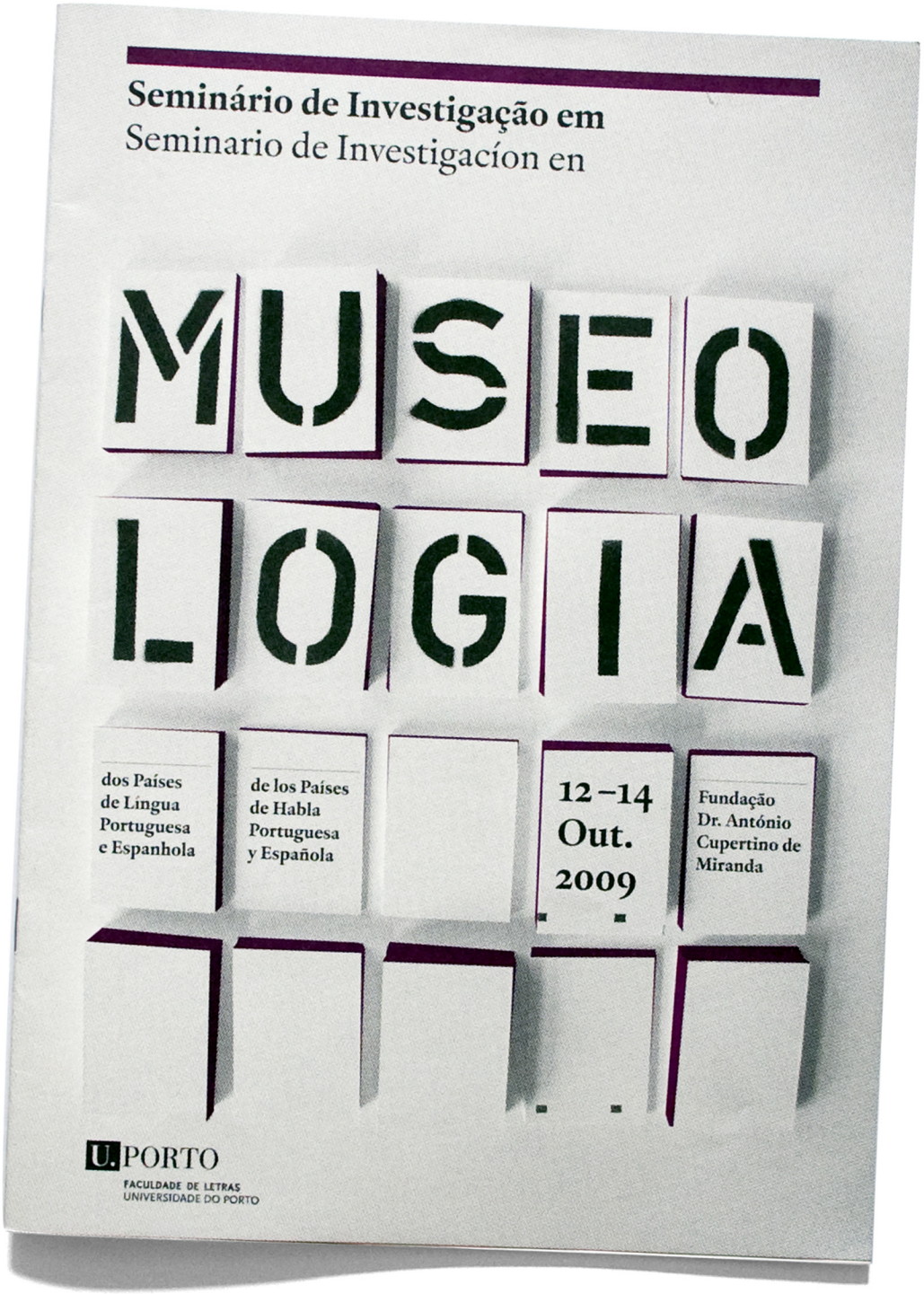


Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola

Alice Semedo e Elisa Noronha Nascimento (coord.)

volume 3

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. Antonio 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, Colecções e Património / Museos, Colecciones y Patrimonio

27 Normalização de Procedimentos nas Colecções 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 Informacional 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, Colecções 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 Formaçãode 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-Restaruación 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 Ofcial de Madrid, especialidad en Documento Gráfco (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 específco 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.

Ainhoa Sanz e Almudena Arana
INVESTIGACIÓN SOBRE CONSERVACIÓN PREVENTIVA EN EL MUSEO GUGGENHEIM-BILBAO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 3, pp. 7-17

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 refere, 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 fbras y pigmentos, informes de conservación con mapeo fotográfco 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 científco especializado en obras de arte. Se hicieron análisis de micromuestras por microscopía óptica con luz incidente y trasmitida, tinciones selectivas y ensayos microquímicos, estudios morfológicos de las fbras , 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 específco 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 disciplinares.

• 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

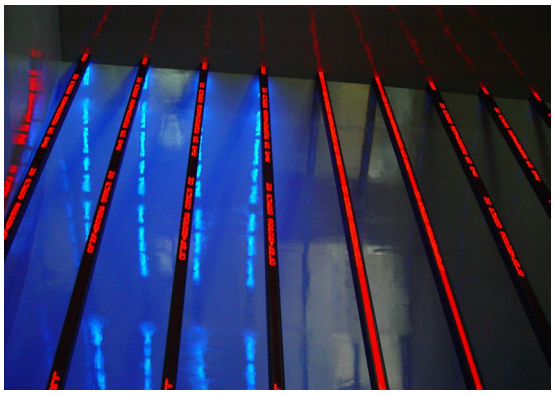
El Museo Guggenheim Bilbao es muy consciente de la trascendencia que tiene el intercambio cultural y científico y, por ello, lo impulsa. Lo hace creando oportunidades de encuentro entre profesionales para el intercambio de conocimiento, y también respondiendo a la llamada de otras instituciones que, 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 científco 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 científcos 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 Felowships 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 fgura 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 fnanciación 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 conla 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*

Ainhoa Sanz e Almudena Arana
INVESTIGACIÓN SOBRE CONSERVACIÓN PREVENTIVA EN EL MUSEO GUGGENHEIM-BILBAO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 3, pp. 7-17

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 profssionais 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, "Fotografa 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 nove pinturas e enaltecer o mestre que as compôs.

A presente refexão mostra um caso prático de investigação e intervenção científca de uma colecção pictórica que visa a sua valorização. Só tem importância o que se conhece e, ao eleger as pinturas para serem intervencionadas pelos serviços especializados de conservação e restauro do MD, estamos a chamar a atenção sobre as obras e os cuidados que estas exigem. Por sua vez, ao apresentar a retaguarda do Museu, aproxima-o dos seus púbicos, torna-o acessível, respeitando uma das premissas do MD, a integração na comunidade.

A estratégia de preservação das obras de Joaquim Lopes passa pelo abrandamento das causas de instabilidade, degradação e alteração das pinturas; 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 formação da comunidade.

Palavras-chave: Conservação e Restauro, Valorização, Interacção

Carla Carvalho Tavares e Carlos Mota
PRESERVAR A MEMÓRIA CONSERVANDO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 3, pp. 18-25

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 nine paintings, and pay homage to the master who created them.

This refection shows a practical example of investigation and scientifc intervention of a pictorial collection, aiming the appreciation of its value. We can only value what we know and, by choosing these paintings to be treated by the specialized preservation and restoration services of the MD, we are calling people's attention towards the work and care they require. On the other hand, by showing the backstage of the museum, we want people to feel closer to it, and feel it more accessible. This is one of the museum's principles: the integration in the community.

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, no seguimento do 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 meses[1], as pinturas foram transferidas para um armazém da instituição, onde ficaram 10 anos, momento a partir do qual a colecção perdeu a dinâmica discursiva entre o conjunto de oito. Na inauguração do edifício-sede estas encontravam-se expostas em diferentes salas, inclusivamente uma das pinturas que é composta por duas partes foi apresentada separadamente. Joaquim Lopes terá criado os *panneaux* para o *stand* da Casa do Douro, como obras efémeras[2], apenas com o propósito de ilustrar as paredes. Apesar das iniciais pretensões de Joaquim Lopes, quis a instituição que encomendou o trabalho manter este testemunho, preservando-o exposto no imponente edifício 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 de mestre, do artista que teve uma relação próxima com a região e cujo trabalho nunca teve o reconhecimento merecido, e das 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).

Carla Carvalho Tavares e Carlos Mota
PRESERVAR A MEMÓRIA CONSERVANDO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 3, pp. 18-25

artista[3]; contemplaram, a recolha exaustiva do trabalho e vida de Joaquim Lopes até ao momento por explorar; 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, que torna as cores e formas mais brilhantes e nítidas, mas sobretudo pela delineação de um projecto que trazendo para a ribalta as obras, lhes dá por consequência maior destaque, mostra as diferentes perspectivas sobre o rio Douro pelo olhar de um artista, as valoriza e lhes dá a condições físicas 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, como 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 degradação. A preservação não passa apenas pelas mãos dos técnicos especializados com recurso a tecnologia, mas pelo coleccionador particular, pelo cidadão em geral, que ao ter cuidados retarda e minimiza a intervenção complexa e invasiva da obra[4]. 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, para além de quase todas estarem, durante o dia, completamente desprotegidas da luz solar. Os agentes de degradação de origem climatérica, associados aos factores antropológicos, que originaram possivelmente alguns rasgões e a aplicação de purpurinas, em sintonia com a utilização de matérias precários na criação das obras, nomeadamente, suporte fino, com defeitos de fabrico, delicados estratos pictóricos, sem camada de protecção e grades toscas, determinou que as jovens pinturas, com 75 anos, apresentassem sinais de uma acelerada degradação, havendo o risco de rapidamente ocorrer uma perda substancial da camada pictórica e oxidação profunda do suporte, com indícios da

3 O Guião da Exposição reúne obras do mestre Joaquim Lopes, cujos temas abordados envolvam o Douro, o que inclui para além dos panneaux da colecção 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.

Carla Carvalho Tavares e Carlos Mota
PRESERVAR A MEMÓRIA CONSERVANDO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 3, pp. 18-25

formação de numerosos e extensos rasgões, o que originaria perdas irreparáveis deste testemunho de uma época, de uma instituição e da relação próxima de um artista com as paisagens e vivências do Douro. Uma vez feito o transporte das obras para o *ateliê* de conservação e restauro na sede do MD, delineou-se as etapas de intervenção, com a recolha de amostras para a elaboração de exames científcos, que auxiliam e justifcam a escolha de materiais e procedimentos, refutando as hipóteses, relacionadas com as características técnicas e matérias, lançadas no exame à vista desarmada[5]. Com o objectivo de analisar os materiais constitutivos, a organização dos estratos pictóricos, foram realizados os seguintes exames: análise das fbras têxteis, através de testes de solubilidade e de comportamento ao calor; testes de cargas; e análise da camada cromática, através da análise estratigráfca e testes histoquímicos. Concluindo-se que o suporte, de reduzida densidade e espessura de fbra é um linho. São constituídas por múltiplos estratos pictóricos sobrepostos a uma fna camada de cor na qual o artista defne em traços rápidos o desenho das composições a grafte.

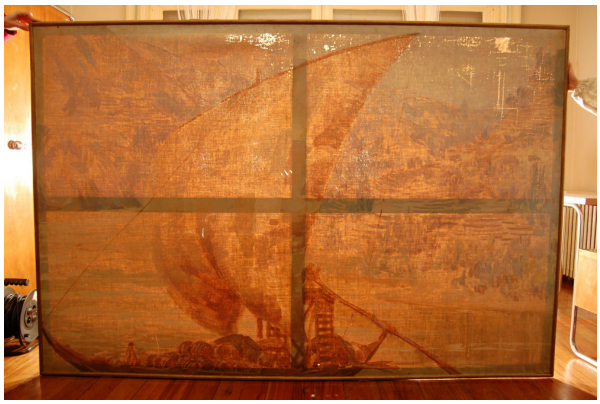


Fig. 1: Transluminiscência da pintura "Barco rabelo"

A intervenção da colecção pictórica da Casa do Douro tornou o museu um espaço vivo, cujo restauro foi palco de interacção com alguns visitantes e população local (crianças e estudantes), através de visitas guiadas ao *atelier* situado no interior da sede do MD. A necessidade de se registar a intervenção para a futura exposição como objecto pedagógico levou, por sua vez, 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 pelos técnicos do serviço de museologia do MD.

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 à partida incidentes sobre a camada pictórica, afiguraram-se pouco preocupantes e de fácil resolução quando comparadas as patologias apresentadas pelo suporte têxtil, relativamente recente e de fraca qualidade. 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 poliéster[6] unida ao têxtil original de forma activa, com acetato vinílico[7], 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 de momento condições para criar uma atmosfera estável. A equipa de conservação e restauro consciente que no final da exposição as pinturas irão regressar a um ambiente que não é o teoricamente o ideal, criou mecanismos para reduzir os efeitos nefastos das variações climáticas.

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.

Carla Carvalho Tavares e Carlos Mota
PRESERVAR A MEMÓRIA CONSERVANDO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 3, pp. 18-25

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 que se aponta, será 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.

Um caso peculiar, é a descoberta no decorrer do estudo 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 pinturas utilizando cores vibrantes e luminosas numa, e cores terra e sombrias noutra. Esta ideia é reforçada pela ligação das pinturas a 90º, posição na qual devem serem expostas para não perder a correcta expressão.

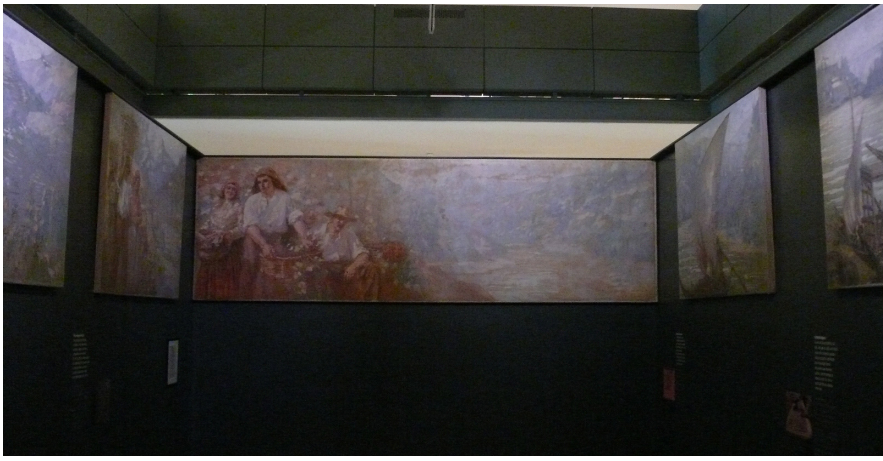


Fig. 3:
Vista geral dos panneaux da colecção da Casa do Douro na exposição "Mestre Joaquim Lopes - Douro", no Museu do Douro.

Carla Carvalho Tavares e Carlos Mota
PRESERVAR A MEMÓRIA CONSERVANDO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 3, pp. 18-25

Museus, Colecções 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 refectiremos sobre a sua importância e vantagens que trazem para os museus e seus profssionais. 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 diffculties 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

*Bolseiro 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 profssionais 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 desafos 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 registos 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 colecções. 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, politicas de incorporação ou de colecções, 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 colecções desenvolvidos pela Sistemas do Futuro[1] 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 colecções 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 verifquem 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 acções 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 certifcação 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 edifcio.

Palabras Clave: Museo de Sitio, Arqueología, Arte Sacro

Abstract

Santa Clara Museum in Murcia was inaugurated in 2005, and shows an important colleccion of islamic architecture of the 12 th and 13 th centuries, exhibited in the north pavilion of a 13th century palace. The second part is a collection of sacred art o 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 A*rqueología Andalusí* y situada en el pabellón norte del vetusto "alcázar seguir", que en su día con fguró 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 arrabal[1] 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 con fgurado 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 fanqueado 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 Isabelino[3] 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 mardinisí, 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 arqueólogos[4] 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 fscal 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 frman un convenio por el cuál, tras la recuperación integral del inmueble, parte del mismo se utilizaría para fnes culturales. Después de los trabajos fnales

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-Ṣagīr)", 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 flósofo 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 arriates[6]. 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 manifesto 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 mardanisí (XII).

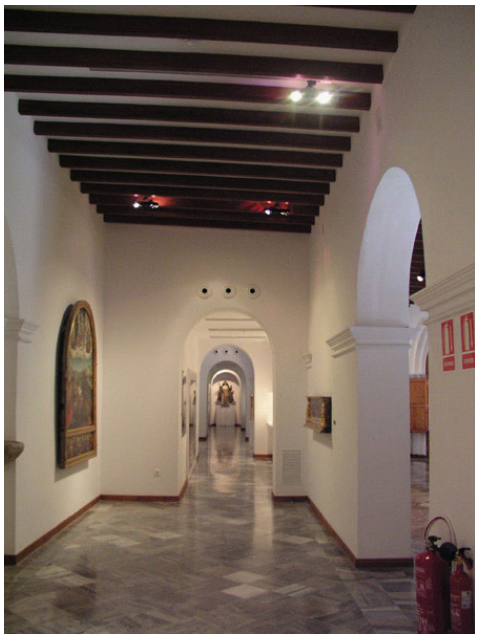
En la pared del fondo del salón encontramos tres vitrinas distinguidas: en la primera, frente al arco de entrada, una de las piezas más importantes del museo, un fragmento de decoración del palacio del siglo XII que representa a un músico con toga marrón sobre fondo azul[7]. En la siguiente vitrina el "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.

7 Conocida popularmente como la flautista.

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 refejo 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 sacrifcio elegida. Frente a esas esculturas, una representación de las exequias funerarias en el convento.

El siguiente pasillo, y tramo fnal en la visita al museo, exhibe diferentes esculturas religiosas, tanto niños Jesús como elementos procesionales, que son refejo 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* recompone en el refejo 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 edifcio, 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, fel refejo 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 edifcio a lo largo de los siglos se transfere 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* nº4, 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 aş-Şuġrā)", 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 (Qaşr aş-Şagīr)", 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 sobre Historia del Arte en la Universidad de Murcia, donde defendió su tesis doctoral. Es Profesora Titular desde 1994. Ha elaborado el guión científco del nuevo Museo de la Catedral de Murcia (inaugurado en Octubre de 2007). Ha formado parte del equipo científco que ha trabajado en el plan director de la catedral de Murcia (publicado en 1994) y también del que ha realizado las exposiciones sobre Francisco Salzillo (Murcia, 1983), El Belén de Salzillo (San Pedro del Vaticano, 1999), Huellas (catedral de Murcia, 2002), Salzillo, Testigo de un siglo (Murcia, 2007) y Floridablanca. La Utopía Reformadora (Murcia, 2008 y Madrid, 2009). Ha colaborado en otras como La Rioja. Tierra abierta (catedral de Calahorra, 2000); La Luz de las Imágenes (catedral de Orihuela, 2003) y La ciudad en lo alto (Caravaca de la Cruz, 2003). Ha elaborado desde el departamento de Historia del Arte informes sobre el patrimonio de la Región de Murcia desde 1985 a 2001. Sus líneas de investigación se centran en arquitectura y escultura barroca, gremios de artistas y sobre la imagen y la apariencia, habiendo presidido el congreso internacional que se celebró en Noviembre de 2008 en Murcia sobre esta última materia.

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 museográfco 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 edifcio 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 Museográfco

Concepción de la Peña Velasco
EL NUEVO MUSEO DE LA CATEDRAL DE MURCIA
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 3, pp. 46-59

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 gótico[1]. 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, 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 ampliación[2]. 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 nuevo[3]. 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 2007[4].

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, em 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 ysu Museo. Murcia, Murcia, 1973). Quiero agradecer a Doña 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 em el 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 la del deán José Antonio Trigueros.

Concepción de la Peña Velasco
EL NUEVO MUSEO DE LA CATEDRAL DE MURCIA
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 3, pp. 46-59

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 dibujos[5]. No siempre está clara la separación entre la "colección histórica" y lo que actualmente se encuentra en uso. Em 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 resencia 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 1467[6]. 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 confgurada en el XIII há 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.

Concepción de la Peña Velasco
EL NUEVO MUSEO DE LA CATEDRAL DE MURCIA
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 3, pp. 46-59

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 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 museo[7].

4. La nueva imagen del museo

El proyecto museográfco contempla un relato coherente que incide em 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 um discurso global, que se articula a través de una serie de unidades temáticas que se referen 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 Cruz[8]. 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 la parte más antigua de la fábrica catedralicia, anterior al templo. Sus muros revelan

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

8 El 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 um aparcamiento público en las proximidades, con posibilidad de llegada de autobuses.

Concepción de la Peña Velasco
EL NUEVO MUSEO DE LA CATEDRAL DE MURCIA
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 3, pp. 46-59

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 talleres[9].

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, grafitis e inscripciones diversas. De gran interés es el reciente estudio que ha recopilado cerca de cien 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 científco 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 fel 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 sonidos[10]. 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, sufriría 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 christianos

10 El visitante puede recrear diferentes toques pulsando en un interactivo.

Concepción de la Peña Velasco
EL NUEVO MUSEO DE LA CATEDRAL DE MURCIA
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 3, pp. 46-59

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

Concepción de la Peña Velasco
EL NUEVO MUSEO DE LA CATEDRAL DE MURCIA
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 3, pp. 46-59

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 las tres se ven antes de comenzar el recorrido por el interior del museo. La capilla acogió como ahora los etablos 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 el *sarcófago* romano reutilizado en el XVI por Gil Rodríguez de Junterón se reitera el tema funerario y alude a una de las fguras 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. E 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 identifca. 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 identifca, 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 ofcios y ritos particulares. Se coloca el monumento que contiene e arca eucarística, pieza emblemática del tesoro catedralicio junto con el cáliz y el copón ejecutados en Valencia, y son exponente del esplendor suntuario de siglo XVIII y de la preocupación por la magnifcencia del culto. El paño de púlpito blanco 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 signifcativas del calendario religioso. Misa música, iluminación, ornato de altares dentro y fuera del templo y otros detalles del ritual contribuían engrandecer um día en el que se transformaba y transforma la ciudad, con gran afuencia de gentes. La custodia es una pieza excepcional en el conjunto de las custodias de asiento barrocas. Emplazada en un lugar escenográfcamente destacado, permite recrear el carácter dinámico que adquiere en la vía sacra del templo y en la vía

Concepción de la Peña Velasco
EL NUEVO MUSEO DE LA CATEDRAL DE MURCIA
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 3, pp. 46-59

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 incorporada 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 cénit 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*, com 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 antaño llamada Plaza de las Cadenas 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 la 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 de 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 Lígnum Crucis, obteniéndose outra reliquia de la existente en la catedral de Toledo. En la pintura mural, recientemente aparecida, se identifca 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

Concepción de la Peña Velasco
EL NUEVO MUSEO DE LA CATEDRAL DE MURCIA
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 3, pp. 46-59

capilla estuvo muy bien dotada, mostrando la generosidad de sus patronos, como recuerdan las piezas, 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 *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 su orden, 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 se propuso incorporar el manto de la *Virgen de la Fuensanta* confeccionado en París en 1912 por la Casa Worth.

Concepción de la Peña Velasco
EL NUEVO MUSEO DE LA CATEDRAL DE MURCIA
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 3, pp. 46-59

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

La custodia de las Espigas, ejecutada a fnales del siglo XVIII, es um 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 realizado[11].

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.

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 bibliográfcas. 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 servicio en la Subdirección General de Museos Estatales, donde ha desarrollado funciones relacionadas con la planifcación 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 específcamente 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 (fabilidad 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, diferencia, 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 LPPM[2].

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.

2 http://www.mcu.es/museos/MC/Laboratorio/Informes.html

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 Científca 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 afección. 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 platea 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 extrapola 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

Abtract

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 ef f ciency in the management of the information that the Museums hoard. In this communication it is a question of de f ning 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 afrma 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 defnía 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 específco, como tesis doctorales, y material diverso como noticias de prensa, anuncios de exposiciones y reseñas bibliográfcas. 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 bibliográfca 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 Alfabetizacion Informacional, que abre la puerta de la gestión de la información de forma autónoma y efcaz 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 prerrequisito para participar efcazmente 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 fnes educativos.

El ámbito profesional cultural

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

No obstante, arraigar la alfabetización informacional en una organización cultural

Alberto Gallego-Casilda Benítez
LA ALFABETIZACIÓN INFORMACIONAL EN LOS SISTEMAS DE INFORMACIÓN DE MUSEOS
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 3, pp. 69-76

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/ visitants) y de la organización museística en la que se implemente. Seria 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 efciente.

• 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

• Offce 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 fujos 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 tecnifcada) con la ayuda de la ALFIN.

Consideraciones fnales

Internet se está convirtiendo en el principal canal de información de los potenciales visitantes a la hora de planifcar la visita a un museo, fundación y/o centro cultural. La comunicación a traves 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 habitos de socialización y comunicación pasan por internet, además de la formación de grupos de público ajenos 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 benefciados. Además, se producirían otros benefcios 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 vistita. Las herramientas disponibles son infnitas 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 informaciónal.

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.ifa.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- Español.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://gti1.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-20- (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.phpURL_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 Científca 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 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, Gentrifcación

* 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.

Alberto Gallego-Casilda Benítez
LA PROLIFERACIÓN DE BARRIOS DE MUSEOS. ESTUDIO DE CASOS: MADRID Y GRANADA
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 3, pp. 77-86

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 in f uence 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 refere, iría creciendo a su alrededor.

Un segundo paso, que ya creó una "Zona cultural" propiamente dicha, vino en loa años 80 y 90 del siglo pasado, con la creación del Museo Nacional y Centro de Arte Reina Sofía y el Museo Thyssen-Bornemiszza. 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 refere.

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 edifcios 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 edifcios 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 recualifcación ambiental, reordenación de recorridos, y creación de nuevos espacios generados por los propios edifcios museísticos. El concepto de paseo arquitectónico es el que se está desarrollando , no sólo en torno a la ampliación del Museo del Prado –edifcio Villanueva, Casón del Buen Retiro, Salón de Reinos, edifcio 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 edifcios 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 Alambra 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 alambra 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 Alambra, 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 de 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 area 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 propiedad 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 tención 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 de el concepto del arte?

Referencias

ARTIMETRí.A (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 gentrifcation: new lessons for the urban Renaissence". European Journal of Housing Policy, Nª 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 Edifcio. 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, Nº. 4, 2004 (Ejemplar dedicado a: El Museo y su edifcio: 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 Nº 123: Museos ciudadanos: La cultura como instrumento de regeneración urbana. ISSN0214-1256, Nº 123, 2009.

RAUSELL, P. (2007). Museos y excelencia en las ciudades, XV Congreso nacional de la federación de Amigos de los Museos. Marzo 2007.