, es a través de una pasarela en la galería que conforma el claustro, que permite unas vistas diferentes del patio, los arcos y decoraciones del edificio islámico y la arcada superior de dicha galería.

La sección conventual, situada en la parte alta del ala este del palacio, sobre las actuales dependencias del monasterio y junto a la iglesia barroca, nos muestra las devociones franciscanas y elementos de la vida cotidiana en el convento, componentes que son a su vez reflejo de la historia no solo de la orden, sino también del arte y la sociedad murciana.



Tiempos de Silencio

El *coro viejo*, parte conservada de la antigua iglesia de época gótica, posee una de las decoraciones más impactantes a ojos del visitante, con unos dragones en los nervios que representan *el mal* y sobre ellos una bóveda estrellada que representa *el bien*; rodeando todo el conjunto observamos unas coronas de laurel que simbolizan la victoria del *bien* sobre el *mal*. La sala se completa con pinturas conservadas del retablo del siglo XVI atribuido a Jerónimo Ballesteros y que cuenta la vida de Santa Clara, un retablo de Guadalupe y distintas esculturas también de época gótica. La representación de las industrias de la platería y de la seda murciana a través de elementos de la Liturgia como custodias, cálices, incensarios o casullas, constituyen el primer tramo del primer pasillo.

Tras una consecución de óleos sobre lienzo de los siglos XVII y XVIII, el tercer tramo del primer corredor nos muestra la vida cotidiana en el convento, con diferentes representaciones de Jesús niño, algunas tan importantes como *El Mayoral* del escultor barroco Francisco Salzillo, que servían para que las clarisas tuvieran siempre presente la vida de sacrificio elegida. Frente a esas esculturas, una representación de las exequias funerarias en el convento.

El siguiente pasillo, y tramo final en la visita al museo, exhibe diferentes esculturas religiosas, tanto niños Jesús como elementos procesionales, que son reflejo de las devociones y tradiciones de la sociedad murciana a través de los siglos, ya que muchas de las piezas que alberga proceden de la desaparición de otros conventos. *Tiempos de Silencio* recomponen en el reflejo del microcosmos que representa la vida conventual, el macrocosmos de la vida en la ciudad, fuera de las tapias del monasterio.

Conclusiones

En el Museo de Santa Clara continente y contenido se dan la mano, superando las distintas fases que tanto la arquitectura como las obras expuestas han experimentado; la conversión de palacio islámico a convento y posterior reconversión de ambos en museo, junto al devenir de las piezas arqueológicas y esculturas religiosas, propician un metalenguaje histórico armonizado en la recreación del discurso expositivo.

Una de las soluciones propuestas que responde al complejo entramado que presenta el museo, motivada por la demanda de las mojas de que no se permitiera la visita libre al edificio, fueron las visitas guiadas o acompañadas a distintas horas durante el horario de apertura del museo, que propician en el visitante un claro entendimiento de lo que allí se encuentra, una extraordinaria ayuda para razonar tres tiempos verbales, fiel reflejo de lo que fue, ha sido y es.

Por tanto, podemos considerar que el Museo de Santa Clara se convierte en museo de sitio por tres razones: encontrase instalado en un palacio islámico del siglo XIII, un convento de clausura y el yacimiento arqueológico que suponen los restos del patio del palacio islámico del siglo XII. La adaptación que ha sufrido el edificio a lo largo de los siglos se transfiere a la colección que alberga, situándose como ejemplo claro de musealización de dos tipos de patrimonio bien diferenciado: el arqueológico y el religioso.

Bibliografía

- AA. VV. : *Museo Santa Clara de Murcia. Guía didáctica para el profesorado*. Murcia, 2006.
- AA. VV. : *Museos de la Región de Murcia nº 1*, Anuarios Culturales, Murcia, 2009.
- ARIAS VILAS, Felipe: "Sitios musealizados y museos de sitio: notas sobre dos modos de utilización del patrimonio arqueológico.", en *Museo* nº 4, 1999, pp. 39-57.
- BELDA NAVARRO, Cristóbal: "Espacios para el silencio", en *Catálogo de la Exposición Paraísos Perdidos. Patios y Claustros*, Caja de Ahorros de Murcia, Murcia, 1999, pp. 105-164.
- BELDA NAVARRO, Cristóbal y JIMÉNEZ MICOL, Antonio José: "Museo de Santa Clara la Real de Murcia. Sección Cristiana", en *Revista de Museología* nº 33-34, Asociación Española de Museólogos, 2005, pp. 44-53.
- CABALLERO GARCÍA, Luis: "La comunicación en los espacios patrimoniales. Una crítica a las propuestas para la gestión del Patrimonio desde la arqueología", en *Museo* nº 4, 1999, pp. 13-38.
- MARÍN PÉREZ, Trinidad; PEÑALVER RODRÍGUEZ, Francisco; MARTÍNEZ BALESTER, Isabel y NOGUERA CELDRÁN, Eva: "Las visitas guiadas al museo de Santa Clara: un concepto regenerador", en *Revista Tudmir* nº 1, Murcia, 2009, pp. 203-204.
- NAVARRO PALAZÓN, Julio y JIMÉNEZ CASTILLO, Pedro: *Catálogo de la Exposición Casas y Palacios de Al- Andalus (siglos XII y XIII)*, Murcia, 1995.
- NOGUERA CELDRÁN, José Miguel: "La gestión museística en la Región de Murcia: logros y perspectivas", en *Revista de Museología* nº 33-34, Asociación Española de Museólogos, 2005, pp. 14-32.
- POZO MARTÍNEZ, Indalecio: "Arquitectura y arqueología islámica en el monasterio de Santa Clara la Real (Murcia)", en *Catálogo de la Exposición Paraísos Perdidos. Patios y Claustros*, Caja de Ahorros de Murcia, Murcia, 1999, pp. 53-104.
- POZO MARTÍNEZ, Indalecio; ROBLES FERNÁNDEZ, Alfonso y NAVARRO SANTA-CRUZ, Elvira: "Arquitectura y artes decorativas del siglo XII: el alcázar de Santa Clara, Murcia (Dār aṣ-ṣūqā)", en *Catálogo de la Exposición Las artes y las ciencias en el occidente musulmán*, Museo de la Ciencia y el Agua, Murcia, 2007, pp. 203-234.
- POZO MARTÍNEZ, Indalecio; ROBLES FERNÁNDEZ, Alfonso y NAVARRO SANTA-CRUZ, Elvira: "Arquitectura y artes decorativas en época tardoalmohade: el palacio islámico de Santa Clara, Murcia (Qasr aṣ-ṣaqīr)", en *Catálogo de la Exposición Las artes y las ciencias en el occidente musulmán*, Museo de la Ciencia y el Agua, Murcia, 2007, pp. 279-303.
- PUENTE APARICO, Pablo: "Apenas una página en un capítulo", en *Catálogo de la Exposición Paraísos Perdidos. Patios y Claustros*, Caja de Ahorros de Murcia, Murcia, 1999, pp. 21-52.
- PUENTE APARICIO, Pablo: "El Monasterio de Santa Clara la Real de Murcia", en *Revista de Museología* nº 33-34, Asociación Española de Museólogos, 2005, pp. 34-43.
- ROBLES FERNÁNDEZ, Alfonso; POZO MARTÍNEZ, Indalecio y NAVARRO SANTA-CRUZ, Elvira: "Un museo de arte y arqueología andalusí instalado en el Real Monasterio de Santa Clara de Murcia", en *Revista de Museología* nº 33-34, Asociación Española de Museólogos, 2005, pp. 55-62.

Concepción de la Peña Velasco

Cursó los estudios de Historia del Arte en la Universidad de Murcia, donde defendió su tesis doctoral. Es Profesora Titular desde 1994. Ha elaborado el guión científico del nuevo Museo de la Catedral de Murcia (inaugurado en Octubre de 2007). Ha formado parte del equipo científico que ha trabajado en el plan director de la catedral de Murcia (publicado en 1994) y ha participado en la organización de diversas exposiciones.

EL NUEVO MUSEO DE LA CATEDRAL DE MURCIA

Concepción de la Peña Velasco

Resumen

En Octubre de 2007 se abrió al público el nuevo Museo de la Catedral de Murcia ampliando el espacio expositivo que tuvo su origen en el claustro del siglo XIV. El proyecto museográfico plantea una serie de unidades didácticas que se estructuran en torno a la historia de la Diócesis de Cartagena y de la catedral de Murcia, así como a sus principales mecenas. Tanto el edificio como los bienes muebles que alberga ofrecen las claves interpretativas para la comprensión de las funciones y rituales que se llevaban y llevan a cabo en los diferentes ámbitos sagrados. Por ello, la recreación de escenografías sacras cobra especial interés.

Palabras Clave: Museos Catedralicios, Museo de la Catedral de Murcia, Proyecto Museográfico

Abstract

The new Museum of the Cathedral of Murcia opened to the public in October 2007 increasing the exhibition area that existed around the XIVth century cloister. The project proposes a series of didactic topics related to the history of the diocese of Cartagena and the cathedral in Murcia as well as their main benefactors. Both the building and the fittings provide clues to the understanding of the functions and rituals that were carried out in the different sacred realms. Thus, the special interest in the recreation of the sacred sceneries.

Keywords: Cathedral Museums, Museum of the Cathedral of Murcia, Museographic Project

1. La creación del museo

El origen de este museo de titularidad eclesiástica se remonta a los años cincuenta del siglo XX, cuando se dispuso en el lado meridional del claustro gótico¹. Poco después sufrió cambios puntuales en la disposición de las obras. Las piezas más relevantes se ubicaron en los espacios de mayor significación. Así, las joyas de la patrona de Murcia, la *Virgen de la Fuensanta*, se situaron junto a los ornamentos y la orfebrería en la Sala Capitular y la Custodia del Corpus junto al acceso, para su salida anual. El espacio expositivo se reveló pronto insuficiente y, en 1992, el Plan Director de la Catedral propone una ampliación². Las exposiciones celebradas desde hace más de una década en las catedrales españolas han venido a demostrar que son posibles otros discursos más allá de la exposición contemplativa, que era la tónica habitual en los museos de la Iglesia. La exposición *Huellas*, celebrada en la catedral en el 2002, mostró gran parte de la colección conservada en el antiguo museo y constituyó el impulso definitivo para la creación del nuevo³. Después de la clausura, se planteó la necesidad de llevar a cabo un acondicionamiento del espacio que ocupaba para que las obras pudieran destacar más, como se había manifestado en *Huellas*. El ámbito expositivo se amplió por parte de lo que entonces eran viviendas del cabildo. Surgió así el nuevo museo, inaugurado en el año 2007⁴.

2. La colección y la institución

El núcleo de la colección del museo se encuentra en las obras que fue reuniendo el cabildo a lo largo de la historia de la catedral, siendo el legado barroco el más numeroso. Dichas obras formaron parte de su patrimonio a través de encargos, donaciones, legados o compras para el culto y la devoción. También se incorporaron piezas de la Compañía de Jesús en el siglo XVIII y, en el XIX, de los monasterios

¹ Se inauguró en abril de 1957. Fueron determinantes el apoyo del obispo Santos y del canónigo Roldán (ROLDÁN PRIETO, A., *Guía Histórico-Artística de la catedral y su Museo*. Murcia, Murcia, 1973). Quiero agradecer a Soledad Pérez Mateo sus valiosas sugerencias.

² VERA BOTÍ, A. et al., *La catedral de Murcia y su plan director*, Murcia, 1994, p.326.

³ *Huellas, catálogo de la exposición*, Murcia, 2002.

⁴ El nuevo Museo de la Catedral ha sido el resultado de una labor de equipo en la que colaboraron diferentes especialistas. El proyecto arquitectónico se llevó a cabo bajo la supervisión de Antonio Abellán. José Antonio Sánchez Pravia estuvo al frente de los trabajos arqueológicos. El Centro de Restauración de Verónicas de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, dirigido por Francisco López Soldevila, llevó a cabo la restauración de las obras. La empresa Tropa con José Luis Montero se encargó del montaje y de los recursos didácticos y audiovisuales. A mí me correspondió plantear el proyecto museográfico. Ha sido enormemente valiosa e imprescindible la colaboración del cabildo, en especial del deán José Antonio Trigueros.

desamortizados y de la Inquisición. Pero sufrió los efectos de los desastres naturales, el vandalismo y el abandono por desuso. Ciertas piezas pertenecieron a capillas particulares del templo y pasaron después a la fábrica catedralicia. Es una colección de signo variado, que se compone de pintura, escultura, mobiliario, orfebrería, indumentaria y textiles, libros y documentos, así como dibujos⁵. No siempre está clara la separación entre la “colección histórica” y lo que actualmente se encuentra en uso. En ocasiones resulta complejo compatibilizar el respeto a estos principios con el desarrollo de planteamientos expositivos más innovadores.

La historia de la Diócesis de Cartagena y de su cabildo es compleja. Sus orígenes son imprecisos. La tradición recibida, no crítica, supone que Santiago llegó a España por Cartagena, creando la primera sede episcopal de la península. La referencia más antigua es de comienzos del siglo IV en el Concilio de Elvira, primero celebrado en Hispania. La residencia de sus obispos se documenta en época visigoda y, durante el dominio islámico, los mozárabes mantuvieron viva la fe cristiana. Tras la llegada de los cristianos, se restauró la antigua diócesis en 1250 y, hasta la toma de Granada, el territorio tuvo un alto valor estratégico para los monarcas cristianos. Dada la inseguridad de la ciudad portuaria de Cartagena, sede de la institución, el obispo vivía en Murcia, donde se trasladó la capital diocesana en 1291, fecha en que Sancho IV refrendó la bula papal expedida por Nicolás IV en 1289. La parroquia de Santa María –antes mezquita aljama– pasó a ser catedral, cuyas obras de nueva planta se iniciaron en 1394, consagrándose en 1467⁶. En los territorios que abarcó la primitiva diócesis, se atestigua la presencia de las Diócesis de Lorca y Begastri. La extensión territorial de la diócesis configurada en el XIII ha variado, escindiéndose las Diócesis de Orihuela y Albacete en los siglos XVI y XX.

3. El espacio expositivo: el claustro

Al igual que sucede en otras catedrales y conjuntos conventuales, el claustro fue un espacio propicio para el recogimiento y la meditación. Lo inició el obispo Peñaranda

⁵ LUQUE CEBALLOS, I. M., “Museos Catedralicios. ¿Tesoros o Museos?”, *Revista de Museología*, 3, 1994, pp. 26-30; CABRERA ABASCAL, J. M., “Patrimonio de la Iglesia”, *RdM. Revista de Museología*, 9, 1996, pp. 31-35; BLANCO BASCUAS, T., “Monasterios y conventos en España como espacios museísticos”. *Correspondencia e integración de las Artes. 14º Congreso Nacional de Historia del Arte* (Málaga, 2002). Málaga, 2006, pp. 39-48; REQUEJO ALONSO, A. B., “Exponer sacralidad. Historia de una investigación”, *RdM. Revista de Museología*, 38, 2007, pp. 37-42.

⁶ TORRES FONTES, J. y MOLINA MOLINA, A. L., “La Diócesis de Cartagena y su catedral”. En: *Huellas, catálogo de la exposición*, Murcia, 2002, pp. 32-57.

en el segundo tercio del siglo XIV. Las armas de la ciudad de Murcia con cinco coronas en una de las claves de las bóvedas indican que es anterior a 1361, año en que Pedro I concedió la sexta. El claustro sufrió alteraciones, pero conservó la habitual forma cuadrada con arcadas que fueron cegadas. En los lados se situaron altares, capillas y la sala capitular. En el XVIII se construyeron el vestuario y la contaduría, ocupando parte del mismo. Se conserva la crujía sur y las recientes obras de rehabilitación y acondicionamiento dejaron al descubierto parte de los arcos ojivales en los tres lados restantes, lo que conllevó un replanteamiento del discurso expositivo, que implicó una reducción del número de piezas a situar en el museo⁷.

4. La nueva imagen del museo

El proyecto museográfico contempla un relato coherente que incide en los hechos relevantes de la catedral y, por ende, de la Diócesis de Cartagena y su cabildo, en su relación con la ciudad de Murcia. El proyecto alude tanto al patrimonio material (arqueología, arquitectura, escultura, pintura y artes suntuarias) como al inmaterial (ritos y ceremonias) y permite integrarlos en un discurso global, que se articula a través de una serie de unidades temáticas que se refieren a la historia de la catedral, las funciones y advocaciones de los diferentes espacios sagrados, los encargos de piezas y los mecenas. Se propone un discurso transversal que contempla cuestiones como la diversidad territorial, los dominios del poder religioso y los ámbitos más representativos de la catedral. Se plantean dos itinerarios espaciales. El primero es un recorrido por la arqueología y las sucesivas intervenciones arquitectónicas en la fábrica gótica y renacentista, así como por la evocación de ambientes de culto y ritos. El segundo plantea un recorrido temático, atendiendo a una sucesión temporal, a través de diversidad de piezas.

Al museo se accede por el crucero del evangelio desde la antaño llamada Plaza de la Cruz⁸. Constituye un entorno excepcional donde se ubican la portada renacentista y la torre monumental, iniciada en el XVI y concluida en el XVIII. El arquitecto ha proyectado una pasarela que permite ver la riqueza de los restos arqueológicos, entre los que sobresalen los pilares de la mezquita y viviendas islámicas (lám. 1). Es

⁷ Los fragmentos de arcos de herradura encontrados durante las obras en el vestuario manifiestan una complejidad y singularidad que habría que estudiar en el futuro cuando se amplíe el museo por la actual zona comercial de los soportales.

⁸ La entrada al museo no entorpece la visita a la catedral, ni la celebración del culto. Su facilidad de acceso se ve incrementada por la presencia de un aparcamiento público en las proximidades, con posibilidad de llegada de autobuses.

la parte más antigua de la fábrica catedralicia, anterior al templo. Sus muros revelan su complejidad. La escultura monumental, los escudos heráldicos y las pinturas murales que aparecieron en el transcurso de las obras de acondicionamiento se han integrado en el discurso expositivo para contextualizar con mayor claridad las ideas desarrolladas. Las marcas de cantero se han señalizado al principio del recorrido, para incitar a buscarlas, con un breve comentario sobre lo que significan como elementos de identificación de talleres⁹.



Lámina 1.
Museo de la
Catedral de Murcia.
Acceso al claustro con
restos arqueológicos
de la mezquita

9 Estas marcas se suman a otras imágenes existentes como trazados de bóvedas y arcos, dibujos e inscripciones diversas. De gran interés es el reciente estudio que ha recopilado cerca de cien marcas diferentes y contabilizado más de un millar, sin incluir las del claustro (POZO MARTÍNEZ, I.; ROBLES FERNÁNDEZ, A. y NAVARRO SANTA CRUZ, E., *Marcas, dibujos y letreros de la catedral de Murcia*. Murcia, 2009)

El guión científico traza los siguientes discursos temáticos. En la planta baja: 1.1. La Voz del Templo. 1.2. De Mezquita a Catedral. *Que no hubiera desamor ni contienda* (Alfonso X El Sabio, 1266). 1.3. Las capillas. El culto y el eterno descanso. 1.3.1. La Capilla de Nuestra Señora del Claustro. 1.3.2. La Capilla del Sarcófago. 1.3.3. La Capilla de San Juan de la Claustra. 1.4. La Sala Capitular. 1.5. Jueves Santo. 1.6. Apoteosis Eucarística. 1.7. La escultura monumental. *Labrada con muy buena escultura de primor, por dentro y fuera.*

En la planta alta: 2.1. La devoción y el decoro del Templo. Los inicios de la Edad Moderna. 2.2. La Contrarreforma y su repercusión en el Arte Cristiano. 2.3. Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis. 2.4. Los Fajardo. Del esplendor del linaje a los méritos de la piedad. 2.5. El Obispo Belluga y la lealtad a Felipe V. 2.6. Nuevos Testigos Cristianos. 2.7. Devociones Marianas. 2.8. La grandeza de la Mitra. 2.9. Murcia. La Ciudad de las Doce Puertas. 2.10. Alfa y Omega. 2.11 El triunfo de la Fe. Las campanas constituyen, junto a los órganos, *La Voz del Templo*. Su mensaje llega al fiel antes de acceder al templo, por ello se empieza con la Campana de los Conjuros, la más antigua conservada en Murcia y un elemento potente para iniciar. Remite a su función protectora frente a las tormentas, al ahuyentarlas con sus taumatúrgicos sonidos¹⁰. Recuerda las sucesivas torres que tuvo la catedral y el antiguo alminar de la mezquita aljama. Las campanas se comparaban a los predicadores llamando a la asamblea cristiana y sus toques forman parte de la historia de la catedral. Marcaban la vida diaria de las gentes y los acontecimientos habituales y extraordinarios.

El sincretismo cultural se hace patente en *De mezquita a catedral* con la elocuencia de sus estratos históricos desde los restos islámicos a los muros y bóvedas que constituyen la parte más antigua de la fábrica catedralicia. Por orden del emir omeya `Abd al-Rahmân II en el año 825, Murcia pasó a ser capital de la Región de Tudmir. En ella se construyó la mezquita mayor que, con el tiempo, sufrió sucesivas intervenciones. En 1243, fecha del Tratado de Alcaraz, el reino musulmán de Murcia se puso bajo el protectorado de Castilla, aceptando la propuesta del infante Don Alfonso en nombre de su padre Fernando III. El proceso repoblador, con el asentamiento de cristianos y la organización del territorio, fue complejo. Tras la sublevación de los mudéjares, se reconquistó Murcia en 1266 con la ayuda de Jaime I de Aragón. Las mezquitas se transformaron en parroquias y, en la mayor, se situó la de Santa María. Alfonso X ordenó que los musulmanes morasen en el arrabal de la Arrixaca, señalando “que no hubiese entre ellos y los cristianos

10

El visitante puede recrear diferentes toques pulsando en un interactivo.

desamor é contienda nenguna”, de ahí el subtítulo de este grupo temático. La civilización romana en la que surgió el arte cristiano se rememora con la presencia del sarcófago, fechado en el tránsito de los siglos III al IV, conocido como de *las Musas* y reutilizado en el siglo XVI. Con estos dos grupos se procura invitar al visitante a entrar al museo, pues el control de acceso se sitúa en este punto.



Lámina 2.
Museo de la Catedral
de Murcia. Capilla de
Nuestra Señora del
Claustro

Las capillas para el culto y el eterno descanso se constituyen en pequeñas iglesias dentro de la catedral. Sus funciones básicas eran las celebraciones religiosas y ser lugar de enterramiento. El derecho de patronato permitía colocar los escudos heráldicos de los dueños, que estaban obligados a mantenerlas y dotarlas de lo necesario, y también de los benefactores. Muchas tenían fundada capellanía sobre cierto tipo de bienes raíces. Sobre todo ello habla tanto el espacio, como las piezas expuestas. La de *Nuestra Señora del Claustro* conserva el nombre primitivo y, entre otras, las armas de los *Manuel* fuera de ella (lám. 2). Don Juan Manuel, nieto de Fernando III y sobrino de Alfonso X, fue adelantado del reino y sus armas

confrontan con el escudo cuartelado de Castilla y León, pues el Reino de Murcia pertenecía a esta corona. El de la Ciudad se emplaza en la clave de la bóveda y los tres revelan la identidad de Murcia en esos momentos, precisamente los tres se ven antes de comenzar el recorrido por el interior del museo. La capilla acogió como ahora los retablos del siglo XIV de la *Virgen de la Leche* y de *Santa Lucía*, dada la presencia de una capellanía con esta advocación. Su autor, Bernabé de Módena, tenía el taller en Génova, lo que demostraría los fuertes contactos comerciales con esta ciudad. El cáliz gótico apunta a la función litúrgica de la capilla. Con otro sarcófago romano también reutilizado en el XVI por Gil Rodríguez de Junterón se reitera el tema funerario y alude a una de las figuras esenciales del cabildo, vinculado a Julio II, que mandó erigir la singular *Capilla del Nacimiento*. Era arcediano de Lorca, localidad que inició su colegiata en esa centuria. El retablo gótico de *San Miguel* rememora las advocaciones de las primeras capillas de la catedral. *San Juan de la Claustra* fue parroquia hasta la consagración de la catedral, que pasó a la del *Corpus*. Conserva el retablo original de la etapa de remodelación de la *sala capitular*, así como la portada con su capialzado, que es un elemento a explicar. Una cruz de altar del XVI evidencia la celebración litúrgica en la sala capitular, representativa del poder del cabildo, con el jarrón de azucenas que lo identifica. Es lugar de reunión y de toma de decisiones, como indica la sillería que, con el facistol y los libros corales, remite al coro, que es el otro ámbito de congregación de los prebendados. La mitra habla del obispo que está a la cabeza de la diócesis, la cruz procesional es signo que identifica y el terno –todavía pendiente de incorporar una de las piezas– y los portapaces hablan del ritual.

Jueves Santo rememora un tiempo litúrgico en el que distintas cofradías realizan procesiones en memoria de la Pasión de Cristo y un día que se celebran oficios y ritos particulares. Se coloca el monumento que contiene el arca eucarística, pieza emblemática del tesoro catedralicio junto con el cáliz y el copón ejecutados en Valencia, y son exponente del esplendor suntuario del siglo XVIII y de la preocupación por la magnificencia del culto. El paño blanco de púlpito bajo el arca permite elevarla, recreando su posición y evocando con el color el pan eucarístico. *Apoteosis Eucarística* recuerda celebraciones y conmemoraciones con elementos efímeros y, particularmente, el *Corpus*, que es una de las festividades más significativas del calendario religioso. Misa, música, iluminación, ornato de altares dentro y fuera del templo y otros detalles del ritual contribuían a engrandecer un día en el que se transformaba y transforma la ciudad, con gran afluencia de gentes. La custodia es una pieza excepcional en el conjunto de las custodias de asiento barrocas. Emplazada en un lugar escenográficamente destacado, permite recrear el carácter dinámico que adquiere en la vía sacra del templo y en la vía

urbana sacralizada. Permite la diversidad de visiones que se obtienen en la calle y desde las viviendas. Se enriquece con los faroles, peana, rejilla y jarrones que se disponen como van en la procesión y se contemplan en imágenes mostradas en una pantalla colocada en esta parte del museo. Se incluye ajuar textil de color blanco correspondiente a la Eucaristía y usado durante el ritual.

En la visita realizada por el obispo Bravo en 1659 se señala que el templo posee “muy buena escultura de primor, por dentro y fuera”. El céntit de la *escultura monumental* se alcanzó en el siglo XVIII con la fachada occidental, donde se desarrolla un programa iconográfico de exaltación de la diócesis. En los arcos de acceso a las capillas góticas se conservan las imágenes milagrosas de la *Virgen de las Carrericas* y la *Virgen de los Peligros*, con historias de fervor. También es singular el *Ecce Homo* de la portada de la Sala Capitular. En diálogo con estas piezas y con el relieve de *San Pablo* colocado posteriormente, se han emplazado esculturas en piedra que fueron desvinculadas de la arquitectura. Conservan restos de la policromía original. Completan la visión de este espacio los escudos heráldicos y la decoración figurada y vegetal, la mayoría del siglo XIV.

El acceso a la segunda planta se realiza por lo que fue la parte abierta del claustro, con huellas parlantes de los cambios experimentados. Desde una posición privilegiada se contemplan los significativos restos de pintura mural aparecida durante las obras. *Con La devoción y el decoro del templo. Los inicios de la Edad Moderna* se alude a la etapa de prosperidad vivida al amparo de la paz que comportó el final de la Reconquista en 1492 –año de la expulsión de los judíos, comunidad que tuvo particular importancia en Murcia,– y con las riquezas que llegaban del Nuevo Mundo descubierto. Desde las ventanas se vislumbran los primeros cuerpos de la torre y la Portada de las Cadenas que son reflejo de los nuevos ideales artísticos del Renacimiento. La antes llamada Plaza de las Cadenas o de la Cruz evoca el derecho de asilo y, según la tradición, la cruz que alberga –hoy desplazada– señalaba el altar mayor del templo anterior. Las piezas expuestas hablan de las obras encargadas para el culto y el decoro, tras consagrarse la catedral en 1467. *Los Desposorios de la Virgen* de Fernando de Llanos revelan la vía directa por la que llegaron a España los modelos de Leonardo da Vinci y otras influencias. La *Contrarreforma* y la aplicación de los decretos del Concilio de Trento repercutieron en las artes. Se emplearon grandes sumas de dinero en la renovación de platería y textiles, que adquirieron un esplendor inusitado, y se impulsó la veneración de las reliquias. En 1594, el obispo Sancho Dávila obtuvo las de San Fulgencio y Santa Florentina para la catedral, como recuerdan las esculturas de los santos hermanos oriundos de Cartagena. La cruz de Caravaca remite a una devoción arraigada y a una localidad que perteneció a la Orden de Santiago, la

más importante de las asentadas en el antiguo Reino de Murcia. El portapaz de la Inmaculada recuerda que el obispo franciscano fray Antonio Trejo fue enviado por Felipe III a Roma para intentar la declaración del dogma y construyó la capilla del trascoro con esta advocación (lám. 3).



Lámina 3.
Museo de la Catedral
de Murcia. Segunda
Planta

Con *Los cuatro Jinetes del Apocalipsis* se alude a guerras, hambrunas, plagas, riadas y otras calamidades que sembraron Murcia de muerte y destrucción. Hubo predicaciones que hablaron del castigo de Dios. Los cuadros y la casulla expuestos sugieren la labor acometida, desde la segunda mitad del siglo XVII, en la reconstrucción de los templos y los encargos de obras para el culto y adorno. En la catedral, se perdió el Lignum Crucis, obteniéndose otra reliquia de la existente en la catedral de Toledo. En la pintura mural, recientemente aparecida, se identifica a Jeremías, que anunció la destrucción de Jerusalén. *Los Fajardo* fueron grandes mecenas de la catedral y los propietarios de la Capilla de *San Lucas*, que fue terminada en 1507 por Pedro Fajardo, primer Marqués de los Vélez. La

capilla estuvo muy bien dotada, mostrando la generosidad de sus patronos, como recuerdan las piezas seleccionadas, especialmente la venerada reliquia de la leche de la Virgen que llegó a Murcia en 1715. El obispo Belluga, firme defensor de la causa borbónica en la Guerra de Sucesión, fue capitán general del Reino de Murcia y Virrey de Valencia, enclaves de gran importancia estratégica. Educado en la doctrina de Trento, destacó por la atención pastoral y la reforma del clero. A sus devociones, hechos y memoria remiten las piezas expuestas.

Numerosas obras se realizaron gracias a las iniciativas y a la generosidad de benefactores. Estos nuevos *Atlas o testigos cristianos* establecieron programas iconográficos que sirvieron de inspiración a los artistas, facilitándoles libros y estampas. Es el caso de Marín y Lamas, que costeó la escultura de *San Jerónimo* de Salzillo para el templo de la orden de los jerónimos, desde donde se trasladó a la catedral. Se ubica en un lugar estratégico, en el cual convergen las miradas del visitante. Ciudades, villas y aldeas tuvieron imágenes marianas que fueron patronas y despertaron gran fervor, multiplicándose las narraciones sobre sus prodigios. Las órdenes religiosas rivalizaron por poseerlas. Se erigieron retablos y, en los siglos del Barroco, se construyeron camarines, que constituyen uno de los espacios más singulares de la piedad barroca en el mundo hispánico. Se evocan mediante piezas que se donaron para este destino y el medallón de la *Virgen de la Leche* de un oratorio privado.

El ejercicio espiritual del ministerio episcopal se subraya en *la grandeza de la mitra* con imágenes de devoción e indumentaria y ajuar litúrgico, que reflejan la preocupación de los obispos por la dignidad del culto. En muchos casos, las piezas llegaron a través del llamado expolio, una institución del derecho eclesiástico por la que los bienes de los prelados quedaron en las catedrales que hubieran gobernado. Murcia tuvo *doce puertas* en el siglo XVIII, que fueron cayendo a lo largo del tiempo. Situada en una encrucijada de caminos, es tierra abierta y receptiva como demuestran obras de distinta procedencia llegadas por las rutas de paso y por el floreciente comercio. *Alfa y Omega* se refiere al principio y fin de muchas cosas desde finales del siglo XVIII, con la creación de los cementerios y abandono de las capillas como lugares de enterramiento, influencias de corrientes neojansenistas que afectaron al culto, construcción de nuevas capillas, guerras, desamortizaciones y el devastador incendio originado en 1854 en el altar mayor, que destruyó las vidrieras y gran parte de los bienes muebles. El obispo Barrio se encargó de vestir de nuevo los muros del templo con un excepcional órgano y una sillería renacentista procedente un monasterio madrileño desamortizado. En esta parte del museo se propuso incorporar el manto de la *Virgen de la Fuensanta* confeccionado en París en 1912 por la Casa Worth.



Lámina 4.
Museo de la Catedral
de Murcia. Portada
de la Anunciación

La custodia de las Espigas, ejecutada a finales del siglo XVIII, es un objeto litúrgico importante que sintetiza *el triunfo de la fe*, con Cristo bajo una de las especies eucarísticas como símbolo de la Redención (láms. 4-5). Rememora que las obras de los museos eclesiásticos se realizaron para el servicio del culto y de la piedad. La estancia conserva parte de la portada gótica de la *Anunciación*. La apertura de uno de los muros de este recinto, separado del ámbito colindante por un arco ojival, permite contemplar la planta baja del antiguo claustro con las obras expuestas y evocar los hitos fundamentales de su historia a través del recorrido realizado¹¹.

¹¹ La parte interior del claustro en la segunda planta se ha planteado como sala polivalente para interactivos, exposiciones temporales, conferencias, consulta de libros, maquetas, planos, etc. Este trabajo es el resultado del proyecto de investigación Imagen y Apariencia (08723/PHCS/08) financiado por la Fundación Séneca de la Región de Murcia.



Lámina 5.
Museo de la Catedral
de Murcia. Mirada
final al museo

Virginia Garde López

Licenciada en Geografía e Historia, especialidad de Historia del Arte (1988) y Máster en Museología (1995) por la Universidad Complutense de Madrid. Especialista en Comunicación Pública por el Instituto Nacional para las Administraciones Públicas (2008). Entre 1990 y 1995 colabora con el Centro de las Letras Españolas (Ministerio de Cultura) en la organización de exposiciones bibliográficas. Desde entonces y hasta 1999 en el Palacio Real de Madrid (Patrimonio Nacional) trabaja en la catalogación del fondo textil de las colecciones reales. Desde 2001 es funcionaria del Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos, y presta sus servicios en la Subdirección General de Museos Estatales, donde ha desarrollado funciones relacionadas con la planificación de recursos humanos para los museos de gestión directa del Ministerio de Cultura, y con la coordinación, apoyo y asesoramiento en la elaboración de planes museológicos y ejecución de sus programas de Museos de titularidad estatal. Desde 2006 es Jefe del Área de Difusión y Desarrollo de dicha Subdirección, desarrollando funciones específicamente relacionadas con la comunicación y difusión de los museos.

EL LABORATORIO PERMANENTE DE PÚBLICO DE MUSEOS: UN PROYECTO DE INVESTIGACIÓN, UNA HERRAMIENTA DE GESTIÓN

Virginia Garde López

Resumen:

En el seno de los museos del Ministerio de Cultura de España y de la Subdirección General de Museos Estatales se ha venido gestando desde el año 2007 el Laboratorio Permanente de Público de Museos, una iniciativa surgida desde estas mismas instituciones cuyo objetivo principal es convertir la investigación sobre el público en una herramienta de gestión integrada en la actividad habitual de los museos, que ayude a la planificación y programación teniendo en cuenta los intereses y necesidades de sus visitantes.

Palabras Clave: Museos, Público, Investigación, Formación, Comunicación

En España hay más de 1.500 museos reconocidos como tales por las distintas legislaciones estatales y autonómicas que los regulan. La Ley de Patrimonio Histórico Español del año 1985 es la que, en última instancia, enmarca a todos ellos al dar la pauta de las definiciones que posteriormente han ido apareciendo en el panorama español. En ella se definen como museos:

... las instituciones de carácter permanente que adquieren, conservan, investigan, comunican y exhiben, para fines de estudio, educación y contemplación, conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural.

Esta definición parte de la que el ICOM propuso para estas instituciones en el año 1979, pero elimina un aspecto clave relacionado con el público que ICOM sí recoge: “al servicio de la sociedad y su desarrollo”. Esta supresión ha significado asentar, administrativamente hablando, la propensión a dirigir estas instituciones desde una tendencia que ya se venía dando desde el inicio de la creación de los museos, muy especialmente de los museos públicos: el centrarse en las colecciones como elemento diferenciador de la institución, y en su investigación y custodia como función principal de la misma, olvidando otras investigaciones como la sociológica. En la misma línea, el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal (Real Decreto 620/1987), establece para los museos de esta ámbito tres áreas básicas de funcionamiento: conservación e investigación, difusión y administración. Desde la propia y simple denominación de las mismas ya resulta evidente que la investigación queda vinculada en el museo a la conservación, y por ende, a las colecciones.

En España no es hasta el año 1993 cuando la legislación liga la investigación al público y la focaliza en la relación que debe establecerse entre el museo y sus visitantes: la publicación el Real Decreto de reorganización de los Museos Arqueológico Nacional, Nacional de Antropología, y de América, es la novedad que potencia y amplía esta función investigadora al vincularla también al área de trabajo de difusión, cuyas funciones serán, entre otras:

- a) Estudiar científicamente las características, necesidades, y motivaciones del público.
- b) Evaluar científicamente la incidencia de las exposiciones en el público.
- c) Desarrollar la necesaria investigación sobre técnicas museográficas y colaborar con programas de investigación de instituciones ajenas al Museo en el área de su competencia.

Así comienza tímidamente el reconocimiento legal explícito del Museo como institución al servicio de la sociedad. En la realidad cotidiana de los museos, estos y otros, la práctica de la investigación sobre públicos había comenzado algo antes, si

bien con retraso frente a otros países: a finales de los años 80 y principios de los 90, es cuando empiezan a desarrollarse en España algunos estudios, de modo aislado y como iniciativa personal de algunos profesionales de museos, concretándose en análisis fundamentalmente descriptivos y de perfiles de público.

Sin embargo, y a pesar de este surgimiento atomizado, de modo general podemos decir que no ha habido consecuencias ni aplicación posterior alguna de los resultados obtenidos en dichos estudios. En la mayoría de los casos no hay constancia de que sirvieran para orientar la actuación de los museos en su relación con el público.

Uno de los problemas de base en el panorama general de estas investigaciones en España ha sido la falta de formación específica de los profesionales de los museos en el ámbito de la investigación sociológica. Muchos de los estudios realizados no cumplían con unos criterios metodológicos básicos de objetividad (fiabilidad y validez de los instrumentos de evaluación, control muestral...), ni la interpretación de los resultados tenía después, como ya se ha comentado, una consecuencia aplicada a la gestión para la mejora del museo, debido en muchos casos precisamente a que eran una iniciativa personal, no una línea de trabajo emanada de la dirección del museo o del gestor responsable. Esto producía asimismo una segunda dificultad, la de destinar recursos económicos, ya de por sí normalmente escasos, a estos estudios que resultan costosos cuando se trata de realizar análisis cuantitativos.

Estas investigaciones se han ido desarrollando por tanto muy estrechamente relacionadas con la Universidad, con equipos interesados en el tema y apoyados por becarios y estudiantes a los que se formaba específicamente para este trabajo en el museo, más que con las empresas de estudios de mercado o sociológicos, que sólo recientemente están empezando en el caso español a entrar en este mundo de la investigación del público de museos.

Estas iniciativas aisladas no han podido constituir hasta la fecha ni asentar un sistema permanente de obtención de información relevante sobre el público y su percepción del museo, que permitiera disponer de información constante y actualizada. Apenas se tienen hasta ahora disponibles otros datos que los meramente numéricos de afluencia total de visitantes a museos, muchas veces los únicos indicadores tenidos en cuenta para ver la rentabilidad social de estas instituciones.

Dichas iniciativas conviven en el marco de la Administración General del Estado, y en concreto en el ámbito de los museos, con una búsqueda de herramientas de

planificación uno de cuyos frutos es el “Plan Museológico”¹, elaborado por técnicos del Ministerio de Cultura y propuesto como herramienta de planificación para estas instituciones: en él se recoge la necesidad de incorporar los estudios de público al Programa de Comunicación y Difusión para desarrollar la planificación de la institución.

En este contexto surge más adelante la demanda de los profesionales de los museos reclamando a la administración herramientas que les proporcionen un conocimiento más exhaustivo de sus públicos, de modo que les sea posible planificar mejor su actividad para que responda verdaderamente a las necesidades y expectativas de aquellos, y poder presentar a sus usuarios una oferta cultural propia, diferenciada, competitiva y adaptada a ellos. Así, la unión de ambos intereses y necesidades, de los museos y de su administración gestora, la Subdirección General de Museos Estatales, es lo que da como resultado la puesta en marcha de este proyecto denominado Laboratorio Permanente de Público de Museos (en adelante LPPM), proyecto permanente de investigación, formación e intercomunicación sobre temas relacionados con el público de los museos estatales, de momento los dependientes de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales.

Si se han comenzado estas líneas hablando de investigación, es importante decir que el LPPM se concibe como una herramienta de gestión en la que investigación, formación e intercomunicación son instrumentos para permitir a los profesionales de los museos y a los gestores estatales disponer de datos significativos sobre los visitantes. Su finalidad no es la investigación por sí misma, sino su utilización para orientar todas las actuaciones de los museos que tienen como destinatario último al público, de modo que a través de la relación con el mismo se optimice el cumplimiento de la función social de los museos.

Lo que busca en definitiva el LPPM es consolidar la investigación sobre el público que utiliza la institución, sobre sus necesidades, su percepción de la misma, su satisfacción con ella y los servicios que presta, como una herramienta de planificación y como la base sobre la que evaluar la calidad de los servicios, o sea, convertir la investigación sobre el público en un instrumento de gestión integrado en la actividad habitual de los museos, que ayude a planificar y programar teniendo en cuenta los intereses y necesidades de los visitantes.

¹ AA.VV. (2005), *Criterios para la elaboración del plan museológico*, Madrid, Ministerio de Cultura.

A partir de este objetivo general, el LPPM está orientado a:

1. Facilitar a la Subdirección General de Museos Estatales, a través de los resultados de la investigación global y comparativa entre museos, los datos necesarios para diseñar líneas comunes de actuación en el ámbito de los museos y su relación con el público.
2. Conseguir un sistema de estadísticas e indicadores ágil y riguroso que fundamente y permita la realización del trabajo del museo sobre el conocimiento exhaustivo de las necesidades del público en todo lo que le afecte.
3. Implantar un sistema de comunicación entre los museos que fomente el trabajo en equipo y permita la participación en las investigaciones a realizar y la aplicación conjunta de sus resultados.
4. Dotar al personal de los museos, a través de actividades formativas, de la preparación necesaria para asumir tareas relativas a los estudios de público.
5. Difundir los resultados de las investigaciones realizadas para contribuir a un mejor conocimiento de los visitantes de museos y de las propias instituciones, desde la percepción que de ellas tiene el ciudadano.

Convertirse en centro y referente de los estudios de público en museos en nuestro país

El establecimiento de estos objetivos parece que ya significa un salto cualitativo con respecto al panorama anterior de las investigaciones aplicadas de público, marcado por una serie de aspectos que resultan fundamentales en el funcionamiento del LPPM. En 1º lugar la participación de todos los agentes implicados en la gestión de los museos: por un lado internos a través de los técnicos de los museos, que participan en el mismo en todas las fases de desarrollo del proyecto. Estos profesionales, designados por los directores de cada centro, intervienen activamente en el funcionamiento del LPPM y son los responsables últimos de la ejecución del proyecto y de la interpretación de los resultados de la investigación en cada uno de sus museos, y por tanto también de la propuesta de líneas de actuación futuras derivadas de esos resultados. La propia Subdirección General de Museos Estatales lleva la coordinación técnica del proyecto y es la que corre con los costes que supone su implantación en los museos, dando viabilidad económica al proyecto: desde esta Unidad se planifica el proyecto, se supervisa el marco teórico de investigación y su aplicación práctica, coordinando y dando apoyo logístico al personal de las áreas de funcionamiento de Difusión de los museos estatales, y articulando la participación de agentes externos al Ministerio en el proyecto: otros profesionales afines al ámbito museístico, la asesoría científica del proyecto, parcialmente articulada a través de un convenio con la Universidad Complutense de Madrid, empresas de investigación sociológica, y demás participantes y colaboradores.

Esta amplia participación, que supone obviamente también comunicación, hace que ésta sea otro de los aspectos fundamentales que marcan ese salto cualitativo, hasta el punto de convertirse en una de las líneas estratégicas del proyecto.

El LPPM conlleva la implantación de estrategias que favorezcan la comunicación entre los museos mediante la organización de una red de comunicación que permita la conexión de los participantes entre sí y con el equipo de coordinación. Los canales habituales internos son las reuniones periódicas y correo electrónico. De cara a la comunicación exterior se ha desarrollado un micrositio en la web del Ministerio de Cultura con una imagen institucional propia que haga reconocible el proyecto ante el público y ante los profesionales. La intención es facilitar la difusión y el acceso a la información que genere el proyecto haciéndola pública a través de este sitio, donde se han puesto a disposición de instituciones e investigadores los materiales utilizados para la evaluación (los cuestionarios), la metodología utilizada en las investigaciones, y los resultados que las mismas vayan generando. Cuenta además con un buzón que permite vía e-mail contactar con los profesionales que integran el LPPM. El objetivo es claro: fomentar los estudios de público y su aplicación en nuestro entorno museológico.

La formación específica de los profesionales de museos en este campo de la investigación sociológica es otro aspecto a destacar del LPPM, y otro aspecto a destacar del LPPM, y otra de las líneas estratégicas del proyecto. De forma paralela a la investigación, el LPPM incluye la realización de cursos específicos de formación para todo el personal implicado en los museos participantes que resulten de utilidad para tomar iniciativas al respecto y que promueva actitudes y actuaciones adecuadas en relación con la evaluación.

De momento ya se han realizado sesiones sobre temas puntuales y cursos centrados en la investigación de público inicialmente puesta en marcha: el primer estudio general de público realizado en los museos de la Subdirección General de Museos Estatales. Conforme se vayan abordando los distintos temas de la investigación, el contenido de los cursos irá orientado hacia los mismos.

La tercera línea estratégica y otro aspecto fundamental del LPPM es la investigación. Para ello el LPPM cuenta con una coordinación científica, formada por dos profesionales de reconocido prestigio en el ámbito de los estudios de público en museos: una interna perteneciente a un museo de gestión directa del Ministerio de Cultura, y otra externa, cuya colaboración se articula mediante un convenio suscrito entre este Ministerio y la Universidad Complutense de Madrid. Sus competencias son diseñar el marco teórico y orientar las investigaciones, interpretar los resultados de las mismas confiriéndoles validez científica, elaborar los informes pertinentes, y dirigir la formación destinada a los miembros del LPPM y personal de los museos relacionado con las investigaciones en curso.

De momento, en el ámbito de la investigación se han realizado ya

1. Un estudio cualitativo, un panel delphi entre profesionales y responsables de la gestión de los museos dirigido a conocer actitudes respecto a las investigaciones de público, cuáles son los temas de mayor interés y la disposición a aplicar a la gestión los resultados de las investigaciones.
2. Un estudio cuantitativo cuyo objetivo ha sido conocer las características básicas del público de los museos estatales y establecer un perfil tipo de sus visitantes, conocer cómo es su experiencia en el museo, sus motivaciones y expectativas, sus compañía... Los resultados de la encuesta que se realizó entre los visitantes (individuales, en grupo y con grupos escolares) de los museos dependientes de la Subdirección General de Museos Estatales abiertos entre abril de 2008 y marzo de 2009 tiene su resumen ejecutivo ya publicado en el micrositio del LPPM².

La pretensión de consolidar la investigación sobre los públicos y sobre cualquier actividad del museo con respecto a ellos sólo puede lograrse facilitando todas las herramientas necesarias para ello, y eso es lo que ofrece el LPPM: apoyo institucional, recursos económicos, apoyo de especialistas externos, formación específica.... Conseguir, en definitiva, a través del acercamiento al público, que la visita al museo se perciba como una experiencia satisfactoria y de calidad, y sólo conociendo a nuestros visitantes podemos saber qué significa la calidad para ellos, y en qué aspectos de la visita y del servicio encuentra esa satisfacción y esa percepción de que el tiempo invertido en un museo es algo que merece la pena.

Por ello es preciso identificar las mejores prácticas en relación a esa percepción y hacerlas extensivas a todos los museos mediante protocolos de actuación que permitan detectar los errores y puntos de mejora, y convertir esta dinámica en una rutina de la gestión museística, partiendo del entendimiento de esta institución como prestadora de servicio público.

Bajo ese concepto de museo que definió el ICOM como institución al servicio de la sociedad y su desarrollo, se puede interpretar que toda su actividad ha de ir dirigida a relacionarse de algún modo con ella. En esa línea, lo que propone el LPPM es que a la larga la investigación y evaluación continuas terminen afectando a prácticamente toda la actividad del Museo, y orientándola en función de los resultados obtenidos, hacia la meta de constituirse en un servicio de calidad a la sociedad.

MUSEUS, ESPAÇO E COMUNICAÇÃO /
MUSEOS, ESPACIO Y COMUNICACIÓN

Alberto Gallego-Casilda Benítez

Licenciado en Historia del Arte y Licenciado en Documentación por la Universidad de Granada, cursando la licenciatura en Comunicación Audiovisual. Doctorando en Información Científica con la línea de investigación “Competencias iInformacionales en los profesionales de la cultura”. Cursando el master en Museología de la Universidad de Granada. Postgrado en Gestión del Conocimiento por la Universidad Oberta de Catalunya y Experto en Gestión de Instituciones Culturales por el Instituto Superior de Arte de Madrid.

LA ALFABETIZACIÓN INFORMACIONAL EN LOS SISTEMAS DE INFORMACIÓN DE MUSEOS

Alberto Gallego-Casilda Benítez

Resumen

Las competencias informacionales de los profesionales culturales son hoy día primordiales para una gestión correcta de la institución. Las Tecnologías de la Información y la comunicación (TIC) se han extendido en todos los ámbitos profesionales y la cultura no ha sido ajena a esta afición. La mayoría de los Museos cuenta con servicios de información especializados, como bibliotecas y centros de documentación, pero muchas veces, el usuario no dispone de la formación necesaria para obtener los mejores resultados en la experiencia. Se plantea además si los profesionales de estos servicios, disponen de la formación adecuada, estableciendo parámetros de cursos de reciclaje y familiarización con las nuevas tecnologías necesarios para la máxima eficiencia en la gestión de la información que atesoran los Museos. En esta comunicación se trata de definir el concepto de Alfabetización Informacional (ALFIN) y su adaptación al espacio y a los servicios museísticos; se estudia este concepto desde el punto de vista del usuario y se extrae a las competencias de los profesionales que ejercen en este tipo de servicios. Se analiza además el caso práctico de los talleres de Alfabetización Informacional impartidos por el Museo de Arte Contemporáneo de León (MUSAC) y su servicio de información.

Palabras Clave: Alfabetización Informacional, ALFIN, Formación de Usuarios, Educación en Museos

Abstract

The informational skills are essential to the cultural professionals for a correct management of the institution. The Information and the communication technologies have spread in all the professional ambiences and the culture has not been foreign to this complaint. Most of the Museums are provided with specializing information services, like libraries and Documentation centers, but often, the user has not the necessary formation to obtain the best results in the experience, also if the professionals of these services, have the suitable formation, establishing refresher courses, parameters and familiarización with the new technologies necessary for the maximum efficiency in the management of the information that the Museums hoard. In this communication it is a question of defining the concept of Informacional Literacy (ALFIN in spanish) and his adaptation to the space and to the services of a museum; this concept is studied from the point of view of the user and it is extrapolated to the skills of the professionals. There is analyzed also the practical case of the workshops of Informacional Literacy given by the Contemporary Art museum of León (MUSAC) and his information service.

Keywords: Informacional Literacy, ALFIN, Users Formation, Education in Museums

Introducción

Para que la divulgación de la información sea una de las funciones desarrolladas en los museos, hace falta una serie de medios e instalaciones entre los cuales tiene un papel esencial la biblioteca. En 1998, el Parlamento Europeo elaboró la Resolución sobre el papel de las bibliotecas en la sociedad moderna. En uno de sus apartados, se afirma que «las bibliotecas revisten una especial importancia para mantener vivas la lengua, la literatura y la cultura propias y en este ámbito existen abundantes posibilidades de cooperación con los museos, los archivos y otros agentes culturales». Se definía así, explícitamente, a la biblioteca como apoyo imprescindible para los museos.

En los últimos años se ha desarrollado en España una serie de propuestas para explotar las posibilidades de las bibliotecas de los museos y mejorar su gestión, como se desprende de la celebración de seminarios sobre este tipo de bibliotecas en el Museo Arqueológico Nacional.

La biblioteca del museo es de carácter especializado, en cuanto a la composición de sus fondos, debe contener colecciones generales relacionadas con su temática, además de las obras de referencia, ha de contar con material específico, como tesis doctorales, y material diverso como noticias de prensa, anuncios de exposiciones y reseñas bibliográficas. Siempre con el objetivo de ofrecer estos materiales, poco accesibles por otros medios, al investigador y/o usuario.

Las bibliotecas de museos cumplen la doble tarea de ofrecer sus servicios tanto al personal técnico propio como al investigador externo quienes tienen acceso a la lectura en sala, orientación bibliográfica y reprografía. Esto se completa con la informatización de los catálogos.

Para que toda esta información esté disponible para el mayor numero de personas posible entra en juego la Alfabetización Informacional, que abre la puerta de la gestión de la información de forma autónoma y eficaz por cada individuo.

La Alfabetización Informacional (ALFIN)

Aunque la expresión information literacy se usa desde 1974, y en castellano está en la bibliografía del área de Biblioteconomía y Documentación desde mediados de los años noventa, todavía se observa cierta confusión cuando se habla de este servicio en algunos ámbitos profesionales, por lo que no está demás reiterar unos puntos de partida comunes respecto a la alfabetización informacional.

Se considera que tener alfabetización informacional (ALFIN) es saber cuándo y por qué necesitas información, dónde encontrarla, y cómo evaluarla, utilizarla y comunicarla de manera ética.

Para que una persona sea considerada competente en el manejo de la información debe comprender:

- la necesidad de información
- los recursos disponibles
- cómo encontrar la información
- la necesidad de evaluar los resultados
- cómo trabajar con los resultados y explotarlos
- la ética y la responsabilidad en la utilización
- cómo comunicar y compartir los resultados
- cómo gestionar lo que se ha encontrado

Sería un prerequisito para participar eficazmente en la Sociedad de la Información, parte de los derechos básicos de la Humanidad para un aprendizaje de por vida (Declaración de Praga, Debate UNESCO), en sus estudios sobre las competencias básicas para cualquier ciudadano cita entre éstas tanto la ALFIN como la alfabetización digital. Es este preámbulo debemos hacernos unas serie de cuestiones referentes a la ALFIN:

- Da respuesta a las necesidades y problemas de acceso a la información en la sociedad de las Tecnologías de la información y la comunicación.
- Permite conocer el manejo de las nuevas tecnologías y su imprescindibilidad para el acceso a la información.
- Da a conocer las Fuentes de información, las instituciones y servicios disponibles para obtener esta información en el ámbito cultural de la Región.
- Dota de habilidades y estrategias para informarse mejor en distintos sectores de la cultura y el conocimiento y valorar los medios de comunicación.

Los Museos y sus servicios de información han de posicionarse como elemento fundamentales en el proceso de la alfabetización informacional de la sociedad, por un lado como elementos complementarios al sistema educativo, durante la educación formal y reglada, así como por otro lado, en la educación no reglada, participando en los procesos de divulgación de la información entendiéndose en los museos una misión también con fines educativos.

El ámbito profesional cultural

En todos los ámbitos profesionales es inevitable la evolución al cambio, la gestión eficaz del conocimiento con las tecnologías; la apertura hacia este campo requiere hábitos, actitudes, conocimientos interiorizados y que estos se ejercent de forma cotidiana.

No obstante, arraigar la alfabetización informacional en una organización cultural

como es un museo y su entorno, es un camino complicado. Se hace necesaria la evaluación previa de los públicos interesados (profesionales culturales y usuarios/visitantes) y de la organización museística en la que se implemente. Sería precisa la investigación de cada museo para elaborar un diseño de programa de ALFIN para los usuarios y profesionales. Los objetivos ideales de este programa serían:

- Disminución del número de consultas sobre cómo acceder a la información entre los usuarios.
 - Uso de la información de forma eficiente.
 - Uso efectivo de los servicios de información internos y externos.
 - Desarrollo de una cultura informacional con la elevación del nivel de alfabetización informacional en la comunidad de usuarios y profesionales del museo.
 - Desarrollo de la sabiduría, pensamiento crítico y construcción del conocimiento.
- Alfabetización Informacional en el Museo de arte contemporáneo de León; MUSAC. Si hacemos caso a Internet, hay muchos museos en España con servicio de información, ya sea biblioteca, archivo y/o centro de documentación, sin embargo,, pocos son los que promocionan a través de la web los servicios de su biblioteca en profundidad, y meno aún los que ofrecen un programa de ALFIN.

La biblioteca del MUSAC es el mejor ejemplo de un museo español en introducir programas ALFIN a través de su biblioteca. Los contenidos del taller van desde la informática básica a métodos de búsqueda y colección de la biblioteca:

- Conceptos generales (hardware y software)
- Sistemas operativos y Sistema Operativo Windows
- Organización de la información
- Office general
- Internet General
- Internet: servicios
- Correo electrónico, Chat
- Publicaciones on-line, Periódicos on-line, Revistas on-line
- Museos on-line

Destinatarios: dirigido a alumnos del Curso Introductorio al Arte del s. XX MUSAC, aunque está abierto a usuarios de la biblioteca y público general interesado.

Esta iniciativa podría extenderse al personal del propio museo y de otras instituciones culturales de la región. Aparte de los logros personales que supone la autorrealización de una tarea, el implantar flujos de trabajo y habilidades técnicas relacionadas con el manejo de la información posibilitarían un nuevo campo de oportunidades para el funcionamiento del museo, su implicación con el visitante y la difusión de sus colecciones y actividades.

La inclusión de los museos en el universo de la Web 2.0 es una oportunidad de oro para la difusión de la información, esto es ideal para los nativos digitales (nacidos en la era digital y con una habilidad consumada para el manejo de las TIC,s) pero el reto es sumar a los Inmigrantes digitales (nacidos antes de la era digital que migran hacia una sociedad altamente tecnificada) con la ayuda de la ALFIN.

Consideraciones finales

Internet se está convirtiendo en el principal canal de información de los potenciales visitantes a la hora de planificar la visita a un museo, fundación y/o centro cultural. La comunicación a través de las nuevas tecnologías está cambiando las relaciones entre las entidades culturales y sus públicos objetivos, pero muchas instituciones culturales siguen ignorándolas en sus estrategias de comunicación. La presencia de los museos en la web 2.0 y la ALFIN suponen dos oportunidades en la captación de nuevas audiencias virtuales cuyos hábitos de socialización y comunicación pasan por internet, además de la formación de grupos de público ajeno a las nuevas tecnologías que inician una nueva relación con ellas teniendo al museo como elemento catalizador.

En general, la propia imagen del museo y de sus sistemas de información se verían beneficiados. Además, se producirían otros beneficios en la difusión de la información, ya que queda claro que incorporar las TIC en los museos como vía para gestionar y difundir las colecciones museísticas, eleva la información más allá de los espacios físicos y que se produciría con la aplicación de las TIC's, la Alfabetización Informacional y la Web 2.0 en los Museos. La web 2.0 se erige como máxima interacción entre usuarios y profesionales. Transformando el museo en una fuente ágil de información y eliminando las barreras físicas y temporales.

Los profesionales de los museos no podemos mantenernos al margen de esta evolución social, surgen conceptos como el "MUSEO 2.0" que plantean la necesidad urgente de incorporar las instituciones museísticas al ámbito de la sociedad de la información. Esta incorporación debe ir más allá de la mera existencia de páginas web de un museo, de carácter estático, descriptivo y apenas interactivo con el usuario que las visita. Las herramientas disponibles son infinitas y apenas algunas instituciones están empezando a usarlas. En nuestras manos está la posibilidad de elevar el conocimiento de los museos a una nueva dimensión comunicativa e informacional.

Referencias

- VV.AA., (2005), “Declaración de Alejandría sobre la alfabetización informacional y el aprendizaje a lo largo de la vida: Faros para la Sociedad de la Información. Unesco, National Forum on Information Literacy <http://www.ifla.org/III/wsis/BeaconInfSoc-es.html>
- VV.AA., Declaración de Praga: Hacia una sociedad alfabetizada en información (<http://www.nclis.gov/libinter/infolitconf&meet/postinfolitconf&meet/PragueDeclaration-Espanol.pdf>)
- VV.AA., (2006). Declaración de Toledo sobre alfabetización informacional: Bibliotecas por el aprendizaje permanente, http://www.bcl.jcyl.es/correo/plantilla_seccion.php?id_articulo=1304&id_seccion=4&RsCorre oNum=89
- Gomez Hernandez, José A. ; Pasadas Hureña, Cristóbal. (2003) “Avances de la alfabetización informacional en España”. Versión en español del artículo “Information literacy developments and issues in Spain”. Library Review, vol. 52, no 7, pp.340-348, disponible en <http://gtii.edu.um.es:8080/jgomez/hei/intranet/ALFINLIBRARYREVgomezpasadas.doc>
- Espadas Bardón, Javier (2009). Museums Web 2.0 Ranking. <http://www.scribd.com/doc/16936806/Estudio-de-los-Museos-en-la-Web-2.0-> (Consultado 20 de agosto de 2009).
- MUSEUMS, Libraries, Archives Council. (2004). *Inspiring learning for all* (consultado el 15 de agosto de 2009), <http://www.inspiringlearningforall.gov.uk/introduction/default.aspx>
- UNESCO (2005). Information for All Programme. Thematic Debate on Information Literacy. http://portal.unesco.org/ci/en/ev.php?URL_ID=18775&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html
- Webber, S., Johnstton B (2003). *Information literacy: definitions and models*. Consultado el 11 de marzo de 2009 de <http://dis.shef.ac.uk/literacy/definitions.htm>

Alberto Gallego-Casilda Benítez

Licenciado en Historia del Arte y Licenciado en Documentación por la Universidad de Granada, cursando la licenciatura en Comunicación Audiovisual. Doctorando en Información Científica con la línea de investigación “Competencias iInformacionales en los profesionales de la cultura”. Cursando el master en Museología de la Universidad de Granada. Postgrado en Gestión del Conocimiento por la Universidad Oberta de Catalunya y Experto en Gestión de Instituciones Culturales por el Instituto Superior de Arte de Madrid.

LA PROLIFERACIÓN DE BARRIOS DE MUSEOS. ESTUDIO DE CASOS: MADRID Y GRANADA*

Alberto Gallego-Casilda Benítez

Resumen

La proliferación de “Barrios de Museos” en las ciudades occidentales es se ha convertido en un fenómeno global que se extiende por la geografía mundial, este tipo de “zonas culturales” aúnan grandes inversiones económicas y proyectan a la ciudad que las crea en referente cultural y turístico.

De todos es sabido el impacto en la regeneración urbana, económica y social de este fenómeno. En esta comunicación se pretende analizar las causas y efectos de estas “zonas culturales” desde su influencia en la economía, el turismo y la imagen internacional de la ciudad. Se analizan además dos casos prácticos en España; una ciudad Madrid con el Paseo del Arte) y Granada con la creación del Museo de la Memoria de Andalucía Junto al Parque de las Ciencias. Estableciendo escalas medibles y adaptables a los distintos ámbitos urbanos. Se pretende analizar el origen y evolución de estas Zonas Culturales y sistematizar sus características comunes.

Palabras Clave: Barrios de Museos, Zonas Culturales, Paseo del Arte, Gentrificación

* En esta comunicación se analiza brevemente el desarrollo de las zonas musealizadas por las ciudades en las que se concentra la mayor parte de la oferta museística de las mismas.

Abstract

The proliferation of “Quarters of Museums” in the western cities is it has turned into a global phenomenon that spreads over the world geography, this type of “cultural areas” unites big economic investments and projects the city that creates them in cultural and tourist modality.

About all the impact is known in the urban, economic and social regeneration of this phenomenon. This communication tries to analyze the causes and effects of these “cultural areas” from his influence in the economy, the tourism and the international image of the city. Two practical cases are analyzed also in Spain; Madrid (with the Walk of the Art) and Granada with the creation of the Museum of the Memory of Andalusia Along with The Park of of the Sciences. Establishing measurable and adaptable scales to the different urban ambiences.

Introducción

Desde finales del siglo XIX, con los conceptos de museología asentados en el pensamiento de la época, los museos comienzan a erigirse como parte fundamental de la imagen de las ciudades más importantes. Todas las grandes capitales inauguran sus museos temáticos en edificios emblemáticos, que normalmente se encuentran en las zonas más insignes de la ciudad.

Por todos son conocidas las primeras “concentraciones” museísticas europeas, La isla de los Museos de Berlín y el barrio de los museos de Viena. Estos dos ejemplos sentaron el precedente de lo que hoy entendemos como Barrio/zona cultural.

A lo largo del siglo XX, son muchas las ciudades que han ido estableciendo en su trazado urbano una zona que concentre en mayor o menor medida las instituciones culturales y/o museísticas de máximo nivel, sumando a esta concentración de instituciones una intervención urbanística global que dote al trazado de la zona de una imagen de conjunto.

Objetivos

- Establecer una línea evolutiva y descriptiva sobre el paseo del arte de Madrid.
- Definir las características de esta zona y su concentración cultural.
- Analizar los pros y contras en el caso concreto de Madrid.

Metodología

Análisis descriptivo. Se ha elegido la revisión bibliográfica para establecer el estado del arte sobre las últimas publicaciones y opiniones de los autores sobre el fenómeno de concentración de instituciones culturales. La observación directa se ha elegido como método complementario.

El caso de Madrid: El Paseo del Arte

Este término de “Zona cultural” es lo que está tomando significado en Madrid en los últimos años, con el proyecto más ambicioso de este tipo de concentraciones culturales.

El proyecto en si toma forma con las sucesivas actuaciones e inauguraciones que tanto instituciones publicas como privadas han ido implantando en las inmediaciones del eje que centraliza el Paseo del Prado. El conocido como “Paseo del Arte” abarcaba originalmente los dos kilómetros que van desde el circulo de BB.AA hasta la Casa Encendida, sin embargo, el proyecto, como un organismo vivo, ha crecido por si mismo aumentando el numero de instituciones culturales concentradas y la longitud de este eje, que se extiende hacia Recoletos y Castellana por el norte y hacia la plaza de Legazpi por el sur.

Siguiendo la estela de otras capitales mundiales, Madrid incorpora un recorrido urbanístico que concentra en sus inmediaciones la mayor parte de instituciones culturales que conforman la oferta de la capital española.

El proceso constitutivo del proyecto se inicia con un germen claro, que es el Museo del Prado, la institución principal y condicionante de lo que, en cultura se refiere, iría creciendo a su alrededor.

Un segundo paso, que ya creó una “Zona cultural” propiamente dicha, vino en los años 80 y 90 del siglo pasado, con la creación del Museo Nacional y Centro de Arte Reina Sofía y el Museo Thyssen-Bornemisza. Estas dos instituciones, por azares del destino, o por premeditación de sus responsables, se ubicaron en el entorno del Museo del Prado, creando así un triángulo de máximo nivel en lo que a instituciones museísticas se refiere.

Un tercer paso se da en el nuevo milenio; en lo que llevamos de década, la concentración de Museos e instituciones culturales ha crecido exponencialmente por la zona; prolongándose este Paseo del Prado en lo que hoy se llama Paseo del Arte, que analizamos a continuación.

El antiguamente llamado “Salón del Prado” tiene su origen en una alameda con escasas construcciones; es en el siglo XVIII cuando Carlos III transforma la zona nivelando el terreno y situando en la zona el Jardín Botánico.

A lo largo del siglo XIX se va embelleciendo el paseo con fuentes, verjas, bancos y jardines y reconvierte en una de las zonas principales de la ciudad.

Multitud de edificios de primera índole rodean este recinto que se situa como epicentro del Paseo del Arte. La concentración de instituciones culturales es enorme, destacando:

- Museo Nacional del Prado
- Museo Nacional y Centro de Arte Reina Sofía
- Museo Nacional de Antropología
- Museo Thyssen-Bornemisza
- Caixa Forum
- Museo Naval
- Casa de América
- Biblioteca Nacional
- Museo Arqueológico Nacional
- Fundación BBVA
- Fundación Maphre
- La Casa Encendida (Fundación Caja Madrid)
- Centro Nacional de la Moda
- Centro Nacional de Artes Visuales

- Instituto Cervantes.
- Antiguo Museo del Ejercito (futura ampliación del Museo del Prado)
- 34 galerías de arte en el eje y calles adyacentes.

Así pues tenemos al Museo del Prado como estandarte visible de esta enorme concentración museística con una cifra estimada en 6.000.000 de visitantes en 2008.

Todo este complejo puzzle de instituciones se une a través de un eje longitudinal que recorre la ciudad desde la Plaza de Legazpi al sur hasta la Plaza de Colón al norte; este se centraliza en el paseo del prado que es obra de un proyecto de remodelación a cargo de Alvaro Siza, el proyecto “Trajineros” que, urbanísticamente hablando, centrará esta gran concentración, en la que los mejores arquitectos del mundo, desde Jean Nouvel a Rafael Moneo han intervenido en los edificios colindantes. En Madrid y en torno al Paseo del Prado, estamos asistiendo a un proceso de “musealización” urbana, favorecido por los usos históricos de esta zona y por los deseos de transformación de la imagen de la ciudad a través de procesos de recualificación ambiental, reordenación de recorridos, y creación de nuevos espacios generados por los propios edificios museísticos. El concepto de paseo arquitectónico es el que se está desarrollando, no sólo en torno a la ampliación del Museo del Prado –edificio Villanueva, Casón del Buen Retiro, Salón de Reinos, edificio de nueva planta de Moneo en el claustro de los Jerónimos, sino también la anteriormente citada peatonalización del Paseo del Prado, de A. Siza y J.M. Hernández de León, la conversión de la Central Eléctrica de Mediodía en el Centro de Arte CaixaForum-Madrid (Herzog & De Meuron), y el proyecto de ampliación de Jean Nouvel para el MNCARS.

Sin embargo, hay algunos elementos que no coinciden en la formación de esta Zona cultural si la comparamos con el resto de capitales europeas.

En primer lugar, se destaca la ausencia de la razón social, es decir, usar las inversiones y construcciones de instituciones culturales como elemento de regeneración urbana. El eje en el que se traza el paseo no era precisamente una zona marginal o deprimida socialmente hablando, sino una de las zonas de la ciudad mejor tratadas y conservadas, llena de edificios históricos y simbólicos, con una enorme concentración de servicios y una renta per cápita de las más altas del país. Eliminado el motivo de regeneración urbana analizamos entonces el valor simbólico de esta intervención, que dando unidad al conjunto con la reforma planteada por Álvaro Siza, creará una nueva imagen icónica de alto referente simbólico para la ciudad.

Desde el punto de vista económico, no es probable que la motivación venga por una supuesta rentabilidad económica, que en caso de existir, sería a muy largo plazo.

El desembolso que suponen las reformas urbanísticas no mejoran precisamente la maltrecha situación del consistorio madrileño, ni del resto de instituciones como la Comunidad de Madrid y el Ministerio de Cultura.

El caso de Granada

La ciudad de Granada y sus zonas culturales han de medirse desde un punto de vista distinto, ya que por patrimonio, por tamaño y por población se ajusta a una escala más reducida.

Por un lado el peso del recinto de la Alhambra y su influencia cultural ha desembocado en la creación de la primera zona cultural de la ciudad. Dentro del mismo recinto del monumento se aglutina la mayor oferta cultural de la ciudad con la alhambra en si misma y con la instalación de dos museos dentro del edificio renacentista del Palacio de Carlos V.

El primero de ellos es el Museo de la Alhambra, cuya colección y temática está directamente relacionada con el entorno inmediato en el que se ubica.

El segundo de ellos es el Museo de Bellas Artes de Granada, museo de titularidad estatal y gestión transferida al gobierno de la comunidad autónoma de Andalucía, su colección centra en pintura y escultura granadina de la edad moderna.

Se suman en el recinto la casa museo de Ángel Barrios.

La otra zona cultural es muy diferente, surge en los últimos años y está aún en fase de desarrollo, situada en lo que hasta hace poco eran las afueras de la ciudad, se inicia con la implantación del Parque de las ciencias, y con el recientemente abierto Centro Cultural de Caja Granada Memoria de Andalucía (de Alberto Campo Baeza). Ambos edificios son de nueva planta y ejemplifican el nuevo concepto de turismo masivo. Sin colección artística permanente y enfocados a un público heterogéneo y amplio. Esta zona se completará en un futuro inmediato con la construcción del nuevo palacio de la ópera de la ciudad llamado Granatum.

Esta nueva zona cultural, surge por un cúmulo de casualidades de índole local.

En cuanto al parque de las ciencias, su ubicación en la zona corresponde quizá a la tipología más clásica de regeneración urbana, dotando de un hito arquitectónico y de un referente icónico a una zona de carácter residencial apenas urbanizada en el momento de su implantación.

Sin embargo, el Centro Caja Granada Memoria de Andalucía se ubica enfrente del anterior por encontrarse los terrenos anexos a la sede central de la entidad bancaria que lo financia, por lo que no se corresponde con la evolución característica de una zona cultural tradicional. El Granatum, aún en fase de proyecto se ubicará junto a este centro por la ausencia de terreno en el congestionado trazado urbanístico de la

ciudad y aprovechando la coyuntura cultural, accesos y reformas urbanas de los dos centros anteriores.

Resultados alcanzados

Analizando la magnitud de las inversiones y de los proyectos, se pueden obtener unas características positivas y negativas que son comunes a la mayoría de intervenciones de creación de Zonas Culturales, entre las positivas podemos destacar:

1. Aumento de la actividad económica de la zona en concreto y de la ciudad en general
2. Producción de empleo tanto en el área de la construcción como en el de la cultura.
3. Cambio del espacio urbano con el surgimiento de una nueva imagen pública y simbólica de la ciudad.
4. Aumento de opciones culturales en la ciudad

Sin embargo, estos elementos positivos tienen como contrapartida una serie de contras:

1. Desplazamiento de los habitantes originales de las zonas reformadas.
2. Aumento de la especulación inmobiliaria.
4. Cambio de identidad cultural y simbólica de los lugares.
5. Privatización creciente de espacios públicos.

Conclusiones y consideraciones finales

En la competición entre las grandes ciudades por nuevas inversiones que desarrollen la economía y generen nuevos recursos, y en la urgencia de las grandes corporaciones culturales por agregar nuevos mercados para sus productos, las administraciones y los inversores raramente toman en consideración las verdaderas consecuencias sociales de las transformaciones urbanas generadas por la política de culturalización y por la implantación de grandes museos en las condiciones de vida de la población de las áreas presuntamente “revitalizadas”. La consecuencia inmediata más temible es un mal relativamente nuevo en el cuadro de la dinámica social: la gentrificación.

El término gentrificación es un neologismo que deriva del término *gentrification*, que puede traducirse como ‘aburguesamiento’ o ‘ennoblecimiento’. Es un término relativamente nuevo en el vocabulario urbanístico y se refiere a la alteración de la composición social original de determinadas áreas de una ciudad como consecuencia de programas de recalificación de espacios urbanos estratégicos,

cuando estos entrañan intereses inmobiliarios, empresariales y financieros. En otras palabras, significa la expulsión de habitantes de zonas urbanas degradadas, que pertenecen a clases sociales menos favorecidas, a consecuencia de la revalorización de esta zona a partir de una intervención urbanística como es la proyección y ejecución de un museo o una zona cultural.

Esa expulsión ocurre básicamente de dos formas: con la revalorización de las áreas anteriormente degradadas, o por la propia administración pública, a través de la recuperación de bienes, es decir, la reapropiación de los inmuebles abandonados o en contrato de comodato por el gobierno mediante la ley o el desalojo de las familias que los habitan.

Para evitar este tipo de consecuencias, cada intervención de este calibre tendría que tener en cuenta algunas consideraciones:

- Promover capacidades de inclusión social y cultural, desarrollando criterios para equilibrar la inversión.
 - Desarrollar programas de gestión del patrimonio de los Museos y Centros.
- Incorporar una evaluación del impacto social y cultural en todo proyecto de creación de nueva infraestructura cultural financiado con dinero público.
- Medir las consecuencias de la instalación de nuevas infraestructuras en el tejido urbano local, especialmente los cambios de precios de las propiedades y la expulsión de residentes actuales.

La inversión de dinero público en estos procesos supone un elemento extra a considerar, pues la inversión pública debiera promover un desarrollo económico y social extensivo, lo cual cuestiona las evidencias de la producción de beneficios en sectores específicos como la industria de la construcción, inmobiliarias y comercio. A primera vista, como reflexión crítica, es coherente la cohesión de los grandes buques de referencia cultural como son el Prado, el Thyssen y el Reina Sofía con el resto de instituciones que surgen a su amparo; sin embargo, en primer lugar llama la atención que la mayoría de estas nuevas instituciones se acojan a la denominación de “Centro” mucho menos exigente que la etiqueta “Museo”, sin embargo, olvidando la presencia de colección permanente, esta serie de nuevos centros culturales se ubican en edificios históricos en desuso o nuevas plantas de grandes arquitectos estrella, la cuestión que se plantea entonces y si hay relación entre las demandas culturales de la sociedad y la oferta presentada desde las administraciones públicas y/o privadas que se asientan en la zona; ¿se corre el riesgo de una banalización del concepto del arte?

Referencias

- ARTIMETRÍA (2006) El Impacto de los museos de arte contemporáneo a nivel urbano: Estudio de casos. Barcelona, Associació d'Artistes Visuals de Catalunya (AAVC). Depósito legal: M.50.603-2006.
- Atkinson, R. (2004): "The evidence on the impact of gentrification: new lessons for the urban Renaissance". European Journal of Housing Policy, N^a 4 (1). Pag 107-131.
- Diputación de Granada (1997) Infraestructuras y equipamientos en los municipios de la provincia de Granada: evolución, situación actual y necesidades, Granada, 1997.
- Jensen, O.B (2005): "Branding the Comtemporary City. Urban Branding as Regional Growth Agenda". Plenary Paper for Regional Studies Association Conference. Mayo 2005. Aalborg.
- Layuno Rosas, M.A.(2002) Los nuevos museos en España. Madrid, Edilupa, 2002.
- AA.VV. (2004) "El Museo y su Edificio. Arquitectura, proyectos y regeneración urbana". Mus-A, revista de las instituciones del patrimonio histórico de Andalucía, 4, octubre 2004, pp. 16-69.
- Lorente, Jesús Pedro (2004) "Museos y regeneración urbana: del desarrollismo al crecimiento sostenible" Mus-A: Revista de los museos de Andalucía, ISSN 1695-7229, N^º 4, 2004 (Ejemplar dedicado a: El Museo y su edificio: arquitectura, proyectos y regeneración urbana), pags. 27-33.
- Lorente, Jesús-Pedro (coord.)(1997): Espacios de arte contemporáneo generadores de revitalización urbana, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, 1997.
- VV.AA. (2009) ARQUITECTURA VIVA N^º 123: Museos ciudadanos: La cultura como instrumento de regeneración urbana. ISSN0214-1256, N^º 123, 2009.
- RAUSELL, P. (2007). Museos y excelencia en las ciudades, XV Congreso nacional de la federación de Amigos de los Museos. Marzo 2007.

Mikel Asensio Brouard e Elena Asenjo Hernanz

Mikel Asensio Brouard, es doctor y profesor senior, es director del centro cultural y museo de la Universidad Autónoma de Madrid, profesor de museología en varias universidades españolas e iberoamericanas; y director de proyectos de I+D+i y de tesis doctorales sobre Museos y Patrimonio (ver publicaciones y CV en www.uam.es/mikel.asensio) Actualmente es el director del proyecto 'Museo de Frontera', un museo virtual entre España y Portugal. **Elena Asenjo Hernanz** es asistente de investigación de la Universidad Autónoma de Madrid.

LAZOS DE LUZ AZUL*: DEL CONTROVERTIDO USO DE LAS TICS EN MUSEOS

Mikel Asensio Brouard e Elena Asenjo Hernanz

Resumen

La tecnología puede jugar un papel central para promover la puesta en valor del patrimonio y parece abrir enormes posibilidades de aplicación para el aprendizaje. Partiendo de esta premisa, el proyecto ‘Lazos de Luz Azul’ se planteó con el objetivo de evaluar el tipo de experiencias que utilizan como recurso las nuevas tecnologías en más de un centenar de instituciones de presentación del patrimonio españolas. Los resultados que se desprenden muestran que las instituciones no disponen de enfoques teóricos coherentes desde los que plantear el papel de las nuevas tecnologías, por lo que se implantan nuevas tecnologías bajo criterios muy superficiales, cambiantes y desde un enfoque muy tradicional. Esto da lugar a una mayor extensión de tecnologías 1.0., mientras que las experiencias 2.0. y 3.0. siguen siendo minoritarias aunque interesantes.

Palabras Clave: Nuevas Tecnologías, Páginas Web, Aprendizaje Informal

* ‘*Lazos de luz azul: Estándares de Calidad en el Uso de Nuevas Tecnologías para el Aprendizaje en Museos y Espacios de Presentación del Patrimonio. Proyecto I+D+i financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (Ref. SEJ2006-15352).*’ <http://www.uam.es/proyectosinv/idlla/>

Abstract

Technology can play a central role improving the consideration of heritage as well as for its application as a tool for learning. From this premise, the Blue Light Loops project assumed the goal of evaluate the kind of experiences that use new technologies as resource, in more than a hundred of Spanish heritage exhibit institutions. Results obtained showed that institutions have not adequate theoretical frameworks to account for new technologies role, and that they introduce technologies following traditional and superficial criteria. This leads to a further spread of technologies 1.0., while 2.0. and 3.0. experiences are interesting, but minority cases yet.

Keywords: New Technologies, Web sites, Informal Learning

1. INTRODUCCIÓN

Durante los casi treinta años que nuestro equipo lleva investigando y dedicándose profesionalmente a la práctica museológica y de estudios de público, hemos podido observar cómo las tecnologías han empezado a expandirse en los espacios de presentación del patrimonio, no siempre de forma eficaz y eficiente. Si bien es cierto que el uso de las nuevas tecnologías se ha ido imponiendo en una gran cantidad de espacios de presentación de patrimonio, incluidos los museos, las experiencias que se desarrollan actualmente están utilizando Nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación (NTICs) no están planteadas de una manera reflexiva y profunda y en muy escasa ocasiones cuentan con un planteamiento inicial serio y con una evaluación aunque sea mínima. La mayor parte de las propuestas se basan exclusivamente en la presentación de los dispositivos y no recogen una discusión sobre sus ventajas e inconvenientes tanto del rango y características de los propios dispositivos como de sus usos. En la mayor parte de los casos el uso de NTICs se lleva a cabo de forma irreflexiva, sin un adecuado planteamiento teórico y sin objetivos claros que alcanzar. Por el contrario, en muchas ocasiones son las NTICs las que condicionan qué tipo de programas y servicios se ofrecen al usuario, cuando deberían ser las primeras en adaptarse a las metas educativas, o de otro tipo, que debiera tener de partida la propia institución (Asensio, Asenjo y Etxeberria, 2009). Así nos encontramos con la paradoja de que son los dispositivos los que dirigen la política museística y no al contrario.

Este es el resultado más común cuando las NTICs no se consideran como un medio, sino como un fin en sí mismo, utilizándose para dar una falsa impresión de modernidad e innovación, que se alimenta de discursos y argumentaciones basados en el marketing más que en el rigor científico o patrimonial (Fontal, 2004). De ahí la falta de definición de ciertos términos que son empleados por muchos profesionales para referirse a diferentes fenómenos, como por ejemplo “tecnología interactiva” o “museo virtual”. El propio término ‘interactivo’ se viene utilizando en la museografía para referirse tanto a dispositivos informáticos como audiovisuales, sin distinción del formato utilizado, como para referirse a manipulativos o montajes interpretativos, sin distinguir igualmente su uso o sus características desde el punto de vista del proceso interpretativo o desde las demandas cognitivas para el usuario. Las NTICs son excelentes conductores para este tipo de campañas de marketing, en buena medida, por la mitificación que sufren estos dispositivos, bajo la cual llega a atribuirseles una eficacia intrínseca, casi mágica e independiente de los programas y contenidos que albergan. Por lo tanto, no se llevan a cabo reflexiones acerca de qué aportación diferencial llevan respecto a otros recursos con formatos

tradicionales (para ver una descripción más extensa sobre los formatos educativos basados en montajes museográficos, consultar Asensio y Pol, 2003). De igual manera, este halo de eficacia repercuten en la carencia de evaluaciones objetivas y rigurosas sobre la consecución de los objetivos que teóricamente motivaron la implantación de una tecnología concreta.

Esta situación conlleva ciertas paradojas como son la presencia de cierta innovación tecnológica bajo criterios tradicionales. Así, las NTICs están siendo utilizadas sin advertir que su diseño, en la mayor parte de los casos, promueve experiencias informativas, demasiado descriptivas. Estas características han sido muy criticadas cuando se referían a métodos tradicionales, por lo que trataron de salvarse mediante la innovación tecnológica, de ahí la paradoja. A todo ello hay que añadir que una inadecuada planificación da lugar a un mantenimiento técnico casi inexistente que hace inutilizables los dispositivos poco tiempo después de su implantación. Por todo ello, es indispensable que tengamos en cuenta que las ventajas de las NTICs son sólo potenciales y dependen del tipo de tecnología que se use en cada caso, así como las características de las actividades diseñadas para ser implementadas en las mismas.

La fascinación y efectismo que rodean a las NTICs generan, potencialmente, cierta atracción sobre visitantes y gestores de patrimonio. Sin embargo, un ejemplo de que las NTICs son sólo potencialmente atractivas se nos presenta en un estudio de público que nuestro equipo llevó a cabo en el Milwaukee Public Museum. En él pudimos comprobar que cuando comparamos los dioramas y los interactivos presentes en la institución, los montajes basados en NTICs no eran los más visitados. Por lo tanto, un gestor patrimonial podría equivocarse si implanta un determinado dispositivo pensando que esta acción atraerá más usuarios a su institución. De ahí nuestra insistencia en llevar a cabo evaluaciones exhaustivas, no sólo cuando los dispositivos ya están totalmente implantados, sino también en fases previas a este proceso.

Otro tema preocupante son los efectos perversos de las NTICs, no siempre detectados ya que faltan evaluaciones rigurosas. Por efectos perversos nos referimos a que los dispositivos pueden disparar comportamientos erróneos no previstos en el diseño original o bien por problemas de diseño o bien por problemas de que los dispositivos permiten malos usos no predichos por los diseñadores del sistema. Pongamos un par de ejemplos sobre el uso de las audioguías, uno de los dispositivos más extendidos y utilizados en los museos y sobre los que supuestamente está aceptado que aumentan por sí mismos la calidad de la visita. Pues bien, las audioguías suelen provocar un efecto de individuación de la visita muy perjudicial si nuestro objetivo es que las personas interactúen entre sí, dialoguen e intercambien

opinión y generen opiniones colaborativas. Otro punto es que las audioguías suelen ser la excusa para validar una visita tradicional, igual de descriptivista que los textos de catálogo más tradicionales, por no certificar que la mayoría utilizan un mensaje encriptado, de alto nivel conceptual, inasequible para la mayoría de los visitantes. Otro ejemplo de efecto perverso de otro dispositivo. En nuestra investigación hemos podido comprobar que en varias videoguías o en dispositivos de PDAs los usuarios generan una conducta de dependencia del mensaje que aparece en la pantalla y se terminan olvidando del museo, el colmo es cuando miran las piezas o la obra de arte en la pequeñísima pantalla de apenas tres o cuatro centímetros mientras que no dirigen su mirada al original que tienen delante.

Si bien es cierto, que si tenemos en cuenta que las NTICs son herramientas al servicio de otros objetivos, éstas nos plantean posibilidades que no podrían llevase a cabo de otra manera (Balsa Carvalho de Pinho, 2007; Kirriemuir and McFarlane, 2004). Así, el programa *Open Exchange*, indicado por el MOMA y en el que colaboramos distintas instituciones de presentación del patrimonio y centros universitarios¹ de España y Estados Unidos, es un claro ejemplo del uso de la NTICs para conseguir aprendizaje interactivo y colaborativo entre personas ubicadas en distintos países, que consiguió unos resultados más que satisfactorios. Este programa incluía recursos tales como: videoconferencias, lecturas, guiones de trabajo y ‘chats’ previos y posteriores a los guiones de trabajo.

El ejemplo que acabamos de comentar formaría parte de la llamada Web interactiva. Son muchos los estudios que han expuesto diversas tipologías de este recurso en concreto, siendo la más conocida la que distingue entre Web 1.0., Web 2.0. y Web 3.0. En nuestra opinión, esta taxonomía no sólo puede aplicarse a los recursos web, sino que puede ampliarse a todos los recursos digitales. Sin embargo, esta clasificación no está exenta de la confusión terminológica que comentamos con anterioridad, por lo que se hace necesario especificar qué entendemos nosotros por las tecnologías 1.0., 2.0. y 3.0. en el ámbito de presentación del patrimonio.

Las plataformas 1.0. son aquellos dispositivos informativos y descriptivos. El usuario es un mero receptor pasivo que sólo puede elegir a qué tipo de información tiene acceso. Dentro de esta categoría estarían la gran mayoría de las páginas web, dispositivos de sala y las audioguías. Es decir, la gran mayoría de recursos tecnológicos que suelen emplearse en el ámbito de la interpretación del patrimonio.

¹ The Bronx Museum of Art; The Witney Museum of American Art; Cooper Hewitt National Museum of Design; The Studio Museum in Harlem; El Museo del Barrio, New York; The Museum of Modern Art. Museo Nacional Centro De Arte Reina Sofía (Coordinación); Caixa Forum; Artium, Instituto Valenciano de Arte Moderno; El Centro Gallego de Arte Contemporáneo; La Fundació Miró de Palma de Mallorca; Columbia University y la Universidad Autónoma De Madrid.

Las plataformas 2.0. serían aquéllas en las que los usuarios pueden comunicar algo al resto de la comunidad, como por ejemplo los blogs o aquellos dispositivos que permiten subir o integrar a sus contenidos fotos, videos y/o comentarios. Poco a poco, las páginas web van incorporando cada vez más este tipo de servicios, aunque una vez más, su mantenimiento sigue siendo el principal handicap de estas aplicaciones.

Por último, las plataformas 3.0. son aquéllas en las que el usuario puede interactuar y participar en los contenidos. Podemos citar como ejemplos las wikis, las narraciones conjuntas y ciertos juegos interactivos.

2. LAZOS DE LUZ AZUL: PRESENTACIÓN Y ACCIONES

Lazos de Luz Azul es un proyecto que nace bajo el objetivo general de estudiar las prácticas de uso de las tecnologías en los programas y acciones comunicativas e interpretativas de museos y otras instituciones patrimoniales. Para ello se llevó a cabo un conjunto de acciones que intentaron recoger el máximo número de tecnologías y las más innovadoras que actualmente se están empleando en estos contextos.

Siendo este su objetivo, el primer reto del proyecto fue encontrar instituciones que efectivamente tuvieran dispositivos tecnológicos de cierto impacto y con cierta representatividad. Por ello elegimos instituciones en las que las tecnologías tenían un mantenimiento razonable y cierto protagonismo durante el recorrido expositivo. Debido a que las NTICs aún no se encuentran totalmente implantadas en los museos españoles tuvimos pocos lugares entre los que elegir y tuvimos que adaptarnos a lo que encontramos sacrificando en nuestros estudios algunos aspectos experimentalistas.

Por razones de espacio nos centraremos únicamente en cuatro acciones que compartían como meta común hacer un análisis, desde distintos puntos de vista, sobre qué características de las NTICs evaluadas resultan más satisfactorias para usuarios. En primer lugar veremos un estudio observacional sobre la atractividad de diferentes NTICs que se encuentran fijas en un área de interpretación. El segundo y tercer estudio muestran dos evaluaciones de satisfacción de dos dispositivos móviles: audioguías y PDAs. Por último, nos detendremos brevemente a comentar los resultados de una evaluación de páginas web de 269 museos españoles. Como veremos a continuación, los resultados muestran que las características más valoradas suelen ser las que tienen que ver con la interactividad que el dispositivo proporciona al usuario y, por lo tanto, las que se refieren a los rasgos de las plataformas 3.0. definidos anteriormente.

La atractividad de las NTIC fijas.

En la introducción ya resaltábamos que una de las potencialidades de las NTICs es su capacidad para atraer a los visitantes. Para indagar en este aspecto desarrollamos un estudio obsevacional en el área de interpretación del Museo de la Biblioteca Nacional. Dicho estudio pretendía comprobar si la única tecnología que generaba un pequeño producto, fruto de la interacción entre el usuario y el dispositivo, atraería a un número significativamente mayor de usuarios. Los resultados mostraron que, efectivamente, la tecnología más interactiva es la que a más visitantes atraía y con la que interactuaban durante más tiempo, a pesar de su sencillez. Este dispositivo podría considerarse cercano a las plataformas 3.0., mientras que el resto de las tecnologías evaluadas, por su carácter meramente informativo, pertenecía exclusivamente al grupo de 1.0. (para ver los detalles del estudio consultar Asenjo, Hernández, Gómez y Asensio, en prensa)

La satisfacción de NTIC móviles.

En el segundo y tercer estudio analizamos la percepción y satisfacción suscitadas por dos dispositivos móviles: audioguías y PDAs, respectivamente. La evaluación de las PDAs se llevó a cabo en el Museo Marítimo de Barcelona, mediante un cuestionario diseñado por nuestro equipo, el cual indagaba sobre las ventajas y desventajas de esta tecnología, así como sobre la satisfacción suscitada con respecto a otros recursos tradicionales. A su vez, se aplicó el mismo cuestionario para evaluar los mismos aspectos sobre audioguías tradicionales en cuatro museos: Museo del Traje, Museo y Centro de Arte Reina Sofía, Museo Sorolla y Museo Guggenheim de Bilbao, para finalmente hacer una comparación entre ambos tipos de sistemas. Los resultados muestran que las características más valoradas son la amplia cantidad de información que proporcionan ambos dispositivos, así como la capacidad que otorga al usuario para decidir cuándo y dónde tiene acceso a la información. El punto débil más señalado para ambos es una baja interactividad o capacidad del usuario para hacer preguntas, comentarios, etc. La audioguía es una tecnología en la que el receptor tiene un papel de carácter pasivo, por lo que sería una plataforma 1.0., mientras que las PDAs comienzan a tener las opciones comunicativas con cierta elaboración, como puede ser el envío por e-mail de determinada información o de suscribirse a un boletín de noticias. Estos nuevos servicios lo van acercando más a la categoría 2.0. Por último, es relevante mencionar que en las valoraciones finales la PDA fue, estadísticamente hablando, significativamente mejor valorada que la audioguía (para ver los detalles del estudio consultar Asenjo, López y Mayolas, en prensa).

Características de las web 1.0., 2.0. y 3.0.

El cuarto estudio consistió en el análisis de 289 páginas web de museos españoles.

Para ello elaboramos un protocolo de evaluación de una serie de aspectos que suelen estar presentes en este tipo de recursos y que se relacionan estrechamente con el concepto de interactividad. El principal objetivo fue comprobar hasta qué punto los recursos web de los museos españoles se encuentran en una categoría 1.0., 2.0. ó 3.0.

Debido a que los resultados nos dan una aproximación muy completa sobre las características más definitorias de las plataformas 1.0. 2.0. y 3.0. y a la representatividad de dicho estudio, procederemos a explicar con más detalle los resultados obtenidos.

Los principales resultados obtenidos muestran que las páginas web son utilizadas por las instituciones de exhibición del patrimonio para darse a conocer entre sus usuarios potenciales y como herramienta expositora de sus contenidos (web 1.0.). La gran mayoría de estos casos son panfletos informativos en los que se presenta una información mínima y desactualizada. Algunas instituciones no llegan a poner la información básica completa (horarios, dirección y teléfono) o dicha información no está fácilmente accesible. Por otro lado, las iniciativas que promueven una mayor comunicación entre la institución y los usuarios, y entre los propios usuarios (web 2.0.), así como un papel más activo por parte de estos últimos para influir de forma saliente en la institución o los contenidos web (web 3.0.) son muy escasos, llegando a ser prácticamente inexistentes en el último caso, o bien con un mantenimiento tan irregular que su uso se convierte en impracticable.

Tabla 1. Frecuencias Colaboración

Presencia de Foros	2.6%
Presencias de Chat	0%

Por lo tanto, la llamada web 2.0. está lejos de establecerse como predominante entre las webs de los museos españoles y mucho más aun la web 3.0. Prueba de ello es que absolutamente ninguno de los museos evaluados tenía un Chat activo, y un número ínfimo presentaba foros, como podemos ver en la Tabla 1. Aunque esta sea la situación general, es cierto que hay pequeñas iniciativas como pueden ser las llevadas a cabo por algunos museos muy pequeños para conseguir entornos web más participativos. Estos museos en concreto mantienen un foro abierto para sus

usuarios, otorgándoles un papel más activo, pero no dejan de ser actuaciones muy puntuales y en museos muy alejados de las instituciones relevantes en el panorama nacional o regional.

En cuanto al ámbito educativo, en general, la situación no mejora, ya que la mayoría de páginas sólo describen las actividades que se llevan a cabo de forma presencial en el museo. Aunque en este caso también existen excepciones, en general las actividades online que se proponen no suelen tener objetivos educativos concretos, la mayoría no presentan actividades definidas para distintos grupos de edades y en su totalidad no motivan una segunda visita a esta sección de la página web. Entre los museos más sobresalientes en este aspecto podemos señalar al Cosmocaixa, que presenta una variedad de recursos y actividades educativas considerable y con contenidos educativos relacionados claramente con el ámbito científico.

Así, podemos concluir que aunque la Web 2.0. no está extendida entre los museos españoles, poco a poco va emergiendo, por un lado, una inquietud para desarrollar servicios online para los usuarios y, por otro, la necesidad de reservar un espacio donde la comunicación entre los usuarios, la institución y entre los propios usuarios sea posible. Al mismo tiempo, aunque a la Web 3.0. aún le queda mucho camino por recorrer, algunas instituciones van entendiendo la necesidad de ceder un mayor protagonismo y participación a los usuarios y visitantes potenciales (para ver con mayor profundidad los detalles del estudio consultar Asensio y Asenjo, en prensa).

3. CONCLUSIONES

Como hemos visto a lo largo de este artículo, las NTIC tienen ciertas potencialidades para la comunicación, interpretación y aprendizaje en contextos de presentación del patrimonio. Sin embargo, las tecnologías no son a priori una garantía de éxito. Es necesario diseñar buenos programas y contenidos que realmente aprovechen esas potencialidades tecnológicas. Por ello el objetivo no debería ser seguir haciendo las mismas cosas con herramientas digitales, sino empezar a hacer cosas nuevas que mejoren la interpretación y aprendizaje del arte y, por qué no, la diversión y entretenimiento por parte de los visitantes.

Antes señalamos la escasez de apuestas tecnológicas en estos contextos y la necesidad que tuvimos de seleccionar algunos de los museos con una apuesta tecnológica razonable. Incluso siendo así, comprobamos que la mayor parte de las tecnologías tienen un carácter muy descriptivo e informativo. Sin embargo, los usuarios parecen verse atraídos por aquellos dispositivos que les otorgan un papel activo, que les permiten participar de alguna forma, por muy sencilla que sea. La presencia de tecnologías más interactivas llega a convertirse en una demanda cuando se les pregunta de forma directa.

De esta manera podemos considerar los resultados de los estudios presentados como indicadores del camino a seguir para crear dispositivos cada vez más eficaces y atractivos para el público. Sin embargo, no estamos diciendo que las plataformas 1.0. deban desaparecer, sino que deben dosificarse y emplearse en aquellos casos en los que criterios racionales justifiquen su uso. Los tres tipos de plataformas, 1.0., 2.0. y 3.0., son recursos complementarios que deben alcanzar su máximo desarrollo para ser utilizados de forma equilibrada.

Por último, la consecuencia más importante de toda esta investigación es a nuestro juicio la constatación de la escasez de evaluación, lo que impide una posición mínimamente crítica sobre el uso de estas tecnologías en el contexto patrimonial. Las tecnologías no son un objetivo en sí mismas y como tal es necesario aplicarlas con un espíritu más reflexivo y valorativo, de manera que veamos sus ventajas e inconvenientes, con el fin de que garanticemos la eficacia de unas inversiones que casi siempre son gravosas para los presupuestos de nuestras ya de por sí exigüas cuentas de nuestras instituciones de presentación del patrimonio.

4. REFERENCIAS

- Asensio, M. y Asenjo, E. (en prensa), *Lazos de Luz Azul. Museos y Tecnologías 1, 2 y 3.o*. Editorial UOC.
- Asenjo, E., López, O. y Mayolas, M. (en prensa), “El uso de las PDA en Museos: el caso del Museu Marítim”. en M. Asensio y E. Asenjo (Ed.). *Lazos de Luz Azul. Museos y Tecnologías 1, 2 y 3.o*. Editorial UOC.
- Asenjo, E., Hernández, G., Gómez, S. y Asensio, M. (en prensa), “Interacción, Manipulativos, Interactivos: un estudio de caso en el Museo de la Biblioteca Nacional”, en M. Asensio y E. Asenjo (Ed.). *Lazos de Luz Azul. Museos y Tecnologías 1, 2 y 3.o*. Editorial UOC.
- Asensio, M. Asenjo, E. Etxeberria, A. (2009), “Websites and Museums: New Informal Learning Applications”, *Proceedings of ECEL; The 8th European Conference on e-Learning held at the University of Bari, Italy*.
- Asensio, M. y Pol, E. (2003), “Aprender en el museo”, *Íber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*, 36, pp. 62-77.
- Balsa Carvalho de Pinho (2007), “Museus e internet. Recursos online nos sitios Web dos museus nacionais portugueses”, *Revista TEXTOS de la CiberSociedad*, 8. <http://www.cibersociedad.net/textos/articulo.php?art=143> (Visitado el 14 de julio 2010)
- Fontal, O. (2004). “Museos de arte y TICs: usos, tipologías, ejemplos y derivaciones”, en M.I. Vera y D. Pérez (eds.), *La formación de la ciudadanía: Las TICs y los nuevos problemas*. Alicante, Universidad de Alicante.
- Kirriemuir, J and McFarlane, A. (2004), “Literature Review in Games and Learning”. Bristol: Futurelab. http://www.futurelab.org.uk/resources/documents/lit_reviews/Games_Review.pdf (Visitado el 14 de Julio)

MUSEUS, GESTÃO E EMPREENDEDORISMO /
MUSEOS, GESTIÓN Y EMPRENDEDORISMO

Cristina Alexandra Ferreira Castro Tavares

Doutoranda em Museologia FLUC; Mestre em Museologia e Património Cultural FLUC; Pós-graduada em Museologia e Património Cultural FLUC; Licenciada em Artes Plásticas – Pintura FBAUP.

PROGRAMAÇÃO MUSEOLÓGICA DO MUSEU OLIVEIRA FERREIRA

Cristina Alexandra Ferreira Castro Tavares

Resumo

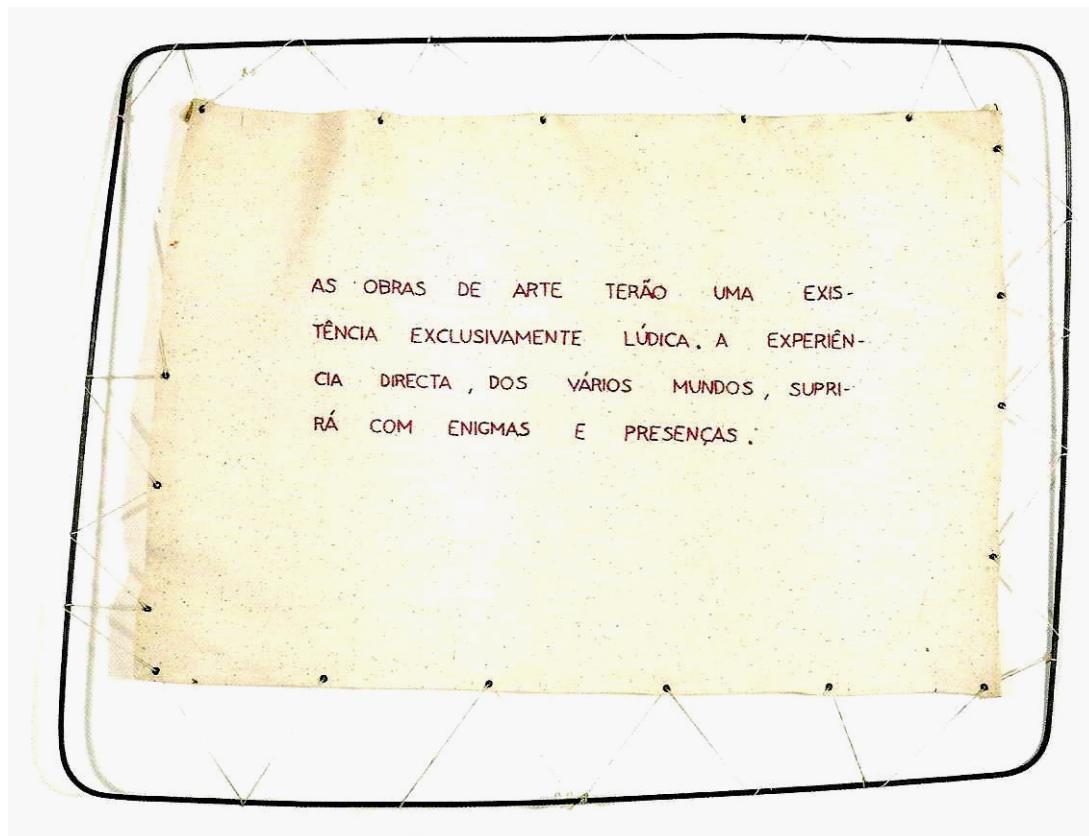
Esta comunicação tem como objectivo divulgar a programação museológica do futuro Museu Oliveira Ferreira, dedicado à arte moderna e contemporânea. Foram elaborados oito programas distintos e articulados entre si, analisadas as necessidades e a sua pertinência ao propor os projectos derivados dos mesmos. Este artigo apoia-se em áreas tão diversas como a museografia, a história da arte, as artes plásticas, a arquitectura, o design gráfico e multimédia, a fotografia, a segurança, o direito, a economia e o marketing, aspectos tão diversos, e, no entanto, complementares da ciência museológica; todas elas se interligando e contribuindo com a sua quota-parte para a gestão museológica. Este museu assume como prioridades: as tradicionais funções museológicas de investigar, conservar e expor, bem como, uma aproximação aos diversos públicos nas suas formas distintas de comunicação e divulgação dos conteúdos museais, tornando este museu ao serviço de todos os públicos cumprindo deste modo a função essencial da instituição museológica.

Palavras-chave: Programação, Gestão de Colecções, Artes Plásticas, Arquitectura, Arte Contemporânea

Abstract

This presentation proposes the communication of the museological programming of the future Oliveira Ferreira Museum, devoted to modern and contemporary art. Eight distinct programmes have been developed and articulated with each others, their needs and pertinence were analyzed proposing projects generated by the programmes. This paper is supported in such diverse fields as museography, history of art, fine arts, architecture, multimedia and graphic design, photography, security, law, economy and marketing, such diverse set fields of knowledge are whatsoever complementary to the museological science, all of them connecting with each other and contributing with its singularity for the museological management. As priorities this museum has: the traditional functions of research, conservation and exhibit, as well as, closeness to the different audiences in its distinct ways of communication and the spread of the museum contents, making this museum focus on service of all publics accomplishing by this way the essential function of the museological institution.

Keywords: Programming, Collection Management, Fine Arts, Architecture, Contemporary Art



1. As Profecias de Abdul Varetti, Álvaro Lapa, 1972,
Álvaro Lapa, Coord. SOUSA, Anabela; SOARES, António Martins;
PINHARANDA, João – Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, s.p.

O MUSEU OLIVEIRA FERREIRA

Este artigo tem como objectivo dar o seu contributo, no sentido de alicerçar o futuro Museu Oliveira Ferreira e instalá-lo no edifício, outrora denominado Casa-Oficina Oliveira Ferreira, após conclusão da sua reabilitação, respeitando a originalidade da integridade arquitectónica, através da elaboração das bases para a sua criação, enquanto instituição museal, a partir do cumprimento das boas práticas do âmbito museológico, emanadas pelas directrizes nacionais, pelo IMC e pela RPM e pelas internacionais, através do ICOM.

A programação estruturante que aqui se apresenta manifesta a vontade de revitalizar e devolver à localidade de Miramar a sua proeminência artística na cidade de Gaia, contribuindo marcadamente para a reanimação cultural e pelo

desejo de integração na requalificação da orla costeira. Pretendemos oferecer a possibilidade do contacto com as obras dos irmãos Oliveira Ferreira, fomentar o contributo de artistas contemporâneos, e de abrir esta informação a um vasto público, devolvendo aos dois artistas (um escultor, o outro arquitecto) o lugar meritório e destacado que ambos merecem na história da arte em Portugal.

A ideia amadurecida e concertada da constituição de um museu em Miramar, surgiu de uma proposta de iniciativa individual, em Janeiro de 2008 dirigida à Gaianima Equipamentos Municipais e apresentada ao seu presidente Dr. José Guilherme Aguiar e ao seu administrador executivo Dr. Nelson Cardoso. Em boa hora a empresa municipal aceitou a ideia com agrado e tomou-a como sua, proporcionando e sustentando a intenção da programação e criação museal numa realidade concretizável; e tal aconteceu porque existia vontade de alargar a política museológica do concelho e simultaneamente, já se havia comprovado que o edifício reunia condições, encontrando-se até em fase de concretização o projecto de reabilitação arquitectónico, que visava a sua utilização para propósitos museais.

Considera-se como base do documento fundador do Museu Oliveira Ferreira – MOF o protocolo de cedência do edifício, finalmente estabelecido em Julho de 2008 entre a Gaianima e a ACAG¹, detentora do edifício. Esta propõe-se ceder a casa-oficina Oliveira Ferreira à empresa municipal desde que ela se comprometa a tutelar e a instalar no referido edifício uma estrutura museal. A partir deste momento crucial na génese do museu, a Gaianima assumiu e integrou a conceptualização deste edifício na candidatura ao QREN² de forma a viabilizar a sua concretização, sustentabilidade e exequibilidade no âmbito da sua reabilitação global e transformação numa entidade museológica. A decisão da musealização de um espaço que origine a criação de um museu envolve, a vários níveis, apurados estudos prévios: tanto arquitectónicos, como patrimoniais bem como de recursos humanos e financeiros. Para dar corpo a este projecto inicia-se o estudo por duas vias paralelas, pelo estudo do potencial museológico e museográfico do edifício-sede, e pela investigação e inventariação das peças a incorporar no museu. A criação do Museu Oliveira Ferreira constitui uma iniciativa que se pretende de suma importância para o desenvolvimento cultural local e regional ao preservar, dinamizar e difundir o espólio da localidade e a região em que se insere, bem como uma vontade de encetar e manter relações profícias com entidades museológicas nacionais e internacionais. Justificamos a sua configuração em museu dado o inegável significado histórico e valor artístico das colecções e do próprio edifício; este não podendo ser subtraído à

¹ *Associação Cultural Amigos de Gaia.*

² *QREN, abreviatura de Quadro de Referência Estratégico Nacional.*

coleção do museu em simultâneo como contentor e conteúdo.

O MOF configura-se como um museu de arte moderna e contemporânea pretendendo afirmar-se como espaço artístico, cultural e centro de informação sobre a vida e a obra dos irmãos Oliveira Ferreira, num lugar – o atelier, que viu nascer as suas criações artísticas e que, acreditamos, assistirá à concepção e exposição de obras de artistas contemporâneos. A programação museológica do MOF, em curso desde Julho de 2008, prevê a sua conclusão e abertura como espaço museal no início de 2011. O MOF será instalado num edifício construído na primeira metade do século XX, localizado em Vila Nova de Gaia, freguesia de Arcozelo, localidade de Miramar. Este imóvel foi projectado em 1929 pelo escultor José de Oliveira Ferreira, mas a sua conclusão só se verificou após o seu falecimento, através da intenção do arquitecto Francisco Oliveira Ferreira, seu irmão, que seguiu com rigor os projectos traçados pelo escultor para a sua casa-oficina. O traço e construção do edifício ficou a dever-se à necessidade de constituir um espaço de trabalho, que viria a ser designado por casa-oficina e que permitia esculpir uma peça de grandes dimensões, resultado de uma encomenda advinda de um concurso que os dois irmãos ganharam³.

Durante cerca de quarenta anos os dois artistas trabalharam e viveram nesta casa-atelier. Após a morte de José Oliveira Ferreira o seu irmão Francisco decide completar o edifício de acordo com as indicações arquitectónicas deixadas pelo escultor. O edifício encontra-se, no momento presente, em fase de apreciação de reabilitação global, cabendo à Gaianima, a sua tutela, esse encargo. Está em curso um projecto de arquitectura, onde se procura respeitar a traça original da casa, dentro das possibilidades estruturais que o edifício apresenta. Encontram-se em fase de projecto, alterações no interior, com premissas simultâneas entre o programa museológico de conservar, estudar e comunicar o seu acervo, e a essência artística do edifício. Prevê-se que a reabilitação da estrutura do edifício, adaptada a instituição museológica, tenha início no ano de 2010.

PROGRAMAS MUSEOLÓGICOS

Do **programa institucional** emanam os aspectos do carácter constitutivo integral do museu isto é, os elementos que farão parte dos seus estatutos e do seu regulamento interno bem como os aspectos de natureza jurídica. Este primeiro programa define a identidade, singularidade, relevância e inovação do museu. A

³ *Concurso ganho pelos dois irmãos para a realização do monumento aos Heróis da Guerra Peninsular a implementar em Lisboa.*

partir do plano são estabelecidas as orientações internas da instituição bem como as suas relações com os responsáveis administrativos e políticos, o seu enquadramento institucional, regulamentar e jurídico. Definiram-se os princípios básicos que orientam a instituição nas suas actividades e objectivos na consolidação da sua identidade. Assume-se como o ponto de partida de iniciativa museológica em causa, constituindo um instrumento imprescindível para a criação do museu e no qual assentam os seus princípios orientadores. “O programa museológico fundamenta a criação ou fusão de museus”⁴. Neste programa desenvolvemos ainda uma proposta da missão do MOF: O Museu Oliveira Ferreira tem como missão, preservar e investigar para dar a conhecer aos seus públicos a vida e a obra dos irmãos Oliveira Ferreira, representadas por um espólio artístico de qualidade composto por esculturas, plantas arquitectónicas, desenhos e documentos e também estimular a produção de obras por artistas contemporâneos nos espaços do museu, dando continuidade ao espírito criativo dos dois artistas.

Para a elaboração do **programa de colecções**, dada a transversalidade das funções que emanam das colecções, foram considerados e equacionados os restantes programas concebidos para o MOF. A função de adquirir objectos, com vista ao acréscimo do espólio do museu, e o estudo das potencialidades de ampliação das colecções, constitui uma das funções primordiais que o MOF prossegue. Assumimos como prioridade, na incorporação de peças nas colecções do museu, a função de ampliar e completar o discurso expositivo das colecções já existentes, bem como a constituição da colecção de arte contemporânea de raiz. No sentido de alargar o espólio do museu considera-se prioritária em primeiro lugar, a incorporação de obras de José e de Francisco de Oliveira Ferreira; em segundo lugar procura-se acrescentar ao espólio existente, obras e documentação de outros autores, que nos permitam aprofundar o conhecimento da vida e obra dos dois irmãos (*e.g.* obras da mesma época/escola artística, nacionais e internacionais). Estipula-se paralelamente às prioridades anteriores, a incorporação de obras de arte contemporânea, que de alguma forma se relacionem com a obra artística dos irmãos Oliveira Ferreira, quer no âmbito da disciplina formal, temática ou conceptual.

O MOF possui no seu acervo, objectos de carácter artístico e de apoio documental, composto por esculturas, fotografias, desenhos e documentação diversa. Para o incremento das colecções do museu, encetaram-se contactos com familiares directos dos artistas, a par de colecionadores particulares, tendo resultado no encontro de um conjunto de documentos e de obras centrado na vida e obra dos dois irmãos Oliveira Ferreira.

O espírito da constituição do espólio do MOF é o de voltar a reunir no local, que outrora foi o palco da vivência e da criação dos dois irmãos, as obras e os documentos que por diversas vias se foram dispersando ao longo dos tempos. Pretende-se, com esta coleção, contribuir para o conhecimento da vida e obras destes dois criadores, por um vasto público, ao preencher o fosso existente nas diversas colecções, que, ao voltarem a encontrar-se num só lugar – o espaço do MOF, se completam e voltam a fazer um sentido de conjunto e de narrativa.

No **programa arquitectónico** assinalam-se as necessidades espaciais e infraestruturais, necessárias ao bom funcionamento do MOF. Analisam-se as divisões actuais do edifício e propõe-se a sua reestruturação e adequação em consonância com os restantes programas. O presente estudo foi concebido a partir das plantas e alçados originais e dos documentos escritos da época em que o imóvel foi projectado, bem como através dos levantamentos efectuados pelo arquitecto André Lopes Cardoso, com o apoio conceptual e estruturante do arquitecto Nuno Bessa. Os espaços e divisões do interior do edifício encontram-se em processo de reestruturação e adaptação, com vista a permitir a criação de um espaço polivalente, modelar e flexível, configurando-se apto a receber uma programação dinâmica e diversificada⁵. “Para que o museu possa desenvolver as suas funções e cumprir os fins de estudo, educação e deleite requerem-se uma série de âmbitos específicos apropriados às colecções, ao pessoal e ao público, de modo a que a sua distribuição, volume e disposição estejam sujeitos ao programa e ao funcionamento geral da instituição”⁶.

O edifício assume uma dimensão dominante na escala urbana onde está inserido, destacando-se pela nave central alargada e de pé-direito triplo. Após análise da proposta arquitectónica em fase de projecto, que transformaria e descaracterizaria em demasia o edifício, optou-se pela solução lógica de o restaurar e conservar, sem alterações significativas exteriores. Julgamos ser esta a forma correcta de dignificar os autores primeiros deste edifício, perpetuando a sua memória, o seu valor histórico e estético, bem como o dinamizar do espaço, que irá ser transformado em museu. Configura-se este imóvel como um testemunho vivo da identidade nacional, de uma época histórica da arquitectura portuguesa do século XX e dotado de uma identidade arquitectónica singular. Destaca-se o atelier de artistas que representa

5 Tradução nossa. Francisca Hernández Hernández – *El museo como espacio de comunicación*. Gijón: Trea, 1998, p. 161. “Os grandes templos das artes, considerados como lugares de contemplação, convertem-se agora em espaços de integração cultural, respondendo assim às exigências de uma sociedade que reclama uma participação mais activa nos processos da cultura contemporânea”.

6 Tradução nossa. Francisca Hernández Hernández – *op. cit.*, p. 123.

um dos *leitmotifs* da missão do museu. Após análise das candidaturas dos artistas e da conformidade com o regulamento próprio, o atelier pretende acolher artistas residentes nas suas instalações. Tem como objectivo principal proporcionar-lhes um espaço de desenvolvimento do seu trabalho plástico, em oficinas preparadas para funcionarem como espaços de criação. Deverá ser um espaço neutro e multifuncional, com possibilidades de adequação às necessidades dos projectos propostos pelos artistas.

O **programa de exposições** actua em relação directa com os restantes programas, num sentido de afirmação do amplo espectro e importância do discurso expositivo no museu. A exposição constitui o médium principal do museu, como a estrutura que permite o contacto directo do acervo e do seu discurso com o visitante, actuando como interlocutor entre este e o acervo do museu. A mensagem principal da exposição permanente do MOF é a da comunicação da vida e da obra dos irmãos Oliveira Ferreira aos seus visitantes. Traçaram-se os seus percursos biográficos e artísticos, em grande medida, vividos e aplicados às suas obras em simultâneo, uma vez que o trabalho dos dois artistas se entrecruza, e em alguns casos se complementa. Enquadrou-se a exposição permanente no seu contexto social, político, económico e artístico. Esta exposição, conjugando os recursos de comunicação, deve contar uma história, a da vida e a obra dos dois artistas, bem como proporcionar o deleite aos seus públicos, das obras como criações individuais, fruto de uma época distinta da história da arte em Portugal. Pretende-se apresentar, as contribuições ao nível artístico dos dois irmãos, para o desenvolvimento da arte em Portugal, enquadrando-os na geração de artistas a que pertenceram, dando a conhecer a cultura da época e o papel do artista e do arquitecto na primeira metade do século XX. Propomo-nos contar esta narrativa, remetendo a exposição para a época da vivência dos irmãos Oliveira Ferreira, e em simultâneo, abordando as temáticas artísticas e culturais à luz da época presente. Sendo uma exposição de arte, a sua mensagem mais importante será, em grande medida, transmitida pela estética de cada objecto – “as exposições artísticas são um fenómeno especial, onde o significado se funde com o irracional, o irreal e o emocional”⁷. Tomou-se como critério organizativo dos conteúdos da exposição, a individualidade dos dois artistas, a técnica dos objectos a expor, e dentro desta, alinharam-se os bens culturais segundo a sua cronologia e temática de grupo.

⁷ Tradução nossa. Ivo Maroevic – “The museum message: between the document and information”. in, Eileen Hooper-Greenhill – *Museum, Media, Message*. New York: Routledge, 1995, p. 35.

No **Programa de Difusão e Comunicação** trata-se de, analisar as necessidades de comunicação e difusão do museu e de definir os diversos aspectos em que estas assentam. No museu a capacidade e a potencialidade de comunicar assume-se como uma das suas funções primordiais. A museologia postula, como uma das suas metas mais firmes, a abolição das barreiras físicas e sociais e o acesso livre e voluntário de toda a sociedade ao museu⁸. Embora esta meta não tenha ainda sido alcançada, nas últimas décadas os museus têm realizado esforços significativos no sentido de uma aproximação a este ideal, por enquanto, utópico. Um dos princípios em que assenta a política museológica nacional rege-se pelo “princípio de serviço público, através da afirmação dos museus como instituições abertas à sociedade”⁹.

No momento de pensar em como satisfazer as necessidades dos visitantes do museu, é importante tomar em consideração que a realidade da sociedade moderna é, na sua essência, multiétnica¹⁰. Nesta perspectiva compete-nos analisar os públicos potenciais que visitarão o MOF, pensando na sua diversidade intrínseca. Pretendemos atingir uma meta que consideramos fundamental: garantir a igualdade de oportunidades no acesso aos equipamentos museológicos e às actividades do MOF, programando e concretizando um museu para todos, atendendo às especificidades de cada um dos grupos de visitantes¹¹. Examinamos os tipos de público para quem orientamos os serviços do museu, destacando, de um modo especial, as exposições, os meios e as actividades de divulgação e os demais serviços comerciais da instituição¹².

No **programa de segurança**, em conjunto com a problemática da temperatura, da humidade e de outros factores potencialmente nocivos que é necessário combater, a questão da segurança e protecção do museu apresenta-se como uma das obrigações mais fundamentais que o responsável pelo museu deve enfrentar com a maior precaução e zelo¹³. Este programa “deve explicitar todos os aspectos necessários que afectam a segurança da instituição, de um ponto de vista global:

8 Aurora Leon – *El Museo: Teoria, praxia y utopía*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 76.

9 DR. nº 195, de 19 de Agosto de 2004, I Série-A, Lei n.º 47/2004, p. 5379.

10 Eilean Hooper Greenhill – *Los museos y sus visitantes*. Gijón: Trea, 1998, p. 137.

11 Tradução nossa. Francisco Asensio Cerver – *La arquitectura de los museos*. Barcelona: Arco Editorial, 1997, p. 20. “Na cidade actual, o museu desempeña um papel análogo ao das antigas catedrais. O lugar escolhido para valorizar as esperanças e as contradições do nosso tempo”.

12 *Criterios para la elaboración del plan museológico*. Madrid: Ministerio de Cultura Español / Secretaría General Técnica. Subdirección General de Publicaciones y Información, 2005, p. 148.

13 Alonso Fernández Luís – op. cit., p. 228.

acervo, edifício, pessoal e público”¹⁴. Pretende-se a formalização, a incorporação e a normalização de regras e de medidas de segurança com vista a prevenir e neutralizar os perigos. Este programa baseia-se em “quatro pilares essenciais, que devem estar perfeitamente relacionados e coordenados, para garantir a qualidade do sistema: análise de riscos, meios técnicos, meios humanos e meios organizativos”¹⁵. A dimensão dos riscos que o museu enfrenta, com vista à protecção dos seus bens culturais, engloba os furtos, os actos anti-sociais, a incúria e os incêndios¹⁶.

No **programa recursos humanos** estabelecemos a definição das funções, da formação, da qualificação profissional, do perfil, da organização do pessoal permanente e não permanente, das aquisições de serviços externas e dos voluntários que colaboram directamente com o museu.

Configurando-se o MOF como uma instituição de dimensão reduzida, os seus recursos humanos serão, em medida, proporcionalmente adequados à sua estrutura. Neste âmbito, a legislação nacional recomenda que “os museus com pequena dimensão devem estabelecer acordos com outros museus ou com instituições públicas ou privadas para reforçar o apoio ao exercício das funções museológicas, de acordo com as suas necessidades específicas”¹⁷.

O desenvolvimento do **programa económico** está intrinsecamente ligado ao regime jurídico do museu¹⁸ e por consequência à sua tutela, define-se nele o regime económico e o sistema de financiamento da instituição museal. Propomos a gestão financeira e de recursos económicos para a instituição com inter-relação e desenvolvimento nos seguintes programas: de colecções (a incorporação, a documentação, a investigação e a conservação), de exposições, de difusão e comunicação (receitas provindas dos serviços ao público e produtos de difusão), arquitectónico, de segurança e de recursos humanos¹⁹.

14 *Tradução nossa. Criterios para la elaboración del plan museológico. p. 152.*

15 *Idem. Ibidem.*

16 *O Panorama Museológico em Portugal [2000-2003]. Lisboa: OAC; IPM, 2005, p. 45. “[...] no ano de 2002, 72% das entidades museológicas portuguesas estavam protegidas com pelo menos um dos sistemas – Anti-roubo ou Anti-incêndio”.*

17 *DR. nº 195, de 19 de Agosto de 2004, I Série-A, Lei n.º 47/2004, p. 5384.*

18 *Criterios para la elaboración del plan museológico. p. 160.*

19 *Idem. Ibidem.*

CONCLUSÃO

Após elaboração dos programas construídos em total articulação entre si, concluímos que o MOF possui todas as condições para o cumprimento das funções museológicas que lhe são atribuídas, para se constituir como um museu de referência em Vila Nova de Gaia, bem como para marcar a sua posição ao nível nacional, num claro sentido de uma actualização constante à luz da nova museologia. Contudo, temos plena consciência de que restaram ainda muitos dados para investigar, e hão-de sempre restar, dado que a história de arte e os objectos culturais são moldáveis pelo tempo e pela perspectiva de quem os estuda e comunica. Será necessário prosseguir com os projectos que emanam de cada um dos programas elaborados, programas esses que originaram “programas futuros”. Nestes projectos incluímos todos quantos, à luz da lei-quadro nacional de museus constituem documentos de gestão, obrigatórios em qualquer museu, e simultaneamente perspectivamos outros adequados à singularidade do MOF.

Deste modo, a partir do programa institucional deverá ser clarificado o funcionamento dos órgãos do museu, formulados os seus estatutos, bem como o seu regulamento interno. O programa de colecções perspectiva diversos projectos que serão concretizados a curto prazo, tais como, o levantamento fotográfico e o inventário do maior número de obras possível dos dois irmãos, bem como as políticas de incorporações e de conservação dos bens culturais. Do programa de arquitectura resultará o mais oneroso e eventualmente o mais moroso dos projectos, a reabilitação do edifício e o restauro dos seus elementos singulares, numa coordenação com a programação museológica global. O programa de exposições dará corpo à exposição permanente, ao seu desenho geral, bem como aos elementos interactivos, audiovisuais e gráficos que o estruturam e complementam. O programa de difusão e comunicação permitirá a implementação de estudos dos públicos e de *marketing*, a avaliação da exposição permanente, a planificação das exposições temporárias, a elaboração de material de comunicação, a criação da imagem institucional e a concepção do manual de identidade corporativa. Do programa de segurança destacamos o respectivo plano como elemento essencial à prevenção e minimização dos danos.

Os museus funcionam como uma das instituições sociais mais prospectivas da nossa época e englobam a preservação de heranças públicas, como acontece com a vida e obra dos irmãos Oliveira Ferreira. O estudo destas realidades e a exposição do acervo dos referidos artistas constituem a memória activa das raízes da sociedade de Miramar.

Prevemos a abertura do MOF ao público no início do ano de 2011, quando, cremos,

ocupará uma posição de destaque e de valorização na cidade de Vila Nova de Gaia, contribuindo também para ressuscitar a sua áurea artística, e, simultaneamente, possibilitando o desenvolvimento da arte contemporânea.

Creamos que este artigo poderá contribuir para a afirmação da política museológica em Vila Nova de Gaia, porque o MOF enriquece e comunica à comunidade o seu património cultural e a sua identidade própria.

REFERÊNCIAS

- ALEXANDER, Edward P. – *Museums in motion. An introduction to the history and functions of museums*. Nashville: American Association for State and Local history, 1993.
- ALONSO FERNÁNDEZ, Luís – *Museología introducción a la teoría e práctica del museo*. Madrid: Istmo, 1993.
- Arte Pública*. São Paulo: SESC, 1998.
- CAMPILLO GARRIGÓS, Rosa – *La gestión y el Gestor del Patrimonio Cultural*. Murcia: Editorial KR, 1998.
- Circulação de bens culturais móveis*. Lisboa: IPM, 2004.
- Criterios para la elaboración del plan museológico*. Madrid: Ministerio da Cultura Español/ Secretaría General Técnica. Subdirección General de Publicaciones y Información, 2005.
- GARCÍA BLANCO, Ángela – *Didáctica del Museo: El descubrimiento de los objetos*. Madrid: ed. De la Torre, 1988.
- GOMES, J. Costa – *José de Oliveira Ferreira: Um escultor quase esquecido*. Vila Nova de Gaia, 1981.
- GONÇALVES, Rui Mário – *História da Arte em Portugal. Os Pioneiros da Modernidade. Vol. XII*, Lisboa: Alfa, 1993.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca – *El museo como espacio de comunicación*. Gijón: Trea, 1998.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca – *Manual de Museología*. Madrid: Editorial Síntesis, 1998.
- HOOPER - GREENHILL, Eilean – *Los Museos y sus Visitantes*. Gijón: Ediciones Trea, S.L., 1998.
- HOOPER - GREENHILL, Eilean – *Museum, Media, Message*. New York: Routledge, 1995.
- HOOPER - GREENHILL, Eilean – *Los museos y sus visitantes*. Gijón: Trea, 1998.
- ICOM – *Code of Ethics for Museums*. Paris, 2006.
- KOTLER, Neil; KOTLER, Philip – *Estrategias y marketing de museos*. Barcelona: Ariel, 2000.
- LEON, Aurora – *El Museo: Teoria, praxia y utopia*. Madrid: Cátedra, 1995.
- LORD, Barry; LORD, Gail Dexter – *Manual de gestión de museos*. Barcelona: Ariel, 1998.
- Museus e Acessibilidade*. Lisboa: IPM, 2004.
- Museus, discursos e representações*. Coord. Alice Semedo; J. Teixeira Lopes – Porto: Edições Afrontamento, 2005.
- O Panorama Museológico em Portugal [2000-2003]*. Lisboa: OAC; IPM, 2005.
- SELWOOD Sara – *The Benefits of public art: the polemics of permanent art in public places*. London: Policy Studies Institute, 1995.

Damiano Gallinaro

Licenciado em Lei e Antropologia Cultural, doutorando em Etnologia. Experiência de trabalho de campo em Toscana (Italia) para a reconstrução da memória pública das matanças fascistas (2002-2005); em Roma no Hospital S. Gallicano para a tese de licenciatura em antropologia na área de antropologia médica (2005); em ex-Jugoslavia estudos de caso sobre as relações entre etnologia e fronteiras (2002-2009). Trabalho de campo em Cabo Verde finalizado a tese de doutoramento “Antropologia, turismo e redefinição do espaço nas Ilhas do Cabo Verde” (2006- 2010).

O PAPEL DO MUSEU DA RESISTÊNCIA DE CHÃO BOM NO DESENVOLVIMENTO TURÍSTICO DA VILA DO TARRAFAL – CABO VERDE

Damiano Gallinaro

Resumo

O Concelho do Tarrafal é um dos lugares mais privilegiados para passar férias nas ilhas de Cabo Verde. Mas há uma imagem negativa do Concelho que está associada à presença de um Campo de Concentração, entre os anos de 1936 e 1974, na vila de Chão Bom. Entretanto, a valorização dessa Colônia Penal pode ser considerada uma oportunidade para melhorar a imagem da região e favorecer a sua projeção internacional.

Com a resolução 33/2006, o Campo de Concentração foi considerado Patrimônio Nacional da República e o dia 29 de Outubro, Dia da Resistência Antifascista.

Porém, que papel pode ter um museu no desenvolvimento do turismo dessa região? Como os moradores do Tarrafal relacionam suas histórias com o Campo de Concentração? Quais são as estratégias de desenvolvimento da implementação e futuro de um museu?

Palavras-chave: Museus, Patrimônio, Turismo, Espaço, Comunicação

Abstract

Tarrafal's region is one of the favourite tourist place in Cape Verde Islands. However, the negative image of the place is linked with the presence from 1936 to 1974 of a Concentration Camp built in the village of Chão Bom. Despite everything, the exploitation of this prison can be an opportunity to improve the image of the region and promote its international profile.

By the Resolution 33/2006, the field was considered National Treasures and October 29, the day of anti-fascist resistance.

But, what is the role that the museum can have in developing tourism in this region? How people feel the relationship with the field and its history? What are the strategies of development?

Keywords: Museums, Heritage, Tourism, Spaces, Communications

O Concelho do Tarrafal está situado na Ilha de Santiago, no Arquipélago de Cabo Verde; o Concelho é precisamente a Achada Grande de Chão Bom, local onde foi construída, em 1936, uma “Colônia Penal”. O Arquipélago tem uma área de 4.033 km² e é formado por dez ilhas e treze ilhéus. Especificamente, a Ilha de Santiago tem um comprimento de 54.900 metros e uma largura máxima de 29.000 metros. A nível administrativo, a Ilha é constituída por onze concelhos. O Concelho do Tarrafal, situado no extremo Norte da Ilha, cobre uma área de 212,4 km² e tem uma população de 17.792 habitantes (censo 2001).

Algumas lendas dizem que Tarrafal foi terra de “Tarrafis”, planta com origem em clima tropical seco, outras, que foi lugar de pesca com “Tarafe”, instrumento de pesca utilizado nos tempos remotos, nas aldeias piscatórias de Cabo Verde. Mas existe uma terceira lenda, inventada a partir do momento de criação do Campo de Concentração, que diz que Tarrafal é o “Inverso do Paraíso prometido aos homens nas Escrituras”. “Terra de onde brota o fel e não o mel.” O pior dos piores locais da pior ilha...”, disse o preso Miguel Francisco Rodrigues no seu testemunho.

Essa descrição vai contra a realidade turística odierna. Tarrafal é um dos lugares mais privilegiados para passar férias nas ilhas de Cabo Verde. A questão é que, associado ao Concelho, existe um Campo de Concentração, criando um certo estigma à região. Para alguns, ainda hoje, falar de Tarrafal é relembrar a tortura, a morte, o fascismo.

Entretanto, Tarrafal possui um potencial turístico natural a ser valorizado e explorado (Costa 2000). No futuro pode ser transformado em um dos maiores centros turísticos de Cabo Verde, mas de fato os 48 anos de existência de uma instalação prisional conotaram o Concelho com as práticas ali aplicadas. Os maus tratos recordados pelos presos políticos que por lá passaram de forma alguma criam condições propícias à apreciação das suas belezas naturais.

O turismo no Tarrafal ocorre fundamentalmente nos finais de semana, quando turistas estrangeiros ou, principalmente, da Cidade da Praia vão para lá. O próprio Campo de Concentração, agora Patrimônio Nacional e Museu de Resistência, atrai pessoas a este local cheio de memória.

Mas Como transformar o problema do Campo em um recurso útil?

O Campo de Concentração do Tarrafal

A escolha do Tarrafal foi relacionada com a sua localização: situa-se distante da Cidade da Praia e afastado dos meio de comunicação. Uma localização ideal para que os testemunhos dos acontecimentos do Campo não se tornassem públicos a todo o mundo.

A construção do Campo foi de inteira responsabilidade do Ministério das Obras Públicas e Telecomunicações. De acordo com o projeto do Ministério, o Campo de Concentração do Tarrafal teria uma área de 1700 hectares, sujeita à ampliação, caso fosse necessário.

Pode-se dividir a construção do Campo de Concentração do Tarrafal em duas fases distintas. A primeira fase (1936-38) com a chegada dos primeiros 150 presos antifascistas, de diversas profissões; as instalações eram tendas de lona sem condições mínimas de habitabilidade e de higiene, faltavam ainda luz e ventilação. O Campo era delimitado por arame farpado em toda a sua volta, impedindo qualquer contato com o exterior. O único edifício de pedra era a cozinha. A segunda fase (até o primeiro fechamento, em 1954) compreende a época das construções dos primeiros pavilhões de pedra e a chegada do médico Esmeraldo Pais Prata. As primeiras construções de alvenaria permitiram a transferência dos reclusos para as novas instalações, dentro do perímetro do Talude.

De fato, foi instalado no Chão Bom ao invés de uma Colônia Penal, como relata o Decreto-lei número 26:539, de Abril de 1936, um verdadeiro Campo de Concentração? Essa prisão foi concebida, pelo menos na teoria, dentro da ótica dos diferentes tipos de estabelecimentos prisionais. Um estabelecimento destinado ao cumprimento de penas, na vertente de prisões especiais, (Decreto lei número 26:643 de 28 de Maio de 1936). Mas, como confirmado pelos testemunhos (Soares 1977, Pires 1975), podemos dizer que, na prática, no Tarrafal funcionou entre 1936-54 um verdadeiro Campo de Concentração como aqueles que foram criados na Europa, na África do Sul e no Brasil, com o intuito de eliminar da vida política e social todos aqueles que eram contra aos ideais e políticas da Ditadura Salazarista. A designação de Colônia Penal constituía uma espécie de eufemismo para que o Governo de Salazar mandasse adiante o projeto de erradicação dos seus opositores sem alarmar a opinião pública.

Um percurso no quotidiano do Campo

A condição de prisioneiros começava a partir do momento em que davam entrada nos navios, nos portos de Lisboa, com destino à Cabo verde. Depois de uma longa viagem (a primeira viagem foi em 18 de Outubro 1936), o desembarque no Tarrafal era em fila india, como em todos os momentos formais. Após o desembarque, agrupavam-se de dois em dois e percorriam cerca de 2,5 km a pé, até a “Aldeia da Morte”.

No Tarrafal os reclusos eram levados para a Secretaria da prisão a fim de prestarem algumas informações e entregarem toda a documentação necessária. Depois da

entrada propriamente dita nas muralhas, ou no cerco do Talude, eram verificados e confiscados todos os bens pessoais proibidos dentro das barracas. Existia um regulamento interno obrigatório, desde o levantar até à hora do recolhimento; tudo era alertado pelo sino do Campo.

A vida começava às 5h da manhã; entre às 5h e às 5h30 os reclusos levantavam, vestiam-se, calçavam-se e preparavam-se para o café da manhã. Às 6h tocava o sino para a formação da primeira fila de prisioneiros para então iniciar os trabalhos em um lugar do Campo chamado “Avenida das Acácias”. Depois da formação da fila e do cumprimento ao chefe dos guardas, fazia-se então a distribuição das tarefas ou das brigadas. Às 10h30, o sino tocava para o término do trabalho da manhã; às 11h era o sinal para o almoço, depois, entre às 12h e às 14h, o período de descanso nas barracas ou nos pavilhões. Era um período de silêncio absoluto. Às 14h tocava o sino para formar a fila e então iniciar os trabalhos da tarde. O trabalho decorria entre às 14h e às 16h30h; os reclusos tinham uma hora para se prepararem para o jantar; às 17h30 tocava o sino para o jantar. O período entre o jantar e o recolher era considerado pelos reclusos como um grande momento de convivência, dedicavam-se às leituras, às conversas; era um dos momentos de maior liberdade no quotidiano dentro do campo. À 20h30 tocava o sino para o recolher; depois da contagem dos prisioneiros em frente de suas camas. Em seguida, o som do corneteiro tocava o “silêncio absoluto”.

Aos fins-de-semana, sábados e domingos, não havia brigadas fora do Campo. Esse dias eram reservados às limpezas e às arrumações. O sábado era chamado o dia da batalha contra os parasitas. O domingo era considerado dia de descanso.

Naturalmente, as condições de habitabilidade no Campo, como era da prever, não eram as mais desejadas. A destruição das barracas pelos fenômenos da natureza acarretou nas primeiras construções em pedra; a vida dentro dos pavilhões ficou mais organizada e melhorou a limpeza, mas faltava conforto e proteção contra mosquitos. A falta de condições de habitabilidade também estava diretamente ligada à falta de água, que durante muito tempo tinha que ser transportada de outros lugares (o poço de Chão Bom) pela Brigada d’água, constituída por um grupo de oito reclusos. A assistência médica e medicamentosa era deficitária, senão mesmo inexistente. Só em Abril de 1937 é que se apresenta um médico, mas o seu trabalho não era para curar e sim “para passar certidões de óbito”.

A permanente falta de medicamentos e de assistência médica se refletia na vida diária, vindo a falecer os primeiros reclusos. No período entre 1936-1954, faleceram 34 antifascistas, em um total de 360 reclusos.

O ambiente de mal-estar era a realidade permanente no quotidiano da prisão; o culminar das práticas de maus-tratos teve o seu impacto com a inauguração

e funcionamento da Frigideira. Esse espaço situava-se a cerca de 300 metros do portão principal da entrada do Talude e a uns 100 metros da companhia dos soldados angolanos. Era uma pequena construção completamente fechada cujas paredes, chão e teto eram constituídos por cimento. Era um bloco em forma de retângulo com cerca de cinco a seis metros de comprimento por três de largura e dividido ao meio por uma parede que formava duas celas. Tinha uma única porta em ferro. Era exposta à permanente ação do sol. A renovação do ar só era feita quando a porta era aberta nos períodos de entrega das refeições, de manhã e à tarde. A alimentação era a pão e água e não existia sabão nem água para banho. Com o fim da Guerra Mundial e as fortes pressões da Comunidade Internacional, a Frigideira foi completamente desmantelada e os seus restos foram enterrados em Ribeira dos Flamengos; por cima deles foi construída uma escola primária. Contudo, foi construída na área onde se situava uma pequena capela em memória de todos aqueles que sofreram nesse espaço.

Em de Janeiro de 1944, foram liberados dois alemães, um polaco e o italiano Bartolini; em Outubro de 1945 foi decretada anistia para cento e dez presos. A partir desse momento, o Campo passou a funcionar com cerca de quarenta reclusos. O campo fechou “suas portas” em 26 de Janeiro de 1954, mas só dois anos depois foi legalmente fechado.

Após um período de sete anos de fechamento (1954-1961), o espaço físico do então Campo de Concentração reabriu em 1961 com o surgimento da Guerra Colonial, para funcionar como Campo de Trabalho, destinado aos presos africanos de delitos políticos e comuns.

Com o fim da Guerra Colonial e o 25 de abril de 1974, e consequentemente com a Independência de Cabo Verde, o mesmo espaço passou a funcionar, entre 1975-1985, como centro de recrutamento e quartel militar, albergando as tropas do exército Caboverdiano. Entretanto, com o encerramento do quartel militar esse espaço ficou completamente voltado ao abandono.

O futuro do Museu e o papel no desenvolvimento turístico do Concelho do Tarrafal

A falta de conhecimento do valor e da importância que esse patrimônio podia ter para a história, levou a que as casernas da PIDE fossem completamente destruídas, pelas ordens do poder local, na década de noventa. No entanto, o antigo Campo de Concentração passou a ser objeto de estudo e de análise do Governo com o objetivo de o transformar em Museu da Resistência. Apesar de já terem sido feitas algumas obras de recuperação, falta muito para que o futuro Museu da Resistência torne-se uma realidade.

Com a resolução 33/2006 essa prisão é decretada Patrimônio Nacional da República de Cabo Verde e o dia 29 de Outubro, Dia da Resistência Antifascista. Os Caboverdianos em geral, e os naturais do Concelho em particular, desconhecem, na maioria, aquilo que de certa forma faz parte da sua própria história. O valor histórico daquele espaço para a maior parte dos naturais da Ilha de Santiago é desconhecido e insignificante. O antigo Campo de Concentração e Campo de Trabalho do Tarrafal constitui um patrimônio histórico e político que merece ser valorizado.

Sendo o turismo uma das fontes econômicas deste Concelho, a valorização do Tarrafal enquanto ponto de atração turística promovida pela Câmara, constitui uma estratégia positiva de turismo ecológico e cultural. É urgente que se divulgue o valor do seu passado histórico, da sua cultura antes que todas as vozes das testemunhas sejam apagadas (Gallinaro 2005). Para tal, a transformação do antigo Campo de Concentração do Tarrafal em Museu da Resistência será uma das fontes vivas para a valorização do turismo no Concelho.

Mas ainda há muito a ser feito. Embora um bom trabalho (Tavares 2007) tem sido realizado no que diz respeito à reconstrução histórica da primeira fase do Campo de Concentração, falta um estudo aprofundado sobre a segunda fase (1961-1974), durante a Guerra Colonial, quando funcionava como campo de trabalho, destinado aos presos políticos e comuns africanos.

Um primeiro passo foi a organização do Simpósio Internacional, em Maio de 2009. Logo após o Simpósio, na cela de prisioneiros de Angola, foi criada uma série de cartazes com fotografias dos presos com as suas reflexões sobre o campo e à vida cotidiana.

O Governo de Cabo Verde está trabalhando para tornar o campo Patrimônio da Humanidade. O Campo deve se tornar um lugar onde são recolhidas pequenas histórias que possam reconstruir essa grande e horrível história que foi a Guerra Colonial.

Mas quais são as estratégias para o desenvolvimento do museu e quais os exemplos a seguir?

Além da galeria de imagens e histórias que foram mencionadas, falta quase tudo. Visitas guiadas não são possíveis e há apenas uma sala de leitura que serve como ponto de informação, aberta apenas com agendamento.

Entretanto, o fato de o campo estar, neste momento, em seu estado original, sem sofrer intervenções que visem transformar o espaço, pode ser um recurso.

Se observarmos outras experiências relacionadas com a instalação de exposições dentro de Campos de Concentração, especialmente na Alemanha, poderemos notar quantas vezes as medidas de reestruturação alteraram significativamente o que era

a composição original do Campo (Feltri 2000). Em outros casos, essas reformas eram necessárias (como em Dachau, Buchenwald e Sachsenhausen) a fim de recuperar os edifícios e desmantelar estruturas falsas. No entanto, não há inserções falsas no Campo do Tarrafal, os trabalhos necessários são apenas os que visam a conservação dos edifícios.

Na experiência alemã(Gilcher-Holtey 2001), para que um espaço histórico possa ser considerado um “lugar de memória” (Gedenkstatte, em alemão) deve ser:

- 1) “autêntico”, que está ligado aos crimes do fascismo e aberto ao público
- 2) devem possuir uma exposição permanente (possivelmente para reconstruir a história completa do lugar)
- 3) deve ser realizado com continuidade um programa de educação e pesquisa.

Precisa-se, no caso do Museu do Tarrafal, de um grande esforço, ainda em curso, a fim de fazer com que os espaços históricos sejam bem compreendidos pelos visitantes. Faltam legendas bilíngües (pelo menos em Espanhol ou Inglês), e interatividade.

A instalação deve envolver o espectador (sem alterar a estrutura original do campo) a nível cognoscitivo antes que emocionalmente, transformando-o em uma espécie de pesquisador.

São portanto necessárias atividades educativas que estejam baseadas em uma participação total, levando a criação de uma ponte entre o presente e o passado. Ainda mais importante é a inclusão do futuro Museu nas redes integradas de Museus da Memória. Só desta forma cria-se um vínculo com o lugar que pode ser uma alavanca para um novo tipo de turismo que não está mais ligado exclusivamente ao sol e mar, mas ao turismo cultural que ainda falta no arquipélago de Cabo Verde.

Referências

- Costa M.(2000) O Turismo e as Suas Implicações no Concelho do Tarrafal, Tese para a obtenção do Grau de Licenciatura em Geografia, Praia, UNICV
- Feltri F.M.(2000) “Un Passato Ingombrante. La Gestione dei Luoghi della Memoria in Germania Dopo la Riunificazione”, Novecento,3,pp.135-138.
- Gallinaro D.(2005), “Prima Che si Dimentichi Tutto. Il ricordo e L'attualizzazione della Memoria della Strage di Sant'Anna” in Pietro Clemente –Fabio Dei et al.(orgs), Poetiche e Politiche del Ricordo, Roma, Carocci editore
- Gilcher-Holtey I.(2001) “Chi Definisce Ciò che Deve Essere Ricordato? Sulla Costruzione della Memoria Collettiva Nella Bundesrepublik”, Novecento,5,pp.23-70
- Pires Correia(1975) Memórias de um Prisoneiro do Tarrafal, Lisboa, Ed. Deàgà
- Soares Pedro(1977) Tarrafal Campo da Morte Lenta, Lisboa, Ed. Avante,
- Tavares José Manuel Soares(2007) O Campo de Concentração do Tarrafal (1936-1954). A Origem e o Quotidiano, Lisboa, Edições Colibri.

Paginas web:

- “Sobre o Campo de Concentração de Buchenwald” <http://www.buchenwald.de> (acedido em 25 julho 2009)
- “Sobre o Campo de Concentração de Dachau” <http://www.kz-gedenkstaette-dachau.de> (acedido em 27 julho 2009)
- “Sobre o Campo de Concentração de Sachsenhausen <http://www.gedenkstaette-sachsenhausen.de> (acedido em 27 julho 2009)
- “Sobre Topographie des Terrors” <http://www.topographie.de> (acedido em 30 julho 2009)

Manuelina Maria Duarte Cândido

Possui graduação em História pela Universidade Estadual do Ceará (1997), especialização em Museologia para Universidade de São Paulo (2000) e mestrado em Arqueologia pela Universidade de São Paulo (2004). Tem experiência nas áreas de História, Museologia e Arqueologia, atuando principalmente nos seguintes temas: museologia, preservação, patrimônio cultural, educação patrimonial e história dos museus. É membro do Conselho Internacional de Museus (ICOM), faz parte da atual gestão do Comitê Brasileiro do ICOM na qualidade de suplente do Conselho Administrativo. Participa da Diretoria da ANPUH-CE. Tem livros e artigos publicados nas áreas mencionadas, atua como docente e como consultora. Ex-gestora do Museu da Imagem e do Som do Ceará (MIS-CE). É membro do Instituto Praeservare - Preservação do Patrimônio Cultural, onde atualmente ocupa o cargo de Vice-Presidente. Participa da Rede de Educadores de Museus do Ceará (REM-CE), na qualidade de Coordenadora de Estudos.

DIAGNÓSTICO MUSEOLÓGICO: ESTUDOS PARA UMA METODOLOGIA

Manuelina Maria Duarte Cândido

Resumo

A pesquisa tem como objetivo estudar e propor uma metodologia para a realização de diagnósticos museológicos, apontando caminhos para sistematizar a elaboração de documentos que visem à qualificação da ação dos museus e aprimorar suas relações com as políticas culturais. Para tanto, se insere no âmbito da interdisciplinaridade com áreas como a Museologia, notadamente no que diz respeito à gestão institucional museológica, a História, no que diz respeito à história dos museus, e a Educação, pois o museu é considerado como um espaço para desenvolvimento e aplicação de uma pedagogia museológica.

Palavras-chave: Diagnóstico Museológico, Plano Museológico, Qualidade

Abstract

The research aims to study and propose a methodology for museological diagnosis, pointing out ways to standardize the preparation of documents aimed at the characterization of the action of museums and improve their relations with cultural policies. As such, it forms part of the interdisciplinary areas such as Museology, particularly regarding museums management, History, regarding the history of museums, and Education, because the museum understood as an area for development and implementation of a museological pedagogy.

Keywords: Museological Diagnosis, Museological Plan, Quality

Introdução

Esta é uma pesquisa de doutorado que está sendo desenvolvida junto à Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Com ela pretendemos avançar no sentido de uma reflexão teórica e também da elaboração de um instrumento de trabalho. Partimos do pressuposto que a qualificação da relação entre o homem e o objeto em um cenário é parte intrínseca da atuação da Museologia que, como disciplina aplicada, não se limita apenas ao olhar crítico sobre o problema: A Museologia se propõe a “*1º) identificar e analisar o comportamento individual e/ou coletivo do homem frente ao seu patrimônio; 2º) desenvolver processos técnicos e científicos para que, a partir dessa relação, o patrimônio seja transformado em herança e contribua para a construção das identidades*” (Bruno, 1996: 141–142).

O Estatuto dos Museus, lei brasileira que rege a instituições museológicas desde janeiro de 2009 (Lei 11.904/09), estabelece em seu artigo 44 a necessidade delas terem seu plano museológico, e no 46, ao elencar os seus itens, inicia por um diagnóstico participativo, que pode “*ser realizado com o concurso de realizadores internos*”. A importância de realizar um diagnóstico da situação antes de intervir nela, porém, já estava clara antes da exigência legal, e com esta preocupação realizamos diferentes diagnósticos ao longo de nossa trajetória profissional e acadêmica, especialmente em São Paulo e no Ceará, mas também em Fernando de Noronha (pertencente ao estado do Pernambuco), durante nosso mestrado. A partir dos desafios da aplicação de diagnósticos em realidades tão distintas¹ como museus municipais no interior do Ceará e de São Paulo, processos de musealização em gestação e uma ampla base de dados sobre museus brasileiros, surgiu a preocupação com as possibilidades e limitações da escolha de parâmetros comuns a tão diferentes modelos e realidades museológicas.

O que não perdemos de vista foi a compreensão do diagnóstico museológico como importante patamar de análise das instituições que são guardiãs e educadoras

¹ Diagnósticos dos quais participamos em equipe, que elaboramos como consultora ou mesmo como gestora da instituição: Museu Histórico e Pedagógico Cerqueira César, Museu de Instrumentos de Cálculo Numérico do Instituto de Ciências Matemáticas e da Computação da USP e Fazenda Pinhal (todos em São Carlos – SP); Memorial do Imigrante (São Paulo – SP), Memorial Noronhense (Arquipélago de Fernando de Noronha – PE), Projeto do Memorial do Ministério Público de São Paulo (SP); Museu da Cidade de Maranguape (CE), Casa de José de Alencar (Fortaleza – CE), projeto do Museu da Cidade de Parambu (CE) e Museu da Imagem e do Som do Ceará (Fortaleza – CE). Consideramos também muito significativa como oportunidade de aprendizagem e de reflexão sobre metodologias de diagnóstico a participação na equipe que elaborou a Base de Dados Unificada sobre Museus Brasileiros CPC-USP/Vitae.

da memória por excelência: os museus. Partimos da idéia da memória como construção e do museu como *locus* privilegiado de institucionalização destas memórias, motivo pelo qual deve ser analisado em sua complexa rede de seleções, descartes e reinterpretações, que fazem dele instrumento de exercício do poder. “*Tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva*” (Le Goff, 1984). Esta discussão está igualmente em Chagas (2002), Meneses (1992) e Abreu (1996), entre outros.

Uma primeira argumentação necessária é a definição do diagnóstico museológico como uma análise global e prospectiva da instituição, isto é, não se confunde com outras formas de análise ou avaliação da instituição que enfocam uma parte de suas ações mais a fundo, como a avaliação no sentido de estudos de público ou mesmo o diagnóstico de documentação do acervo.

Nosso interesse é a instituição como um todo, este diagnóstico considera aspectos amplos do museu como a gestão e também de outros campos, podendo ser aprofundado em diagnósticos específicos ou também recorrer a eles para obter dados analisados por especialistas das áreas em questão.

Compreendemos que para a realização do diagnóstico museológico devemos partir da escolha e explicitação de um referencial teórico. Assim, a partir da nossa compreensão do que é a Museologia e do que deve ser a atuação de um museu, poderemos analisar as instituições. Em um paralelo com o diagnóstico médico, vemos que a avaliação de uma série de aspectos que são comparados com quadros esperados de um indivíduo saudável é que traz as possibilidades de intervenção.

Diagnóstico Museológico: aliando teoria e prática

Este trabalho pressupõe que para a qualificação do fazer e das instituições museológicas é necessário o estabelecimento de parâmetros de avaliação, entre os quais, o diagnóstico museológico realizado regularmente. A realização de um processo de avaliação e planejamento nos quais o diagnóstico museológico está inserido é sempre um processo educativo, sendo possível considerá-lo uma importante etapa da formação em serviço dos profissionais envolvidos no processo museológico.

Aliadas a estas idéias, trabalhamos com algumas questões que o trabalho de doutorado tentará discutir:

- como o diagnóstico museológico contribui efetivamente para o desenvolvimento da instituição?

- qual a relação entre o diagnóstico e o plano museológico?
- que parâmetros podem ser comuns em diagnósticos museológicos tão distintos como a diversidade museal e os momentos de criação, revitalização ou mesmo encerramento de museus?
- como a realização de diagnósticos museológicos contribui ou tem contribuído para a qualificação profissional, para a reflexão sobre a prática e para a formação em serviço dos trabalhadores de museus envolvidos no processo?

No âmbito da Museologia, a preservação implica em processos de musealização², ela é entendida como a aplicação de procedimentos da cadeia operatória museológica, ou seja, de salvaguarda e comunicação patrimoniais³. Estes seriam princípios comuns aos mais diferentes modelos museológicos possíveis diante das ondas de transformação por que tem passado o pensamento museológico contemporâneo (Duarte Cândido, 2003). Muitas experiências estão centradas no conceito de referências patrimoniais opondo-se à *práxis* do colecionismo e tornando o museu espaço de interação social com o patrimônio. Estamos diante de uma ampliação conceitual e uma mudança de papéis tanto para os museus, quanto para a sociedade nesta relação, e uma nova compreensão do que seja o objeto, patrimônio integrado. A Museologia hoje consiste na convivência entre os museus tradicionais e as novas propostas museais.

Porém o que se percebe é também um descompasso, marcado pela existência de diversas instituições que ainda seguindo modelos tradicionais sequer realizam com qualidade a gestão do seu patrimônio, a salvaguarda e a comunicação. Ao mesmo tempo em que a Museologia busca a experimentação de novos modelos, também desenvolve procedimentos técnico-científicos de excelência para o tratamento dos acervos e para a qualificação dos chamados museus tradicionais, mas muitos ficaram à margem deste processo ou o seguem de longe, por uma série de fatores, entre as quais se destacam deficiências de recursos humanos e financeiros ou mesmo o pequeno contato com a produção científica e os debates da área.

É importante pensar uma metodologia para a realização de diagnósticos museológicos (ou seja, métodos / critérios de avaliação) que permita a qualificação dos museus com base na capacitação dos corpos funcionais e transformação de mentalidades daqueles que estão dentro das instituições:

² Inúmeras são as razões socioculturais para a musealização: ideologias do momento, desenvolvimento da auto-estima de uma determinada comunidade, a consciência da transitoriedade humana, a busca e afirmação da identidade cultural, as relações afetivas com os objetos/referências selecionados, a busca pelo domínio territorial e, ainda, a ostentação do poder.

³ Procedimentos técnico-científicos que compreendem as etapas de coleta, estudo, documentação e conservação (salvaguarda); e de exposição, projetos educativos e ação sócio-educativo-cultural (comunicação).

“Que esta nova concepção não implica que se acabe com os museus actuais nem que se renuncie aos museus especializados mas que pelo contrário esta nova concepção permitirá aos museus de se desenvolver e evoluir de maneira mais racional e lógica a fim de se melhor servir a sociedade... Que a transformação das actividades de museu exige a mudança progressiva da mentalidade dos conservadores assim como das estruturas das quais eles dependem.” (Moutinho, 2001)

Georges Henri Rivière (1989) defendeu a idéia de que o museu pudesse ser um espelho onde a população se veja e se reconheça e onde ela também se exponha para conquistar a compreensão e o respeito de outras comunidades. Com isto, chama-nos a atenção para o fato de que o planejamento das ações museológicas deve atender a curtos, médios e longos prazos, associando a necessária visibilidade à idéia de que a memória é algo a ser trabalhado com continuidade.

Esta perspectiva gerencial da programação museológica, mecanismo utilizado tanto para a concepção como para a revitalização de instituições, objetiva otimizar esforços intelectuais e financeiros para atender às novas demandas em torno dessas instituições, cada vez mais complexas e com públicos ainda mais exigentes. Podemos considerar que um dos grandes caminhos para os museus no século XXI é a busca de profissionalização e qualificação do seu fazer, inserindo-se cada vez mais na sociedade e nas políticas públicas.

O diagnóstico museológico é uma estratégia metodológica que objetiva a identificação e apreensão das potencialidades museológicas de um território ou de uma instituição, a fim de perceber as atividades desenvolvidas, as parcelas do patrimônio valorizadas e selecionadas para preservação e as lacunas existentes. Assim, constitui um instrumento de democratização, pois considera iniciativas formuladas anteriormente ou fora da instituição. E é, acima de tudo, uma ferramenta básica para o planejamento institucional em longo prazo, pois permite conceber uma programação museológica mais condizente com a realidade em questão e que leve em consideração a necessária continuidade.

Pensar uma metodologia para diagnósticos museológicos é parte de uma pedagogia museológica entendida como “(...) *uma pedagogia direcionada para a educação da memória, a partir das referências patrimoniais que, por um lado, busca amparar do ponto de vista técnico os procedimentos museológicos e, por outro, procura ampliar as perspectivas de acessibilidade e problematizar as noções de pertencimento*” (Bruno 2006: 122).

A mesma autora, ao explicar a pedagogia museológica, refere-se à “*reversibilidade destes olhares*” (idem: 133) e a “*questionamentos sobre as memórias abandonadas*” (idem: 135). Evidenciar dentro da instituição esses caminhos e

escolhas a partir da análise da própria história do museu é uma oportunidade de reflexão crítica sobre as práticas existentes na instituição. Aliado a isto, o contato com o aporte teórico da área deverá ser uma etapa fundamental da integração dos profissionais de museus aos processos de diagnósticos participativos. Com isto procuramos superar a dicotomia teoria x prática e perceber na profissionalização e disseminação do conhecimento museológico entre os trabalhadores de museu uma maneira de intervir na sua realidade e qualificar o fazer: “(...) o planejamento museológico não é apenas uma técnica com o objetivo de melhorar a ação dos museus. É, sobretudo, crescimento humano. É um processo educativo de ação e reflexão, que deve ser alcançado com a participação, tanto na fase de estruturação como de reestruturação da instituição (...).” (Santos, 2007: 14)

A Museologia é o caminho possível para a qualificação das instituições museológicas a partir de uma avaliação (diagnóstico com parâmetros museológicos) e planejamento (gestão). Segundo Kevin Moore, autor de “*La gestión del museo*”, reeditado diversas vezes, quando publicou seu livro pela primeira vez em 1994 a gestão era talvez o mais destacado elemento da atividade dos museus na Grã-Bretanha: “*Entonces afirmé que ésta no iba a ser una moda o un interes pasajero hasta el momento en que surgiera una nueva área de trabajo en los museos, y es indudable que la gestión de tales centros se ha convertido en un tema aún más relevante.*” (Moore, 1998: 09)

O diagnóstico, como um olhar acurado que dissecava a instituição, tentaria romper com uma das principais “cegueiras museológicas” citadas por Maria Célia Santos (2007: 04), que é o tecnicismo e a compartimentação da compreensão do museu que impede de percebê-lo como um todo. O diagnóstico pode ser visto também como a distância entre a realidade atual e a desejável (metas): “*Los estudios españoles especializados en museología consideran la planificación, desde la publicación de la obra de A. León (1978), como el análisis científicos de los datos suministrados por la realidad del museo y las metas que se pretenden alcanzar.*” (Ministerio de Cultura, 2008: 22)

Essa obra afirma que a fase de análise e avaliação deve representar um estudo profundo da instituição que permita fazer um diagnóstico de todas suas áreas funcionais, recursos e serviços, para perceber a realidade do museu com suas principais carências e estabelecer uma ordem de atuação (Ministerio de Cultura, 2008: 36). Em outras palavras, defende que dessa análise se parta para a aplicação de estratégias de qualificação e que não se estacione na identificação dos problemas. É uma perspectiva de projeção que encontramos aí.

Considerações finais

Segundo Moore, a eficácia da instituição é tanto mais necessária, quanto mais fundos públicos são envolvidos em sua manutenção: “*La visión actual que se tiene de la gestión permite cada vez más a los museos saber con mayor seguridad cual es su razón de ser, cuáles son sus metas y cómo se pueden cumplir. Desde el punto de vista de la gestión, los problemas actuales suponen al tiempo una oportunidad y una amenaza. Dado que muchos museos siempre tendrán que depender en cierta medida de los fondos públicos, lo que explica el devastador impacto que están causando sobre ellos los recortes presupuestarios, se va haciendo cada vez más necesario tratar de mejorar la eficacia y la responsabilidad en el uso de los fondos públicos gracias a una gestión más adecuada.*” (Moore, 1998: 10)

A despreocupação que os museus tiveram, durante algum tempo, de buscar a qualidade, resultou de um comodismo alimentou-se da atribuição ao Estado da obrigação de mantê-los, sem uma correspondente reflexão sobre para quem e para quem servem ou se estão cumprindo seu papel social. Na atualidade não faz mais sentido criar ou manter museus sem planejar, por isso a importância de aprofundarmos reflexões e pensarmos métodos para a realização dos diagnósticos museológicos: “*É o diagnóstico (...) que permitirá a definição da política cultural a ser implementada no museu, uma vez que a definição dos pressupostos conceituais é resultado dessas reflexões. A partir daí, os programas serão elaborados, seguidos da elaboração de projetos, que deverão ser avaliados, interna e externamente, de forma sistemática, para se saber se os objetivos estão sendo cumpridos.*” (Neves, 2003: 56–7)

REFERÊNCIAS

- ABREU, Regina (1996). *A fabricação do imortal: memória, história e estratégias de consagração no Brasil*. Rio de Janeiro: Lapa: Rocco.
- BRUNO, Cristina (2006). “Museus e pedagogia museológica: os caminhos para a administração dos indicadores da memória”. In: MILDÉR, Saul Eduardo Seiger (org.). *As várias faces do patrimônio*. Santa Maria: Pallotti. p. 119–140.
- BRUNO, Cristina (1996). “Museologia: algumas idéias para a sua organização disciplinar”. In: BRUNO, Cristina. *Museologia e Comunicação*. Lisboa: ULHT. (CADERNOS DE SOCIOLOGIA, 9).
- DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria (2008). *Museu da Imagem e do Som – Diagnóstico Museológico*. Fortaleza. (digit).
- DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria (2003). *Ondas do Pensamento Museológico Brasileiro*. Lisboa: ULHT (CADERNOS DE SOCIOLOGIA, 20).
- CARREÑO, Francisco Javier Zubaiur (2004). **Curso de Museologia**. Gijón: Ed. Trea.
- CHAGAS, Mário (2002). “Memória e poder: dois movimentos”. in: *Museu e políticas de Memória*. CHAGAS, Mário de Souza Chagas; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. LISBOA: ULHT. (CADERNOS DE SOCIOLOGIA, 19)
- DÍAZ BALERDI, Ignácio (2008). *La memoria fragmentada: El museo y sus paradojas*. Gijón: Ediciones Trea.
- LA MUSEOLOGIE Selon Georges Henri Rivière (1989). Cours de muséologie / Textes et témoignages. Paris: Dunod, 1989.
- LE GOFF, Jacques (1984). “Memória”. In: ROMANO, Ruggiero (Dir.). *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, v. 1. p. 11–50.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de (1992). “A História, cativa da memória?”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. V. 34. São Paulo: IEB/ Universidade de São Paulo.
- MINISTERIO DE CULTURA – Governo de Espanha. *Criterios para la elaboración del Plan Museológico*. Madri, s.d. <http://www.mcu.es/museos/MC/PM/index.html>. Acesso em 29 de janeiro de 2008.
- MOORE, Kevin (Ed.) (1998). *La Gestión del Museo*. Gijón: Ediciones Trea.
- MOUTINHO, Mário (2001). *O Ensino da museologia no contexto da mudança social na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias*. Associação Española de Museólogos. Madrid: Revista de Museología.
- MUSEUMS, Libraries and Archives Council (2001–2005). *Museologia. Roteiros práticos*. São Paulo: EDUSP; VITAE. Volumes 1 a 9.
- NEVES, Kátia Regina Filipini (2003). *Programa museológico e museologia aplicada: o Centro de Memória do Samba de São Paulo como estudo de caso*. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. (CADERNOS DE SOCIOLOGIA, 20).
- SANTOS, Maria Célia T. Moura (2007). *Os museus e seus públicos invisíveis*. Rio de Janeiro. Texto apresentado no I Encontro Nacional de Educadores de Museus e Centros Culturais.
- Legislação:**
Estatuto dos Museus (BRASIL, Lei 11.904/09)

MUSEUS, PATRIMÓNIO E
CONSERVAÇÃO PREVENTIVA /
MUSEOS, PATRIMONIO Y
CONSERVACIÓN PREVENTIVA
POSTERS

Ana Carina da Silva Romão

Experiência de trabalho e competências profissionais desenvolvidas em instituições culturais, adquiridas a partir dos anos de colaboração com o Sector de Extensão Cultural do Museu Nacional de Arqueologia (1998 a 2005), da experiência laboral decorrente no Sector de Educação do Museu Nacional do Traje (2005 a 2007) e actualmente pelo trabalho e investigação desempenhados no âmbito da bolsa de investigação no Museu de Ciéncia da Universidade de Lisboa (desde Julho de 2007).

REFLEXÕES ACERCA DA ORGANIZAÇÃO E PROGRAMAÇÃO DAS RESERVAS VISITÁVEIS DO LABORATORIO CHIMICO DO MUSEU DE CIÊNCIA DA UNIVERSIDADE DE LISBOA (MCUL)

Ana Carina da Silva Romão

Resumo

Reflexões acerca da organização e programação das reservas visitáveis do Laboratorio Chimico do Museu de Ciência da Universidade de Lisboa (MCUL). A proposta será apresentar uma reflexão acerca do Laboratorio Chimico do MCUL, nomeadamente da sua colecção de química (cerca de 3.000 peças das quais apenas 10% estão expostas) com o objectivo de torná-la simultaneamente acessível e comprehensível para públicos (sobretudo investigadores), num espaço cuja identidade histórica e patrimonial deverá ser respeitada e onde paralelamente será recriado um conceito inovador de reserva visitável. Para tal serão apresentadas as três problemáticas de estudo desenvolvidas paralelamente: a) o estudo da colecção e do espaço; b) discussão do conceito de reserva visitável, especialmente nos aspectos de organização e tipologia, bem como do espaço oitocentista, recuperado à traça que lhe está destinado; c) análise sucinta dos interesses do target audience (investigadores da História da Ciência, em particular da Química). Pretende-se deste modo contribuir para a futura construção de um sistema de organização tipológica, cronológica e funcional do espaço, bem como de distribuição e contextualização dos objectos; de estabelecer a distribuição funcional do espaço e organização de equipamentos científicos e museográficos; e de potenciar significados históricos e patrimoniais através da reconstituição de segmentos espaço-temporais documentados. Esta

reflexão para além de constituir um contributo à investigação na área da museologia, nomeadamente a realidade das reservas visitáveis, sobretudo no contexto nacional; trata-se de um incentivo à requalificação e valorização do património integrado do Laboratorio Chimico com repercussões a nível institucional e local, nacional e internacional, através da promoção de um património único de valor inestimável como é a de um laboratório químico do século XIX original, sem exemplares semelhantes conhecidos no panorama nacional e europeu.

Palavras-chave: Reservas Visitáveis, Organização de Colecções, Programação, Património Integrado

Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola

12 A 14 DE OUTUBRO DE 2009 – UNIVERSIDADE DO PORTO REFLEXÕES ACERCA DA ORGANIZAÇÃO E PROGRAMAÇÃO DAS RESERVAS VISITÁVEIS DO LABORATÓRIO CHÍMICO DO MUSEU DE CIÉNCIA DA UNIVERSIDADE DE LISBOA (MCUL)*

Ana Romão – Museu de Ciéncia da Universidade de Lisboa

INTRODUÇÃO

O Laboratório Chímico foi criado pelo decreto fundador da Escola Politécnica de Lisboa de 11 de Janeiro de 1837, no sentido de incentivar a educação científica na sociedade portuguesa oitocentista e ai se desenvolver especificamente o ensino e investigação em Química. Foi inaugurado em 1851 e sobreviveu depois das obras de modernização de 1890/90, ser considerado um dos mais bem equipados para ensino e investigação existentes na época.



Actualmente é um exemplo único de um grande laboratório químico diversificado no contexto nacional e internacional. A sua evolução, desde 1837, não só espacia como é o mobiliário (fornos, armários, bancadas, móveis de laboratório, estufas, secadoras), equipamentos e instrumentos (eletrodomésticos, tubulações, bombas, bombas de ar, etc.) e documentação. Todo o conjunto se encontra actualizado por um extenso arquivo documental com base no conceito de património e memória histórica.

Em 2006, iniciou-se o processo de recuperação do Laboratório, iniciado em 1990, da sua modernização, associado a um processo global de reestruturação das colecções e reorganização das reservas. Este processo constitui o ponto de partida para uma reflexão com o sentido de contribuir para a qualificação dos seus espaços e meios e da acessibilidade da coleção de Química.

ESTUDO

TRES LINHAS DE ESTUDO

FINALIDADE DA INVESTIGAÇÃO

CONTRIBUIR PARA A ORGANIZAÇÃO E PROGRAMAÇÃO DAS RESERVAS VISITÁVEIS DA COLEÇÃO DE QUÍMICA DO MCUL.

RESERVA VISITÁVEL

• Falta de consenso quer na bibliografia quer nas práticas museológicas correntes sobre o que constitui uma reserva visitável; • Falta de definição terminológica é um hibrido entre uma exposição e uma reserva tradicional, embora alguns autores se concentrem no termo "Reserva" e outros no termo "visitável".

I. TÉCNICA DE EXPOSIÇÃO:

"(...) a museum display technique intended to provide the public with greater visual and intellectual access to collections (...)". (Blackbourn, 1986:22)

Exposição pública com o objectivo de comunicar um conceito ou interpretação da realidade. Possui de um modo geral, uma componente didáctica.

II. VARIANTE DE RESERVA TÉCNICA:

"open storage (...) collections are systematically presented in high-density arrangements that lack interpretative labels but include access to the information available on each object" (Hissle, 1997: 187).

Espresso físico destinado a acondicionamento do acervo do museu que não está exposto e cuja preocupação central é de garantir as condições de acesso fácil e segura, adequadas ao seu preservação. Considera, são determinados alguns critérios que garantem a acessibilidade a essa área facilmente de acesso restrito.

INQUÉRITO PRELIMINAR REALIZADO EM 2009

Período: 10 e 11 de Março

Objetivo: Panorama do Museu Nacional de Enseñanza Técnica (MNE) da Universidade de Coimbra, cera de 80 profissionais de museus.

Respostas: 15

Instituições referidas: 11 Museus

Precisamente pelo singular valor da coleção associado ao facto desta não se encontrar totalmente inventariada (graticamente medida, 60%) e consequentemente pouco estudada, é que se torna necessária para a disponibilização para o público especializado. E portanto, a solução de criar reservas visitáveis apresenta-se como uma forma de garantir a acessibilidade indispensável à valorização da coleção e do espaço.

III. PÚBLICO

- a) Público-alvo: investigadores – coleção disponivel para o estudo e enriquecimento do seu valor patrimonial;
- b) Público-em geral – coleção disponivel para exposição, quer de carácter permanente, quer temporário.

CONCLUSÃO

MODELO DE RESERVA

O modelo de reserva adequado para o Laboratório será a conjugação de dois modelos já existentes: • Gabinete de estudo, acessível aos investigadores;

• Visível pelo público geral por duas vias: uma sob marcação e medição humana (visitas orientadas); e outra pela constante acessibilidade visual ao espaço através da exibição de um vídeo que possibilite acompanhar a gestão e investigação da coleção a desenvolver - o designado modelo de reserva *pick-in* (Hillberry, 2002: 2).

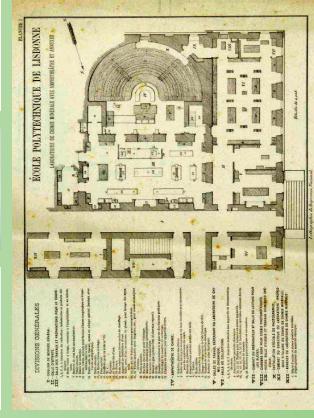
LINHAS DE REFLEXÃO E DESENVOLVIMENTO

• Falta de equalização teórica acerca da definição de reserva visitável.

• O que porém não é da origem da mesma é levantamento de reservas visitáveis em Portugal com nuances de funcionamento organizacional, função, público-alvo. Por outro lado, torna-se necessário definir os critérios de uma reserva visitável e então determinar que será mais adequado para o nosso estudo de caso.

• A organização da reserva visitável. Como traduzir a organização sistemática para uma forma de organização adequada à coleção de Química do MCUL?

• Deve em cada um outro factor determinante nessa coleção que é sua identidade enquanto patrimônio integrado e devidamente assinalado, o que fazia ser ignorar a sua trajetória histórica que deverá ser contemplada. Como conceitar estas duas realidades?



APARECENDIMENTOS
Agrupamento de Agrupamento de Museus de Ciéncias da Universidade Agregado de Museus de Ciéncias da Universidade de Lisboa (AMUL) para confraternizar imagens dos seus grupos (P. Cerny)

Bibliografia
BELL, J. & DINE, C. (eds.), *Visible Storage. Museums Objects in the Collection*. Fall 1986.
HILL BERRY, John - Behind the Scenes: Strategies for Visible Storage. *Museum News* (July/August 2002).
RA, 2002.
REAGAN, RO. *Museu da Ciéncia e Recuperação Industrial: Museologia da China*. da Escola Politécnica de Lisboa. Lisboa: Faculdade de Ciéncias Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
THISTLE, Paul. - Visible Storage: for the small museum. *London: Routledge*, 1997.

* Investigação realizada no âmbito de Mestrado integrado em 2006 na Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciéncias Sociais e Humanas, como um trabalho de disser-

tiva.

Fones consoantes (tiro de sessões dos Conselhos e Juntas Administrativas, fones de contatos, correspondência, trabalhos)

Fones impressos (regulamentos, programas das cidades, ensaios, artigos)



MUSEUS, COLEÇÕES E PATRIMÓNIO /
MUSEOS, COLECCIONES Y PATRIMONIO /
POSTERS

Sónia Paula Castro Faria

Desde 2008 Museóloga do Museu do Centro Hospitalar do Porto. 2007 Concepção do Programa Museológico, Guião Expositivo e Roteiro do Núcleo Museológico do Pão e do Vinho de Favaios. Maio e Junho 2007 Parte integrante da equipa de Coordenação Geral e Montagem da Exposição “Olhar o Corpo, Salvar a Vida”(Hospital Geral de Santo António). 2007 Colaboradora na inventariação e pesquisa documental do espólio museológico do Hospital Geral de Santo António. 2007 Realização de investigação, inventariação e informatização em Filemaker da coleção das Caves Ferreira. 2005/2006 Colaboradora no projecto Porto Digital, nomeadamente no sub-projecto Carta Cultural e Turística promovido pela Associação Porto Digital. Desenvolvimento de trabalho de informatização e gestão de informação relativa a entidades culturais da cidade do Porto. 2005 Desenvolvimento da investigação e inventariação e informatização em Access de toda a coleção de Provas Sigilares, do Museu Nacional de Soares dos Reis. 2004 Monitora do Serviço de Educação do Museu Nacional de Soares dos Reis, parceria entre o Maia Digital e o Museu.

O OBJECTO E OS MUSEUS DE MEDICINA – APROFUNDAMENTO DE UM MODELO DE ESTUDO

Sónia Paula Castro Faria

Resumo

Este artigo insere-se no âmbito de reflexão, estudo e interpretação do objecto médico, seu progresso e diversidade, com o objectivo de apresentar um modelo de análise que materializa a sua participação nas diversas acções que ilustram a sua evolução e desenvolvimento nas ciências da saúde e a sua utilidade de aplicação na sociedade, promovendo assim uma visão transversal e global do mesmo. Procurar-se-á enquadrar a sua análise através da reflexão do objecto no contexto da cultura material e sua construção de sentidos em contextos museológicos. Numa vertente de enquadramento científico aborda-se as dinâmicas da ciência quanto aos seus paradigmas e sua particularização ao nível do exercício da medicina, concluindo a abordagem com a evolução de posicionamento dos museus de medicina ao nível nacional e internacional. Concluir-se-á com a explanação do projecto do Museu do Centro Hospitalar do Porto ao nível da história da instituição, das suas colecções e eixos de acção, culminando com a aplicação prática numa metodologia de análise ponderada tendo por base a respectiva compreensão da natureza das colecções médicas e a extracção do maior número de significações da tipologia do espólio em estudo. De entre os resultados obtidos destaca-se a criação de um inovador sistema de classificação do objecto médico tendo em conta a sua transversalidade, plurifuncionalidade e a sua utilização complexa.

Palavras-chave: Paradigmas Científicos; Museus de Medicina; Museu do Centro Hospitalar do Porto; Objecto Médico; Metodologia e Classificação

Abstract

The present article aims to be a reflection on the interpretative study of the medical object. It pretends to cover such aspects as its progress and diversity over time, focusing on the developing of an analytical model that may not only materialize its role in health care sciences development but also map out its contribution to a global society. Preliminary studies have been carried out to frame the analysis through the object reflection on cultural material context and its correlation with meaning in a museum context. Scientifically an approach followed that allowed the verification of the science dynamics in regard to paradigms and their acceptance throughout medical practice. This approach concludes with national as well international medical museums evolution positioning. Finally, the Museu do Centro Hospitalar do Porto project is explained through the history of the institution itself as well as its collections and objectives, and finishes by applying practices of an analytical methodology, generating a basis on the true nature of medical collection comprehension. From the results collected, a new sorting model applicable to medical objects and their complexity is derived.

Keywords: Scientific Paradigms; Medical Museums; Museu do Centro Hospitalar do Porto; Medical Object; Methodology and Sorting Model

U. PORTO

ACULDADE DE LETRAS
IVERSIDADE DO PORTO

objecto e os Museus de Medicina: Aprofundamento de um modelo de estudo

Sónia Castro Faria
www.museu.chporto.pt
soniafaria.museu@hqsa.min-saude.pt

Simo

Metodología de Análise

Discussão insere-se no âmbito de reflexão, estudo e interpretação do objecto lico, seu progresso e diversidade, com o objectivo de apresentar um modelo de lise que materialize a sua participação nas diversas ações que ilustram a sua cção e desenvolvimento nas ciências da saúde e a sua utilidade de aplicação na edade, promovendo assim uma visão transversal e global do mesmo.

curioso e enriquecer a sua análise através da reflexão do objecto no contexto da cultura material e sua construção de sentidos em contextos museológicos, culminando a aplicação prática numa metodologia de análise ponderada tendo por base a respectiva compreensão da natureza das coleções médicas e a extração do maior numero de significações da tipologia do espólio em estudo. De entre os resultados dos destaca-se a criação de um inovador sistema de classificação do objecto que tem em conta a sua transversalidade, plurifuncionalidade e a sua utilização

Incentives

explicação tendo como foco a interpretação e sentido das coleções médicas, revela a singularidade de propor um modelo de estudo do objecto médico, prevenindo a classificação simplificada do mesmo, preconizando assim os seguintes objectivos específicos:
- desenvolvimento da investigação e aprofundamento do objecto médico;
- promocão e divulgação dos museus de medicina e suas coleções;
- simulação de metodologias de estudo;

O Caso do Centro Hesônito de Boa Vista: um Breve Ótico

anarando-se este como um espaço museológico de carácter dinâmico, de reflexão e de debate como meio de produção de formas de autonomia e de cidadania crítica, o Museu Centro Hospitalar do Porto tem assim por missão a celebração da memória da Medicina, dando a conhecer por um lado, os sucessos, os desafios, a diversidade e os sonhos de milhares de pessoas que fazem parte desta narrativa e da História da Medicina, e por outro, destacando a capacidade de inovação e comprometimento desta instituição para com a educação e a investigação.

O conceito do Museu deverá igualmente desenvolver-se em torno dos cuidados de saúde, promovendo plenamente a sua vocação de serviço público em termos da educação e da promoção da saúde, informando, explorando, explicando e discutindo princípios e práticas de vida, casas, participando plenamente na construção quer da cidadania activa quer de estilos de vida mais saudáveis.

na: Aprofundamento de um modelo de estudo

Sónia Castro Faria
www.museu.chporto.pt
soniafaria.museu@hqsa.min-saude.pt

Metodología de Análise

Abordando com qualidade científica a particularidade da museologia médica desenvolveu-se um modelo pensado e vocacionado na materialização do objecto médico, resultado de um trabalho com uma forte vertente de investigação e do estreito contacto com diversos museus congéneres.

O modelo reflete o objecto médico enquanto elemento determinante do desenvolvimento das ciências da saúde através dos tempos, segundo a sua significação técnica e funcional, o seu posicionamento em diferentes contextos, processo de criação e fabrício, o seu contexto tecnológico decorrente da interacção com outras ciências, características formais, entre outros dados, que permitam, numa atitude positiva para com ciência, deslindar o seu sentido, significado, aplicações e implicações. Posteriormente a esta afirmação do carácter do objecto propõe-se um sistema de classificação do objecto médico em diversos níveis de especificidade, partindo-se de uma lógica intrínseca baseada num primeiro nível na área de conhecimento e numa subdivisão da mesma que prevê a vertente funcional específica do objecto.



Concordances Finis

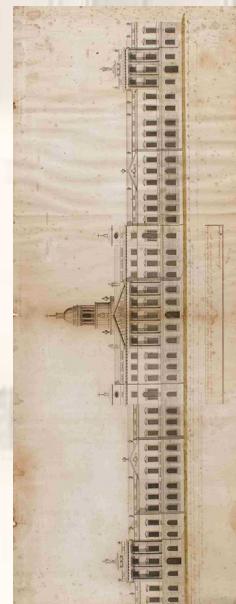
» Considera-se o Modelo proposto passível de conhecer adaptações particularmente em função das necessidades de colecções específicas:

» A museologia médica apesar das diferenças museológicas específicas, não emerge como um ramo particular nas tipologias científicas mas sim dependendo de uma normativa geral integrando-se dentro dos museus de ciência e tecnologia.

Posicionamento e enquadramento directamente relacionado com a sua natureza híbrida, mas que quanto a nós merece intensa reflexão.

- Repensar os seus eixos de orientação e os seus objetivos
- Tornar-se espaços mais dinâmicos e interativos, reconstruir de sentidos e contextos;
- Espaços de intercâmbio e influências e não meros repositórios
- » Propõem-se dois possíveis enfoques museológicos complementares:
 - Redefinição da sua função social
 - Reforço e Reestruturação da sua programação
- » Necessidade urgente de incrementar novas formas de parcerias, entre museus similares e/ou instituições científicas.

Referências Bibliográficas



- ALVES, Jorge e CARNEIRO, Marinha - *Olhão o Corpo. Salvar a Vida*. Porto: Hospital de Santo António, 2007.

BUD, Robert – "Manifesting Medicine. Artefacts series, studies in the history of science and technology". London: Science Museum, 2004.

BUZ, Robert – *Introdução à Medicina Experimental*. Lisboa: Guimarães & Cª Editores, 1978.

CID, CID, Felipe - *Museologia Médica. Aspectos Teóricos y Cuestiones Prácticas*. Bilbao: Museo Vasco de Historia da la Medicina e da Ciéncia , 2007. Vol. 1 e 2.

KIRKUP, John - *The History and Evolution of Surgical Instruments*. London: Royal College of Surgeons, 1982.

PEARCE, Susan - *Interpreting Objects and Collections*. London: Routledge, 1984.

PEREIRA, Mário Monteiro - *História da Medicina contemporânea*. Lisboa: Soc. de Expansão Cultural, s.d.

RICON FERRAZ, Antónia Beira de - *Evolução dos Instrumentos Cirúrgicos*. Porto, 1992.

Tatiana Harue Dinnouti

Sub-coordenação da restauração artística da restauração do forro da nave principal e adjacentes da Matriz Nossa Senhora da Conceição de Sabará. Responsável técnica pela obra: Carla de Castro e Silvia e Tatiana Harue Dinnouti, escritório Atelier de Restauro Ltda. 2007. Levantamento de obras do séc. XX e projetos arquitetônicos, para regularização legislativa na Prefeitura de Belo Horizonte. Na empresa Absoluta Engenharia Ltda. 2007. Sub-coordenação da restauração artística das pinturas parietais dos 10 mandamentos da Igreja N. Sra. do Carmo. Responsável técnica pela obra: Carla de Castro e Silvia, escritório Atelier de Restauro Ltda. 2005. Sub-coordenação da restauração das Pinturas Parietais e artes aplicadas da Casa Villa Rizza. Responsável técnica: Carla de Castro e Silvia, escritório Atelier de Restauro Ltda. 2005. Projeto executivo de revitalização urbana das vilas: Sport CLub, Cabana do Pai Tomás, Ambrosina, Santa Sofia e Chafariz. junto ao órgão Urbel e o escritório Promave Engenharia Ltda. 2005. Conservação do acervo de arte sacra do Museu do Ouro com 70 peças. Restaurador responsável: Carla de Castro e Silvia, escritório Atelier de Restauro Ltda. 2004.

MUSEU DO OURO: A FORMAÇÃO DE UM PATRIMÔNIO COMO MEDIADOR DA IDENTIDADE NACIONAL

Tatiana Harue Dinnouti

Resumo

O início do século XX no Brasil caracterizou-se por uma busca de identidade conformada pelo Estado e por alguns modernistas. Essa visão toma corpo e vai influenciar mudanças estruturais na formação do Patrimônio Nacional através da criação do SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). A intenção era resgatar e proteger edifícios e artefatos símbolos de épocas “representativas” do Brasil, que serviriam para a construção da identidade nacional. Mas como era feita esta seleção? Quem efetivamente a fazia? O objetivo do presente trabalho é, então, perceber as presenças do Estado e do modernismo num estudo de caso - Museu do Ouro de Sabará / MG-Brasil – a fim de compreender a seleção e a formação de seu Patrimônio Nacional. Para tanto, o poster inicia com a política, focalizando a educação e a cultura no governo de Getúlio Vargas e do ministro Gustavo Capanema. Segue, com a contextualização das manifestações artísticas e culturais do movimento modernista brasileiro. Depois, analisa o trabalho desenvolvido pelo SPHAN. Neste sentido, o último item descreve o estudo de caso: sua história, sua formação, sua museografia e sua museologia. E por fim, analisa o movimento modernista brasileiro e o Estado na formação do Museu do Ouro. É provável que, através deste estudo, possamos elucidar a conformação das coleções do Patrimônio Nacional Brasileiro. A contribuição desta pesquisa é, então, a possibilidade de um estudo no presente atualizar a visão que temos do passado, para refletirmos o futuro do Patrimônio Nacional.

Palavras-chave: Estado, Modernistas, Identidade e Patrimônio

Abstract

Brazil from the twentieth century was characterized by a search for its identity, constituted by the state and some modernists. This vision takes shape and starts to influence structural changes in the formation of the Brazilian National Heritage through the creation of SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Office of National Historical and Artistic Heritage). The intention was to rescue and protect buildings and artifacts “characteristics” of Brazil, which would serve to building of the Brazilian identity. But how was the selection made? Who actually did it? The objective of this research is to note the influence of the State and the modernisms groups, studying a specific case - the Gold Museum of Sabará / MG-Brasil – that will enable us to understand how the selection was made and how the Brazilian Heritage was born. Thus, the paper begins with the politic, focusing on education and culture in the Getúlio Vargas government and the Minister Gustavo Capanema. Then put in context the artistic and cultural manifestation from the modernisms groups that seek for Brazilian. After, analyse the works from SPHAN. Accordingly, in the next describes the history of the museum, its formation, its museums and museology. And finally, does the link between those groups that seek for the Brazilian modernism with the formation of Brazilian Heritage, using the case study. It is likely that through this study, in the final considerations, the conformation of the collections of the Brazilian Heritage. The contribution of this research is to allow from today's point of view to update the vision of the past and to think in the future of National heritage.

Keywords: State, Modernists, Identity and Heritage

MUSEUS, ESPAÇO E COMUNICAÇÃO /
MUSEOS, ESPACIO Y COMUNICACIÓN /
POSTERS

Andreia Vale Lourenço

Licenciada em História, variante Arqueologia pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, realizou o Mestrado em Museologia e Património Cultural na mesma instituições, tendo a tese final sido orientada pela Prof. Doutora Regina Anacleto. Actualmente frequenta o programa de doutoramento em Museologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, estando a desenvolver investigação sobre os públicos dos Museus, orientada pela Prof. Doutora Alice Semedo.

Ao nível do currículo profissional destacam-se alguns trabalhos de arqueologia, entre eles a direcção de trabalhos arqueológicos no Convento das Carmelitas em Aveiro, entre outros, e a colaboração com o Museu da Cidade de Aveiro, ao nível da programação do pólo temático do Museu Arte Nova, exposições e outras actividades.

AVEIRO ARTE NOVA: ESTRATÉGIA CONCERTADA DE DESENVOLVIMENTO MUSEOLÓGICO E TURÍSTICO-CULTURAL

Andreia Vale Lourenço

Resumo

A dissertação de mestrado “Aveiro Arte Nova: Estratégia Concertada de Desenvolvimento Museológico e Turístico-Cultural” teve como objectivo propor uma estratégia de salvaguarda, gestão e promoção para o património Arte Nova existente em Aveiro. A metodologia de trabalho assentou em quatro fases de desenvolvimento do projecto: estudo e definição do movimento Arte Nova à escala internacional, nacional e local; inventário do existente em Aveiro; análise dos conceitos actuais de salvaguarda, gestão e promoção patrimonial e, por fim, a aplicação destes pressupostos à realidade aveirense.

Palavras-chave: Arte Nova, Museologia, Património Cultural

Abstract

The master's dissertation “Aveiro Art Nouveau: Strategy for museological and cultural tourism development” aimed to propose a strategy for the safekeeping, management and promotion of the Art Nouveau heritage present in the city of Aveiro. The project had 4 developmental stages: study and definition of the Art Nouveau movement at a local, national and international level; inventory of the Art Nouveau heritage in the city; study of the contemporary concepts of safeguard, management and dissemination of the cultural heritage and to devise ways of applying this concepts at a local level.

Keywords: Art Nouveau, Museology, Cultural Heritage



Aveiro ARTE NOVA

Estratégia concertada de desenvolvimento
museológico e turístico-cultural

OBJETIVO

Propor uma estratégia de salvaguarda, gestão e promoção para o património Arte Nova existente em Aveiro.



METODOLOGIA

- Estudo e caracterização do movimento Arte Nova à escala internacional, nacional e local;
- Inventário do património com elementos Arte Nova existente em Aveiro;
- Análise dos conceitos actuais de salvaguarda, gestão e promoção patrimonial;
- Desenvolvimento de uma estratégia adequada ao caso aveirense;

CAPÍTULOS

- Para o efeito, foram levadas a cabo as seguintes acções:
 - Consulta de fontes e bibliografia sobre o movimento Arte Nova;
 - Inventário dos imóveis Arte Nova;
 - Consulta de livros e artigos sobre museologia e gestão do património cultural;
 - Delineação da estratégia de salvaguarda, fruição e promoção do património Arte Nova aveirense:
 - Proposta da criação do Museu Arte Nova;
 - Dois circuitos de visita
 - Bolsa de Salvaguarda Arte Nova.



1. Definição dos critérios e objectivos

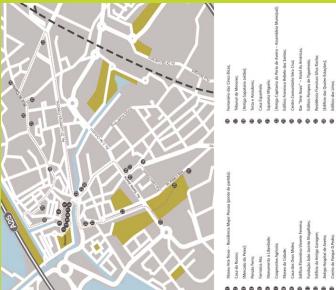
Objectivos:

- Analisar os contextos em que o movimento Arte Nova se instalou em Aveiro e as características de que se revestiu;
- Discutir o impacto social, económico e cultural do desenvolvimento do movimento Arte Nova;
- Incrementar o interesse pelas temáticas abordadas;
- Facilitar o acesso, físico e intelectual, ao acervo e à informação e a elas associado;
- Proporcionar serviços a uma camada de público tão alargada quanto possível;
- Promover a investigação sobre o movimento Arte Nova e a publicação de artigos e livros sobre a temática;
- Desempenhar um papel activo na vida cultural, científica, educacional e económica da cidade de Aveiro, atraindo investigadores, visitas escolares, turistas, etc...

2. O Museu Arte Nova – proposta de musealização da Casa Mário Belmonte Pessoa

Estudo para a elaboração do circuito:

- Caracterização do edifício (conservação, interesse de visita ao interior);
- Implantação (trânsito, contexto, meio envolvente, sinalética);
- Correlações (acessibilidades, ligação a outros imóveis de interesse...).



3. O circuito Arte Nova

Estudo para a elaboração do circuito:

- Garantir a conservação integrada do património Arte Nova aveirense;
- Contribuir para o desenvolvimento sustentável da cidade;
- Incentivar o desenvolvimento local através do estabelecimento de um modelo de desenvolvimento turístico sustentável, com a intervenção da iniciativa local;
- Valorizar o tecido urbano e ajudar a melhorar o tecido social;
- Encorajar a apropriação e valorização por parte dos residentes da área onde habitam através da autenticidade e da interpretação.



4. Os mecanismos associados de salvaguarda do património Arte Nova – Bolsa de Salvaguarda Arte Nova

Objectivos principais:

- Consulta de fontes e bibliografia sobre o movimento Arte Nova;
- Inventário cultural – salvaguarda, gestão e marketing e marketing
- Consulta de livros e artigos sobre museologia e gestão do património Arte Nova aveirense

SALVAGUARDA, GESTÃO E DINAMIZAÇÃO DO PATRIMÓNIO ARTE NOVA AVEIRENSE

CONCLUSÃO

- Compreender o tempo nas suas diferentes dimensões: passado, presente e futuro;
- Interpretar os diferentes espaços que compõem uma paisagem;
- Territorializar o museu e musealizar o território, contextualizando os bens culturais no seu contexto de significado social;
- Dedicar áreas ao estudo histórico e social, mas também à formação de especialistas e outros;
- Aplicar uma escala, na qual as populações participam nas ações de pesquisa e de protecção, sensibilizando-as para os seus problemas e participando activamente na sua resolução;
- Mostrar ideias e não só objectos;
- Gerar emprego directo e indireto, podendo atrair por si só turismo cultural;
- Contribuir para o desenvolvimento turístico e cultural;
- Permitir que a sociedade civil participe na definição do que é património cultural;
- Abrir o museu a toda a comunidade.

Carla Renata Antunes de Souza Gomes, Ana Maria Dalla Zen, Ana Celina Figueira da Silva, Eliane Muratore, Marlise Maria Giovanaz e Valéria Regina Abdalla

Carla Renata Antunes de Souza Gomes é historiadora, pesquisadora da História do Rio Grande do Sul. Possui graduação em História pela Universidade de Caxias do Sul, mestrado em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e doutorado (em andamento) pela mesma Universidade. Atualmente cursa a faculdade de graduação em Museologia pela UFRGS. **Ana Maria Dalla Zen** possui graduação em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1971), mestrado em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1980) e doutorado em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (2003). Atualmente é professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, exercendo a função de Coordenadora da Comissão de Graduação em Museologia. **Ana Celina Figueira da Silva** é graduada em História (UFRGS-RS). Mestre em Ciência Política (UFRGS-RS). Cursando Museologia (graduação, UFRGS-RS). Atualmente trabalha como professora de Ciência Política na Faculdade dos Imigrantes, Caxias do Sul, RS e estágio no Memorial da Câmara Municipal de Porto Alegre atuando nas ações educativas da instituição e na organização de seu acervo. **Eliane Muratore** é graduada em Publicidade e Propaganda (PUC-RS) e em Letras (UFRGS). Mestre em Letras - Literatura Brasileira (UFRGS). Cursando Museologia (graduação) - UFRGS. Atualmente trabalha como professora de Expressão Oral e Escrita. **Valéria Regina Abdalla Farias** possui graduação em Museologia pela Universidade Federal da Bahia (2005). Atualmente é professor substituto da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. **Marlise Maria Giovanaz** é licenciada e Mestre em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, professora do ensino superior desde 1999, professora dos cursos de Arquivologia, Biblioteconomia e Museologia da UFRGS. Desenvolvendo pesquisas no campo do patrimônio cultural, especificamente no que se refere à construção e elaboração cultural dos monumentos urbanos na cidade de Porto Alegre.

UMA NOITE NO MUSEU: CICLO DE PALESTRAS SOBRE CULTURA, MEMÓRIA E PATRIMÔNIO

**Carla Renata Antunes de Souza Gomes, Ana Maria Dalla Zen, Ana Celina
Figueira da Silva, Eliane Muratore, Marlise Maria Giovanaz e
Valéria Regina Abdalla**

Resumo

O projeto Uma Noite no Museu, criado em 2008, reúne especialistas em diferentes áreas do conhecimento debatendo sobre cultura, memória e patrimônio. Numa iniciativa dos alunos do curso de Museologia, em parceria com o Museu da UFRGS, se propõe a integrar universidade, museu e sociedade, através de reflexões e debates sobre as temáticas em questão, bem como estimular a apropriação do espaço “museu” pela comunidade. O Projeto baseia-se no conceito de museu proposto pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) de que se trata de uma instituição a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, que utiliza o patrimônio cultural como recurso educacional, promove ações de investigação, preservação, interpretação e comunicação dos bens culturais e busca a democratização do acesso, uso e produção destes na constituição de espaços sociais democráticos e diversificados. A realização de um projeto permanente de integração da comunidade com as práticas museológicas fortalece a idéia do Museu e do curso de Museologia da UFRGS como espaços abertos para debate e fruição, integrando a universidade à sociedade.

Palavras-chave: Comunicação e Museus, Ações Educativas, Museus Universitários

Abstract

The project Night at the Museum, established in 2008, bringing together experts in different fields of knowledge debating culture, memory and heritage. An initiative of students of Museology, in partnership with the Museum of UFRGS, proposes to integrate university, museum and society, through reflection and discussion on the issues in question, as well as fostering ownership of space "museum" by the community. The project is based on the concept of museum proposed by the Brazilian Institute of Museums (IBRAM) that it is an institution in the service of society and its development, which uses the cultural heritage as an educational resource, promoting actions for research, preservation, interpretation and communication of cultural property and seek to democratize access, use and production of social spaces in the establishment of democratic and diverse. The achievement of a permanent project of integrating the community with the museological practices strengthens the idea of the Museum and the Museum Studies at UFRGS as open spaces for discussion and enjoyment, by integrating the university to society.

Keywords: Communication and Museums, Educational Activities, University Museums



O projeto Uma Noite no Museu foi criado em 2008, pelos alunos do curso de Museologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. É realizado no Museu da universidade, sob a forma de encontros com especialistas de diferentes áreas do conhecimento, com o objetivo de debater questões sobre cultura, memória e patrimônio, numa perspectiva interdisciplinar.

O projeto fundamenta-se no conceito de que museu é uma instituição a serviço do desenvolvimento social, a partir da pesquisa, preservação e comunicação do patrimônio cultural, para a constituição de espaços sociais democráticos e diversificados. Esse entendimento de museu considera a perspectiva de Cury (2005) de que a proposta do processo comunicacional não está na mensagem, mas sim na interação, apresentada como um espaço de encontro entre emissor e receptor, de negociação e estruturação do significado, de construção de valores e, por que não, questionamentos, diferenças e conflitos.

É possível identificar esta proposta nas palestras realizadas mensalmente durante todo o ano letivo. O Museu da UFRGS tem se revelado um lugar privilegiado para a discussão e o entendimento da função do museu na contemporaneidade – uma instituição de pesquisa, educação e reflexão, voltada para a inclusão, fruição e mudança social. Os resultados revelam o entendimento desses conceitos pelo público que é ratificado pelo número de frequentadores, pelas manifestações e pelo nível de participação do público nas discussões.

CURY, Marília Xavier. Comunicação e pesquisa de recepção: uma perspectiva teórico-metodológica para os museus. Hist. cienc. saude-Manguinhos, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-5970200500400019&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 19 ago. 2009.

UMA NOITE NO MUSEU CÍRCULO DE PALESTRAS SOBRE CULTURA . MEMÓRIA . PATRIMÔNIO



Maria Teresa de Almeida Martins Baptista

Concluiu a Licenciatura em História, pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, tendo efectuado uma Pós-Graduação em Museologia, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Desenvolve a sua actividade profissional, desde 1988, no Museu de História Natural da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, instituição onde actualmente é Assessora do quadro do Museu Zoológico e membro da Direcção do Museu de História Natural. Tem ainda vindo a orientar e co-orientar estágios curriculares do curso técnico profissional, na área da museologia e estágios curriculares de alunos das licenciaturas em Biologia, Ciências da Educação e Psicologia da Universidade de Coimbra. Actualmente é co-orientadora de estágios de alunos do Mestrado, na área de Tecnologias da Educação e Comunicação Educação continuando a desenvolver e assegurar várias vertentes do trabalho museológico.

COMUNICADORES E ACTORES DE VÁRIOS PALCOS

Maria Teresa de Almeida Martins Baptista

Resumo

A comunicação, a criação e a valorização de ofertas educativas e culturais são aspectos incontornáveis da reflexão e prática museológica.

Vários museus têm vindo a utilizar o teatro, a música e a dança como ferramentas de comunicação que lhes permitem alcançar novos objectivos e atingir diferentes públicos.

Inter-relacionar conhecimentos e técnicas das áreas da museologia e do teatro para interpretar e transmitir a informação relacionada com a origem, o valor e os usos das colecções de História Natural foi o critério que esteve na base do plano de comunicação desenvolvido pelo Museu Zoológico da Universidade de Coimbra, quando reabriu ao público a exposição permanente, “Gabinete de História Natural/Revivências”, no ano 2000.

Esta estratégia de comunicação, próxima do conceito de história ao vivo, foi avaliada reflectindo o agrado e popularidade do público. Os resultados da avaliação constituíram um estímulo para o desenvolvimento e concretização de outros programas e actividades de teatro em movimento, com objectivos diferenciados. Uns elaborados para enfatizar os espaços e as cenografias e alguns objectos museológicos, outros elaborados no âmbito anual dos programas educacionais temáticos.

Os estudos sistemáticos de avaliação destas actividades ajudam a validar o interesse e as vantagens da articulação Museu/Teatro no âmbito da organização dos programas educacionais e culturais destas instituições.

Palavras-chave: Comunicação, Museus, Teatro

Abstract

Public educational and cultural programs and exhibits interpretation are very important issues in Museum studies and in Museum practices.

There are many museums engaged in developing and presenting in their settings learning and interpretation programs and activities using tools imported from drama, music and dance to increase attraction and holding power.

The strategy adopted by the Zoological Museum of the University of Coimbra, when it re-opened to the public in the year 2000, took into account some assertions from museum and theatre studies, in order to improve educational and cultural shaping and understanding of the objects, ideas and values related “The Ancient Natural History Cabinet” which is at the origin of this Museum.

The evaluation of this live history communication experience showed us that drama could be a powerful and popular mediating exhibit interpretation tool. These findings motivated us to produce other drama based activities with different educational objectives and goals. Some were designed to emphasize the Museum objects and settings; others were thematic activities of annual educational program.

The evaluation studies of those interpretation /communication practices can strengthen the broader viewpoint about the benefits of the articulation Museum/Theatre within the context of programming and organizing public educational and cultural activities.

Keywords: Communication, Museums, Theatre

Museus e Teatro: Comunicadores e Actores de Vários Palcos

Maria Teresa de Almeida Martins Baptista (teresa.museuzoo@gmail.com)
Museu Zoológico do Museu de História Natural da F.C.T.U.C.

Introdução



A comunicação, a criação e a valorização de ofertas educativas e culturais são aspectos incontornáveis da reflexão e da prática museológica. Vários museus têm vindo a utilizar o teatro, a música e a dança como ferramentas de comunicação que lhes permitem alcançar novos objectivos e atingir diferentes públicos.

Inter-relacionar conhecimentos e técnicas de comunicação, alinhentes às áreas da museologia e do teatro, com o propósito de conseguir um maior impacto junto dos visitantes, foi a opção adoptada pelo Museu Zoológico, no ano 2000, quando reabriu ao público a exposição permanente, "Gabinete de História Natural/ Revivências", com a peça "Mistério no Museu".

Esta estratégia de comunicação, filiada no conceito de história ao vivo, decorreu no Museu durante quase dois anos. Posteriormente, foram desenvolvidos e viabilizados outros programas de teatro em movimento, com objectivos diversos, através da realização de parcerias com diferentes companhias e actores, tendo em vista o alargamento da prática relacionada com as tradicionais artes de palco.

Procedimentos Metodológicos

Foram analisados e prospectados, para a planificação e construção das intervenções, os públicos alvo constituídos por estudantes de vários graus de ensino, os respectivos currículos académicos e os seus interesses e expectativas.

- Foram availability as reacções às intervenções realizadas, utilizando vários métodos:
- Análise de documentos que relatam experiências passadas no Museu;
- Observação participativa dos visitantes, de forma a compreender como constroem o significado do espaço museológico, os padrões de movimento, o tempo disponido na observação dos artefactos, as acções e interacções;
- Entrevista semi-estruturada com vista à identificação de temas a apresentar e sondagem aos visitantes sobre o valor e importância das intervenções;
- Questionários dirigidos aos públicos alvo com o intuito de os caracterizar, de conhecer as suas preferências e expectativas, assim como receber feedback das acções em que participaram.

Bibliografia

- Astford, Stephen, e David Parry. 1991. "Interpretative Theatre: A Role in Museums." *Museum management and Curatorship* 10:8-23.
- Bicknel, Sandra e Fisher, Susie. 1993. *Enlightening or Embarrassing? Drama in Science Museums* in Don Thomson et al *Visitors' Studies: Theory, research and practice*. Collected papers from the 1993 visitor studies conference, voi. VI, Albuquerque, New Mexico.
- Brockett, Oscar G. 1982. *History of the Theatre*, 4th ed. Boston: Allyn and Bacon.
- Diamond, Judy. 1999. *Practical evaluation guide: tools for museums and other informal educational settings*. Lanham: Altamira Press.
- Farniol, Graham. 1993. "Drama on the Galleries", *Museums and the public understanding of science* edited by John Durant, Science Museum in association with the Committee on Public Understanding Of Science. Hoper-Greenhill, Eileen. 1992. *Museums and the Shaping of Knowledge*. London: Routledge.
- Hughes, Catherine. 1998. *Museum Theatre: Communicating with Visitors through Drama*. Portsmouth, NH: Heinemann.



Fundamentação Teórica

A análise documental realizada sobre a natureza, história e função social dos Museus e do Teatro, assim como, a consulta de informação sobre diferentes experiências e estudos de 'caso' publicados, foram importantes ferramentas para a construção e desenvolvimento das intervenções baseadas na função Museu/Teatro e utilizadas como meios complementares na estratégia de transmissão de conhecimento e conteúdos múltiplos.

Neste trabalho são apresentadas imagens de diferentes intervenções levadas a cabo pelo Museu Zoológico e outros parceiros ligados ao Teatro.

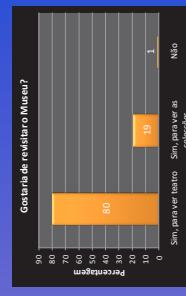
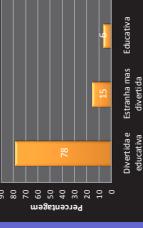
- As estratégias de comunicação com recurso à dramatização foram construídas e experimentadas com objectivos diversificados:
- Recreação de ambientes passados, marcantes na história do Museu;
- Transmissão de valores e conhecimentos actuais através de uma análise incisiva de alguns aspectos da ciência e tecnologia modernas;
- Justificação do valor e uso das colecções científicas e da importância dos museus científicos no contexto contemporâneo;
- Sensibilização para o valor e significado de obras literárias relevantes da literatura portuguesa que, de alguma forma, se relacionam com a programação anual de actividades, o espaço arquitectónico e as colecções museológicas.
- Estimular a criatividade e a curiosidade relacionadas com o mundo natural, utilizando a coleção – os animais – como intermediários.

Análise

Da avaliação preliminar resultante da análise documental e da entrevista semi-estruturada, verificou-se que os inquiridos mostraram uma clara preferência pela utilização do teatro como media de comunicação em detrimento dos painéis interpretativos e tradicionais visitas guiadas.

Nas respostas dos alunos aos inquéritos de avaliação sobre as actividades teatrais realizadas, verificaram-se pequenas diferenças relativamente ao grau de preferências. Já da análise à pergunta sobre se "As representações teatrais constituem um divertimento ou uma forma de melhorar os conhecimentos sobre os temas abordados", os alunos manifestaram uma significativa preferência pela segunda resposta.

Quanto às perguntas realizadas a alunos e professores no questionário de avaliação da peça "Os Lustadas no Zoológico", sobre as intervenções de teatro em Museus, foram obtidos os resultados a seguir apresentados:



Conclusão

Museus e Teatros justificam-se como agentes culturais e educacionais.

Avaliação das intervenções teatrais realizadas no Museu Zoológico mostrou que a associação "Museu Teatro" pode intercepçar objectivos que se suportam mutuamente.

As actividades realizadas reafirmam a premissa que Museus e Teatro comunicam com diferentes comunidades e públicos variados, utilizando diferentes interlocutores, palcos e cenários diversificados.

MUSEUS, GESTÃO E EMPREENDEDORISMO /
MUSEOS, GESTIÓN Y EMPRENDEDORISMO /
POSTERS

Daniela Pinto Ferreira

Licenciatura em História, variante de Arqueologia, pela Faculdade de Letras do Porto concluída em 1994. Pós-Graduação em Museologia na Faculdade de Letras do Porto, concluída em 1996 e Pós-Graduação em Gestão Cultural promovida pela Associação Empresarial de Portugal, Instituto Politécnico do Porto e Associação Portuguesa de Museologia, concluída em 2003. Exerce, actualmente, funções no Departamento de Arquivos da Câmara Municipal do Porto (Divisão de Arquivo Histórico), com a categoria de Técnica Superior de Serviço Educativo. Nomeada responsável pelo sector da Extensão Cultural e Educativa do Arquivo Histórico em 2002. Nomeada Responsável da Qualidade da Divisão de Arquivo Histórico desde 2006, ano de implementação do Sistema de Gestão de Qualidade no Departamento de Arquivos da Câmara Municipal do Porto.

GESTÃO DA QUALIDADE EM MUSEUS. A APLICAÇÃO DA NORMA NP EN ISO 9001: 2008

Daniela Pinto Ferreira

Resumo

ISO é um prefixo grego que significa “igual”. Regra geral, a sigla ISO é associada à identificação do Organismo Internacional de Normalização, responsável pela emissão de regulamentos reconhecidos a nível mundial, cujo principal objectivo é servirem de referencial comum para facilitar relações. É esta a entidade responsável pela emissão da norma 9001:2008, cuja aplicação a uma instituição museológica é o objecto de estudo do poster apresentado.

Apresenta-se uma breve resenha sobre o enquadramento teórico do conceito Qualidade, a fundamentação que esteve na base da pesquisa efectuada e a metodologia desenvolvida. Segue-se o resultado do diagnóstico efectuado aos museus municipais do Porto. Por fim, reforçam-se algumas das conclusões extraídas ao longo da investigação, apontando sugestões e direcções, aspirando particularmente a realização de projectos futuros que possam detalhar e aprofundar a melhoria da gestão de instituições museológicas.

Palavras-chave: Gestão, Museu, Qualidade, NP EN ISO 9001:2008

Abstract

ISO is a Greek prefix that means “equal”. Normally, the acronym ISO is associated with the International Organization for Standardization that formulates global regulations whose main goal is to facilitate relationships. It was this organization that created the norm 9001:2008, whose implementation in a museum is the goal of this dissertation.

On poster, there is a brief overview about the theoretical ideas behind the concept of “Quality”, the results of the diagnosis done in the Oporto city public museums are presented. At last, some of the conclusions of this research are more deeply analyzed, and some suggestions are given for future projects in the area of quality and management of museums.

Keywords: Management, Museum, Quality, NP EN ISO 9001:2008

GESTÃO DA QUALIDADE EM MUSEUS

A aplicação da Norma NP EN ISO 9001: 2008

1. INTRODUÇÃO

Para que serve um Sistema de Gestão da Qualidade?

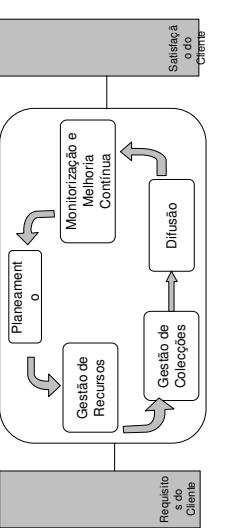
O principal objectivo é assegurar a qualidade dos serviços prestados, satisfazendo as necessidades implícitas e explícitas de todas as partes interessadas, através da organização e melhoria contínua das operações da instituição.

Qualidade – grau de satisfação de requisitos dado por um conjunto de características intrínsecas (1).

Sistema – conjunto de partes que interagem e se interdependent, formando um todo único com objectivos e propósitos em comum, efectuando sinergicamente determinada função (2).

Gestão – conjunto de actividades coordenadas para dirigir uma organização. É o lado do planeamento, mais do que o controlo, que a torna atractiva (3).

4. ANÁLISE



5. CONCLUSÃO

A implementação de um Sistema de Gestão da Qualidade é possível se estiverem reunidas algumas condições:

- O empenho da Gestão de Topo na definição da Política e Objectivos da Qualidade
- O conhecimento sobre as necessidades e expectativas de todas as partes interessadas
- A disponibilidade para a introdução de novas metodologias de trabalho:
 - Maior grau de autoridade e, consequentemente, de responsabilidade dos colaboradores
 - Valorização do trabalho em equipa
 - Aposta no aumento das competências dos recursos humanos
 - Criação de processos de produção transversais à organização
 - Definição de indicadores sobre a eficiência e a eficácia
 - Recolha de dados sistematizada, com vista à tomada de decisões e à melhoria contínua
 - Acções de prevenção de Não-Conformidades e eliminação das suas causas
- As principais dificuldades estarão relacionadas com:
 - A complexidade das estruturas hierárquicas
 - A escassez de recursos
 - A sobrecarga de medidas burocráticas
 - A incapacidade de alguns colaboradores em se associarem aos interesses gerais da organização
 - Dissociar a Qualidade da gestão participativa
- Erros a evitar na fase de implementação:
 - Proceder com excessiva rapidez
 - Pensar-se que a "operação qualidade" resolverá todos os problemas
 - Foi privilegiado o estudo de caso para explorar uma situação precursora e indicativa.

2. FUNDAMENTAÇÃO

Contexto Actual:

- Promulgação da lei-Quadro dos Museus Portugueses
- Legislação sobre gestão por objectivos na Administração Pública
- Publicação de ensaios em áreas precursoras na implementação de métodos de gestão (gestão de colecções, marketing, estudo de públicos)

Problemática de base:

- O modelo actual de gestão dos museus municipais é suficiente para dar resposta às expectativas dos clientes?
 - Como é que a Norma NP EN ISO 9001:2008 pode ser aplicada a museus?
- Pretendeu-se contribuir para uma maior sensibilização para a Qualidade entre todos os profissionais dos museus, através da apresentação de uma norma orientadora, reconhecida a nível internacional.

3. METODOLOGIA

Objetivos Específicos: elaborar um modelo de diagnóstico fornecer directrizes para a implementação da norma ISO Técnicas de recolha de dados: Observação directa / Reuniões de trabalho Análise de fontes Aplicação de uma grelha de diagnóstico

6. BIBLIOGRAFIA

- (1) NP EN ISO 9001: 2005. Sistemas de Gestão da Qualidade – Fundamentos e vocabulário. Portugal: IPQ
 - (2) OLIVEIRA, J. Otávio (org.) – Gestão da qualidade: tópicos avançados. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004. 243p. ISBN 85-221-0386-0
 - (3) KAYNAGH, Gaynor Ed. - Museum provision and professionalism. London and New York: Routledge, 1994. 331p. ISBN 0-415-13281-8
- Outros títulos disponíveis, assim como todo o texto da dissertação, na FLUP