OS MUSEUS E A(S) SOCIEDADE(S)

TEORIAS, CONTEXTOS, HISTÓRIAS, EXPERIÊNCIAS, DESAFIOS



IHA / NOVA FCSH

OS MUSEUS E A(S) SOCIEDADE(S)

TEORIAS, CONTEXTOS, HISTÓRIAS, EXPERIÊNCIAS, DESAFIOS

II FÓRUM IBÉRICO DE INVESTIGAÇÃO EM MUSEOLOGIA

Textos das comunicações apresentadas no II Fórum de Investigação em Museologia, decorrido em Lisboa, 13 e 14 de Dezembro de 2018.

ORGANIZAÇÃO

INSTITUTO DE HISTÓRIA DA ARTE

NOVAFCSH FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia

U.PORTO FACULDADE DE BELAS ARTES UNIVERSIDADE DO PORTO

COLABORAÇÃO

ICOM international council of museums Portugal

ICOM consejo internacional de museos España

MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA

REPÚBLICA PORTUGUESA CULTURA

PATRIMÓNIO CULTURAL Direção-Geral do Património Cultural

MNAA MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

2018 ANO EUROPEU DO PATRIMÓNIO CULTURAL #EuropeForCulture

FICHA TÉCNICA

Aviso legal: O conteúdo de cada resumo é da responsabilidade exclusiva dos respetivos autores.

TÍTULO

Os Museus e a(s) Sociedade(s). Teorias, contextos, histórias, experiências, desafios.

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Joana Baião (IHA/NOVA FCSH; LAM-GM/CIMO, IPB)

Raquel Henriques da Silva (IHA/NOVA FCSH)

EDIÇÃO

Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa

Lisboa, 2019

E-ISSN: 978-989-54405-2-8

© COPYRIGHT 2019: Os autores e o Instituto de História da Arte (NOVA FCSH)

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projeto estratégico do Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa [UID/PAM/00417/2019].

Os Museus e a(s) Sociedade(s).
Teorias, contextos, histórias, experiências, desafios.

II Fórum Ibérico de Investigação em Museologia

COMISSÃO CIENTÍFICA

PORTUGAL

Raquel Henriques da Silva (IHA/NOVA FCSH)

Joana Baião (IHA/NOVA FCSH; LAM-GM/CIMO, IPB)

Lúcia Almeida Matos (IHA/NOVA FCSH; Universidade do Porto)

José Alberto Ribeiro (ICOM-Portugal)

Clara Frayão Camacho (DGPC; IHA/NOVA FCSH)

ESPANHA

Javier Arnaldo (Universidad Complutense de Madrid)

María Bolaños (Museo Nacional de Escultura)

Jesús Pedro Lorente (Universidad de Zaragoza)

Luis Grau Lobo (ICOM-España)

COMISSÃO EXECUTIVA

Joana Baião (IHA/NOVA FCSH)

Ana Paula Louro (IHA/NOVA FCSH)

Ana Gil (Museo Nacional de Escultura)

ÍNDICE

APRESENTAÇÃO Joana Baião, Raquel Henriques da Silva 7

CONFERÊNCIA INAUGURAL

Cândido Portinari em Portugal. Uma exposição no Museu do Neo-Realismo Raquel Henriques da Silva 10

COMUNICAÇÕES

Un público muy particular: los copistas en el Museo del Prado (1860- 1922) Rocío Álvaro Sánchez 20

Extraño, invitado, cliente. El visitante como objeto… de estudio Irene Pérez López 37

O que nos contam os museus de "trazer por casa"? Rita Maia Gomes 48

Performatividades em discussão: um Museu para a Contemporaneidade? Daniela Salazar 65

Performances de arte nos museus de arte brasileiros: documentação, preservação e reapresentação Juliana Pereira Sales Caetano 80

Instituições museológicas e arte pública: o caso do projeto "Fronteiras" no sul do Brasil Fernanda Werneck Côrtes 95

El precedente republicano del Museo de Colecciones Reales: la idea de musealizar el patrimonio Álvaro Notario 107

Fernando Gamboa. Diplomacia y activismo museográfico en la Guerra Civil española Ariadna Ruiz 119

O programa expositivo da Fundação Calouste Gulbenkian: as exposições diplomáticas, identidade e especificidades, no contexto histórico português até à revolução de Abril Isabel Falcão 133

Museus e exposições portuguesas: a comunicação da Arqueologia e do conhecimento arqueológico em perspectiva Leilane Patrícia de Lima 144

Museos, arquitectura y marketing: de la seducción del envoltorio al desarrollo urbano y sociocultural Luis Walias Rivera 158

¿Es el desarrollo de públicos un enfoque adequado para afrontar con los retos de los museos? Una visión desde la comunidad científica Iñigo Ayala Aizpuru, Macarena Cuenca-Amigo e Jaime Cuenca-Amigo 173

COMUNICAÇÕES NÃO PUBLICADAS – RESUMOS

As coleções e museus Industriais: preservação e desafios atuais Ana Cardoso de Matos, Maria da Luz Sampaio 190

A Casa de Ciência e Tecnologia de Aracaju/SE e sua relação com o público: a importância das ações educativas e culturais Cristina Barroso 191

Gestão Integrada do Patrimônio no âmbito das políticas públicas para museus e para PCI: desafios e perspectivas em programas de salvaguarda desenvolvidos por museus Elizabete de Castro Mendonça, Alexandre Matos e Alice Semedo 192

Museus e aprofundamento da democracia – é possível pensá-los, fazê-los, sustentá-los? Florbela Estêvão 193

Museus, Objetos Arqueológicos e Comunidades Indígenas: Dois Exemplos Chilenos de uma Museografia Descolonizadora Gonçalo de Carvalho Amaro 194

Patrimonializar las heridas: memoria, educación, morbo y consumo. Una propuesta museológica para el caso español del Valle de los Caídos Javier Mateo de Castro 195

Accountability *em museus: uma abordagem exploratória* Luis Antônio do Nascimento Neco, Rui Manuel Sobral Centeno e António da Ponte 196

Mariano Procópio – um museu de portas fechadas Mariana Lopes Bretas 197

A vitrine que nos separa: relações entre os públicos e os diferentes objetos em coleções de história natural Mariana Soler e Natália Melo 198

A influência da obra de Paulo Freire na Nova Museologia Moana Campos Soto 199

APRESENTAÇÃO

Depois do sucesso do *I Foro Ibérico de Jóvenes Investigadores*, que decorreu em 2017 em Valladolid, no Museo Nacional de Escultura[1], o Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (IHA/NOVA FCSH) propôs-se a dar continuidade a esta iniciativa. Surgiu assim a oportunidade de se organizar em Lisboa o *II Fórum Ibérico de Investigação em Museologia*, cuja chamada para comunicações apelou não só à participação de jovens investigadores, mas também de investigadores séniores e profissionais do vasto e complexo universo museológico, reforçando o posicionamento deste evento como espaço de partilha de pesquisas e reflexões em torno da história e dos desafios atuais da Museologia da Península Ibérica, e mesmo do contexto mais alargado do mundo ibero-americano. Este segundo fórum contribuiu igualmente para fortalecer a colaboração ibérica, bem patente na diversidade de instituições representadas nas comissões científicas portuguesa e espanhola: IHA/NOVA FCSH, Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, Direção-Geral do Património Cultural, ICOM-Portugal, Universidad Complutense de Madrid, Museo Nacional de Escultura (Valladolid), Universidad de Zaragoza, e ICOM-Espanha.

O *II Fórum Ibérico de Investigação em Museologia* decorreu em Lisboa (Museu Nacional de Arte Antiga e Faculdade de Ciências Sociais e Humanas) nos dias 13 e 14 de dezembro de 2018, e teve como mote o tema "Os Museus e a(s) Sociedade(s) - teorias, contextos, histórias, experiências, desafios". O tema proposto para este encontro pretendeu fazer eco de uma renovação disciplinar ativa e com interesses científicos diversos, pelo que a sua delimitação temática foi bastante flexível e permitiu múltiplas abordagens e a cobertura de uma cronologia ampla. Como consequência, foram apresentadas comunicações em que, de modo muito diversificado, foram debatidas questões relacionadas com os museus e o seu papel e impacto na sociedade em diversas

[1] V. Maria Bolaños e Javier Arnaldo, 2018. Presentación. In *Museologías. Teorias, contextos, experiencias, retos. I Foro Ibérico de Jóvenes Investigadores.* Valladolid: Asociación de Amigos del Museo Nacional de Escultura.

escalas e dimensões, nomeadamente nas suas relações com o global e o local, ao longo da história e na contemporaneidade.

Nesta publicação são apresentados os textos de doze das vinte e duas comunicações apresentadas no fórum, representativas das diretrizes incluídas no título – teorias, contextos, histórias, experiências, desafios – e de um corpo teórico multidisciplinar que integra a história institucional, as relações com o mercado de bens culturais, a prática museográfica, as políticas de público, a interpretação de coleções, o discurso cultural, a arquitetura de museus, o colecionismo ou os estudos de museologia no presente. Visando constituir um registo das várias propostas e autores que, em 2018, participaram neste encontro, este volume integra também o texto da conferência inaugural proferida por Raquel Henriques da Silva, e uma secção com os resumos das comunicações cujos textos não puderam ser agora integralmente publicados.

Agradecemos, como não poderia deixar de ser, a todos os autores que escolheram este fórum para partilhar as suas investigações. E deixamos igualmente uma nota de sincero agradecimento aos membros da comissão científica e executiva, que contribuíram para o complexo processo de seleção de propostas, organização do programa do encontro, e aprovação dos textos para publicação.

Por fim, gostaríamos de destacar a vitalidade destes fóruns como espaços de reunião e de partilha, comprovada não só pela recente concretização do *III Foro Ibérico de Estudios Museológicos*, que teve lugar em Madrid (Museo Arqueológico Nacional, 18 e 19 de Outubro de 2019), bem como pelo anúncio da realização da próxima edição no Porto, no final do ano de 2020, garantindo-se assim a continuidade desta profícua colaboração ibérica, que tanto tem vindo a contribuir para o intercâmbio de ideias e reflexões em torno deste maravilhoso mundo que é o dos museus.

Joana Baião

Raquel Henriques da Silva

CONFERÊNCIA INAUGURAL

CÂNDIDO PORTINARI EM PORTUGAL, UMA EXPOSIÇÃO NO MUSEU DO NEO-REALISMO

Raquel Henriques da Silva
IHA/NOVA FCSH

Apresentação

O Museu do Neo-Realismo (MNR) em Vila Franca de Xira é um dos mais dinâmicos museus de tutela municipal em Portugal. Instalado em 2007 em edifício construído de raiz, com projecto do arquitecto Alcino Soutinho[1] no centro histórico da vila ribatejana (**Fig.1**), ele é a concretização de vinte anos de esforços e militância da Associação Promotora do Museu do Neo-Realismo que, com essa finalidade, foi recolhendo importantes espólios literários e artísticos das personalidades mais relevantes do movimento neo-realista. Interessa recordar que o Neo-Realismo foi um movimento cultural com fortíssima componente política uma vez que, nos anos de 1930 e 1940, a maioria dos seus fundadores era membro (ou simpatizante) do Partido Comunista Português e conspirava contra o Estado Novo de Salazar. Por isso, muitos foram presos e perseguidos em todos os domínios das suas vidas, o que dotou o movimento de uma aura de heroicidade que, quase um século depois, persiste ainda na cultura portuguesa.



Fig. 1 Museu do Neo-Realismo, Vila França de Xira.

[1] Ver, para desenvolvimento, *Um edifício, muitos museus. Alcino Soutinho e o Museu do Neo-Realismo.* Catálogo de exposição comissariada por Helena Barranha. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 2019.

Tendo assumido em 2017 a direcção científica do MNR, pensei a exposição temporária *Cândido Portinari em Portugal* como uma tripla oportunidade para relançar o futuro deste museu: abrir a questão neo-realista a um contexto internacional, não como ideologia mas como desempenho artístico com múltiplos cruzamentos; reforçar a presença das artes plásticas (a pintura, neste caso) num discurso museológico onde a literatura e a imprensa escrita têm predominado; ensaiar, sobre os pressupostos anteriores, uma nova ambição de trabalho e de perspectivas para a equipa que, nos próximos anos, vai assumir a renovação da exposição permanente do MNR que se mantém sem qualquer alteração desde 2007.

Ponto de partida: uma história mítica

A literatura brasileira das primeiras décadas do século XX, especialmente desde os anos de 1930, teve importante impacto cultural em Portugal, impulsionando o que Joaquim Namorado designava, em 1938, como uma «ponte atlântica»: "através dos romances de Jorge Amado, Erico Veríssimo, Graciliano Ramos (…) e tantos outros" chegavam a Portugal "as ruas, as aldeias e as cidades do Brasil: a inquietação, o desespero e a ansiedade, as esperanças, a vida dos Brasileiros" (citado em Santos 2017, 17). Com a esperança de suscitar «ponte» idêntica nas artes plásticas, reproduzia-se, na primeira página do último número da revista *Sol Nascente*, em 15 de Abril de 1940, a tela de Cândido Portinari (1903-1962) intitulada *Café*, 1935, que fora destacada nos Estados Unidos, nomeadamente no pavilhão brasileiro da Exposição Universal de Nova Iorque de 1939. Diversos críticos elogiaram o pintor, por exemplo Robert Smith que o considerou "o mais importante pintor das Américas" que poderia estimular, no Brasil, "um movimento comparável ao da Renascença Mexicana" (citado em *ibidem*, 24).

Por uma curiosa ironia da História, a pintura usada como bandeira-modelo para os artistas portugueses e celebrada, internacionalmente, pela centralidade que o povo e o trabalho ocupam na obra de Portinari, chegou inopinadamente a Portugal, integrada no Pavilhão do Brasil da Exposição do Mundo Português de 1940, projecto pessoal de Salazar que apropria a História como caução das suas ambições políticas.

Não cabendo na economia deste texto uma reflexão alargada sobre este tópico[2], ele foi na verdade o desencadeador do projecto expositivo no MNR: uma obra e um artista que

[2] No catálogo da exposição escrevi um texto sobre a decisão de Salazar convidar o Brasil a integrar uma exposição eminentemente celebratória de Portugal e a qualidade do projecto do arquitecto português Raul Lino, directamente convidado pelo Brasil e que, não sendo um arquitecto moderno, assinou a peça mais inovadora de toda a exposição. V. Silva 2017, 71-88.

os neo-realistas portugueses celebravam como exemplo a seguir podia afinal ser vista numa exposição do "regime". Não houve neste facto qualquer intencionalidade: a pintura fora entretanto adquirida pelo Estado brasileiro, integrando as colecções do Museu Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro, e o director deste Museu foi quem organizou a mostra de artes plásticas para o pavilhão brasileiro, conjunto ecléctico, predominantemente voltado ao passado académico e naturalista (v. Lehmkuhl 2017, 51-69). Estabelecia-se assim uma espécie de teatro de enganos que levou José-Augusto França a considerar que o quadro de Portinari, na exposição do Mundo Português, fora "curioso cavalo de Tróia no meio das festividades oficiais" (citado em Santos 2017, 22). Os jovens neo-realistas ou interessados na arte moderna terão ido expressamente ver o quadro no que era para eles o território ideológico inimigo. O jornal *O Diabo* publicou um importante artigo sobre o artista e a obra, mencionando a sua presença no Pavilhão do Brasil mas, futuramente, tanto a biografia de Portinari como as narrativas sobre o sólido relacionamento do artista com intelectuais portugueses omitem totalmente este facto (v. *ibidem*, 22-23).

Para a exposição *Cândido Portinari em Portugal*, a generosa colaboração do Museu de Belas-Artes do Rio de Janeiro, através da sua directora Mónica Xexéo, viabilizando o regresso a Portugal desta obra emblemática (**Fig. 2**), permitiu à equipa e à Câmara Municipal de Vila Franca de Xira assumir, com sucesso, procedimentos onerosos e muito exigentes que, só por si, confirmam o nível excepcional de desempenho que é timbre do MNR.



Fig. 2 Vista da exposição *Cândido Portinari em Portugal*. Na parede, a pintura *Café* (1935).

Portinari e Mário Dionísio: a fecundidade de um encontro feliz

Depois da apresentação e contextualização de *Café*, a exposição aprofundava-se com um importante núcleo que, pela primeira vez em Portugal, abordava o intenso relacionamento de Portinari e Mário Dionísio[3], e através deste, com outros intelectuais e artistas portugueses. Baseada fundamentalmente em documentação (jornais, revistas, fotografias, correspondência) e utilizando uma museografia eficaz que atrai a leitura e que marca da expografia do MNR (**Figs. 3** e **4**), foi possível valorizar a profunda investigação realizada por Luísa Duarte Santos, a mais importante historiadora da cultura neo-realista, sobretudo nas suas manifestações artísticas e que, por ter pertencido à equipa que preparou a abertura do museu em 2007, conhece as suas máximas potencialidades, em termos do espaço e das colecções[4].





Fig.s 3 e 4 Exposição *Cândido Portinari em Portugal*: dois pormenores do núcleo documental.

Não sendo este o lugar para apresentar esta investigação (rigorosamente tratada no catálogo da exposição), interessa relevar que a «ponte atlântica» entre Portugal e Brasil, desejada por Joaquim Namorado em 1938, pôde anunciar-se, no domínio das artes

[3] Ver, sobre esta personalidade chave do Neo-Realismo, *Passageiro clandestino. Mário Dionísio 100 anos.* Catálogo de exposição. Vila Franca de Xira: Museu de Neo-Realismo, 2017.

[4] A museografia da exposição foi assegurada em diálogo entre as comissárias e a designer Patrícia Victorino que assegurou também o design do catálogo, procedimento corrente em todas as exposições da Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, o que se traduz em grande economia de meios humanos e financeiros, permitindo também às suas funcionárias participarem plenamente em projectos ambiciosos e internacionais como foi o desta exposição. Para este núcleo de exposição, o MNR contou com a generosidade da Casa da Achada - Centro Mário Dionísio que nos emprestou documentação manuscrita e impressa de grande relevância.

plásticas em 1946, quando Portinari escreve a Mário Dionísio, comunicando-lhe que, a caminho de Paris, onde ia realizar uma exposição monográfica, pretendia parar em Lisboa para o conhecer pessoalmente. Foi uma curta estadia de seis dias extremamente fecunda: a partir de estimulantes conversas entre duas personalidades igualmente empenhadas em promover "um novo realismo que fosse a voz do homem, ávido de transformação do mundo e da vida"[5], Dionísio tomou então a decisão, aceite com entusiasmo por Portinari, de escrever uma monografia sobre ele, o que veio de facto a acontecer embora o livro só tenha sido publicado em 1963, depois da morte precoce do pintor[6].

Em termos de narrativa para o público, os riquíssimos materiais expostos (em originais e em fotografias ampliadas) permitiam mostrar quanto Portinari constituiu um repto para uma internacionalização da cultura artística portuguesa nesses anos difíceis do pós-guerra em que, apesar da derrota da Alemanha e da Itália, os ditadores ibéricos (Salazar e Franco) conseguiram sobreviver. Dionísio foi assistir à inauguração da exposição de Portinari em Paris (na galeria Charpentier) e, aproveitando a estadia, visitou e entrevistou um total de oito artistas franceses, italianos, brasileiros, mexicanos, peruanos e venezuelanos, todos afins da estética neo-realista de que resultou um conjunto de artigos publicados na revista *Vértice* e recolhidos no livro *Encontros em Paris*, publicado em 1951[7]. Outros artigos sobre Portinari e a sua exposição foram escritos e publicados em Portugal, num acerto cronológico absoluto, permitindo dar a ver que, apesar dos pesados constrangimentos, havia quem, em Portugal, fosse cosmopolita, actualizado e atento às dinâmicas do campo artístico internacional.

Nos anos seguintes, Portinari continuou a ser especialmente destacado na escrita sobre arte em Portugal. Foi, logo depois de Picasso, o artista estrangeiro mais reproduzido nas capas da revista *Vértice*, a principal publicação portuguesa neste domínio e muito próxima dos ideários neo-realistas e, em 1955, viria a aceitar, com entusiasmo, o convite do escritor Ferreira de Castro para ilustrar uma edição especial do romance *A Selva,* celebrando o 25º aniversário da sua publicação inicial. Neste romance, Ferreira de Castro usava a sua própria experiência juvenil de trabalhador braçal no Brasil, para evocar a exuberância da natureza e a dureza das relações sociais. Mais uma vez a «ponte

[5] Segundo palavras de Mário Dionísio, citadas por Santos 2017, 36.

[6] Mas, entretanto, Mário Dionísio publicou diversos artigos sobre o pintor de que Luísa Duarte Santos destacou "Com Portinari, no Tejo" (*O Globo*, 31 de Maio de 1946) e "Portinari, Pintor de Camponeses" (*Vértice*, Maio de 1946). Ver, para desenvolvimento, Santos 2017, 36-37.

[7] Ver *Cândido Portinari em Portugal.* Catálogo de exposição. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 2017, 130.

atlântica» entre os dois países se consolidava, numa articulação expressiva entre a literatura (onde a «ponte» era mais potente) e as artes plásticas. Não foi possível apresentar, na exposição, os doze originais de Portinari mas estudou-se e expôs-se pela primeira vez a correspondência entre o escritor e o pintor (graças à colaboração da Casa-Museu Ferreira de Castro, em Sintra) dois dos três desenhos (grafite e pastel) que, no âmbito desta trabalho conjunto, Portinari ofereceu a Ferreira de Castro e a Mário Dionísio (cf. *ibidem* 2017, 45-47; 162-177) e valorizou-se a exposição, realizada no Porto, em 1955, na Galeria Alvarez, dos originais de Portinari, cujo folheto de divulgação contou com um texto de Mário Dionísio.

Coleccionismo de Cândido Portinari em Portugal

Os vários núcleos da exposição que acabei de evocar utilizaram, como já referi, uma expografia que o MNR tem vindo a praticar com considerável sucesso, assumindo o desafio de expor documentação literária que constitui o essencial das suas colecções. Os públicos especializados detêm-se na densidade dos manuscritos e tentam decifrá-los através das vitrines em que são colocados, tarefa aliciante mas nem sempre coroada de sucesso pelas condições de visibilidade limitada que, por questões de conservação, podem ser proporcionadas. Para os públicos mais indiferenciados, a equipa do MNR reproduz, em fotografias ampliadas, excertos dos textos manuscritos ou publicados nos jornais e revistas, aproveitando o enriquecimento proporcionado pelas suas ilustrações, e intervalando uns e outros, com fotografias de obras não expostas ou dos seus autores. Cria-se assim uma espécie de jornais para ler nas paredes, transmutando, com considerável sucesso, a horizontalidade própria do suporte livro para uma verticalidade envolvente onde o texto intensifica os valores expressivos da escrita, ela mesma concretizada em ritmos, formas e cores diferenciadas.

Mais ou menos conseguidas estas estratégias expositivas não devem dispensar, na minha opinião, a presença de obras originais, quando o tema tratado envolve as artes plásticas. Nesta exposição, a presença de *Café* assegurava a possibilidade de os públicos poderem analisar ao vivo os valores expressivos do modernismo de Portinari, presentes na simplificação do desenho, no anti-naturalismo das cores, na determinação de pôr o povo no centro da representação, evocando a dura cultura do café, assumida por trabalhadores negros cujas condições de trabalho mantinham a violência e a dureza do passado esclavagista. E, no entanto, o agenciamento dos motivos e os ritmos da composição eram portadores de uma espécie de optimismo anunciador dos mundos novos que o ideário então ainda comunista de Portinari proclamava.

Mas, além da presença estruturadora da pintura vinda expressamente do Brasil, foi possível expor outras obras de Portinari, permitindo verificar que a importância do artista para a afirmação do neo-realismo em Portugal se manifesta também na prática do seu coleccionismo. Este facto é especialmente interessante, tendo em conta a escassíssima presença de estrangeiros no colecionismo artístico português, tanto na esfera pública, como na privada.

Não sendo importante, para os objectivos deste artigo, enumerar ou descrever a mais de uma dúzia de obras expostas, interessa-me referir que elas potenciaram o discurso expositivo, por várias ordens de razões. Em primeiro lugar, pela sua qualidade estética proporcionando aos públicos captar a diversidade dos recursos plásticos deste notável pintor que, falecido aos 59 anos, nos legou uma obra de muitas centenas de peças[8]. Em segundo lugar, para lá da sugestão da diversidade da obra de Portinari, foi possível criar reforços expressivos. Por exemplo, os cinco óleos do Museu Calouste Gulbenkian - Colecção Moderna ampliavam a centralidade dos trabalhadores rurais, enunciada em *Café,* e que, nestas obras de menor dimensão, evocavam outras monoculturas coloniais, *Algodão, Cacau, Fumo*, a extração mineira (*Garimpeiros*) sugeridas como uma espécie de melodia, quase uma dança, feita de ritmos e rimas, de tal modo que o trabalho não surge como uma maldição mas um direito e uma cultura própria (v. *ibidem*, 28-34; 114-116). No entanto, havia a presença de duas obras (ambas da colecção Millennium bcp) que, pelo contrário, assumiam o lado mais dramático da narrativa plástica de Portinari: *Espantalho* de 1940, evocando a seca mortífera do nordeste brasileiro (onde os visitantes pressentiam alguma influência das iconografias surrealistas) e *Mulher chorando*, 1944, obra muito picassiana que transmuta o sofrimento do povo brasileiro em alegoria do horror gerado pela Segunda Guerra Mundial. As pinturas que acabo de referir encontravam-se dispersas pelos vários núcleos expositivos, articuladas com a densa documentação que ia compondo os já referidos "jornais para ler e ver".

[8] A obra de Portinari tem sido objecto de exposições em diversos museus americanos e europeus e pode ser apreendida, no seu conjunto, ver «Projecto Portinari», mantido pelo seu filho João Cândido Portinari, em URL: http://www.portinari.org.br/ (acedido em 09 de Dezembro de 2019).



Fig. 5 Vista da exposição *Cândido Portinari em Portugal*. Na parede do fundo, as telas *Carnaval (Cavalo marinho)* e *Chorinho*, de 1942.

Havia no entanto, em diálogo transversal com *Café*, um conjunto de obras excepcionais, libertas de informação escrita, e que atraíam de imediato o olhar e o interesse dos visitantes. Trata-se de duas grandes pinturas celebradoras, através da música, da vida popular urbana (*Carnaval (Cavalo marinho)* e *Chorinho*)[9] (**Fig. 5**) que, com outras seis, decoravam o auditório da Rádio Tupi, no Rio de Janeiro, e haviam sido encomendadas por Assis Chateaubriand, o poderoso empresário fundador do MASP- Museu de Arte de S. Paulo. Em 1949, um incêndio destruiu o conjunto, com a excepção de dois painéis que Chateaubriand ofereceu a Portugal para integrarem as colecções do Museu Nacional de Soares dos Reis e do Museu Nacional de Arte Contemporânea. Era a segunda vez que Portinari entrava em Portugal, através da porta institucional e, de algum modo, repetia-se a ironia da História que o trouxe à Exposição do Mundo Português, em 1940. Os amigos neo-realistas que o receberam em Lisboa, visitaram a sua exposição em Paris e reproduziam com regularidade a sua obra, nada tiveram que ver com a chegada a Portugal de duas pinturas portentosas, daquele celebrado amigo e orientador de gosto, que poderiam interessar a vários museus internacionais. Só no âmbito da preparação desta exposição é que foi possível perceber melhor a razão da inopinada oferta que pretenderia criar condições favoráveis para que Chateaubriand comprasse, em Lisboa, a

[9] Têmpera sobre tela, 225 x 300 cm cada.

pintura *O grupo do Leão* de Columbano Bordalo Pinheiro que estava então à venda mas era pretendida pelo Museu Nacional de Arte Contemporânea.[10]

Assim, por um enredo de acasos felizes, estas belas pinturas são o selo involuntário da peculiar aliança entre Portinari e a arte portuguesa, única no desenrolar de uma história que, como já referi, raramente possui presenças internacionais de idêntica relevância. Na exposição do MNR, elas constituíam um momento inesquecível, pelo modo como propunham um diálogo de contrários com *Café*, baseado no confronto entre trabalho e lazer. No entanto, uma e outras centravam-se na importância da cultura de matriz africana no Brasil, quer pela dolorosa memória do esclavagismo que alimentara as economias coloniais, quer pela energia renovadora das culturas urbanas que, através da música, do canto e da dança, estavam a moldar os valores castiços da modernidade brasileira. Era possível também valorizar, junto dos públicos, o salto expressivo que existia entre o modernismo de *Café*, marcado por uma influência difusa do ingenuísmo da cultura plástica francesa, e certamente de algum modernismo italiano, e a visível marca de Picasso, oriunda do seu encontro fulgurante com *Guernica*, 1937, que pôde ver ao vivo em Nova York, em 1939, quando ali esteve para montar os painéis que realizou para decoração o Pavilhão do Brasil na Exposição Internacional daquela cidade. Esta linha de trabalho, mais aberta e mais solar, era completada com outra pintura da Colecção Millennium bcp, *Dança de Frevo*, 1958, que evoca o Carnaval de Recife, valorizando mais uma vez a cultura afro-brasileira, com inusitado humor, cheio de bonomia em relação aos anónimos executantes.

Finalmente, vale a pena referir que o Catálogo da exposição, além de documentar exaustivamente toda a exposição, acolheu dois importantes textos de historiadoras de arte brasileiras: "O impacto do *Café* de Cândido Portinari na exposição do Mundo Português", de Lucienne Lehmkuhl e "A pintura histórica de Portinari; uma «pintura de camponês»?", de Maraliz Christo; este aborda uma área do trabalho de Portinari quase ausente da exposição (a excepção era a pequena têmpera *Pesca milagrosa,* 1954, Col. Millennium bcp) e que especialmente se cruza com Portugal, embora à margem dos desenvolvimentos neo-realistas: as suas grandes narrativas de pintura de História em que se destacam a recriação da obra oitocentista de Vítor Meireles, *A Primeira Missa no*

[10] Devo a Maria d'Aires Silveira, conservadora do Museu Nacional de Arte Contemporânea, a "descoberta" de duas cartas de Diogo de Macedo, então director daquele Museu, que se indigna com a solicitação de amigos seus, sediados no Rio de Janeiro, para que apoiasse o desígnio de Chateaubriand na aquisição do quadro de Columbano. Não é aí dito que o magnata brasileiro recompensaria Portugal por esse apoio mas as datas são absolutamente coincidentes, entre a vinda dos Portinari e a venda de Columbano. Registe-se que este, no entanto, viria a ser comprado pelo Estado, de acordo com a proposta consistente e reiterada de Macedo.

Brasil, 1860, realizada em 1948, e, no mesmo ano, *Tiradentes*. Abriu-se assim uma possibilidade de estudos futuros, capazes de questionar habituais simplificações da História da Arte que proclamam falsas dicotomias entre as práticas modernistas e o gosto da História.

Em termos de fecundidade, a exposição *Cândido Portinari em Portugal* permitiu revelar dois outros trabalhos em Portugal, insuficientemente documentados no já referido site Projecto Portinari: um deles, que ainda foi possível reproduzir no catálogo, *Retrato do pintor Waldemar da Costa*, 1934, estimula a vontade de alargar a investigação realizada sobre Portinari a outros artistas brasileiros, completando a "ponte atlântica" enunciada como programa por Joaquim Namorado em 1938.

Mas, pensamos nós ter provado, essa "ponte", idealizada a partir do lugar da cultura neo-realista, é mais ampla, complexa e, por vezes, inusitada. Neste caso, alguns dos elos mais permanentes (a exposição de *Café* na Exposição do Mundo Português, e a oferta de *Carnaval* e *Chorinho* ao Estado português) manifestam quanto as oposições simplistas são definitivamente insuficientes para captar os ritmos caprichosos da História. E ainda quanto o museu e a exposição são lugares adequados para questionar a História da Arte institucionalizada.

Referências bibliográficas

Santos, Luísa Duarte. 2017. "*Com Portinari, no Tejo*: a presença do pintor do Povo Brasileiro em Portugal". *Cândido Portinari em Portugal*. Catálogo de exposição. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 17-49.

Silva, Raquel Henriques da. "A «Brasilidade» segundo Raul Lino. O Pavilhão do Brasil na Exposição do Mundo Português". *Cândido Portinari em Portugal*. Catálogo de exposição. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 71-88.

Lehmkuhl, Luciene. 2017. "O impacto do *Café* de Cândido Portinari na Exposição do Mundo Português". *Cândido Portinari em Portugal*. Catálogo de exposição. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 51-69.

COMUNICAÇÕES

UN PÚBLICO MUY PARTICULAR: LOS COPISTAS EN EL MUSEO DEL PRADO (1860-1922).

Rocío Álvaro Sánchez
Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Marti" (Valencia-España)
rocio.alvaro@cultura.gob.es

RESUMEN

El siglo XIX no sólo fue el siglo en el que el Museo del Prado vio la luz, aquel año de gracia de 1819, sino también ha sido el siglo en el que el Museo vivió su etapa más trepidante y apasionante al tiempo que complicada. En medio de un panorama museístico europeo incipiente el Museo del Prado se inspiraba en sus "colegas europeos" para ir definiéndose como institución a la par que resolvía una compleja situación interna y política en la que estuvo envuelto hasta que finalmente tras la Revolución "La Gloriosa" se nacionaliza en 1868. Con la nacionalización no acabaron sus dilemas internos, pero si firmemente se lanza a definir su organización. Nos centraremos en el papel de los copistas, su aparición, su organización a través de la reglamentación de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, que marcaron el devenir de su comportamiento.

Palabras llaves: Museo del prado; Organización interno; Reglamentos; Copistas.

ABSTRACT

The nineteenth century was not only the century in which the Prado Museum saw the light, that year of grace in 1819, but it was also the century in which the Museum lived it is most exciting and fascinating while complicated. Between an incipient European museum panorama, the Prado Museum was inspired by its "European colleagues" to define itself as an institution while solving a complex internal and political situation in which it was involved until finally after the Revolution "La Gloriosa" it was nationalized in 1868. With the nationalization, its internal dilemmas did not end, but it firmly sets out to define its organization. We will focus on the role of copyists, their appearance, their organization through the regulation of the second half of the nineteenth century and early twentieth, which marked the evolution of their behavior.

Keywords: *Prado Museum; Internal organization; Regulations; Copyists.*

El siglo XIX no sólo fue el siglo en el que el Museo del Prado vio la luz, aquel año de gracia de 1819, sino también ha sido el siglo en el que el Museo vivió su etapa más trepidante y apasionante al tiempo que complicada. En medio de un panorama museístico europeo incipiente el Museo del Prado se inspiraba en sus "colegas europeos" para ir definiéndose como institución a la par que resolvía una compleja situación interna y política en la que estuvo envuelto hasta que finalmente tras la Revolución "La

Gloriosa" se nacionaliza en 1868. Con la nacionalización no acabaron sus dilemas internos, pero si firmemente se lanza a definir su organización. De manera paralela a su apertura pública, el museo fue definiendo su estructura interna y la organización interna del museo. Desde épocas tempranas, entre sus reglamentaciones recogió un capítulo dedicado a un "público muy particular" los copistas. Y durante la segunda mitad del siglo XIX, pintores como Sargent, Zuloaga o Picasso comenzarían sus carreras copiando en sus salas. Tiempo antes de que existiesen unas normas sobre la entrada, salida y comportamiento del público en general, el Prado reglamentaba sobre la presencia de los copistas, lo que nos indica la importancia de este sector del público.

Su comportamiento en las salas, el personal implicado y las directrices para la realización de copias, comenzaron a quedar definidos desde los años 60 del siglo XIX. El hecho de que en las reglamentaciones pronto nos encontremos capítulos dedicados a ellos y a estas cuestiones nos indican ya su importancia en la vida diaria del museo. Por otro lado, la convivencia entre público general y copistas no fue fácil lo que obligó al museo a puntualizar en diferentes documentos su organización.

En la presente comunicación nos detendremos en este público "particular" que constituyeron los copistas, basándonos en documentación inédita procedente en su mayor parte del Archivo del Museo del Prado.

Una de las primeras reglamentaciones al respecto se produjo durante la primera dirección de Federico de Madrazo y Kuntz (1860-1868), el 31 de enero de 1863 bajo el título "REAL MUSEO DE PINTURA Y ESCULTURA DE S.M. Reglas que para el buen orden y decoro de este Real Establecimiento deben observar los individuos que concurran a sus salas y galerías en los días que no sean de esposición (sic) pública"[1]. Federico junto con su padre, habían constituido una dinastía artística erudita, viajada y conocedora de las novedades artísticas y museísticas de la Europa del momento. Como auténticos "príncipes de las artes" se movieron por el Madrid fernandino y más tarde isabelino, caracterizándose por una profunda y sincera preocupación por la situación del país y un afán por modernizar las instituciones culturales madrileñas. El caso de la familia Madrazo aunque representativo de una minoría ilustrada nos viene a confirmar cómo Madrid está más cerca de la cultura europea de lo que se ha venido pensando hasta el momento debido a los tópicos sobre la ciudad acuñados por escritores y viajeros románticos (López y Ayxela 2007, 121-139).

[1] AMNP Caja 359/Legajo 111.01/Nº Exp.4.MADRAZO Y KUNTZ, Federico de, "*Real Museo de Pintura y Escultura de S.M. Reglas que para el buen orden y decoro de este Establecimiento deben observar los individuos que concurran a sus salas y galerías en los días que no sean de exposición pública*" (31 de enero de 1863).

Las instrucciones establecidas en estos momentos para la entrada de los copistas perdurarían con escasas modificaciones hasta bien entrado el siglo XX. Este Reglamento aprobado en 1863, persistiría durante todo el siglo XIX. En 1868 se elaboró un nuevo Reglamento, que supuso una continuación del que había sido elaborado por Ribera en 1857. Dicho reglamento más que aportar novedades se limitó a copiar el Reglamento de Ribera, puntualizando algunos aspectos con respecto a los trabajadores del museo y definiendo progresivamente más sus áreas internas, como la distinción entre una sala de restauración de escultura y otra de pintura[2].

Entre las directrices que quedaron establecidas para la entrada de los copistas se estableció la solicitud dirigida al Director como el paso inicial para la realización de copias:

> La persona que desee copiar algún cuadro presentará una solicitud dirigida al Sr. Director quien determinará lo que tenga por conveniente, en vista de la certificación o nota de capacidad y buena conducta que deberá acompañar el solicitante del maestro que dirija o persona conocida en esta corte. Si el Sr. Director tuviese à bien conceder el permiso, será este entregado al Conserje del Establecimiento para que tome note del cuadro que el agraciado se propone copiar, y de la fecha en que principio a verificarlo no permitiendo el dicho empleado copiar un cuadro por más de dos individuos a la vez, siendo grande, y por uno solo siendo pequeño.[3]

Se estableció la obligación de que los copistas llevasen sus caballetes, sillas y demás enseres perfectamente identificados. El Conserje quedaba como el responsable del cuaderno de Registro donde se anotaría la entrada y salida de todos los efectos incluidos, así como los lienzos preparados para pintar. Sería respetada la antigüedad de cada copista a la hora de realizar su copia, pero su ausencia prolongada sin justificación previa al Conserje supondría la pérdida de su derecho de copia, así como la consideración de la obra como desocupada dando derecho a que pudiera ser copiada por otro copista. Lo mismo ocurriría con los utensilios y gradillas abandonados en el Museo. Se estableció la prohibición de retirar la barandilla que impedía arrimar el caballete a la obra. Se especificó también que no se permitiría colocar el lienzo de la copia muy arrimado al original, debiendo quedar entre ambos de uno a tres pies al menos de distancia, según las circunstancias del cuadro. Los vigilantes de guardia eran los responsables por la retirada de la barandilla, aunque quedaba prohibido realizar copias con las mismas dimensiones que el cuadro. Los copistas no podrían formar cuadrícula ni tirar raya

[2] AMNP Caja 359/Legajo 111.01/04. MADRAZO Y KUNTZ, Federico de, *Copia del reglamento de los empleados del Real Museo de Pintura y Escultura (2 de febrero de 1868).*
[3] *Ibidem.*

alguna sobre los cuadros, a la vez que se prohibía tocar tanto éstos como sus marcos. Estaba terminantemente prohibido el uso de tintas, agua, aceite, barniz o cualquier otra sustancia utilizada con el fin de ver mejor la obra. El incumplimiento de todo ello podría suponer la pérdida de su derecho de copia. Un episodio relacionado al respecto quedó recogido en 1865, cuando ante las continuas y repetidas manchas de aceite en la Galería Central, se estableció que si algún copista manchase el suelo debía darse parte al Conserje, quien apuntaría su nombre y apellido. Incurrir tres veces en esta falta supondría su expulsión en el museo no permitiéndole la entrada en lo sucesivo[4].

Su recurrente presencia en las salas hizo que estableciesen una serie de normas de decoro: quedaba prohibido cantar, silbar, formar corrillos o cualquier actitud que violase las normas del decoro de esta "Real Dependencia"[1]. Se estableció una serie de días a la semana a partir de los cuales se permitiría la salida de las copias realizadas por los copistas: Los miércoles y los sábados, o los martes y viernes si éstos eran festivos fueron los días establecidos para la extracción de las copias a partir de las dos de la tarde. El Conserje del museo sería el encargado de dar orden al portero para que permitiese a los copiantes la salida de las obras una vez que la misma había sido verificada por el jefe de restauración de pinturas las vísperas de exposiciones y días festivos debían ser retirados todos los utensilios a la vista y guardados en los lugares designados al efecto. Correspondía al portero custodiar la llave de la sala de los copistas y el responsable de controlar que todos los objetos estuviesen debidamente marcados para que nadie por "malicia o equivocadamente" pudiese sacar algún objeto del depósito[5].

El Reglamento de 1870[6] fue sin duda el Reglamento más completo redactado desde la fundación del museo en 1819. Con dicho reglamento el Museo se desligaba de la Corona y pasaba a ser propiedad del Estado, denominándose Museo del Prado y dependiendo del Museo de Instrucción Pública. El carácter nacional de la institución se ratifica en su título 2º cuando se indicaba que el MNPE tenía como objeto conservar bien ordenadas las pinturas y esculturas propiedad de la nación, ofrecerlas al estudio de los artistas y el examen del público clasificadas convenientemente, adquirir fondos "dando en esta adquisición preferencia a los autores españoles, formar colección de los contemporáneos tanto para apreciar el progreso del arte como para estimulo de sus

[4] AMNP Caja 353/Legajo 18.12 / Nº Exp: 18 / Nº Doc: 2. *Oficio del Director del Real Museo de Pintura y Escultura al Conserje del Real Museo por el que comunica la normativa a seguir tanto por copistas como por los empleados para evitar el deterioro del edificio* (27 de noviembre de 1865).

[5] MADRAZO Y KUNTZ, Federico de, "*Real Museo de Pintura y Escultura de S.M. Reglas que para el buen orden…"* Punto 10 y 11.

[6] AMNP Caja 359/Legajo 111.01/Exp.8**,** *Proyecto del Reglamento de 1870, ibídem,* Art.º 1: "el MNPE depende del Ministerio de Fomento, como uno de los ramos que constituyen la Dirección General de Instrucción Pública".

cultivadores"[7]. En lo que se refiere a los Conservadores estableció su relación directa con los copistas y dedicó un capítulo a regular la presencia de los copistas titulado: "De los Copiantes". Junto a la necesaria solicitud para iniciar la copia bajo el obligado consentimiento del Director una vez examinada la capacidad del solicitante, se fijaría la fecha de inicio junto a la copia solicitada. Se establecieron unas pautas más detalladas sobre la realización de las copias: Quedaba prohibido realizar más de una copia a la vez al menos que fuese sido concedido por el Director un permiso especial. Como en reglamentos anteriores todas las pertenencias debían de estar perfectamente marcadas. A partir de ahora sería el Conservador de Pintura y no el Conserje el responsable de llevar el control de la salida y entrada de los enseres de los copistas y de la entrada y salida de lienzos. Se reduce el plazo en el que la copia sería guardada sin justificación previa pasando de 15 días a ocho días, tras los cuales se la obra objeto de copia se consideraría como desocupada[8]. Salvo excepciones quedó establecido que no se permitiría por regla general descolgar ningún cuadro para copiarlo. Aunque como las excepciones existieron ello quedaba sujeto al permiso del Director analizando las circunstancias del copiante, el sitio en que se hallase colocado el cuadro, su tamaño u otra causa lo hiciesen necesario o conveniente[9]. Se volvió a recalcar el carácter personal e intransferible del permiso de copia, exceptuándose únicamente a los padres y maestros o directores de los mismos copiantes que tendrían entrada siempre que se presentasen dándose a conocer por ellos. Quedaba prohibido abrir o cerrar las puertas, quitar las barandillas que únicamente podrían ser retiradas por los vigilantes de guardia bajo el consentimiento del conservador. Se establecieron los sábados como el día estipulado para la retirada de obras, siendo ayudados en dicha tarea por el conserje una vez que la salida había sido autorizada por el Jefe de restauración[10].

Este Reglamento no llegó a ejecutarse como lo demuestra el hecho que pocos meses después, ya bajo la dirección de Antonio Gisbert (1868-1873), se vuelve a redactar un nuevo borrador titulado "Proyecto de Reglamento especial para este centro"[11]. Ello quedó manifiesto en el oficio anexo al documento donde Gisbert expone las razones de su redacción. Antonio Gisbert señaló la necesidad de redactar este Reglamento para "recordarme la necesidad y el deber en que me encuentro de hacer valer mi fuerza moral y ascendiente como gefe" a lo que añade que "si un gefe ha de ser respetado por sus subordinados cual corresponde es necesario que aquel dé sus órdenes estrivadas en

[7] *Ibídem,* art.º 2.
[8] *Proyecto del Reglamento de 1870, op.cit.:* "De los copiantes", punto 4.
[9] *Proyecto del Reglamento de 1870, ibídem,* punto 5.
[10] *Proyecto del Reglamento de 1870, ibídem,* punto 8.
[11] AMNP Caja 359/Legajo 111.01/Exp.6. *Proyecto de Reglamento especial para este centro. Circular al Director General de Instrucción Pública sobre el mismo* (22 de Abril de 1871).

bases ciertas para no divagar y que de ello resulte debilitación en la fuerza moral que debe ejercer sobre la dependencia. (…) las bases a que me refiero y deben existir en la clase de Establecimiento como el que tengo la honra de dirigir son los reglamentos especiales para los mismos aprovados y autorizados por la superioridad" No existiendo en esta Dirección para régimen del Museo una vez que órdenes y reglas emanadas de la Real Casa hoy difíciles algunas de cumplir e imposibles otras es de urgente necesidad un reglamento, base a que deben sujetarse, asi los gefes como los subordinados cual corresponde es necesario que aquel dé sus órdenes estrivadas en bases ciertas para no divagar y que de ello resulte debilitación en la fuerza moral que debe ejercer sobre la dependencia. El primer restaurador daría autorización a los copistas, autorizaba con su firma la salida de la papeleta, Serían los responsables por el Cuadernos de los Conservadores: en el que anotarían la entrada de los lienzos que trajeron los copiantes, expresando número y asunto del cuadro. Visada por el restaurador y entregada al Conserje para darle salida. En este periodo se suceden las Reglamentaciones tras el Reglamento de 1872 se sucede uno nuevo en 1876, donde queda recogido por primera vez que el director debía ser pintor y académico de San Fernando. Fue el primer Reglamento editado del Museo. En 1876, guardamos uno de los pocos testimonios de la solicitud de copias de esculturas.[12]

Entre los diferentes testimonios que se conservan en el Museo del Prado sobre la intención de los copistas en estos tiempos se conserva la solicitud realizada por el Sr. Tornay, en la que solicita mediante la mediación del embajador de Austria-Hungria realizar la copia de "Las Hilanderas". Pese a que los Reglamentos recogieron y recogerán sucesivamente la imposibilidad de mover las obras de su localización existieron excepciones como en este caso donde se aprueba por la Dirección General que "sea trasladado dicho cuadro por un mes, à otra sala donde el referido artista pueda copiarlo en mejores condiciones de luz y espacio, teniendo en cuenta para ello las dimensiones del original y de la copia. Fdo el 10 de junio de 1890"[13].

La presencia de los copistas no siempre agradaba especialmente al público extranjero que se acercaba a ver sus obras. Así nos lo deja reflejando entre otros viajeros la prolífica escritora Frances Elliot quien señala que los copistas eran tantos que impedían ver las obras (Elliot 1884, 87).

Durante este periodo se sucederán las Reglamentaciones. Tras el Reglamento de 1872 se sucede uno nuevo en 1876, donde queda recogido por primera vez que el director debía ser pintor y académico de San Fernando. Fue el primer Reglamento editado del Museo.

---

[12] *Ibidem.*

[13] AMNP Caja 431/Legajo 11.216/Nº exp. 3. *Reproducción De Cuadros*, 1890-1891.

De estos años se conserva en el Archivo del Museo del Prado la solicitud el 16 de febrero de 1876, de la Escuela de Pintura y Esculturas en el que se solicita la copia de varios moldes de varias esculturas. Son muy escasos los documentos referentes a las copias de escultura, en relación con la documentación con las copias pictóricas. El documento versa así "Se solicita por parte de la Escuela Especial de Pintura y Escultura, Moldes de las Estatuas del Fauno del Cabrito, de una Musa y de una Minerva Etrusca, encargándose de dirigir los trabajos, los señores profesores de la misma", siendo aprobada por el Museo el 21 de febrero de 1876[14].

Desde 1876 hasta 1897 apenas hubo cambios en cuanto a la organización y su reglamentación. El Museo siguió con todo lo que había quedado establecido en 1876, apenas algunas modificaciones que afectan a gastos de material[15].

En los años 90 se constató en el Museo del Prado, la presencia de varios copistas futuros pintores de renombre: En 1892 se produce la visita de Pierre Auguste Renoir, en 1895 quedó constatada que Picasso visita por primera vez el museo y en 1896 la visita de Toulouse Lautrec. Renoir visitaría el Museo del Prado 20 años después a la fecha que lo había hechos Manet, entre 1886-1890. Al igual que Manet su conocimiento sobre Velázquez empieza en el Louvre, visitando la galería del Louvre. Según dejó constancia su amigo el joven pintor Albert André, visitó España porque la pequeña infanta del Louvre le invitaba a ir a ver a sus hermanas del Prado (Benet 1960, 62) Pocos años después, el 13 de octubre de 1897 está registrado el nombre de Pablo Picasso en el Libro de Copistas para hacer una copia de estudio de Velázquez y antes de finalizar el año se constata también una copia de la Venus de Tiziano. La impresión que el Museo del Prado, produjo en el joven Picasso, quedó recogida en las siguientes palabras:

> El Museo de Pinturas es hermoso: Velázquez, de primera; de El Greco, unas cabezas magníficas; Murillo no me convence en todos sus cuadros; Tiziano tiene una Dolorosa muy buena; VanDik (sic) unos retratos y un Prendimiento de Jesús de órdago; Rubens tiene un cuadro (la Serpiente de fuego) que es un prodigio, Teniers unos cuadros pequeños muy buenos, de borrachos, ahora no me recuerdo más (Benet 1960, 63).

En 1897, con la emisión de un nuevo Reglamento[16] se introdujo la decisión de crear un local para la exposición y venta de obras de los copistas, donde podrían exponer sus

[14] AMNP Caja 431/Legajo 11216/Nº Exp.4. *Autorizaciones para Realizar Moldes de Varias Estatuas de este Museo*, 1876-1884.

[15] AMNP Caja 360/Legajo 111.02/Nº Exp.3. *Real Decreto de 31 de mayo de 1881 sobre asignaciones para gastos de material, escritorio y oficinas* en Reglamentos y Reales Decretos que afectan a la normativa sobre el régimen interior del Museo.

trabajos, lo cual resultaba toda una novedad. Se amplió también el horario para la salida de las obras, pudiéndose hacer a partir de las diez y no de las 12 como había venido siendo habitual. A partir de este Reglamento apareció una nueva figura en la relación de los copistas con el museo: el ayudante restaurador. El ayudante restaurador quedó como el responsable de recoger y anotar las solicitudes admitidas y copiar el nombre del copista autorizado en el cuaderno correspondiente y el responsable por autorizar la papeleta de salida funciones ejercidas también por el conserje[17]. De este año se conserva la queja del copista Hortensio Güell, por no encontrar en el servicio de entrada de copias a los restauradores a la hora estipulada por el reglamento de 1897, que según su artº39 quedó establecido a las diez de la mañana, acabando tras una dilatada correspondencia con las disculpas del por entonces restaurador Julián Jiménez por encontrarse enfermo en "cama"[18].

De estos momentos se conserva un interesante documento en el que se decide la cesión de más de 250 lienzos abandonados y otros objetos abandonados por los copistas, en su mayor parte "manchados de color" así como algunos caballetes, cinco en total, "que los señores copiantes han traído para practicar sus estudios". El entonces director consideraba que eran un prejuicio tanto por el espacio que ocupaban tanto por el peligro que podrían suponer como material combustible. Así y apoyándose en el artº25 del reglamento y al haber estado éstos abandonados por un tiempo superior a un año, quedó dispuesto que los objetos fuesen dispuestos de manera gratuita entre los "jóvenes que se dedican al estudio del arte (…) y que por falta de recursos no pueden proveerse de los utensilios necesarios al efecto" a las clases de Colorido y Paisaje de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado[19] (**Fig. 1**).

En 1897 se abrió la primera tienda del museo que estuvo abierta hasta su supresión en 1912 y que permitió desde 1901 incluir la venta de obras tanto de copistas como de fotógrafos.

---

[16] *Reglamento del Museo Nacional de Pintura y Escultura*, 12 de abril de 1897. Madrid: Imprenta del Colegio Nacional del Sordomudos y ciegos, Nota 14.

[17] *Ibidem*, Capitulo III, art.º 30-47.

[18] AMNP Caja 381/Legajo 11.206 / Nº Exp: 20. *Queja presentada por Hortensio Güell, copista, por la falta de asistencia del personal encargado de facilitar las entradas de lienzos para copiar* (11-11-1897). AMNP Caja: 381/Legajo 11.206 / Nº Exp: 20.

[19] AMNP Caja 381/Legajo 1.206 / Nº Exp: 13. C*esión de 250 lienzos y 5 caballetes, abandonados por los copistas del museo, a la escuela superior de pintura scultura y grabado, para su aprovechamiento por los estudiantes de la misma.* (13-12-1895).



Fig. 1 Jean Laurent i Minier, Museo del Prado Vista de la Reina Isabel II, Año 1899. AMNP hf1096.

En cincuenta años, el Museo del Prado había definido su realidad interna, en la que los copistas tuvieron una especial relevancia como hemos visto. Como hemos visto, las regulaciones sobre el público y su comportamiento en las salas fueron tempranas lo cual refleja un deseo por parte de las diferentes direcciones de estructurar la vida interna de la institución.

Reglamentación de su comportamiento entre 1901-1922. Fotógrafos y copistas.

El cambio de siglo fue más paulatino en cuanto a los cambios en la reglamentación del público en general y de los copistas en particular. Fue a partir del siglo XX cuando la reglamentación comenzó a detenerse en cuestiones que afectaban directamente al público y también a lo relacionado con el uso del espacio del museo por parte de "otros tipos de públicos", como fueron los fotógrafos. El siglo XX se inauguró con un nuevo reglamento emitido en 1901[20] que perduraría hasta 1909[21], estando presente éste último

[20] *Reglamento del MNPE aprobado por S.M el 22 de febrero de 1901*. Madrid: Imprenta de la Sucesora de M. Minuesa de los Ríos.

[21] *Reglamento del Museo Nacional de Pintura y Escultura aprobado por S.M el 1º de abril de 1909*. Madrid: Imprenta y fototipia de J. Lacoste, 1910.

activo hasta 1920[22]. Tanto en 1909 como en 1920 apenas encontramos novedades relativas al comportamiento del público en general y de los copistas y los fotógrafos en particular.

Tal como ocurría en reglamentos anteriores, el director tenía la última palabra con respecto a los comportamientos tanto del público como de su personal dentro del Museo. A partir de 1909, aparte de sus competencias para la autorización de la copia de obras establecería las reglas que habían de observar los artistas para no estorbarse mutuamente ni causar molestias al público. Correspondía también al director la obligación de corregir por sí las faltas que los copiantes y fotógrafos cometieren "estando facultado para prohibir la entrada en el establecimiento al que fuere merecedor de dicha prohibición"[23].

El puesto de subdirector descrito en el Reglamento de 1901 sería desempeñado por el Conservador de Pintura. En lo que respecta al público, quedó como el responsable de autorizar con su firma las solicitudes que los copistas necesitaban para iniciar su trabajo, así como autorizar la papeleta para la salida del museo de las copias realizadas, estuviesen éstas terminadas o no. Estas últimas obligaciones no quedaron recogidas en el Reglamento de 1909[24] (**Fig. 2**).

En los Reglamentos de 1901 y 1909 los copistas quedaron como los colectivos que gozaron de entrada gratuita, junto a los centros de enseñanza artística: "A los artistas y copiantes se les facilitará gratuitamente un billete permanente para poder visitar el Museo en las horas abiertas al público, y otro igual a los Directores de establecimientos de enseñanza para él y los alumnos que le acompañen"[25]. En 1909 se matizaron los términos de la gratuidad, especificando que ésta sería dada "a los artistas de profesión que sean reconocidos como tales por la superioridad o por la dirección del Museo" y también "a los maestros, directores de establecimientos de enseñanza" lo cual como estableció el Reglamento de 1901 "se hará extensivo también él, como a los alumnos que le acompañen"[26] (**Fig. 3**).

---

[22] José de Villegas, *Real Decreto 14 de mayo 1920* (Mº de Instrucción Pública, G.16). *Reglamento de su régimen y funcionamiento.* (mecanografiado). Se nos conserva a través de una copia mecanografiada del año 1949. Según como queda constatado en su disposición final.

[23] Aparece tanto en el Reglamento de 1901 art.º 3.21 como en el de 1909 y en el artº 3.8 del Reglamento de 1909. *Reglamento del Museo Nacional de Pintura y Escultura aprobado por S.M el 1º de abril de 1909 Madrid, Imprenta y fototipia de J. Lacoste*, art.º 3.7-8, p.7.

[24] *Reglamento de Museo Nacional de Pintura y Escultura de* 1909, *op.cit*, artº4.3, p.8.

[25] *Reglamento de 1901, op.cit*, art.º 23.4, p. 38.

[26] *Reglamento de 1909*, *op.cit.*, art.º 1 23, 23.



Fig. 2 José Lacoste y Borde, Vista de la Sala Velázquez, 1900-1907. AMNP hf1276.



Fig. 3 Museo del Prado, Galeria Central con copistas ante la Inmaculada de Murillo, 1902. AMNP hf0683.

En 1909 además por su parte, los copistas extranjeros deberían presentar la garantía de los representantes o cónsules de sus respectivos países[27]. Y a partir de este año sería el Director del Museo y no el copista como había sido en años anteriores, quien fijaría el tiempo necesario para la ejecución de la obra y señalase además a los fotógrafos los días y horas que podían trabajar. En el caso de los copistas, el plazo concedido sería de un año. Una vez autorizada la copia ésta debía de iniciarse en un plazo de tres días, sino perdería su derecho y su turno pasando a ocupar el último lugar en la lista de espera. Transcurrido dicho plazo se consideraría terminado el permiso y tan sólo en casos justificados se concedería una prórroga[28].

Los copistas además llegarían a gozar de algunas prebendas. Desde 1901 hasta 1912 fue el Museo el que les proporcionó todo el material necesario de forma gratuita: caballetes, sillas, hules para el pavimento. Así constaba en el Reglamento de 1901.[29] Los copistas dispusieron durante una década de una Sala de estudio, destinada a albergar los originales de sus copias que por su excepcional tamaño no podían ser copiadas *in situ*, y que dejó de existir en 1912[30].

A partir de 1912, con la creación del Patronato se estableció la gratuidad para todos los artistas que hubiesen sido premiados en exposiciones nacionales o extranjeras y a los profesores de los establecimientos públicos de enseñanzas artísticas. La justificación de cualquiera de estas situaciones les permitía realizar gratuitamente las copias deseadas. [31]

En su trabajo diario, los copistas eran controlados por los celadores, que llevaban nota tanto del número de copistas como de las salas y obras en las que trabajaban. En este sentido el reglamento era restrictivo: tan solo era permitido copiar la obra para la cual se tuviese autorización. Los celadores estaban obligados a controlar el comportamiento de los copistas y a comunicar cualquier falta o abuso que pudiese cometerse por parte del público, copistas o fotógrafos, dando parte inmediatamente al conserje, incurriendo en responsabilidad si así no lo hicieren. Después de su trabajo tenían la obligación de retirar de las salas y galerías los caballetes, sillas y demás objetos que el museo pusiese ponía a su disposición, colocándolos en los depósitos que al efecto, existían la víspera de días festivos y recolocándolos pasados éstos a sus respectivos sitios, "sin que por este

[27] *Ibidem.*
[28] AMNP Caja 359/Legajo 111.01/Exp.7. *Reglamento del Museo Nacional del Prado, aprobado por S.M. el 1 de Abril de 1909*, art.º 21.21 y art.º 21.22. AMNP Caja 359/Legajo 111.01/Exp.7.
[29] *Ibidem*, art.º 21.21.
[30] *Reglamento de 1909*, *op.cit.*, art.º 21.
[31] *Disposiciones legales referentes al Museo Nacional del Pintura y Escultural (Museo del Prado) publicadas por su patronato* (Real Orden del 7 de junio de 1912). Madrid: Imprenta clásica Española, 46-50.

servicio, ni por ningún otro que presten a los copiantes o al público deban recibir gratificación alguna"[32].

Los porteros fueron los responsables del control de la salida autorizada de las obras u objetos artísticos sacados tanto por parte de los copiantes y los fotógrafos del Museo, los cuales deberían ir acompañados de la correspondiente papeleta donde constaba el asunto, las dimensiones de la copia y nombre del copiante en cuestión, firmadas por el conservador de pintura o escultura. La papeleta debía ser entregada en la oficina de copias de pintura o escultura al día siguiente de la salida de la obra. El resto de objetos utilizados por los copistas de manera diaria como cajas, los rollos de pinceles, etc., bastaba con que fuesen examinados por los porteros. Los objetos de uso no artístico podrían salir del museo mediante una orden verbal o escrita del conserje o del vice conserje[33].

Otro aspecto que no siempre fácil de armonizar fue la coordinación del trabajo de copistas y fotógrafos con la apertura del museo y la presencia del público visitante. Con la intención de organizar el trabajo de los copistas se estableció que las copias únicamente podrían ser realizadas en horario de apertura al público, aunque "la víspera de los festivos se retirarían las copias en ejecución depositándolas en los sitios destinados al efecto" [34]. Esta orden que aparece en el Reglamento de 1901 se mantuvo tanto en 1909 como en 1920. El Reglamento de 1909 específica este aspecto y dictamina que de ninguna manera se podría privar al público de ver los originales "estando obligados a retirar éstas cuantas veces lo deseen los visitantes si con ellas se cubriera parte del original"[35]. Se mantuvo la obligación de guardar la compostura en las salas sin formar corrillos, dedicados únicamente a la realización de la copia dentro de las salas[36]. Las copias finalizadas deberían ser retiradas en el plazo de un año, pasado el cual podrían ser vendidas en subasta pública[37]. En 1909 se estableció la puerta norte contigua a la calle Felipe IV como la única salida permitida para las copias de las obras[38].

La creación del Patronato en 1912 trajo modificaciones sobre la organización interna del museo que afectaron en buena medida a copistas y fotógrafos, derogándose todas las Reales Ordenes a este respecto tal como versa en su Real Decreto de creación:

---

[32] *Reglamento* de 1901, *op.cit.*, art.º 18.11.
[33] *Ibidem*, art.º 19.
[34] *Ibidem*, art.º 21.30 y 21.31.
[35] *Ibidem*, art.º 21.
[36] *Ibidem*, art.º 21.38.
[37] *Ibidem*, art.º 21.36
[38] *Ibidem*, art.º 21.

> […] Quedan derogadas las disposiciones anteriores que se opongan a las de este Reglamento, y especialmente las que se refieren a los copiantes, quedando facultado el Director, de acuerdo con el patronato para determinar la forma y requisitos a que aquellos han de someterse para trabajar en el Museo."[39]

Se establecieron una serie de reglas a las que habrían de sujetarse los copistas que trabajasen o aspirasen a trabajar, manteniéndose algunos de los principios introducidos en 1901 y 1909, como fue la prohibición de uso de productos inflamables, la obligación de retirar los caballetes en las vísperas de festivos y demás objetos, y el control por parte de los porteros de los objetos que entrasen y saliesen del museo. Se suprimió la sala de copias para obras de gran formato y se limitó su trabajo exclusivamente a los días laborales, siempre que no fuesen festivos o jueves. Se redujo el plazo de un año a 8 días para la salida de las copias ya finalizadas, o en su defecto éstas saldrían a subasta pública, "prevenida en Reglamentos anteriores"[40]. El museo dejaría también de abastecer de material y caballetes a los copistas: "los caballetes y hules para el pavimento serán propiedad de los copiantes y la Dirección procurará que en ellos se adopte un modelo uniforme. El Museo sólo facilitará gratuitamente unos y otros durante el año actual hasta donde alcance el número de los que hoy destina a este servicio y sin quedar obligado a su reposición"[41].

En 1920 se introdujeron algunas modificaciones. En la solicitud se dispuso la obligación de añadir junto al asunto, las dimensiones de la copia y nombre del copista en cuestión, su nacionalidad, quedando por otra parte al restaurador responsable de la oficina de copias la responsabilidad de autorizar la salida de las obras[42]. A partir de 1920 sería necesaria el aval de un artista que garantizase la honorabilidad y la aptitud del solicitante[43]. Se detalló el procedimiento y se establecía que una vez concedido el permiso por parte de la Dirección se presentaría el copista al Conservador o Restaurador correspondiente, para que éste tomase nota del cuadro o escultura que desease copiar y de la fecha en que empieza a verificarlo. Los permisos de copia serían personales e intransferibles expedidos por un año, siendo obligatorio ser mostrados al personal del museo cuantas veces fuese necesario[44].

Con estas breves líneas hemos visto como el Museo del Prado experimenta desde su nacionalización una definición paulatina, lenta pero progresiva del carácter de la

[39] R.D. del 7 de junio de 1912, *Disposiciones…op.cit.*, 39-40.
[40] *Ibidem, op.cit*, Punto 11, 46-50.
[41] *Ibidem*, punto 14, 46-50.
[42] José Villegas, *Real Decreto 14 de mayo 1920, op.cit.* (texto manuscrito).
[43] *Ibidem*, Capitulo VIII, art.º 47.1.
[44] *Ibidem*, Capitulo VIII, art.º 47.2 y 47.3.

institución que puso las primeras bases estables en lo que se refiere a su regulación y organización interna.

Referencias bibliográficas

Documentos

AMNP Caja 359/Legajo 111.01/Nº Exp.4. MADRAZO Y KUNTZ, Federico de, "*Real Museo de Pintura y Escultura de S.M. Reglas que para el buen orden y decoro de este Establecimiento deben observar los individuos que concurran a sus salas y galerías en los días que no sean de exposición pública*".

AMNP Caja 359/Legajo 111.01/04. MADRAZO Y KUNTZ, Federico de, *Copia del reglamento de los empleados del Real Museo de Pintura y Escultura, 2 de febrero de 1868.*

AMNP Caja 353/Legajo: 18.12 / Nº Exp: 18 / Nº Doc: 2. *Oficio del Director del Real Museo de Pintura y Escultura al Conserje del Real Museo por el que comunica la normativa a seguir tanto por copistas como por los empleados para evitar el deterioro del edificio.* 27 de noviembre de 1865.

AMNP Caja 359/Legajo 111.01/Exp.8.*Proyecto del Reglamento de 1870, (Manuscrito).*

AMNP Caja 359/Legajo 111.01/Exp.6. *Proyecto de Reglamento especial para este centro. Circular al Director General de Instrucción Pública sobre el mismo* (22 de Abril de 1871).

AMNP Caja 431/Legajo 11216/Nº Exp.4. *Autorizaciones para Realizar Moldes de Varias Estatuas de este Museo*, 1876-1884.

AMNP Caja 360/Legajo 111.02/Nº Exp.3. *Real Decreto de 31 de mayo de 1881 sobre asignaciones para gastos de material, escritorio y oficinas* en Reglamentos y Reales Decretos que afectan a la normativa sobre el régimen interior del Museo.

AMNP Caja 381/Legajo: 11.206 / Nº Exp: 20. Queja presentada por Hortensio Güell, copista, por la falta de asistencia del personal encargado de facilitar las entradas de lienzos para copiar (Fecha: : 11-11-1897).

AMNP Caja 381/Legajo: 11.206 / Nº Exp: 13. C*esión de 250 lienzos y 5 caballetes, abandonados por los copistas del museo, a la escuela superior de pintura scultura y grabado, para su aprovechamiento por los estudiantes de la misma.* 13-12-1895.

Reglamento del Museo Nacional de Pintura y Escultura. Madrid: Imprenta del Colegio Nacional del Sordomudos y ciegos. 12 de abril de 1897.

Reglamento del MNPE aprobado por S.M el 22 de febrero de 1901. Madrid: Imprenta de la Sucesora de M. Minuesa de los Ríos.

Reglamento del Museo Nacional de Pintura y Escultura aprobado por S.M el 1º de abril de 1909. 1910. Madrid: Imprenta y fototipia de J. Lacoste.

José de Villegas, *Real Decreto 14 de mayo 1920* (Mº de Instrucción Pública, G.16). *Reglamento de su régimen y funcionamiento* (mecanografiado).

Disposiciones legales referentes al Museo Nacional del Pintura y Escultural (Museo del Prado) publicadas por su patronato (Real Orden del 7 de junio de 1912). Madrid: Imprenta clásica Española.

Bibliografía

Benet, Rafael. 1960. Manet Y Renoir Ante Velázquez. *Varia Velazqueña*, Vol.I. Madrid: Dirección General de Bellas Artes.

Elliot, Frances. 1884. *Diary O Fan Idle Woman in Spain (1881-1882)*. Vol.I. London: F.V. White and CO.

López, Carlos Gónzalez; Ayxela, Montserrat Martí. 2007. *El Mundo De Los Madrazo. Colección De La Comunidad De Madrid*. Madrid: Consejería de Cultura y Deportes. Comunidad de Madrid.

EXTRAÑOS, INVITADOS, CLIENTES. EL ESPECTADOR COMO OBJETO… DE ESTUDIO.

Irene Pérez López
Universidad Complutense de Madrid
ireper02@ucm.es

RESUMEN

Los estudios de visitantes son una amplia variedad de trabajos que, con metodologías y objetivos diferentes, estudian al público de los museos. Estos estudios ofrecen datos sobre las características de los visitantes, su comportamiento durante la visita, su relación con otros visitantes, etc. El análisis de su evolución proporciona una importante fuente de información sobre la relación que el museo ha establecido con la sociedad. El propósito de este artículo es explorar los conceptos subyacentes que han definido la relación del museo con la sociedad a partir de la trayectoria de los estudios de visitantes. La evolución de estos trabajos, sus objetivos y la metodología utilizada para llevarlos a cabo son un reflejo del interés del museo por sus visitantes y del rol que les ha asignado en cada momento, lo que define, al mismo tiempo, cómo la institución ha entendido su propia misión a lo largo del tiempo.

Palabras clave: Museo; Estudios de visitantes; Público.

ABSTRACT

Visitor studies include a wide variety of works that analyze the public of museums from different objectives and methodological approaches. These studies offer information about the characteristics of the visitors, their behavior during the visit, their interactions with other visitors, etc. Analyzing the evolution of visitor studies provides a critical source of information to explore the relationship that museum has established with society over the years. Therefore, the aim of this article is to explore the underlying concepts that define the relationship between museums and society from history of visitor studies perspective. The evolution of these studies, their goals and the methodology used to carry them out, illustrate the museum's interest for its visitors and the role assigned to them which, in turn, defines how this institution has understood its mission over time.

***Keywords**: Museum; Visitor studies; Public.*

El museo actual es una institución con un marcado carácter social, pero no ha sido siempre así; la relación que ha establecido con los visitantes ha cambiado considerablemente a lo largo de su historia y se ha convertido en uno de los grandes

temas del museo posmoderno: "The biggest challenge facing museums at the present time is the reconceptualisation of the museum/audience relationship" (Hooper-Greenhill 1992, 1).

La naturaleza de esa relación se ve reflejada en cada una de las acciones que el museo emprende. Así, el modo en que piensa al visitante –y al no visitante– determina cómo entiende y desarrolla su papel como institución social.

La evolución de los estudios de visitantes representa una valiosa fuente de información que ilustra el modo en que el museo concibe a sus visitantes, la importancia que les otorga y qué considera importante saber de ellos o de su experiencia. Partiendo de la reflexión sobre el papel que se asigna al visitante nos acercamos a la comprensión de la naturaleza del vínculo que el museo construye con la sociedad, una cuestión clave para la supervivencia de la institución en el siglo XXI.

Estudios de visitantes o de público es, como afirmó Hooper-Greenhill (2006, 363) un término paraguas, que engloba una amplia variedad de trabajos, muy distintos entre sí, que tienen como objetivo el estudio de los visitantes de museos tanto reales como potenciales. Las metodologías que se utilizan en estos estudios son también muchas y muy diferentes, pero la mayoría son técnicas observacionales o de autoinforme. Las primeras, en las que el investigador recaba los datos mediante observación, suelen emplearse en estudios que se encargan de controlar el tiempo, el recorrido o el comportamiento del visitante; las segundas, en cambio, que requieren que sea el propio sujeto del estudio – el visitante – quien proporcione la información por medio de encuestas, entrevistas, etc., tienden a utilizarse para conocer sus opiniones, grado de satisfacción, conocimientos, etc.

En cuanto a los objetivos de los estudios de visitantes, suelen centrarse en las características de estos – análisis de público –, el número de visitas y el motivo de las mismas – estudios de participación –, o en la interacción del visitante con la exposición. En el último grupo se encontrarían las evaluaciones de exposiciones. Aunque hay estudios con otros objetivos – como el análisis de los servicios generales o la interacción del visitante con otras actividades del museo –, la mayoría encaja en uno de los tres tipos mencionados.

Estudios de visitantes: de los orígenes a 1970

Los estudios de visitantes aparecieron a finales del siglo XIX, pero hasta 1930 se trata de trabajos aislados. El primero que se cita es el que Higgins realizó en el Museo de Liverpool (Higgins 1884), aunque suele considerarse a Gilman el padre de los estudios

de visitantes con su investigación sobre la fatiga museal (Gilman 1916). Si añadimos el trabajo que Gibson (1925) y Bloomberg (1929) realizaron en el Museo de Cleveland en los años veinte, tenemos dibujado el panorama de los orígenes de esta rama de los estudios de museos.

El punto de partida de los estudios de visitantes se sitúa, como se apuntaba, en los años treinta, cuando aparece el primer gran cuerpo sistemático de estudios, protagonizado por Robinson y Melton, dos psicólogos académicos de la Universidad de Yale, que utilizan una metodología observacional para estudiar el comportamiento de los visitantes con el objetivo de comprobar el efecto de la exposición sobre ellos (Robinson 1928; Melton 1935). Su trabajo marcó una trayectoria que muchos investigadores posteriores han seguido y es lo más relevante que sucede en la primera mitad del siglo XX en el ámbito de los estudios de visitantes, pero no es lo único: en los años treinta tiene lugar también el primer análisis de público llevado a cabo por un museo cuando el Pennsylvania Museum of Art (1930) realiza mil entrevistas para determinar el perfil de los visitantes, y se llevan a cabo algunos estudios de participación, como las primeras estadísticas anuales del número de entradas vendidas (Rea 1930).

En los cuarenta y cincuenta no hay mucha actividad. Seguidores de Robinson y Melton realizan estudios aislados sobre el comportamiento del visitante, y comienzan su trabajo algunas instituciones especialmente interesadas en los análisis de público y los estudios de participación, como el Milwaukee Public Museum, la Smithsonian Institution o el Royal Ontario Museum – con Cameron y Abbey al frente (1959-1960). En los sesenta esa tendencia hacia los análisis de público se traduce en un auge por los estudios con grandes muestras para caracterizar al público de forma minuciosa, como los 5.000 cuestionarios del Natural History Museum of Smithsonian Institution (Wells 1969) o el estudio demográfico en museos de Nueva York de Johnson (1969).

Lo más importante de esta década es que se produce el que se considera el segundo gran cuerpo e incluso el renacimiento de los estudios de visitantes. Se trata del trabajo de Shettel y Screven, ambos psicólogos académicos, que siguen la línea de Robinson y Melton: estudian si las exposiciones cumplen objetivos educativos (Shettel 1973; Screven 1969). A partir de su trabajo se extenderá el término evaluación de exposiciones para este tipo de estudios; de hecho, Screven sistematizó la metodología de las evaluaciones en un modelo en cuatro fases basado en la evaluación psicológica (Screven 1976). Este modelo tuvo una aplicación interesante en 1972 en el *New Exhibition Scheme* del British Museum of Natural History, que incorporaba la evaluación de exposiciones como un proceso interno, clave en la planificación de exposiciones (Miles 2007).

Extraños, invitados, clientes

En torno a los años setenta se produce un punto de inflexión en la evolución de los estudios de visitantes, de manera que es interesante reflexionar antes sobre el recorrido histórico hasta este momento. En primer lugar, la misma aparición de este tipo de estudios a finales del siglo XIX supone un interés por el público que no existía antes y, por lo tanto, un cambio en el modo en que se percibe al visitante.

En 1999 Doering publicó un artículo con el título *Strangers, guests or clients? Visitor experiences in museums*, en el que afirmaba que el museo solo ha tenido tres actitudes hacia el visitante: lo ha tratado como extraño, cuando la prioridad era la colección y el visitante un intruso al que se concede el privilegio del acceso; como invitado, cuando el museo asume la responsabilidad de la visita y trata de beneficiar al visitante con su actividad, generalmente por medio de su labor educativa; o como cliente, cuando acepta que el visitante tiene sus propias necesidades y expectativas que hay que conocer para ofrecer un servicio adaptado a ellas (Doering 1999, 1). Siguiendo esta lógica, la aparición de los estudios de visitantes implica, al menos, la superación de la concepción del visitante como extraño ya que demuestra un interés en conocerlo que no sería necesario si la institución se centrara exclusivamente en la colección. ¿Se convierte, entonces, en un invitado para el museo? Según el argumento de Doering, la clave de esa actitud es la predominancia de la labor educativa, de modo que tiene sentido pensarlo teniendo en cuenta el elevado número de estudios que pretenden comprobar si las exposiciones cumplen objetivos didácticos, lo que pone de manifiesto que el propio museo considera que tiene una misión educativa.

Por otro lado, aunque hay instituciones que realizan estudios de visitantes, muchos de ellos están a cargo de investigadores externos al museo, habitualmente psicólogos, de ahí el tipo de trabajo que se propone con más frecuencia: estudios sobre el comportamiento del visitante con metodología observacional, es decir, basados en la psicología conductual, que entiende que la influencia de la exposición sobre el visitante se refleja en su comportamiento (según un esquema estímulo-respuesta). En cambio, cuando es el museo el que plantea el estudio, tiende a realizar análisis de público, de modo que prioriza conocer las características del visitante.

Es interesante, además, que tanto los estudios sobre el comportamiento de los visitantes como los análisis de público – los dos tipos predominantes –, tienen un carácter empírico.

1970: el punto de inflexión

A partir de 1960 y sobre todo desde 1970 los estudios de visitantes se multiplican. Algunos autores afirman que sucede como resultado de la presión ejercida sobre los museos para que justifiquen su valor; George Hein considera incluso que esto sucede porque los estudios de visitantes se convierten en un requisito exigido a los museos para obtener recursos.

> Many museums entered the arena of visitor studies only because they were forced to carry out visitor studies as a requirement of their funding sources, but enter it they did (Hein 1998, 55).

El aumento considerable del número de estudios no es, sin embargo, lo único que sucede en el último tercio del siglo XX ya que se asiste a una transformación conceptual, que se refleja en un cambio de objetivos y metodologías, proveniente de la psicología – algo que no sorprende demasiado teniendo en cuenta que muchos de los profesionales encargados de estos trabajos eran psicólogos. En torno a los cincuenta se produce en psicología la llamada revolución cognitiva, que pone en duda la lógica conductual, es decir, la explicación del comportamiento del ser humano como respuesta directa a estímulos externos. Los psicólogos cognitivos, recuperando el papel de la mente, se centran en procesos internos del individuo para explicar este comportamiento, y tienen en cuenta asuntos como las motivaciones o los intereses del sujeto.

Además de esto, en torno a los setenta se hizo evidente que las ciencias sociales en general estaban sufriendo una revolución contra el positivismo y el empirismo, que ya no se consideraban adecuados para el estudio de los fenómenos sociales (Lawrence 1993, 118). El tema fundamental pasó a ser la construcción de significado como producto social derivado de la interacción de las personas.

Como consecuencia de estas cuestiones, dos ámbitos tan relacionados con la labor de los museos como la comunicación y la educación, sufrieron importantes cambios. Los estudios de teoría de la comunicación pasaron de centrarse en el efecto de los medios sobre la audiencia a hacerlo en la construcción de significado por parte de la audiencia y el papel de la cultura en el proceso. Mientras que en educación, la visión del aprendizaje por transmisión de conocimiento entre el profesor y el alumno fue reemplazada por el constructivismo, que entiende que el estudiante tiene un papel activo en el proceso de aprendizaje y que este se produce en base a sus conocimientos y experiencias previos.

Teniendo todo esto en cuenta se puede explicar el cambio que se produce en los estudios de visitantes desde finales de los setenta y que se aprecia cada vez en las siguientes décadas, cuando aparecen muchos intereses nuevos. Entre ellos se encuentran procesos

cognitivos como la atención o el interés (Koran et al. 1990); se utiliza la memoria para determinar el impacto de las exposiciones sobre el visitante (McManus 1993); tratan de definirse los conocimientos previos de los visitantes (Borun 1989); y comprender el proceso de construcción de significado se convierte en una prioridad (McManus 1991; Silverman 1995). Cobra especial importancia el interés por las motivaciones de los visitantes y empieza a hablarse de sus planes y la gestión que hacen de su tiempo libre (Falk et al. 1998); como consecuencia, aparece la figura del no visitante (Hood 1983) – que es quien no cuenta al museo entre sus planes. Cambian también las metodologías, ya que si el conocimiento es algo que se construye, no es inamovible y externo, los métodos cuantitativos no son suficientes, así que aparecen métodos más cualitativos, como el análisis de las conversaciones de los visitantes (Lucas et al. 1986), o incluso los grupos de enfoque (*focus groups*) que son una estrategia de marketing (Rubenstein 1989).

Todos estos nuevos intereses en los estudios de visitantes surgen a finales de la década de los setenta y se extienden hasta el final del siglo e incluso las primeras décadas del siglo XXI, pero cerca del cambio de milenio aparecen más temas a tratar, como las nuevas tecnologías. Muchas exposiciones basadas en valores constructivistas ofrecen acceso a información a través de nuevas tecnologías, de modo que aparecen estudios que las analizan (Falk y Dierking 2008) y hasta las incorporan como metodología (Moussouri y Roussos 2015). Y no son la única técnica que aparece, las nuevas metodologías siguen tendiendo a ser cualitativas, como la indagación narrativa (Connelly y Clandini 1990). Entre las nuevas cuestiones a estudiar destaca el interés por el impacto a largo plazo de la exposición en la vida del visitante (Anderson et al. 2007). También empieza a complementarse la visión cognitiva con la incorporación de las emociones y el estudio de su papel en la construcción de significado (Falk y Gillespie 2009; Witcomb 2013). Y si se apreciaba la aparición de estrategias de marketing desde los setenta, su influencia se va haciendo cada vez más evidente con el uso de los términos "cliente" (Rowley 1999) y "consumidor" (Harrison y Shaw, 2004) para referirse al visitante.

Más allá de la educación

A pesar de la aparición de nuevos intereses, no podemos perder la perspectiva general de los estudios de visitantes y en este contexto las líneas de investigación mencionadas son minoritarias; siguen predominando las evaluaciones de exposiciones y los estudios de comportamiento por parte de los investigadores, y los análisis de público por parte de las instituciones. Aun así, la aparición de nuevos objetivos en los estudios señala un

cambio de perspectiva en la relación del museo con el visitante: hay un nuevo interés por comprender el modo en que el visitante aborda la exposición.

¿Significa eso que la institución comienza a tratar al visitante como cliente? En otras palabras, ¿se están estudiando las necesidades y expectativas del visitante para adaptar el servicio del museo a ellas? Algunos investigadores consideran que, aunque los estudios de visitantes han avanzado mucho, se centra siempre en un único aspecto de la visita, la educación, y por lo tanto no se tienen en cuenta las necesidades reales de los visitantes.

> Researchers have been talking with and observing visitors in exhibit halls for decades. Even though this research has caused many to think and talk differently about the visitor experience, some exhibit developers continue to create exhibits in a traditional framework that assumes all visitors are there to receive the museums' messages and to grasp or learn information. In fact, "learning" is the word that is often used by museum professionals in the context of exhibit development to describe how we want visitors to experience our exhibits (Korn 1992, 169).

Y es que si hay algo que vertebra toda la historia de los estudios de visitantes desde su origen a finales del siglo XIX es la concepción subyacente del museo como institución educativa. La labor educativa era, precisamente, lo que definía una relación anfitrión-invitado entre museo y visitante según Doering:

> An educational mission implies a relationship with visitors akin to that of "hosts" and "guests," in which museums are not only more accommodating to visitors but also take some responsibility for what happens to them" (Doering 1999, 3).

Estos investigadores forman parte de una rama concreta de los estudios de visitantes que aparece a fínales de los setenta y se encarga del estudio de la experiencia de la visita de forma global. Sintetizando mucho sus investigaciones y los distintos modelos que han presentado, en general se ha llegado a la conclusión de que la visita al museo tiene, al menos, cuatro dimensiones: física o material, que corresponde a la experiencia externa, sensorial, de la experiencia, que tiene que ver con la museografía, el museo como espacio arquitectónico, etc.; cognitiva o intelectual, es la parte de la visita relacionada con la información; emocional o introspectiva, que tiene que ver con la conexión o respuesta emocional e incluso con la capacidad imaginativa del individuo; y social, que depende de la compañía del visitante.

En el contexto de estas dimensiones, la experiencia educativa corresponde a la parte intelectual de la visita. La cuestión es que ha quedado demostrado que la experiencia del visitante depende de sus propias motivaciones, expectativas y conocimientos previos entre otras cuestiones, y aunque algunos buscan una experiencia educativa, no todos lo hacen. Cameron y Gatewood (2000, 118) demostraron que aproximadamente un 27% de los visitantes de lugares históricos y museos – al menos en las muestras que tomaban– acude en busca de lo que ellos denominaron *a numinous experience*, que podría definirse como una experiencia introspectiva o personal, de conexión con un objeto, una época, un recuerdo, etc. Luego la prioridad de estos visitantes no es aprender, y si no buscan aprender, difícilmente se beneficiarán de una experiencia que ha sido diseñada para ello.

Como consecuencia de esta reflexión, algunos investigadores han desarrollado propuestas de experiencias en el museo que cubren necesidades de la sociedad más allá de la educación. Entre las más interesantes se encuentra la hipótesis de Kaplan, que propone al museo como ambiente o entorno restaurador (*restaurative environment*), un término que había sido utilizado en el contexto del entorno natural y que él y su equipo aplicaron al museo. Un ambiente restaurador podría definirse como un lugar que reúne las condiciones necesarias para que se produzca la recuperación del estrés o de la fatiga de la atención dirigida – que es el resultado de mantener la atención durante un periodo prolongado de tiempo en un mismo asunto– o, dicho de otra forma, un lugar que permita recuperar la efectividad cognitiva y emocional. Las características que un entorno debe reunir para ser considerado ambiente restaurador son: generar fascinación, estar alejado física y/o mentalmente del entorno cotidiano, extenderse en el tiempo y el espacio lo suficiente como para ocupar la mente y ser compatible con las inclinaciones y propósitos de la persona (Kaplan et al. 1993, 727-728).

El museo tiene el potencial de encajar con esta descripción y cubrir, de ese modo, una necesidad muy real causada por el estilo de vida actual de muchos países del mundo. Al adaptar el servicio a las necesidades de los visitantes ¿los estaría tratando como clientes?

Reflexión final

En definitiva, los estudios de visitantes no solo reflejan la evolución que ha sufrido la relación del museo con la sociedad, sino que han contribuido a transformar la actitud del museo hacia el visitante, de extraño a invitado y quizá también a cliente –¿o tendría más sentido hablar de usuario? Sin embargo, en función de la rápida transformación que sufre la relación entre el museo y la sociedad y que se ha planteado en estas líneas, la

etiqueta *cliente* no define la naturaleza definitiva de la actitud de la institución hacia el visitante sino que, según parece, es muy probable que pronto se plantee el papel del visitante como socio o compañero del museo. Quizá el día que eso suceda dejemos de referirnos a los usuarios de los museos como *visitantes*.

Referencias bibliográficas

Anderson, David; Storksdieck, Martin; Spock, Michael. 2007. Understanding the long-term impacts of museum experiences. *In principle, in practice. Museums as learning institutions*, ed. Falk, J. H. & Dierking, L. D., 197-215. Altamira Press.

Bloomberg, Marguerite. 1929. *An Experiment in Museum Instruction*. Washington D. C.: Publications of the American Association of Museums (New Series), 8.

Borun, Minda. 1989. Naive notions and the design of science museum exhibits. *Journal of Museum Education*, 14 (2): 16-17.

Cameron, Catherine M.; Gatewood, John B. 2000. Excursions into the un-remembered past: What people want from visits to historical sites. *The public historian*, 22 (3): 107-127.

Cameron, Duncan F.; Abbey, David Samuel. 1959–60, The Museum Visitor, I, II. *Report from Information Services*, Royal Ontario Museum.

Connelly, F. Michael; Clandinin, D. Jean. 1990. Stories of experience and narrative inquiry. *Educational researcher*, 19 (5): 2-14.

Doering, Zahava D. 1999. Strangers, guests, or clients? Visitor experiences in museums. *Curator: The Museum Journal*, 42 (2): 74-87.

Falk, John H.; Gillespie, Katie L. 2009. Investigating the role of emotion in science center visitor learning. *Visitor Studies*, 12 (2): 112-132.

Falk, John. H.; Dierking, Lynn D. 2008. Enhancing visitor interaction and learning with mobile technologies. *Digital technologies and the museum experience: Handheld guides and other media*: 19-33.

Falk, John. H.; Moussouri, Theano; Coulson, Douglas. 1998. The effect of visitors' agendas on museum learning. *Curator: The Museum Journal*, 41 (2): 107-120.

Gibson, Katharine. 1925. An experiment in measuring results of fifth-grade class visits to an art museum. *School and Society*, 21 (5): 658-662.

Gilman, Benjamin Ives. 1916. Museum fatigue. *The Scientific Monthly*, 2 (1): 62-74.

Harrison, Paul; Shaw, Robin. 2004. Consumer satisfaction and post-purchase intentions: An exploratory study of museum visitors. *International Journal of Arts Management*, 6 (2): 23-32.

Hein, George E. 1998. *Learning in the Museum*. London: Routledge.

Higgins, Henry Hugh. 1884. Museums of Natural History: Part 1, Museum visitors. *Transactions of the Literary and Philosophical Society of Liverpool*, Liverpool: 185-188.

Hood, Marilyn G. 1983. Staying away: why people choose not to visit museums. *Museum news* 61 (4): 50-57.

Hooper-Greenhill, Eilean. 1992. *Museums and the interpretation of visual culture*. Londres: Routledge.

Hooper-Greenhill, Eilean. 2006. Studying visitors. *A companion to museum studies*, ed. Sharon Macdonald, 362-376. Malden, USA; Oxford, UK; Victoria, Canadá: Blackwell Companions in Cultural Studies.

Johnson, David A. 1969. Museum Attendance in the New York Metropolitan Region. *Curator*, XII, 3

Kaplan, Stephen; Bardwell, Lisa V.; Slakter, Deborah B. 1993. The museum as a restorative environment. *Environment and Behavior*, 25 (6): 725-742.

Koran Jr, John. J.; Koran, Mary Lou; Longino, Sarah J. 1986. The relationship of age, sex, attention, and holding power with two types of science exhibits. *Curator: The Museum Journal*, 29 (3): 227-235.

Korn, Randi. 1992. Redefining the visitor experience in the exhibit development process. *Visitor Studies*, 17 (13): 169-172.

Lawrence, Ghislaine. 1993. Remembering rats, considering culture: perspectives on museum evaluation. *Visitor Studies of the 90s*, ed. Bicknel, S. & Farmelo G., 17-124. London: Science Museum.

Lucas, A. M., McManus, Paulette; Thomas, Gillian. 1986. Investigating learning from informal sources: Listening to conversations and observing play in science museums. *European Journal of Science Education*, 8 (4): 341-352.

McManus, Paulette. M. 1991. Making sense of exhibits. *Museums languages: objects and texts*, ed. Gaynor Kavanagh, 33-46. Leicester: Leicester University Press.

McManus, Paulette. M. 1993. Memories as indicators of the impact of museum visits. *Museum management and curatorship*, 12 (4): 367-380.

Melton, Arthur W. 1935. *Problems of installation in museums of art*. Publications of the American Association of Museums (New Series), 14.

Miles, Roger. 2007. A natural history museum in transition: Reflections on visitor studies in practice. *Visitor Studies*, 10 (2): 129-135.

Moussouri, Theano; Roussos, George. 2015. Conducting visitor studies using smartphone-based location sensing. *Journal on Computing and Cultural Heritage (JOCCH)*, 8 (3): 12.

Packer, Jan. 2008. Beyond learning: Exploring visitors' perceptions of the value and benefits of museum experiences. *Curator: The Museum Journal*, 51 (1): 33-54.

Packer, Jan; Ballantyne, Roy. 2016. Conceptualizing the visitor experience: A review of literature and development of a multifaceted model. *Visitor Studies*, 19 (2): 128-143

Pennsylvania Museum of Art. 1930. Pennsylvania Museum classifies its visitors. *The Museum News*, VII, 15

Rea, P. M. 1939. How Many Visitors Should a Museum Have. *The Museum News*, May.

Robinson, Edward Stevens et al. 1928. *The behavior of the museum visitor*. Publications of the American Association of Museums (New Series), 72.

Rowley, Jennifer. 1999. Measuring total customer experience in museums. *International journal of contemporary Hospitality management*, 11 (6): 303-308.

Rubenstein, Rosalyn. 1988. The use of focus groups in audience research. *Visitor Studies* 1 (1): 180-8.

Screven, Chandler G. 1969. The museum as a responsive learning environment. *Museum News,* 47 (10): 7-10.

Screven, Chandler G. 1976. Exhibit Evaluation. A Goal-Referenced Approach. *Curator: The Museum Journal*, 19 (4): 271-290.

Shettel, Harris H. 1973. Exhibits: art form or educational medium? *Museums News,* 52 (1): 32-41.

Silverman, Lois H. 1995. Visitor meaning-making in museums for a new age. *Curator: The Museum Journal*, 38 (3): 161-170.

Wells, Carolyn H. 1969. *Smithsonian Visitor*, Washington, D.C.: An informal publication of the Smithsonian Institute.

Witcomb, Andrea. 2013. Understanding the role of affect in producing a critical pedagogy for history museums. *Museum management and curatorship*, 28 (3): 255-271.

O QUE NOS CONTAM OS MUSEUS "DE TRAZER POR CASA"[1]?

Rita Maia Gomes
IHA/NOVA FCSH

RESUMO

Por todo o país, de norte a sul, do interior ao litoral, em pleno meio rural ou às portas das grandes cidades, encontram-se museus particulares, sem enquadramento institucional, que, abrindo ao público gratuitamente, expõem o resultado de um coleccionismo individual. Estes museus nascem da vontade de uma pessoa – um coleccionador, que decide divulgar a sua colecção, mostrando-a dentro da própria casa ou em espaços a ela associados. Autodenominam-se de museus, ou são assim designados pelas comunidades onde estão inseridos; contudo, não são museus, à luz da definição do ICOM ou da Lei-Quadro dos Museus Portugueses. São, por isso, entidades à margem do sistema museológico português e, como tal, serão uma espécie de museus "de trazer por casa" aos olhos da comunidade académica e dos profissionais de museus. Porém, não fazendo parte do universo oficial, estes lugares marginais apresentam especificidades interessantes e encerram matérias que importam particularmente à área dos estudos dos museus – como pretendo demonstrar.

Palavras-chave: Universo museológico não oficial**;** Autodenominados museus**;** Museus particulares**;** Coleccionismo individual; Coleccionismo popular.

ABSTRACT

Throughout the country, from north to south, from inland to the coast, in the middle of the countryside or at the gates of major cities, there are private museums, without institutional framework, which, opening to the public free of charge, expose the result of individual collecting practices. These museums are born of the will of a person – a collector, who decides to disclose his collection, showing it within the house itself. They are self-called museums or are thus designated by the communities where they belong; however, they are not museums by the definition of ICOM or by the Portuguese legislation. They are entities on the side-lines of the Portuguese museological system and, as such, they are not considered by the academic community and museum professionals. Not being part of the official universe, these marginal places present interesting specificities and include important aspects that matter to museum studies – as I intend to demonstrate.

Keywords: *Un-official museological universe**;** Self-called museums**;** Private museums**;** Individual collecting practices**;** Popular collecting practices.*

[1] Diz-se, em linguagem corrente, de coisas com pouco valor, de fraca qualidade.

Só as casas explicam que exista
uma palavra como intimidade
Sem casas não haveria ruas
as ruas onde passamos pelos outros
mas passamos principalmente por nós
Ruy Belo

Ao longo dos últimos anos, fui estando atenta aos museus que estavam fora do sistema, que não eram reconhecidos oficialmente, que não passavam pelo crivo da credenciação – enfim, um número expressivo de espaços espalhados pelo nosso país e que encerram uma diversidade tipológica surpreendente. Dentro desse grande universo de autodesignados museus, apercebi-me da existência de uma tipologia específica que me interessou.

São museus particulares, sem qualquer tipo de enquadramento institucional, sem apoios mecenáticos, sediados dentro de residências particulares ou em espaços associados (tais como sótãos, anexos, garagens, armazéns). Estes espaços nascem da vontade de uma pessoa – um coleccionador, que decide expor a sua colecção abrindo-a ao público, gratuitamente, dentro da sua própria casa. São, por isso, espaços biográficos, onde se mostra o resultado de um coleccionismo individual, dentro do universo privado e íntimo que é a casa.

Algumas considerações sobre o título deste artigo são necessárias para compreender o seu fio condutor e, antes disso, para explicitar o meu olhar sobre estes museus.

O título do artigo reflecte, propositadamente, um juízo de valor: aos nossos olhos, os olhos da comunidade académica/científica e dos profissionais de museus, estes museus não são museus; serão uma espécie de museus "de trazer por casa", isto é, museus de faz de conta, museus que não podem ser levados a sério. Autodenominam-se de museus, ou são assim designados pelas comunidades onde estão inseridos; contudo, conceptualmente, tecnicamente, legalmente não são museus, são entidades à margem do sistema museológico português. Não fazendo parte de um universo oficial, estes lugares marginais apresentam especificidades interessantes e convocam matérias que importam particularmente à área dos estudos dos museus – como pretendo demonstrar. Assim, este título apresenta-se como um repto, um desafio para que olhemos para estes lugares sem preconceitos ou desmerecimentos, com curiosidade científica e abertura suficiente para nos deixarmos ser surpreendidos pela multiplicidade das suas configurações, visões e práticas, conseguindo lê-los através de grelhas pluridisciplinares.

Este título evidencia, de igual modo, uma incapacidade de encontrar uma designação que congregue a essência destes espaços e as suas particularidades. Efectivamente, nomear estes espaços é difícil e coloca, necessariamente, questões conceptuais e metodológicas. Com o intuito de tornar essa tarefa mais esclarecida, procurei referências a situações semelhantes noutros países que pudessem abrir os horizontes da própria investigação, contribuindo para um aprofundamento teórico da temática.

Este fenómeno – se assim se poderá designar – não é exclusivo do território português. Recentes trabalhos académicos, posteriores a 2009, provam a existência de espaços congéneres em países como Espanha, Alemanha, Finlândia, Estónia, Roménia e Inglaterra. Trata-se de uma linha de investigação embrionária dentro dos estudos dos museus e do património; porém, a sua pertinência foi já assegurada por um conjunto de investigações que reconhece a existência e a importância de um, direi, universo museológico 'lateral', paralelo ao universo museológico considerado convencional/oficial. O prisma com que os museus não-oficiais têm sido analisados é variado – o que se explicará certamente pelas diferentes afiliações disciplinares dos investigadores, bem como pelos contextos e realidades de cada país. Como tal, as características dos espaços valorizadas pelos investigadores divergem bastante de estudo para estudo – o que em si também é revelador da riqueza e da criatividade destes lugares e das pessoas por detrás deles. Encontramos assim, nestes estudos, uma multiplicidade de tipologias e, consequentemente, de designações – entre elas: *Do It Yourself Museums* (Taimre 2013), *vernacular museums* (Mikula 2015), *amateur museums* (Piñas 2017), *emergent museums* (Klimaszewski 2018).

Das designações e tipologias encontradas, apenas uma corresponde aos museus que estudei. A categoria de *amateur museums* definida por Mariona Moncunill Piñas abrange os items que circunscrevi na definição do meu objecto de estudo. O nome da tipologia coloca a tónica no modo de fazer o museu – que surge sempre como um *hobby*, uma forma de ocupação dos tempos livres, resultante de um empenho não profissional. Nesse sentido, os museus que estudei são museus amadores, dado que os seus proprietários não estão profissionalmente ligados à área da museologia, nem procuram ajuda especializada e técnica para organizarem os seus museus.

Não estou segura, nesta fase da investigação, quanto à adopção desta designação porque não enfatiza a característica que mais me encantou e me conduziu à investigação em si: a domesticidade do fenómeno. *Amateur museums* não espelha inequivocamente essa característica, embora ela seja considerada na tipologia de museus que a investigadora definiu: "these museus are usually installed in spaces owned by their founders, often their own homes, or in spaces lent by family members" (Piñas 2017, 12). Para mim, é aí

que reside o mais desconcertante e inesperado destes espaços. A casa, lugar por excelência da intimidade e da privacidade, espaço que nos protege dos outros e do desconhecido, abre-se ao público pela mão do proprietário/residente, que a converte parcialmente em museu – um museu para todos. O proprietário exibe a sua colecção, as suas colecções, mas expõe igualmente o seu espaço privado, o seu modo de vida, a sua família, a sua história, os seus valores e os seus problemas.

Visto tratar-se de uma investigação em construção, permito-me deixar em suspenso a discussão sobre a designação adequada para estes lugares, direccionando o artigo para as reflexões que estes museus me suscitaram. De entre um universo de 30 museus visitados, seleccionei oito casos de estudo. Procurei que a selecção reflectisse a diversidade que caracteriza esta tipologia, em termos de geografias, de colecções expostas, de perfil dos protagonistas, de casas e que contemplasse museus em diferentes estádios de desenvolvimento. Apresento em seguida uma caracterização sumária dos museus que considerei para esta abordagem.

Museu Particular Maia SLB

O museu fica situado em Gandra, no concelho de Esposende. É um caso paradigmático porque o espaço reflecte duas obsessões que acompanham o proprietário desde criança: o coleccionismo e o futebol.

O proprietário é Pedro Costa Alves, conhecido como Pedro Maia, tem 40 anos[2] e é operário têxtil. Abriu o museu em 2007 e lá encontram-se expostos todo o tipo de objectos relacionados com o seu clube desportivo: o *Sport Lisboa e Benfica*. Predominam os objectos do mundo do futebol, mas também estão representadas outras modalidades.

A sua colecção, que já conta com cerca de 2500 peças, é resultante, maioritariamente, de aquisições feitas através da internet, em feiras ou em lojas onde se vende *merchandising* do clube. Porém, há também uma parte da colecção que é proveniente de ofertas – da família, de amigos ou até de desportistas e de funcionários do clube.

O museu ocupa duas divisões da sua casa e não tem um acesso independente. Para se entrar no museu, tem de se passar pelo interior da habitação. As visitas são gratuitas, mas devem ser agendadas previamente, de acordo com a disponibilidade do proprietário.

[2] As idades dos proprietários dos museus são referentes à data da redacção do artigo: Junho de 2019.

Casa da Aldeia – Parque Ferroviário e Museu Rural

Este museu situa-se em Valadares, nos arredores de Vila Nova de Gaia, e pertence ao coleccionador Bernardino Ribeiro, de 91 anos, reformado do sector agrícola desde 2011.

O museu é constituído por núcleos temáticos, dispersos por várias dependências da casa de família, onde habita o coleccionador. É uma casa de lavoura de proprietários rurais abastados com uma quinta anexa.

O museu tem duas valências norteadas por duas colecções diferentes. A mais significativa é a temática dos comboios. O proprietário é um apaixonado pelo mundo dos comboios desde pequeno, mas só começou a coleccionar modelismo ferroviário em 1958, quando o seu filho nasceu. Colecciona também material associado à circulação ferroviária em geral e à história dos caminhos-de-ferro portugueses. Acresce a esta valência, uma colecção de cariz etnográfico constituída a partir do espólio da família, sempre dedicada a actividades agrícolas.

O coleccionador não tem ideia de quantas peças possui. São, maioritariamente, resultantes de aquisições (em feiras, sucateiras, lojas de modelismo ferroviário), embora sejam muito expressivas as doações.

A visita ao museu deve ser marcada com antecedência e é gratuita, embora o proprietário aceite donativos, que se destinam à manutenção do parque ferroviário.

Museu dos Telefones – Celeiro Ti Deolinda

O museu situa-se em Sarrazola, na freguesia de Cacia, às portas de Aveiro. Pertence a Agostinho Pinto, reformado, com 66 anos, que aí expõe a sua colecção de telefones e objectos relacionados com o universo das telecomunicações. A colecção foi iniciada em 1971, quando o coleccionador ingressou na empresa *TLP* (*Telefones de Lisboa e Porto*). As peças são adquiridas em feiras e antiquários, mas grande parte resulta da recolecção de material que ia ficando obsoleto e era retirado de circulação.

Abriu o seu museu em 2006, num antigo celeiro pertencente à sogra, conhecida como Ti Deolinda – facto que explica a designação do espaço, onde lhe quis prestar homenagem. Agostinho Pinto mora no rés-do-chão e o museu situa-se no primeiro andar.

A visita ao museu é gratuita, mas deve ser combinada previamente com o proprietário.

Museu Etnológico de Melo

Este espaço está situado em Melo, aldeia do concelho de Gouveia, no distrito da Guarda.

É o museu do coleccionador Luís Filipe Gonçalves, inaugurado em 1999, no rés-do-chão da sua residência. Tem 78 anos, é reformado. Teve muitas profissões, entre elas a de carpinteiro – e foi essa experiência que originou a sua vontade de coleccionar as ferramentas que testemunham a arte da carpintaria tradicional.

O seu espólio é constituído por 256 peças, que documentam todo o processo de transformação da madeira, desde o corte das árvores até à execução do produto final. Também expõe trabalhos que executa em madeira, tais como miniaturas de edifícios de Melo.

O museu está aberto diariamente, mas é prudente marcar a visita antecipadamente. Luís Filipe não cobra as entradas; no entanto, tem na recepção uma caixa onde os visitantes poderão deixar um donativo. O proprietário faz questão de sublinhar que o dinheiro destina-se à produção de folhetos informativos sobre Melo, que disponibiliza gratuitamente.

Museu do Senhor Júlio

No centro histórico de Almeida (distrito da Guarda) fica aquele que é conhecido como o Museu do Senhor Júlio – designação que dá conta do seu proprietário, que se chama Júlio Monteiro. Tem 76 anos e está reformado; era funcionário do sector das águas da Câmara Municipal de Almeida.

Decidiu transformar a garagem da sua casa em museu assim que se reformou e abriu-o ao público em 2000. Nesa garagem está guardado o seu tesouro, que o proprietário estima ter mais de três mil peças. A colecção foi sendo reunida ao longo da sua vida profissional e é resultado da sua atracção pelos lixos; insere-se na categoria "artefactos antigos", que contempla "de tudo um pouco": instrumentos agrícolas, utensílios domésticos, relógios, chaves, fechaduras, ferraduras, etc…

O museu pode ser visitado gratuitamente, de manhã e à tarde; Júlio Monteiro abre a garagem diariamente e senta-se a ler o jornal, esperando os visitantes.

Museu de Manuel Botelho

Este museu está situado em Vila Franca das Naves, localidade do concelho de Trancoso, no distrito da Guarda. O espaço tem o nome do seu proprietário: Manuel Botelho. Tem 79 anos, é reformado e foi agente da PSP, para além de ter sido durante toda a vida ferrador de animais – profissão que herdou do seu avô.

O museu, aberto há mais de 25 anos, situa-se na garagem da sua casa e guarda um acervo que integra a categoria de "coisas antigas", que inclui desde fardas militares, alfaias agrícolas, rádios, máquinas de escrever até motociclos. As cerca de 750 peças que chegou a reunir resultam de aquisições, mas são maioritariamente provenientes de achados entre os desperdícios, os objectos considerados lixo. O proprietário nunca cobrou dinheiro pelas entradas.

Museu de Máquinas de Escrever

Este espaço museológico algarvio situa-se na avenida principal da vila de S. Brás de Alportel e é propriedade de Vítor Pires Lourenço, aposentado, com 82 anos.

O museu abriu ao público em 2016 e é dedicado às máquinas de escrever. Vítor Lourenço teve ideia de criar um museu quando começou a coleccionar, em 2011. Dedicou-se ao coleccionismo de máquinas de escrever porque são objectos com os quais sempre trabalhou enquanto proprietário de dois escritórios de seguros.

A exposição apresenta uma pequena parte da sua colecção, composta por 800 máquinas – a maioria adquiridas pelo próprio, embora já tenha recebido algumas doações.

O museu fica dentro do seu escritório de seguros que, por sua vez, ocupa o rés-do-chão de um prédio do qual é proprietário e onde reside, no primeiro andar. O espaço está aberto nos dias úteis, das 9h00 às 19h00 e a entrada é gratuita.

Museu Rural

Este museu encontra-se na Penina, uma aldeia do concelho de Loulé. Maria Alice Ramos Ferreira é o nome da proprietária, que toda a vida foi trabalhadora doméstica. Tem 77 anos e é viúva há dez anos. Em 2017 criou o museu, sobretudo como uma forma de sentir-se útil e de combater a solidão, depois da morte do seu marido.

O museu está sediado nuns anexos da sua casa, onde antigamente tinha animais e o forno de lenha. Não sabe quantas peças tem. Tudo o que está exposto foi reunido a partir do espólio da família – que sempre trabalhou no campo.

Pode dizer-se que o museu está aberto todos os dias; basta tocar à campainha da casa de Maria Alice e pedir-lhe uma visita – que ela faz com toda a satisfação e de modo gratuito. O museu encerra quando ela não está em casa.

O estudo efectuado centrou-se nas visitas que realizei a estes museus e nas conversas que tive com os seus proprietários e, em alguns casos, com as suas famílias. Concebi também

um questionário para ser preenchido pelos proprietários, após a minha visita, com o objectivo de obter informações mais precisas e pormenorizadas, cujo registo nem sempre é possível num processo de interacção presencial. Procurei também, e sempre que possível, recolher informação sobre estes espaços nas localidades onde estão inseridos (postos de turismo, juntas de freguesia, cafés, pessoas que passavam na rua) para tentar perceber como são percepcionados pelas comunidades. O estudo foi colmatado com uma análise da cobertura de que alguns destes espaços foram alvo pela comunicação social, nomeadamente a imprensa escrita.

A informação recolhida permitiu-me chegar a algumas conclusões, apresentadas em seguida.

1. Museus que não são museus

Efectivamente, e sem haver espaço para discussão, estes espaços não são museus – se considerarmos as definições de museu que nos devem reger, tanto a do ICOM, como a da Lei-Quadro dos Museus Portugueses.

Não é necessário percorrer o todo das definições para perceber logo que estes lugares não cumprem o primeiro requisito para serem museu, porque não são instituições de carácter permanente, pelo contrário: são extremamente perecíveis, estão totalmente dependentes do ciclo de vida do dono da casa. São espaços muito frágeis, demasiadamente colados à figura que os concebeu: o coleccionador – único funcionário do museu que congrega nele todas as tarefas para o manter aberto. Quando os coleccionadores ficam doentes ou morrem, os espaços deixam de fazer sentido, perdem a 'alma' e morrem também. Dois dos museus que contemplei neste estudo provam bem esta questão da efemeridade: um está moribundo; e o outro já morreu.

O espaço criado por Júlio Monteiro em Almeida espelha um museu moribundo. O proprietário está doente e profundamente debilitado. Continua a abrir o museu todos os dias – graças à ajuda da esposa que de manhã retira o carro da garagem e à noite volta a guardá-lo. No entanto, a experiência do visitante fica comprometida, porque o anfitrião já não tem energia para dar explicações nem para fazer uma visita-guiada de "fio a pavio". E a aparência atulhada do espaço museológico – sem critérios de arrumação – inviabiliza qualquer tipo de apreensão quanto ao significado dos objectos. Falta a voz do coleccionador. Os turistas continuam a entrar, limitando-se a fazer fotografias que captam, no mínimo, o pitoresco do espaço.

O museu de Manuel Botelho em Vila Franca das Naves já está morto. O proprietário está muito doente e com muitas dificuldades de se expressar. A família foi-se

aproveitando da sua debilidade para terminar com "uma dor de cabeça". A garagem começou a ser 'invadida' para estacionar os carros e paulatinamente foram-se vendendo e oferecendo peças. Já não há qualquer tipo de manutenção, o museu está visivelmente esventrado e em decadência. A família não encara aquele espólio como património, mas sim como um "conjunto de coisas velhas que não servem para nada e ocupam espaço".

Assim, pode dizer-se que tudo na constituição destes espaços é contrário ao princípio da permanência institucional dos museus. São, ao inverso dos museus, espaços demasiadamente frágeis e efémeros.

Os proprietários destes museus, em geral, têm percepção do carácter passageiro dos seus museus e não escondem alguma preocupação quanto à sua continuidade, após a sua morte. Essa continuidade só pode ser garantida por uma via: o engajamento da família – o que implica a permanência do imóvel como propriedade da família e a assunção do legado do proprietário como uma herança que os descendentes têm vontade e gosto em perpetuar.

Admitindo, porém, que em alguns casos se venham a cumprir estes requisitos e que alguns destes museus sobrevivam à morte dos seus fundadores, eles serão necessariamente outros museus.

2. Proprietários que usam, convictamente, a palavra museu

Os proprietários destes museus têm consciência do seu lugar à margem no sistema museológico português e do seu carácter não oficial. No entanto, não se coíbem de autodesignar os seus espaços como museus e de os publicitar enquanto tal. Nesse âmbito, é relevante mencionar que todos estes museus estão sinalizados exteriormente – reclamando, de uma forma mais ou menos discreta, a sua existência. Destaco como sinalizações exteriores, e desta feita recorrendo a imagens (**Fig. 1**; **Fig. 2**), os casos mais criativos que chamam a atenção de todos os transeuntes – mesmo dos mais distraídos.

Mas, o que conhecem estes coleccionadores dos 'verdadeiros' museus? O mais estranho, para mim, foi ter percebido que estes coleccionadores não são públicos frequentes de museus – muito pelo contrário. Há coleccionadores que nunca visitaram museus; outros visitaram apenas museus não oficiais. O Museu do Benfica é aquele que espelha esta realidade de modo mais emblemático. O proprietário, quando questionado sobre a génese do seu museu, revela de imediato a sua fonte de inspiração: o museu de Fernando Silva – português que emigrou para a França e que construiu um museu do Benfica dentro da sua casa, que Pedro Maia visitou em 2007. Essa visita marcou-o emocionalmente e esse museu serviu de modelo para o museu que veio a criar. As

referências museológicas de Pedro Maia só mais tarde se alargaram, com a sua visita, em 2014, ao museu oficial do Benfica – o Museu do Benfica-Cosme Damião, inaugurado em 2013.



Fig. 1 Sinalização exterior do Museu Etnológico de Melo. © Rita Maia Gomes, 2018.



Fig. 2 Acesso ao Museu Particular Maia SLB. © Rita Maia Gomes, 2018.

Para estas pessoas, a palavra museu tem uma carga fortíssima. O museu tem o poder de cristalizar o passado. É o sítio onde se reúnem objectos raros, objectos que as pessoas deixaram de usar, mas também objectos banais que testemunham episódios "dignos de registo". O museu representa uma espécie de arca de Noé, um género de porta mágica para um mundo que já não existe ou para um mundo autobiográfico, e por isso único – que estes coleccionadores se orgulham em facultar aos visitantes.

A designação destes espaços como museus e a sua abertura ao público correspondem a uma necessidade de legitimação das suas colecções e a uma forma de validarem socialmente o seu percurso de coleccionadores. A personalidade do proprietário, a sua formação, a sua mundividência e, claro, o seu poder económico explicam as diferentes *nuances* nos seus coleccionismos e, por consequência, nos museus que conceberam.

3. Espaços que actuam como museus

Não sendo museus, estes espaços procuram aproximar-se deles, mimetizando práticas e formatos dos 'verdadeiros' museus, cumprindo diversas funções nas comunidades onde estão inseridos.

Todos estes espaços são **guardiães inquestionáveis de património** e zelam pela sua preservação e, por vezes, pelo seu estudo.

Não creio que seja correcto dizer que os proprietários destes museus são estudiosos, investigadores ou especialistas. Não são e nunca se assumem como tal. No entanto, em alguns casos, as colecções são resultado de uma recolha exaustiva e do conhecimento inerente a essa recolha – que os coleccionadores – à sua maneira e com o seu saber – procuram mobilizar.

Neste âmbito, o caso do Museu de Melo é muito representativo. Todas as peças, ligadas à profissão do carpinteiro, estão inventariadas. Mais do que o nome da ferramenta, o coleccionador preocupa-se em registar e mostrar para que é que ela serve, em que contextos se utiliza e os efeitos que produz. A sua colecção é, fundamentalmente, um repositório de conhecimento – adquirido através de 30 anos de pesquisa e de recolha.

O exemplo do Museu de Máquinas de Escrever é extraordinário. Basta uma visita às reservas do museu (**Fig. 3**) para percebermos o esforço do coleccionador em ordenar as máquinas por marcas, por modelos e datas. Esta ordenação é já o resultado de uma sistematização da informação feita pelo coleccionador e de uma preocupação: o entendimento do universo que colecciona.



Fig. 3 Reservas do Museu de Máquinas de Escrever. © Rita Maia Gomes, 2018.

O que de mais rico se descobre nestes espaços, às vezes com muita surpresa, é a operacionalização de **funções educativas**. No percurso museográfico, no fio condutor das visitas, nas acções promovidas pelos proprietários ou mesmo nos motivos inerentes à constituição dos próprios museus são evidentes as preocupações pedagógicas.

É preciso esclarecer, à partida, que as visitas a todos estes museus são guiadas. Nenhum destes espaços pode ser usufruído sem uma orientação. O proprietário é o guia do museu: tem orgulho em mostrar as suas colecções, em explicitar como foi arranjando os objectos e como pensou a sua exposição. O discurso museográfico, diríamos nós, só é perceptível ou só faz sentido através da voz do coleccionador.

A exposição torna-se indecifrável na ausência do proprietário ou quando os visitantes não podem compreender o que ele diz. Esse é o problema com que se debateu Maria Alice, que só fala português e recebe muitos visitantes estrangeiros. Para que aquilo que está exposto não ficasse vazio de significado, pensou em algumas soluções para que os visitantes conseguissem perceber, pelo menos, a função de alguns objectos (**Fig. 4**).

Destaco, no domínio educativo, o Museu dos Telefones. Agostinho Pinto recebe todo o tipo de visitantes; no entanto, assume que a visita que tem preparada é destinada a crianças e foi a pensar nesse público que concebeu a sua exposição. Preocupa-se em acompanhar todo o trabalho que os professores fazem com os alunos nas escolas, depois da visita. E é com orgulho que mostra os resultados desse trabalho, dizendo, "isto mostra que o meu museu pode ser útil" (**Fig. 5**).



Fig. 4 Pormenor expositivo no Museu Rural. © Rita Maia Gomes, 2018.

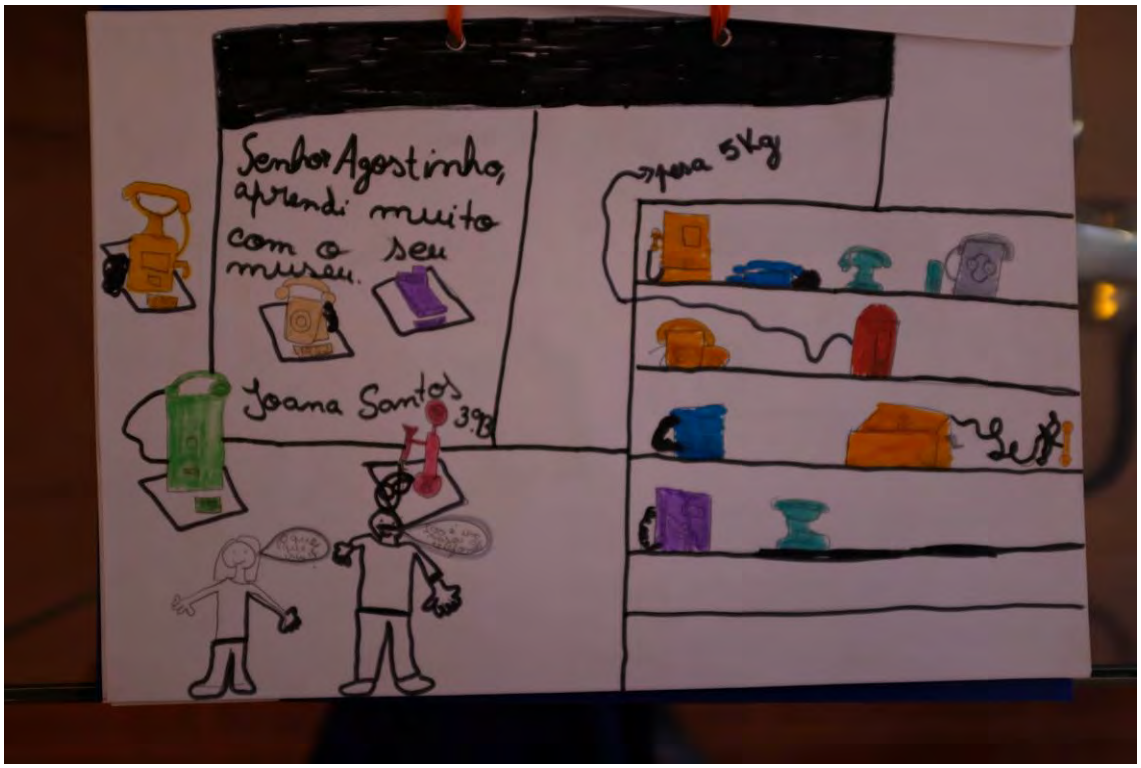


Fig. 5 Trabalho realizado por uma aluna que visitou o Museu dos Telefones. © Rita Maia Gomes, 2018.

Também não posso deixar de sublinhar a excepção existente no Museu de Máquinas de Escrever, que quebra uma das regras de ouro dos museus pois aí "pode-se mexer à vontade!", porque as máquinas "são robustas e não se partem!". É com estas palavras que Vítor Lourenço refere a grande valência do seu museu, principalmente para o público infanto-juvenil, que fica maravilhado ao experimentar um objecto estranho.

Alguns destes museus são **locais de sociabilidade e de convívio**, oferecendo até uma **componente lúdica** aos visitantes.

Evidencio aqui dois dos museus onde esta característica é mais notória. O Museu Rural de Maria Alice tem uma preocupação especial no acolhimento aos visitantes – visível numa pequena mesa à entrada, onde oferece uma prova dos produtos locais, como azeitonas, figos secos e amêndoas – preparados cuidadosamente pela própria. Na Casa da Aldeia a componente lúdica é muito forte. Bernardino Ribeiro, numa parte da sua quinta, construiu um parque ferroviário onde os visitantes podem fazer um percurso de locomotiva a diesel, com simulação de uma viagem de comboio desde o momento da compra do bilhete, na estação, até à viagem propriamente dita passando por túneis, pontes e apeadeiros (**Fig. 6**). O passeio de comboio está incluído no percurso de visita do museu e "faz as delícias dos visitantes – miúdos e graúdos". O proprietário disponibiliza uma parte do terreno, relvado, com cadeiras e mesas, onde os visitantes – sobretudo o público escolar – podem complementar a visita com um piquenique, num espaço convidativo à brincadeira e ao convívio.



Fig. 6 Passeio de comboio na Casa da Aldeia. © Rita Maia Gomes, 2018.

Estes museus constituem-se como pólos de **dinamização cultural** da localidade em que estão inseridos.

Júlio Monteiro, numa reportagem do jornal *Público,* disse que um dos objectivos da criação do seu museu em 2000 foi "poder contribuir para a dinamização turística da vila histórica onde mora"[3], onde não existiam museus. Entretanto, em 2009, construiu-se um "museu a sério" – o Museu Histórico Militar, mas o senhor Júlio não perdeu visitantes. Efectivamente, apesar do seu museu não figurar no prospecto turístico oficial de Almeida, as funcionárias do posto de turismo referem aos visitantes a localização do "museu do Senhor Júlio", apresentando-o como um ex-líbris.

Neste domínio da dinamização cultural é particularmente relevante o Museu de Melo, que funciona como ponto de partida para uma visita à aldeia. Luís Filipe desempenha também o papel de anfitrião e guia turístico da terra onde nasceu o escritor Vergílio Ferreira – função reconhecida pela população local. O proprietário lamenta que as entidades competentes não tenham uma oferta turística programada para Melo. O único material disponível para o acolhimento dos visitantes é o desdobrável feito pelo coleccionador e às suas próprias custas.

Embora não conscientemente, Maria Alice desempenha um papel importante na Penina – uma aldeia por onde passam muitos visitantes, sobretudo turistas, porque está incluída numa rota pedestre de descoberta da paisagem protegida da Rocha da Pena, situada numa zona de transição entre o barrocal e a serra algarvia. O museu serve como local para o acolhimento de turistas, que ali fazem uma pausa na caminhada, ouvindo a explicação da proprietária sobre os mistérios da Rocha da Pena, sobre a história da terra e os seus modos de vida.

O papel dinamizador que estes espaços podem, e até querem, assumir, está brilhantemente sintetizado na resposta que Agostinho Pinto dá quando lhe colocam a hipótese da deslocalização do seu museu: "Porque é que um atractivo que está em Sarrazola há-de ter menos importância do que um que está no centro da cidade de Aveiro?"[4].

[3] "Museu em garagem é atracção turística no centro da vila de Almeida", *Público*, 15/06/2015, s/ pág. (recorte do proprietário).

[4] "Agostinho Pinto. O coleccionador de telefones que acabou por criar um museu", *Fugas. Público*, 10/02/2018, p. 11.

4. Espaços que são reconhecidos

Tendo consciência do seu lugar marginal, de que não são museus oficiais, os seus proprietários orgulham-se por terem outros tipos de reconhecimento.

Em geral, o regozijo dos proprietários é tanto maior quanto o 'estatuto' social e político dos visitantes. Para Luís Filipe do Museu de Melo, por exemplo, a visita do presidente da República de Portugal – Marcelo Rebelo de Sousa – ocupa o lugar cimeiro da lista de visitantes notáveis que já recebeu. O proprietário enfatiza esse reconhecimento durante as suas visitas guiadas, mostrando a réplica de uma peça que fez em madeira para oferecer ao presidente aquando da sua visita.

Também é interessante verificar que existe uma enorme gratificação quando estes espaços são reconhecidos e valorizados por entidades oficiais relacionadas com as temáticas representadas nas colecções. E isso é mais notório nos museus de carácter temático e com colecções mais especializadas, como o Museu dos Telefones ou a Casa da Aldeia. Agostinho Pinto já foi convidado por dois anos consecutivos, em 2017 e 2018, a ter um *stand* com telefones do seu museu num grande evento anual tecnológico de âmbito internacional que se realiza em Aveiro – TECHDAYS. Bernardino Ribeiro tem ligações à APAC – *Associação Portuguesa dos Amigos dos Caminhos de Ferro*, que é visita frequente do seu museu.

Porém, sendo de grande importância para os proprietários uma espécie de aval técnico dos seus coleccionismos, estes obtêm um grande prazer quando os visitantes não são especialistas, nem conhecedores ou curiosos das temáticas das suas colecções. Essas visitas são como que um reforço da razão de ser destes museus, que demonstram capacidade para captar o interesse de pessoas para quem a temática do que exibem não é, emocionalmente ou profissionalmente, relevante. O exemplo que melhor ilustra esta afirmação é o museu de Pedro Maia que, compreensivelmente, tem como principais visitantes os adeptos e os simpatizantes do Benfica. Porém, e ao contrário do que poderíamos imaginar – tendo em conta as rivalidades clubísticas no mundo do futebol, e a forma por vezes irracional e descontrolada dos comportamentos dos aficionados –, Pedro Maia demonstra-se verdadeiramente gratificado quando recebe visitantes que não são benfiquistas. Para o *Notícias de Esposende*, em 2011, fez questão de referir: "Já tenho tido alguns adeptos do F.C. Porto e do Sporting, que no final acabam por me dar os parabéns pelo meu trabalho dedicado ao meu clube"[5].

[5] "História de Pedro Maia. Museu Particular do S.L.B. em Gandra", *Notícias de Esposende*, 18/11/2011 – 1/12/2011, p. 24.

Neste âmbito do reconhecimento, é particularmente forte a importância que os proprietários atribuem à cobertura da comunicação social – que dá visibilidade pública e alargada aos seus museus. Ostentam, com uma vaidade pouco disfarçada, os recortes de jornais onde aparecem e, na maioria dos casos, estes são expostos como se de peças se tratassem. Em termos de aparições na televisão, o campeão é o Museu Particular Maia SLB – que chegou já a ser divulgado em programas de grande audiência.

É ainda de destacar que os espólios que encerram estes museus são, por vezes, reconhecidos pelos museus oficiais – que a eles recorrem para pedir peças emprestadas para exposições ou demonstrando interesse em incorporar algumas das colecções ou peças nos seus acervos.

Como procurei demonstrar neste artigo, estes museus têm muito para nos contar. São, por excelência, lugares centrais para estudar práticas coleccionistas de cariz popular. E, porque só existem por vontade e determinação dos coleccionadores, são um meio privilegiado para aceder directamente aos seus discursos e para conhecer as suas motivações para guardar, juntar ou coleccionar. Trata-se de um coleccionismo que só faz sentido existir numa relação com os outros, e, por isso, estes espaços estão abertos ao público designando-se de museus. Na verdade, e à sua escala, desempenham funções museológicas, não se limitando à preservação do património – como poderíamos, à partida, supor. A relação de proximidade que têm com os públicos é invejável e as estratégias que muitos deles utilizam para potenciar o papel pedagógico das colecções são uma revelação… e uma lição. Para além disso, desempenham protagonismos nas comunidades onde estão inseridos e estas reconhecem-lhes importância, vendo-os como pólos de atracção turística e oportunidades para o desenvolvimento local.

Afinal, talvez estes museus em casas não sejam, taxativamente, museus "de trazer por casa".

Referências bibliográficas

Klimszewski, Cheryl. 2018. "Towards a Typology of an Emergent Museum Form", *Martor* 23: 121-140.

Mikula, Maja. 2015. "Vernacular museum: communal bonding and ritual memory transfer among displaced communities", *International Journal of Heritage Studies*, vol. 21, 8: 757-772.

Piñas, Mariona Moncunill. 2017. *Amateur Museum Practices: Leisure, Myth and Ritual. Seven Case Studies from Catalonia and a Contrast Case from Colombia.* Doctoral thesis: Universidad Oberta de Catalunya.

Taimre, L. 2013. "Do It Yourself (DIY) Museums. Study on Small Museums in Estonia and the People Behind Them". *Museological Review* 17: 26-35.

PERFORMATIVIDADES EM DISCUSSÃO: UM MUSEU PARA A CONTEMPORANEIDADE?

Daniela Salazar
IHA/NOVA FCSH
danielavfsalazar@gmail.com

RESUMO

Tomando como ponto de partida a evolução dos conceitos de museu, assim como de contemporâneo e de contemporaneidade no contexto da segunda metade do século XX e início do século XXI, este ensaio posiciona-se enquanto recurso de exploração dos significados destes últimos na estrutura funcional do museu. A partir de um desenho teórico, apoiado em autores como Giorgio Agamben, Boris Groys ou Michel Foucault, questiona-se de que forma os museus são ou poderão vir a constituir-se enquanto plataformas do pensamento contemporâneo. Nesse sentido, além de uma sistematização teórica, este ensaio irá apresentar, enquanto lente de análise prática destas questões, o elemento de performatividade no seio destas instituições através da apresentação de programas culturais e projetos curatoriais do Museu de Serralves e do Museo d'Art Contemporani de Barcelona. Estes casos de estudo serão essenciais para a discussão destes conceitos, bem como das políticas e práticas artísticas emergentes enquanto respostas alternativas ao futuro destas instituições.

Palavras-Chave: Museu; Contemporâneo; Performatividade.

ABSTRACT

Taking as a starting point the evolution of museum and contemporary concepts in the context of the second half of the twentieth century and the beginning of the twenty-first century, this essay presents itself as a resource for exploring the meanings of these concepts in the functional structure of the museum.Based on a theoretical drawing, supported by authors such as Giorgio Agamben, Boris Groys or Michel Foucault, it wonders how the museums are or can be constituted as platforms of contemporary thought. In this sense, in addition to a theoretical systematization, this essay will present, as a lens of practical analysis of these issues, the element of performativity within these institutions through the presentation of cultural programs and curatorial projects of the Serralves Museum and the Contemporary Art Museum of Barcelona. These case studies will be essential for the discussion of these concepts, as well as of emerging artistic policies and practices as alternative answers to the future of these institutions.

Keywords: *Museum; Contemporary; Performativity*.

1. Museu: que conceitos na contemporaneidade?

Definições Institucionais

Originados pela sede de conhecimento e pelo fetichismo do acto de colecionar, os primeiros museus nascem com o propósito de representação do próprio poder instituído, de organização e legitimação da sua história bem como herdam o elitismo e o símbolo de instituições de alta sociedade burguesa dos séculos XVIII e XIX. Além disso, e nomeadamente durante o século XIX, foram preponderantes na elaboração das histórias nacionais e da formação das identidades das nações recém-formadas, nunca ocultando o seu orgulho imperial[1].

A construção do próprio conceito "Museu" tem sido, desde 1974, assumida por diversas instituições, tais como o ICOM. Será, neste contexto, interessante analisar a definição institucional e legal deste termo.

Considero como o melhor ponto de partida a definição atribuída pelo ICOM, nos *Statues of the International Council of Museums* (2007) "A Museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, research, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment".

Desde a constituição dos primeiros museus que esta tem sido uma instituição reconhecida como plataforma de transmissão cultural, de conhecimentos e da procura da verdade dos acontecimentos, sejam estes de cariz histórico, científico ou artístico. Símbolos icónicos das nações consideradas como cultural e socialmente desenvolvidas e identificadas com o progresso político e científico, os museus encontram-se, hoje, no cerne do debate acerca, não só da problematização dos seus conteúdos absolutos e irrefutáveis, mas também da sua função como dispositivos de encontro com o Outro.

Definições e Abordagens disruptivas: outras perspectivas

Por outro lado, no ano de 1975, é publicada uma das obras de base para o início da problematização deste conceito. Da autoria de Michel Foucault, a sua obra *Surveiller et Punir* enuncia uma nova forma de analisar e criticar a noção de dispositivo de poder e,

[1] Sobre este tema serão preponderantes as seguintes obras: Bennett, Tony. 1995. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, London/ New York, Routledge; Pieterse, Yan Nederveen. 1997. Multiculturalism and Museums: Discourse about Others in the Age of Globalization. *Theory, Culture & Society* 14: 123-146.

neste contexto específico, de dispositivo institucional[2]. Nesta obra, Foucault desenvolve uma tese respeitante à crítica da história das estruturas de poder responsáveis pela incorporação na sociedade – denominada por ele de sociedade disciplinar (Foucault 1999, 239) -, nomeadamente as que implicavam a vigilância e a punição do corpo e da alma de cada sujeito. Realiza, assim, uma genealogia da instituição prisional, do espaço social e arquitectónico do panóptico e uma análise ao exercício do acto de punição, principalmente no que concerne no tempo decorrido entre o século XVII e o seu tempo. A ideia e conceito de dispositivo de controlo e vigilância que atravessa toda a obra é-nos descrito por Foucault da seguinte forma:

> Esse espaço fechado, recortado, vigiado em todos os seus pontos, onde os indivíduos estão inseridos num lugar fixo, onde os menores movimentos são controlados, onde todos os acontecimentos são registados, onde um trabalho ininterrupto de escrita liga o centro e a periferia, onde o poder é exercido sem divisão, segundo uma figura hierárquica contínua, onde cada indivíduo é constantemente localizado, examinado e distribuído entre os vivos, os doentes e os mortos — isso tudo constitui um modelo compacto do dispositivo disciplinar (*ibidem*, 221).

Na sua comparação entre o dispositivo panóptico e a masmorra, podemos depreender daqui um paralelismo com a própria estrutura organizacional e espacial do Museu:

> O dispositivo panóptico organiza unidades espaciais que permitem ver sem parar e reconhecer imediatamente. Em suma, o princípio da masmorra é invertido; ou antes, de suas três funções — trancar, privar de luz e esconder — só se conserva a primeira e suprimem-se as outras duas (*ibidem*, 224).

Neste caso, poderíamos considerar que a exposição representa o novo modelo panóptico enquanto o espaço de reservas o antigo modelo de masmorra. O modelo panóptico é exercido, em algumas das suas vertentes em relação aos corpos e à forma como se movimentam e relacionam uns com os outros ou com os objectos no espaço expositivo. O vigilante e a câmara representam a torre em cada uma das salas de exposição. O tempo é controlado bem como a forma como cada sujeito se relaciona, à distância de

[2] Nesta mesma linha conceptual, Douglas Crimp (1980) baseia-se no argumento desenvolvido por Foucault para a defesa do museu enquanto "insitution of confinement" (in On Museum's Ruins, *October*, vol.13 Summer 1980: 45). Giorgio Agamben, na sua tese sobre o conceito de contemporâneo, retoma precisamente a concepção de dispositivo foucaultiano, enquanto lugar de controlo, organização e selecção (in *What is an apparatus?An other essays*, transl. by David Kishik and Stefan Padatella, Stanford University Press: 2009).

uma linha amarela, com cada obra. Não será, também, o Museu origem e resultado desta sociedade disciplinar? Utilizando como base para o seu ensaio a obra de Michel Foucault, Tony Bennett, escreve, em 1988, o ensaio "The Exhibtionary Complex", publicado na sua obra *The Birth of the Museum: history, theory, politics.*

Partindo, exactamente, de uma genealogia que começa na concepção das Grandes Exposições, nomeadamente as de Londres e Paris, Tony Bennett define os pressupostos que levam à constituição da instituição museológica ao longo do século XIX e identifica algumas estruturas que se mantiveram até ao século XX. À luz dos conceitos de sociedade disciplinar, bem como de "carceral archipelago" ou de espaço panóptico advindos da obra de Foucault, Bennett reconhece a concepção do espaço expositivo como sendo detentor de características não só destes espaços, mas de um outro a que denomina "Exhibitionary Complex". Este espaço e conceito preconizariam uma forma de organizar e ordenar através do acto de expor – "a power made manifest not in its ability to inflict pain but its ability to organize and co-ordinate an order of things and to produce a place for the people in relation to that order" (Bennett 1988, 80) – bem como seriam instrumentos de "abertura" à visibilidade e vigilância da relação entre saber-poder.

Mudanças entre modernismos e pós-modernismos

Focando, neste tópico, o museu como uma instituição central naquelas que foram as linhas de actuação e de mudança dos movimentos modernistas e pósmodernistas, importa, assim, desenhar uma pequena síntese desses períodos e de que modo se poderão relacionar com o conceito de contemporaneidade.

Desde as vanguardas do início do século XX e a crítica às lógicas imperiais dos grandes salões dos primeiros modernismos, o museu surge no contexto das praticas artísticas e dos seus discursos enquanto um elemento repleto de paradoxos e controvérsias. Marinetti, em 1909, define os museus e as bibliotecas como "funeral urns", apelando consequentemente à sua destruição[3]. No caso dos artistas do movimento Dada, particularmente Marcel Duchamp, o seu repto antiarte e antimuseu era baseado na ironia, através do qual estes não defendiam a destruição destas estruturas, mas desafiavam a sua autoridade e conservadorismo através da sua prática artística, de que são exemplos os *ready-made.*

[3] Marinetti, Filippo Tommaso. Manifesto Futurista. *Le Fígaro,* Paris, 1909.

O modernismo emerge, assim, contra a autoridade absoluta dos museus enquanto lugares de classificação e categorização de obras, presente nos seus discursos historicistas. Em busca da sua propria linguagem, o modernismo tentou quebrar este poder. Contudo, Brian Wallis, destaca o carácter inalcançável deste projecto:

> modernism encompasses a plenitude of positions. In the present context, however, modernism is taken to refer not to the terms of this historical program in its diversity, nor is it seen in terms of its original historical context, but rather as the aestheticized modernism which has been left at our doorstep: modernism as an institution. Today modernism is exhausted; its once provocative or outrageous products lie entombed in the cultural institution they once threatened and offended (Wallis 1984, XII).[4]

Tendo em conta esta definição de Wallis de um projecto em exaustão e após duas Grandes Guerras Mundiais, diversos regimes ditatoriais, o holocausto, o início da Guerra Fria e os movimentos de libertação dos territórios coloniais, o sentimento que restou na prática artística foi de crise. Num mundo que emergia das ruínas, esta crise questionava valores históricos e éticos, mas também o valor da propria arte, a sua função social e das suas instituições, bem como o papel do artista neste contexto. Este "background" levou à emergência dos pós-modernismos.

Os sistemas de "commodification of art" e o democrático acesso às instituições artísticas são alguns dos temas debatidos durante as primeiras décadas da segunda metade do seculo XX. Pierre Bourdieu, especialmente na sua obra *L'Amour de l'Art*[5] reflectiu sobre estes temas. Bourdieu problematizou a questão do acesso à cultura e desenvolve todo o seu argumento em torno das estruturas diferenciadores entre alta e baixa cultura. Se a arte pretende assumir-se enquanto prática democrática, deverá possibilitar um acesso transversal e não dividido entre alta cultura e cultura popular. O predomínio desta distinção levou a que muitos artistas procurassem espaços alternativos. A Performance arte emergiu também enquanto uma resposta crítica a esta necessidade de abrir o acesso às práticas artísticas, procurando o desenvolvimento de práticas que possibilitassem a participação do espectador na concepção ou apresentação da própria obra.

Como consequência da ideia de "impureza" das linguagens artísticas (característica das práticas artísticas pós-modernistas), o museu perdeu, de alguma forma, a sua dimensão

[4] Acerca desta mesma ideia, gostaria de mencionar a perspectiva de Habermas acerca da modernidade enquanto um projecto incomplete ou por concretizar: Habermas, Jurgen, "Modernity: an unfinished project", in Hal Foster (ed.). 1983. *Anti-Aesthetic: Essays of Postmodern Culture*, Washington, Bay Press.
[5] Bourdieu, Pierre; Darbel, Alan. 1966. *L'Amour de l'Art: les musées et leur public*, Paris, Éditions Minuit.

de instituição historicista e de categorização e ordenação, começando a enfrentar resistências aquando do exercício do efeito aurático das suas obras sobre quem as contempla.

Mantendo o foco no museu, revejo neste processo de emergência dos pós-modernismo não tanto uma ruptura mas uma descontinuidade, uma mudança de direcção no sentido de interpelação da arte e das suas instituições. Os modernismos foram protagonistas de uma crítica suportada por actos controversos, rejeições abruptas, enquanto que no caso dos pós-modernismos a força da sua crítica assentava na acção da própria obra e não no tom no qual esta seria anunciada ou proposta.

Como problematizar o museu através do contemporâneo? Existirá algum museu que não seja/ seja contemporâneo?

Podemos olhar para a contemporaneidade como "um grande chapéu", no qual modernismos e pós-modernismos coexistem. Ainda que de forma controversa, a contemporaneidade é identificada na sua dimensão cronológica com o período que se iniciou com a Revolução Francesa até à actualidade.

No entanto, esta descrição introduz uma perspectiva historicista do conceito que pressupõe, na realidade, não tanto uma definição cronológica mas uma posição ou perspectiva perante um certo período histórico que se estende até aos dias de hoje. Não é possível, de facto, incluir numa mesma periodização os contextos do início do século XIX e as alucinantes alterações sociais, políticas, económicas, científicas, tecnológicas e artísticas que preconizaram todo o século XX e XXI.

Neste ponto, gostaria de enunciar algumas possibilidades teóricas que de alguma forma apresentam uma contraproposta a esta ideia do museu enquanto dispositivo de controlo, impedindo-o de receber, nas suas próprias estruturas, as vozes dissidentes sem que estas sejam objecto de um processo de reapropriação ou silenciamento. É neste ponto que julgo ser fulcral esta relação entre a instituição museológica e o conceito de contemporâneo: não apenas enquanto um marco temporal, mas enquanto uma posição de interpelação ou rejeição deste poder absoluto. Neste contexto, Boris Groys caracteriza o conceito da seguinte forma:

> […] When we begin to question our projects, to doubt or reformulate them, the present, the contemporary, becomes important, even central for us. This is because the contemporary is actually constituted by doubt, hesitation, uncertainty, indecision—by the need for prolonged reflection, for a delay (Groys 2009).

Esta dúvida trazida por Groys é causa e efeito da concepção agambeniana do conceito: o "contemporâneo" emerge enquanto perspectiva e o lugar do qual podemos olhar e questionar o tempo presente, um lugar dentro desse tempo, mas que resulta de uma distância necessária ao exercício crítico que implica. Este processo de distanciamento possibilita, tal como refere Agamben (2009), manter o olhar no seu tempo de modo a depreender não o que brilha mas o que o escurece, ou seja, no que diz respeito a este tema, a competência de interpelar e transformar o museu numa plataforma que possa abraçar diferentes perspectivas e lugares. Esta é justamente a forma como visualizo o museu para o século XXI: não enquanto um dispositivo institucional, de forte componente restritiva, mas enquanto uma plataforma aberta a discussões, interpelações e encontros de tempos e mudanças.

Complementarmente, Claire Bishop, na sua recente publicação *The Radical Museology*, apresenta, numa mesma direcção conceptual, a reestruturação destas instituições enquanto «constelações» (num sentido benjaminiano): os museus tornam-se lugares de confluência, disrupção e compromisso / engajamento político – sem os seus dispositivos de censura ou silenciamento. Nas suas próprias palavras, o museu transforma-se num lugar dialéctico: "[…] here the contemporary is understood as dialectical method and a politicized project with a more radical understanding of temporality" (Bishop 2013, 8). Contudo, falta aqui ainda estabelecer a relação deste conceito a um outro que emerge efusivamente no contexto museológico actual, nomeadamente nos museus de arte contemporânea: o conceito de performatividade.

2. Práticas de mudança: museu como lugar de performatividades do contemporâneo?

Este conceito está intimamente ligado ao pós-modernismo, no qual esta ideia de performance se estende para além das artes e dos rituais e abrange todos os aspectos da vida social e artística. Neste ponto, é preponderante evocar a genealogia realizada por Erika Fisher-Lischte (1998) acerca da relação entre o conceito de performance cultural e performatividade, na qual reconhece, nomeadamente, a cultura europeia como eminentemente perfomativa.

Foi, principalmente, a partir da década de 1950 que esta componente performativa da cultura se torna mais presente, não só nos discursos filosóficos ou antropológicos, mas também nas práticas artísticas. Enquanto até aos anos 50 existia um consenso segundo o qual a cultura é produzida e manifestada nos seus artefactos, isto é, nos seus textos e monumentos que, deste modo, foram tomados como verdadeiros objetos de estudo das

humanidades, Milton Singer chamou a atenção para o facto de que a cultura é também produzida e manifestada nas performances. Desta forma, descobriu também o performativo como uma função constitutiva da cultura e forneceu um outro argumento convincente para a importância do modo performativo da cultura (Fischer-Lichte 1998, 146).

Igualmente na teoria da literatura, Roland Barthes concentrou-se na *écriture*, em vez de no texto estático e, na filosofia, John L. Austin esboçou a ideia do denominado acto de fala. Nela explicou a ideia de que as expressões linguísticas não servem apenas para descrever um procedimento ou para enunciar um facto mas, mais do que isso, a sua mera expressão executa simultaneamente um acto, tal como, por exemplo, o acto de descrever, afirmar, prometer, felicitar, praguejar, etc.

No campo artístico ocidental, de novo, assistimos a todo um movimento de deslocamento do que poderíamos chamar o foco na teatralidade para o foco na performatividade que se deu ao longo dos séculos XIX e XX até ao presente. O teatro realista e em particular o teatro épico de Brecht, em contraposição ao teatro naturalista, forçava justamente a audiência a não se acomodar a este modelo *lifelike*, tornando desconfortável o poder da ilusão teatral e convidando os espectadores (e os próprios atores) a refletirem criticamente sobre o que viam. Samuel Beckett levou este desconforto aos seus limites, fragmentado em puzzles de personagens, espaços e situações que rompiam com aquele modelo naturalista e realista. Antonin Artaud procurou o mesmo efeito através do seu teatro da crueldade, onde a violência e o carácter sacrificial dos atores colocavam a vida humana posta em palco num tempo/ espaço sagrado e ritualístico.

Os museus de arte contemporânea, são os primeiros a desenvolver um processo que não passa apenas por abrir portas, progressivamente, a estas práticas artísticas, nomeadamente à performance arte, mas a incluir nos seus programas curatoriais e culturais esta dimensão performativa como característica deste lugar. O visitante passa a participante, o seu corpo passa a ter um papel na leitura e na construção das narrativas e as vozes materializam-se em memórias e em gestos.

Performance, *re-enactments* e memorialização institucional: *Museu como Performance* (2015-2018). Museu Fundação Serralves

A prática da performance e mais recentemente dos *re-enactments* trouxeram novas realidades a estes museus. Não só o da prática do *re-enactment* como a própria

instituição sofrem desta característica anacrónica, permanecendo num estado liminal entre o passado e o futuro. Esta liminalidade intrínseca em ambos abre possibilidade a uma contestação desse mesmo dispositivo e à ideia do museu como repositório.

Museu como Performance apresenta-se como uma programação curatorial conjunta dos curadores da Fundação/ Museu Serralves – Cristina Grande, Ricardo Nicolau e Pedro Rocha, que decorre ao longo de um fim de semana, em Setembro desde 2015 no espaço desse mesmo Museu. Os artistas são convidados a utilizar para a apresentação dos seus trabalhos não só o espaço interior do museu (que abrange as áreas de exposição, mas também da biblioteca e do átrio), como o espaço exterior, nomeadamente do Parque Serralves bem como a levar ao museu novas questões e perspectivas das práticas artísticas tendo como meio dessa prática a performance ou elementos performativos que desafiem o museu e os seus espaços a integrar estes conceitos não só no presente como na recuperação de memórias. A primeira edição, de 2015, seria, como argumentam os curadores, um primeiro momento de uma programação mais vasta que problematizasse a ligação do museu à performance. Esta programação tem trazido, assim, colectivos artísticos e artistas individuais portugueses e internacionais dedicados à prática da performance, colocando-os perante o desafio de pensar de que forma um museu de arte contemporânea, maioritariamente relacionado com as artes visuais, se relaciona com a prática da performance, com a sua colecção, preservação e exposição, bem como esta se apresenta, inserida nesta instituição, aos seus públicos.

Os temas e as questões que emergem, não só de cada obra individualmente, mas do diálogo que se vai estruturando entre todas num programa de dois dias, intensivo, são diversas e multidirecionais, principalmente pelo cruzamento das várias disciplinas artísticas entre a performance arte, a dança, o teatro, a música, a poesia, o *storytelling*, entre outras áreas de intervenção artística dos quais os artistas e grupos convidados são protagonistas. A dimensão de interpelação do museu e da sua estrutura por estas obras nem sempre é óbvia ou visível (em algumas será mesmo inexistente), contudo, gostaria de destacar algumas que têm estruturado esta problemática, desafiando, se não a instituição, pelo menos o público a reflectir sobre o lugar onde estão e no qual assistem a estas performances. Na programação de 2015, gostaria de destacar a obra dos Musa Paradisíaca – *Cantina-Máquina* – no qual os artistas (Eduardo Guerra e Miguel Ferrão) constroem uma instalação composta por duas mesas onde são colocados dois objectos que posteriormente são replicados em pão e comidos, simulando o momento de uma refeição em tom de ritual sacrificial (a obra foi apresentada em dois momentos no primeiro e segundo dias, exactamente coincidindo com a hora de jantar entre as 19h e as 21h). Esta obra, além de remeter para a ideia de ritual, convoca igualmente o consumo

em torno do objecto artístico, ainda que este provenha de uma acção performativa e a ligação desse consumo com os novos rituais, nos quais as instituições museológicas (re)criam as suas narrativas e objectos ou valores sacrificiais. Em 2016, O colectivo Quarto, composto por Leandro Zappala e Anna Mesquita, apresentam a obra *Durational Rope*, uma performance de longa duração (cerca de três horas), no qual, ambos os performers, vestidos de preto e indistinguíveis entre eles, constroem uma relação de tensão com uma corda (cerca de 1000 metros de comprimento). Além do desafio físico, extenuante, de resistência de um constante movimento e manipulação deste corpo imenso e pesado, mas também dos seus próprios corpos, esta performance é uma metáfora a essa tensão entre o corpo e o objecto, entre relações, muitas delas, em espaços claustrofóbicos. Após a três horas, o próprio público sente-se incomodado com a violência do esforço, mas também com esta constante tensão, uma não cedência e uma ausência de diálogo entre corpos que não se identificam como próximos. Esta componente política da obra remete sempre para um espaço, também ele de tensões camufladas e de ausências de comunicação ou mediação como é, por vezes, o museu. Por último, a obra apresentada na edição de 2017 – *( )* – dos Teatro Praga, construída enquanto antípoda entre norma e anti-norma, um ponto de interrogação sobre as premissas que nos permite questionar ou rever os parâmetros da identidade e das suas visibilidades no lugar do museu. Uma metáfora constante, pouco óbvia à partida, esta obra conta uma história abstracta, entre a performance, a dança e o teatro, numa linha dramatúrgica própria do palco, mas uma gestualidade e uma relação com corpo situado num universo mais próximo das artes visuais, da instalação e da performance. Como surge descrito na apresentação da obra:

> O espaço museológico, apesar das suas múltiplas possibilidades, tende a organizar-se como reserva de confirmação ontológica, contribuindo em direção à unicidade. É neste espaço, que carrega consigo diagnósticos contemporâneos que o caracterizam enquanto instituição de captura e formação, que se auto-naturaliza como safe-space, e que converge em direção à unicidade, que em «( )» os performers ativam experiências de outros espaços, tempos e modalidades, apropriando-se do insulto colonial e fazendo renascer novas esculturas não-figurativas e de abstração transversal que são tão reais como tudo o resto.[6]

[6] Consultado em URL: https://www.serralves.pt/pt/actividades/o-museu-como-performance-2017/ a 12 de Abril de 2018.

Neste sentido, esta obra apresenta-se enquanto recurso disruptivo ao quebrar esta tendência para a construção de um espaço homogéneo e de consentimento absoluto, impondo, acima de tudo, um gesto de questionamento.

No entanto, no verdadeiro cerne da questão, esta programação pretendia restaurar uma memória programática, curatorial e artística relacionada com os momentos fundacionais da própria instituição e a sua ligação histórica à prática e à apresentação da performance. Ambiciona-se, assim, que com a continuidade deste ciclo programático, seja reposta, não só esta memória nos espaços da instituição, nos corpos e nas memórias dos próprios visitantes, mas também nos profissionais da própria instituição. Há aqui, uma certa reversibilidade de posições e de objectivos: apresenta-se como algo absolutamente contemporâneo, mas pretende retomar, na verdade, uma prática que advém dos anos 90 e legitimar o próprio gesto de incorporação destas obras enquanto colecções do museu.

Por outro lado, não poderemos ignorar a tentativa de adequação internacional desta programação, não só a partir do diálogo entre artistas nacionais e estrangeiros, mas também do paralelismo entre esta programação relativamente às programações de instituições como a Tate Modern (Londres) ou do Stedlijk Museum (Amesterdão), na qual a performance tem vindo a conquistar cada vez mais relevância, principalmente no que à afluência de públicos diz respeito. Serralves segue, através deste ciclo programático, essa linha, legitimando-se como instituição artística não só das artes visuais, mas também da performance, apropriando-se, neste contexto, da própria crítica que os trabalhos apresentados lançam à instituição.

Este processo curatorial e programático de apropriação e legitimação de memórias e práticas artísticas, torna, de forma efectiva, a performance artística um dos objectos curatoriais mais desejáveis na contemporaneidade. No entanto resta a questão das transformações, agora já passadas 4 edições desta programação, que podemos observar no funcionamento ou na posição que a própria instituição tem assumido ou se é apenas uma forma de adequação a uma tendência que acaba por se tornar inócua política e culturalmente.

Um Museu para pensar (também) com o corpo: performatividades no cerne da programação do MACBA.

No que diz respeito ao Museo d'Art Contemporani de Barcelona, este insere-se na tendência global do museu como um lugar de experiências – não só na concepção de

um lugar vivo, mas também de uma instituição que integra as suas práticas na lógica de uma economia da experiência, no qual o conceito de performatividade é aplicado nos seus mais diversos departamentos, tanto na programação curatorial quanto nos programas públicos ou nos serviços educativos.

O caso do Museu d'Art Contemporani de Barcelona surge neste ponto não só como contraponto ibérico com o anterior caso apresentado no contexto português e respeitante àquele que poderá ser considerado o museu de arte contemporânea com mais relevo a nível nacional, mas também como um caso de uma instituição que tem aplicado este conceito como central na transformação da instituição. Este museu abre portas em 1995 após um processo de imensas controvérsias, não só no campo político, artístico e cultural de Espanha e mais especificamente de uma afirmação catalã, mas também com um forte papel na sua relação com a comunidade do bairro onde se insere, de fortes dissonâncias sociais e de cariz multicultural – o Raval. Num contexto de gentrificação, afirmação urbana, política e cultural de Barcelona nos anos 90, a arte serve desta forma para sustentar este processo e construir pontes de diálogo entre comunidades, sem nunca perder o foco de uma montra para o exterior numa cidade violentamente turística. Com esta marca na sua génese, hoje o MACBA é um museu de destaque internacional, com uma coleção que se movimenta entre os artistas catalães, mas também sul-americanos, do médio oriente e do leste da Europa, numa abordagem de dar voz e visibilidade a estas comunidades artísticas. Com uma programação curatorial que muda a cada três meses, mesmo no que às peças da colecção do museu diz respeito, esta instituição está em contante movimento interno. Esta perspectiva dá forma a um dos grandes objectivos deste museu: o envolvimento do seu público numa tomada de consciência e na adopção de uma voz activa e crítica sobre os diferentes temas (seja de cariz político, cultural, social ou artístico) que as suas exposições retratam. Sobre esta questão, Nina Montmann menciona o seguinte:

> This museum sees itself as an agent of this political practice, while at the same time representing a platform for repoliticising art itself. MACBA proceeds diplomatically here, as is absolutely necessary for an institution of its size, a public contemporary art museum in a big city […] (Montmann 2006, 41).

Além desta constante movimentação curatorial, o museu possibilita um acesso a estes conteúdos transversal à diversidade desses mesmos públicos, como são exemplo as visitas para cegos/ surdos, as legendas em braille na exposição da coleção MACBA até à imensa oferta de visitas comentadas, que convidam investigadores e artistas a conduzirem os públicos numa nova perspectiva desses conteúdos. Por outro lado, é no

departamento dos programas públicos, em estreita ligação com a programação curatorial, que mais se releva o conceito de performatividade, permitindo, nomeadamente aos mais jovens em contexto escolar, visitas performadas por eles próprios, no qual crianças da mais tenra idade até a jovens universitários, poderão explorar os significados dos conteúdos e das obras que conhecem neste espaço através do seu próprio corpo. Os casos que considero mais paradigmáticos são o programa de Visitas Performativas e as denominadas "Acció i Teatralitats Dissidents". No primeiro exemplo, as visitas são orientadas por artistas (Jordi Ferreiro, Antoni Hervàs e Ariadna Parreu), no qual conduzem o grupo de estudantes e professores destacando as componentes nas quais os visitantes poderão ter um papel de activação das obras e/ ou de participação na construção dos seus significados, de forma performativa. Estas visitas têm momentos de discussão entre os intervenientes, e mesmo de concepção de momentos performativos, de participação dos estudantes na construção do discurso da visita. Em complementaridade, as visitas "Acció I Teatralitats Dissidents" (num projecto da autoria de Marta Galán), orientado para um público estudante das áreas artísticas (teatro, dança, música ou belas-artes) é convidado a performatizar a sua própria visita. Num primeiro momento de contextualização dos conceitos e de algumas obras presentes no museu e /ou nas suas exposições, os visitantes são desafiados a observar e desvendar as diversas performatividades instaladas no museu, não só das obras, mas dos seus espaços e visitantes. A visita termina com a concepção de uma performance por parte dos visitantes, que interaja não só com as obras selecionadas mas com a globalidade do espaço do museu: "La sesión se acaba con una práctica colectiva de interacción con el público visitante, a través de acciones, permeables con la normativa del museo, que enfatizan la potencia del acto en directo y la irrupción de una práctica performativa real en el contexto de la institución"[7]. Em ambos, o corpo torna-se o meio de conhecimento e de reflexão sobre a acção e a arte, tornando o museu o lugar de emergência de novas interpretações e um lugar de transformação individual do sujeito que o habita.

Neste sentido, o MACBA poderá ser um exemplo indicativo da possibilidade de estas instituições se tornarem, sem receios de assumir uma voz activa, uma lente para a reflexão, experienciação e crítica do tempo, seja do passado, do presente ou do futuro, pelas diversas comunidades que se constroem e vivem em torno dos museus e da arte.

[7] Consultado em https://www.macba.cat/es/accion-y-teatralidades-disidentes-2016 a 12 de Fevereiro de 2017.

Considerações finais

Estas novas práticas que se imiscuem com um constante desafio por parte das práticas artísticas, os museus podem assim emergir enquanto plataformas que criam ligações e conexões entre elas e as suas comunidades. Isabel García Fernandez, neste sentido, afirma o seguinte:

> Concerning to the museum: this has effectively undergone important changes, highlighting the review of the contents and their policies, trying to fit the new overview always closely observed by the artists and seeking to be accepted by the public. Art creates an infinite number of possibilities in which the museum must be a place for confrontation and criticism, as well as being a context for reflection and dialogue, as we have seen many artists have put forward (Fernandez: 2012, 351).

Filip Noterdaeme, um artista / performer belga sediado nos Estados Unidos, anuncia na sua obra- *Memorial the Museum Visitor* (2008) o museu enquanto um Sistema em colapso na forma como era experienciado até ao advento deste início do século. Se por um lado, o Sistema poderá seguir esta tendência de políticas de "mainstream", a massificação do turismo, o controlo de conteúdos e o acesso discriminatório (seja a nível político, social ou cultural); a possibilidade de restruturar os museus através de uma abordagem democrática e inclusiva ainda se mantem em aberto. O contemporâneo poderá, neste contexto, ser um ponto de partida para a construção desse lugar.

Referências bibliográficas

Agamben, Giorgio. 2009. *What is an apparatus? Another essays.* Stanford: Stanford University Press.

Bennett, Tony. 1995. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics.* London / New York: Routledge.

Bishop, Claire. 2013. *Radical Museology – or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?* London: Koenig Books.

Bourdieu, Pierre, Darbel, Alan. 1966. *L'Amour de l'Art: les musées et leur public.* Paris: Éditions Minuit, 1966.

Crimp, Douglas (ed.) 1993. *On the Museum's Ruins.* Cambridge/London: The MIT Press, 1993.

Fischer-Lichte, Erika. 1998. Performance e Cultura Performativa: o teatro como modelo cultural. In Paulo Filipe Monteiro (org.), *Comunicação e Linguagens – Dramas.* Lisboa: Cosmos.

Foster, Hal. 2015. *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency.* London/New York: Verso, 2015.

Foucault, Michel. 1975. *Surveiller et Punir: Naissance de la Prison*. Paris: Gallimard.

Habermas, Jurgen. 1983. Modernity: an unfinished project. In Hal Foster (ed.), *Anti-Aesthetic: Essays of Postmodern Culture*. Washington: Bay Press.

Hantelmann, Dorothea van. 2010. *How to do things with art: the meaning of art's performativity*. Zurich: JRP Ringier.

Krauss, Rosalind. 1979. Sculpture in the Expanded Field. *October*, vol. 8, Spring 1979: 30-44.

Lepecki, André. 2016. *Singularities: Dance in the age of Performance*, London & New York: Routledge.

Martinon, Jean-Paul (ed.). 2013. *The Curatorial: a philosophy of curating*, London, Bloomsbury.

Möntmann, Nina (ed.). 2006. *Art and its Institutions: Current Conflicts, Critique and Collaborations*. London: Black Dog Publishing.

Pieterse, Yan Nederveen. 1997. Multiculturalism and Museums: Discourse about Others in the Age of Globalization. *Theory, Culture & Society* 14: 123-146.

Simon, Nina. 2010. *The Participatory Museum*. California: MuseumZO.

Smith, Terry. 2012 *Thinking Contemporary Curating*. New York: Independent Curators International.

Wallis, Brian. 1984. *Art After Modernism: rethinking representation*. New York: The New Museum of Contemporary Art.

PERFORMANCES DE ARTE EM MUSEUS BRASILEIROS: DOCUMENTAÇÃO, PRESERVAÇÃO E REAPRESENTAÇÃO[1]

Juliana Pereira Sales Caetano
Universidade de Brasília (UnB), Brasil
julianasalesmuseologia@gmail.com

RESUMO

Desde a virada do milênio, museus de arte têm se deparado com um desafio: a assimilação de performances de arte contemporânea em acervos museológicos. Por sua natureza efêmera, intangível e relacional, essas obras demandam das instituições novas práticas museológicas. A documentação tem sido considerada a melhor alternativa para possibilitar às futuras gerações o acesso a essas coleções. No Brasil, por meio de um mapeamento realizado entre os anos de 2017 e 2018, constatamos um aumento no número de obras dessa categoria artística assimilada por museus. Nesse tocante, nosso objetivo nesse estudo é compreender e refletir como essas instituições têm assimilado, documentado e reexibido (ou não) tais coleções. Para tanto, elegemos uma performance de três museus de arte públicos em diferentes regiões do Brasil, que detêm obras classificadas como "performance": Pinacoteca do Estado de São Paulo, Museu de Arte do Rio Grande do Sul e o Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães.

Palavras-chave: Museus de Arte, Documentação Museológica, Arte Contemporânea, Performance.

ABSTRACT

Since the turn of the millennium, art museums have faced a relevant challenge: how to assimilate/incorporate contemporary art performances in their museological collections. As they are ephemeral, unique and relational, these works cannot be recorded by using conventional museological practices, which requires new recording methodologies. Recording its performance has been considered the best alternative to grant access to those artistic forms for future generations, either aiming its future performative representation or reactivation. In Brazil, through a mapping carried out between 2017 and 2018, we find an increase in the number of members per category assimilated by museums. In this regard, our objective in this study is to understand and reflect how these institutions have assimilated, documented, and rediscovered (or not) such collections. For that, we have chosen a performance of three art museums in different regions of the country, which works are classified as "perfomative": Pinacoteca of the State of São Paulo (PINA), Rio Grande do Sul Museum of Art (MARGS) and Aloisio Magalhães Modern Art Museum (MAMAM).

Keywords: *Art Museums, Museological documentation, Contemporary Art, Performance.*

[1] Esse trabalho é parte de uma dissertação de mestrado da Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília (UnB), intitulada *Performances de Arte em Museus Brasileiros* (2019) e orientada pelo professor Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira. A pesquisa foi realizada com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001 e apresentada no II Fórum Ibérico de Investigação em Museologia com apoio da Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal (FAPDF).

A partir da segunda metade do século XX, as novas modalidades artísticas expandem o conceito de arte para além de formas, materiais e técnicas e passam a conceber as ideias e o conceito pensados pelos artistas como o próprio trabalho, tornando-os assim tão importantes quanto à materialidade da obra. Tal transformação, por sua vez, eleva a informação a elemento central para preservação desses acervos. Isso, por conseguinte, demanda das instituições de memória uma mudança na forma de se pensar e de se fazer documentação, haja vista que a ausência ou gerenciamento inadequado de informações sobre essas obras podem pôr em risco a sua própria sobrevivência.

Essa necessidade é sentida com mais impacto quando tratamos de performances de arte contemporânea. Categoria artística que não apenas rompe com as próprias tentativas de definição de si e do termo "performance" como dialoga com o campo das artes visuais, como também com a música, o teatro, a dança, o cinema, a poesia, tendo como possibilidade fazer integrar esses diversos campos em um mesmo processo artístico. Sua poética inclui a necessidade da presença do performador ou de performadores, uma relação com o público, a inclusão do tempo e da espacialidade e a singularidade da ação. Tal singularidade trouxe o questionamento sobre como os museus de arte, voltados nos últimos séculos para preservar acervos de arte convencionais[2], podem agora também preservar obras efêmeras, imateriais e relacionais.

No caso dos museus de arte brasileiros, essa indagação se potencializa, haja vista que a presença dessas instituições ainda é nova. Se analisarmos especificamente os museus de arte moderna e contemporânea, perceberemos que suas criações se deram concomitantemente, ou em alguns casos até mesmo após, a introdução das manifestações artísticas contemporâneas nas décadas de 1960 e 1970. Ou seja, as instituições "ainda estavam em processo de estruturação de suas bases museológicas" (Sehn 2010, 25).

Desse modo, com intuito de compreender como essas instituições têm assimilado, documentado e reexibido (ou não) suas performances, realizamos primeiramente um mapeamento em onze museus brasileiros que possuem essa categoria artística e obras semelhantes como acervo museológico. Dentre esses, elencamos para estudo de caso uma obra de três museus de arte públicos, de diferentes regiões do país, que classificavam suas obras como "performance", são eles: Pinacoteca do Estado de São Paulo, Museu de Arte do Rio Grande do Sul e o Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães.

[2] Apesar da inferioridade do termo, usamos aqui pela falta de outro, para designar as linguagens artísticas anteriores às vanguardas do século XX.

Museu de Arte do Rio Grande do Sul

Localizado no centro histórico da cidade de Porto Alegre, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul é uma das instituições de arte mais expressivas do Brasil. Até o ano de 2018, o MARGS possuía em seu acervo museológico sete "performances", todas assimiladas durante a gestão do crítico e curador Gaudêncio Fidelis (2011-2014), por intermédio de um projeto que visava ao colecionamento dessa manifestação artística. Para montar a coleção, Fidelis convidou a artista gaúcha Didonet Thomaz para doar suas obras ao museu. Tal planejamento, no entanto, não foi o caso de todas as performances dessa coleção.

Em visita técnica à instituição[3] nos foi informado pelo Núcleo de Acervo que a obra *sem título* (1985) apresentava particularidades em sua forma de aquisição e documentação. O setor conta que o artista Hamilton Viana Galvão apresentou uma performance durante uma exposição individual no MARGS em 1985, em que nu, simulava beber tinta, a qual se derramava sobre seu corpo e se acumulava no chão, onde havia sido estendido um retângulo de tela de pintura. Ao final do evento, a tela de tinta acrílica teria sido deixada pelo artista e recolhida pelo museu. Ainda de acordo com o setor, a instituição soube que a tela em questão dizia respeito a uma performance, quando Fidelis, que estava presente no momento da ação, reconheceu a tela décadas depois e decidiu que esta também comporia a coleção.

Em razão disso, o Núcleo de Acervo explica a falta de um termo de doação ou outros documentos sobre a obra. Nesse setor, constam apenas uma fotografia em alta resolução da tela em questão e uma ficha catalográfica em banco de dados no *software Donato*. Ainda durante a visita técnica, também consultamos o Núcleo de Pesquisa e Documentação, onde foi possível ter acesso a uma pasta com alguns documentos sobre o artista Hamilton Viana Galvão. Apesar da quantidade e variedade de documentos encontrados, poucos são os que *à priori* nos cedem informações sobre a performance *sem título* (1985) (**Fig.1)**.

Dessa forma, tendo em vista a necessidade de maiores informações sobre o trabalho, procuramos entrevistar o artista Hamilton Galvão. Hoje o artista que já não segue mais a carreira de artista plástico, comenta que a história da performance *sem título* presente no MARGS, se inicia no contexto de outro trabalho intitulado *AMESA*, exibido pela

[3] Visita técnica realizada ao Núcleo de Acervo e Núcleo de Pesquisa e Documentação em setembro de 2016. Embora haja uma distância temporal dessa visita com a pesquisa atual, nos foi informado por ambos os núcleos via correio eletrônico em 05 de outubro de 2018 que a documentação das obras e da pasta dos artistas se mantém a mesma desde a referida visita.

primeira vez em 1983. Esta intervenção no espaço urbano consistia em uma mesa de seis lugares com caixas brancas fechadas e tintas, pincéis e lápis distribuídos no formato de uma refeição. Aqueles que se sentassem, recebiam um folder e podiam desenhar ou pintar as caixas da forma que quisessem. Ao final, de acordo com ele, foi gerado um total de 823 caixas que seriam exibidas em uma exposição no Espaço Alternativo Funarte no Rio de Janeiro.

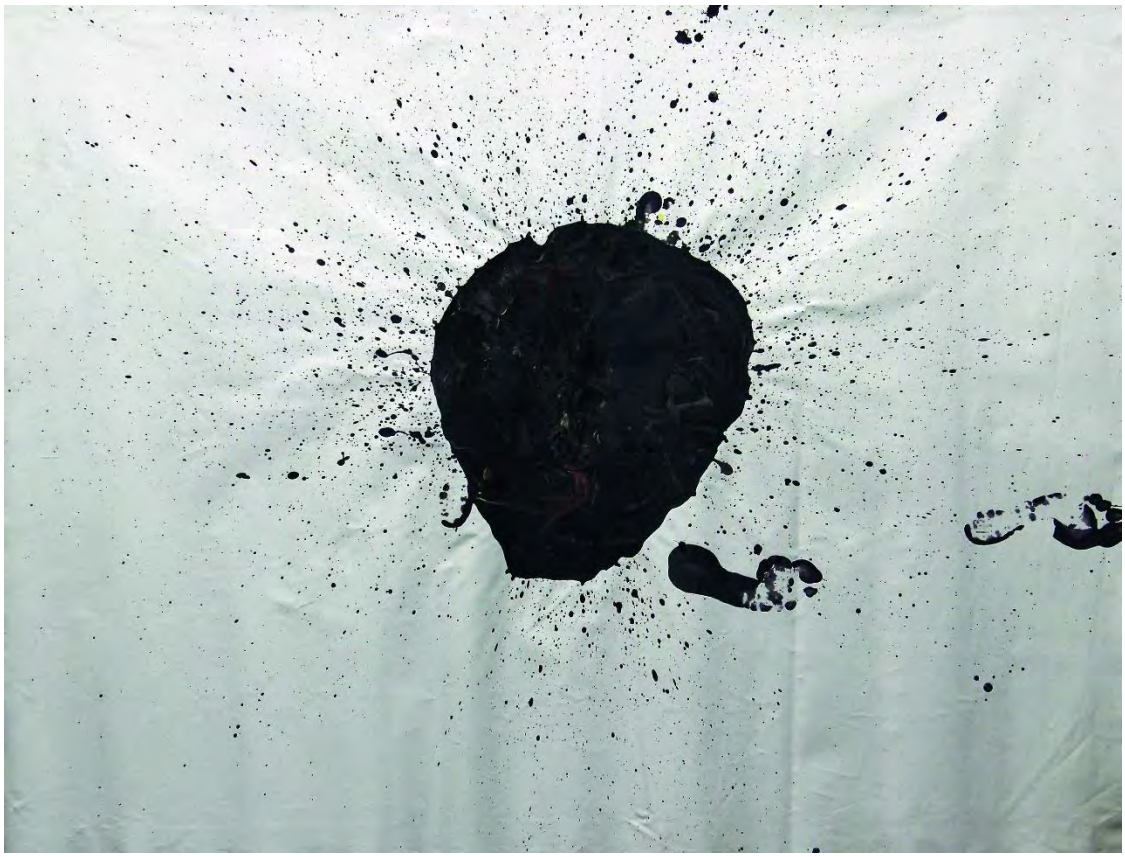


Fig. 1 *Sem título* (1985) de Hamilton Viana Galvão.
Fonte: Cedido pelo Museu de Arte do Rio Grande do Sul à autora. Arquivo Pessoal.

No dia da abertura do evento, Hamilton Galvão realizou pela primeira vez a performance *sem título*. Comenta que sua intenção era "devolver a tinta" para as pessoas que atuaram nas caixas de *AMESA*. Esta primeira exibição, no entanto, apresentou diversas distinções em relação à versão descrita por Gaudêncio, como por exemplo realizar a ação vestido, sem tela abaixo de si, e que sua "tinta" era apenas uma mistura à base de café com leite e corante comestível, recorda que toda a ação durou menos de um minuto.

Anos depois, após algumas reexibições da obra, se inscreve a obra no *9º Salão de Artes Plásticas – Regional Sul* no Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Nessa ocasião, a performance é realizada uma vez por semana durante cerca de um mês, o que gerou um total de cinco apresentações. Para esse evento, tece novamente algumas modificações na forma de exibição do trabalho: a ação passa a ter dois minutos de duração; são utilizadas quatro latas de tinta de ¼ nas cores amarela, azul, vermelha e branca, acrescentado de um grande galão vazio; é demarcada no chão do museu uma área destinada à performance. As fotografias cedidas pelo artista, não deixam dúvida do impacto que representa a performance e do valor acrescido ao vestígio assimilado pelo museu.

O artista comenta que o referido "esquecimento" do vestígio no museu, era na verdade sua doação do vestígio do trabalho a pedido da diretora Evelyn Berg Ioschpe (gestão 1983-1987) - ele reservou o material ao museu para que fosse acervado. O artista comenta também que não deixaria esse material lá se não houvessem pedido, uma vez que nem mesmo ele possui esses vestígios. Ao seu ver, a falta de informações sobre *sem título* não é de fato uma surpresa, uma vez que durante as décadas de 1970 e 1980 as instituições museológicas brasileiras de maneira geral eram muito mais relapsas em relação a sua documentação. De acordo com ele, muitos dos seus trabalhos doados a museus e outras instituições de memória, por exemplo, nunca tiveram termos de doação, sendo firmados apenas acordos verbais entre ele e os gestores.

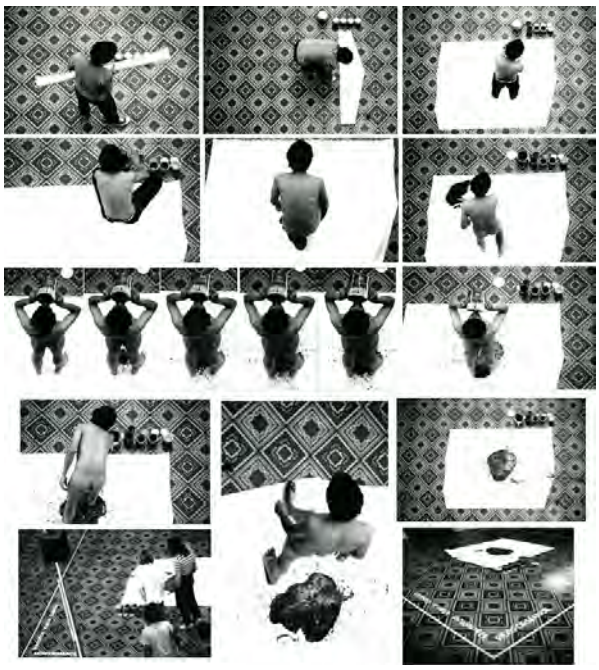


Fig. 2 Registro da performance *sem título* no MARGS em 1986.
Fonte: Cedido pelo artista Hamilton Galvão à autora.

Em vista disso, faz-se necessário reconhecer o equívoco divulgado nos documentos do MARGS a respeito da obra *sem título*, uma vez que, para o próprio artista, o trabalho se trataria de um conjunto de ações que abraçam os anos de 1983 a 1986 e, dessa forma, qualquer outra data que o admita ou reduza esse reconhecimento seria o estabelecimento e a concordância de um apagamento sobre a memória dessa performance.

Sobre as possibilidades de preservação e reexibição da obra, Galvão se mostra aberto à reperformance. Em sua opinião, o vestígio não substitui a performance e nem daria conta, pelo menos sozinho, de representar toda a sua potência. No entanto, comenta que para reativá-la seria necessária sua presença para ceder as instruções ao *performer*. Seu intuito é mantê-la o mais fidedigna possível a sua última exibição, em 1986.

Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães

Instalado em um antigo casarão do século XIX na Rua da Aurora no centro histórico da cidade de Recife, o Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM) é hoje uma das instituições de arte mais significativas do Nordeste. Na história da instituição, nota-se que MAMAM emerge com a missão de fomentar a produção local e inserir a cidade de Recife no circuito artístico nacional e internacional, para tornar-se assim uma referência das artes visuais brasileiras.

Tendo em vista esses objetivos primários, o museu inaugura, em março de 2006, uma outra unidade intitulada "MAMAM no PÁTIO", localizada no Pátio de São Pedro, centro histórico de Recife. Esse imóvel, de aproximadamente 200 metros quadrados divididos entre o piso térreo e o mezanino de estrutura metálica, foi criado com intuito de servir como local de experimentação no campo das artes visuais, como residências artísticas de curta duração que resultassem em exposições, performances, oficinas e debates. O projeto funcionou ativamente até janeiro de 2015, quando a unidade foi fechada devido a problemas estruturais causados pela queda de uma viga de madeira do Centro de Formação em Artes Visuais (CFAV), a qual era compartilhada por ambos os edifícios.

Uma das obras desenvolvidas pelo projeto de residência do espaço, foi a performance do artista pernambucano Daniel Santiago *Poesia para verdes, da rua das águas verdes, ao MAMAM entre paredes, no pátio de tramas-redes, de Joãos, Marias e Mercedes, sonhos e sede* (2006). A ação consistiu no desenrolar de uma grande faixa pelo artista e pelo

público, com início dentro do MAMAM no PÁTIO até a Rua das Águas Verdes. A extensa faixa produzida por Santiago traz gravada em si a poesia (nome da performance) em toda sua extensão. Em 2006, ano de inauguração do espaço e desenvolvimento desse trabalho, o MAMAM adquire a obra como acervo museológico e a classifica como "performance".

Em visita técnica à instituição, em que fomos recebidos pelo Núcleo de Museologia que nos cedeu a seguinte documentação da obra: (1) um termo de doação, (1) faixa utilizada na performance (76 cm x 96 m), (1) uma ficha catalográfica, (1) livreto do MAMAM do Pátio sobre o trabalho e (1) uma mídia em CD-ROM com o registro de vídeo da ação.

Na ocasião de nossa visita ao MAMAM, também entrevistamos Santiago. Embora o artista não nos tenha dito de modo claro e objetivo o conceito que embasa o trabalho, ele nos apontou significados e relações simbólicas que a ação carrega. Inicialmente, Santiago conta que houve um convite do ex-diretor Moacir do Anjos (2001-2006) para que fosse realizada uma performance no projeto de residência do museu, pelo qual em troca seria pago um cachê e cedidos todos os materiais que fossem necessários para realizar a ação. Nessa ocasião, o artista coloca em prática um antigo projeto com uma obra envolvendo a "Rua das Águas Verdes", nome que sempre lhe chamara bastante atenção. Percebemos que a forma com a qual o artista transpôs o poema para o cartaz dá para ele também um valor:

> Esse poema está todo escrito numa faixa grande, que eu comecei a fazer uma semana antes quase, queria ter documentado tudo isso. Todo esse trabalho meu devia ter documentado... porque era um trabalho curioso, porque foram letras, você já viu a obra? As letras são de um alfabeto tal que eu tirei do jornal "a tarde" da Bahia. Isso é a manchete do jornal, sempre saia com aquele alfabeto, então estudei aquele alfabeto, o "S" tem duas concordâncias de curva, você já viu o desenho? Concordância de curva é um negocinho que uma curva tal no compasso tal, e a curva concorda com a outra. Então nesse "S" tem duas concordâncias muito bonitas. Como eu faço esse "S" eu não digo.[4]

Ainda de acordo com o Santiago, à medida em que ele ia desenhando e pintando as letras, colava um cartaz ao outro. O que nos faz, curiosamente, pensar que eram a própria poesia e a escrita do artista que determinaram a distância percorrida entre o MAMAM no Pátio e a Rua das Águas Verdes. Enfatiza ainda que, ao contrário do que muitos pensam, ele não utilizou tinta guache em seu trabalho, mas uma mistura própria

[4] Entrevista realizada pela autora no dia 16 de agosto de 2018, em Recife, PE.

de maisena e corante que aprendeu quando mais novo. É nesse sentido que, em virtude da especificidade anteposta pelo o artista na confecção desse cartaz, perguntamos se um dia o cartaz poderia ser substituído. Aos seus olhos poderia, mas seria outra obra. Dessa maneira, há dúvidas se a conservação desse material daria à performance um "prazo de validade".

O último documento presente no arquivo da obra, é uma mídia em CD-ROM com o vídeo da performance. Com duração total de 12 minutos, o registro apresenta, nos primeiros seis minutos, o momento em que o artista desenrola na porta da instituição do MAMAM do Pátio, a faixa junto ao público e alguns funcionários, e atravessa a praça de São Pedro até chegar à Rua das Águas Verdes **(Fig. 4)**. Após ser estendida no chão, o público da performance a sustenta, cada um em uma parte, para que a mensagem fique visível. Posteriormente, a faixa é enrolada novamente com a ajuda do público e deixada no chão em um canto da instituição pelo artista. Em outro momento do vídeo, ainda no mesmo dia, ocorreu uma espécie de oficina ou projeto educativo, no qual o público estava livre para pintar seus próprios cartazes.



Fig. 3 Espaço interno MAMAM no Pátio.
Fonte: https://blogmamam.wordpress.com/2013/07/22/vagas-abertas-para-estagio-no-mamam-no-patio/
(acesso em 26 de janeiro de 2019).



Fig. 4 Registro da performance "Poesia para verdes, da rua das águas verdes, ao MAMAM entre paredes, no pátio de tramas-redes, de Joãos, Marias e Mercedes, sonhos e sedes" (2006).Fonte: FILHO, José Jacinto dos Santos. Poesia para verdes, da rua das águas verdes...In: *Eduardo Frota, Daniel Santiago*. Recife: MAMAM no Pátio, 2006.

Embora esse vídeo seja uma valiosa fonte de informação para a compreensão de como a performance foi desenvolvida, em virtude da grande quantidade de edições nele realizada, não é possível saber exatamente quanto tempo a performance levou ou, de maneira mais específica, quanto tempo o público, por exemplo, sustentou o cartaz, dentre outras lacunas que apenas entrevistas e outros documentos poderiam vir a elucidar a compreensão para reapresentar o trabalho.

Essa falta de informações sobre como a performance seria reapresentada, refletiu-se na forma com a qual a obra veio a ser reexibida na exposição do artista "Daniel Santiago – De que é que eu tenho medo?" que ocorreu entre maio e agosto de 2012 no próprio museu. Nessa ocasião, a obra *Poesia para verdes, da rua das águas verdes, ao MAMAM entre paredes, no pátio de tramas-redes, de Joãos, Marias e Mercedes, sonhos e sedes* (2006) não foi reapresentada, mas em seu lugar foram expostas quinze fotografias da performance (**Fig. 5**).

Em entrevista[5] concedida a nós durante nossa visita, a atual gestora do museu e antiga documentalista da instituição, Mabel Medeiros, acredita que a não reexibição à época tenha se dado pelo fechamento de sua outra unidade, uma vez que a performance de

[5] Entrevista concedida pessoalmente à autora no dia 17 de agosto de 2018.

Santiago é compreendida pelo museu como um *site-specific* o que, de fato, como trataremos mais à frente, pode ser um grande entrave à sua reperformance. Contudo, quando analisamos as datas da exposição (2012) e do fechamento do MAMAM do Pátio (janeiro de 2015), podemos perceber que, à época, teria sido possível realizar a reperformance da obra.

Apesar de Santiago em nossa entrevista comentar que não se importa com a reexibição dos vestígios de sua performance, ele compreende que esses documentos não atingem a mesma potência do ato performático: "a Performance foi uma coisa. O poema escrito no papel é outra, [...] o vídeo é vídeo não é performance"[6]. Além disso, o artista vê um caminho assertivo na reperformance, em que qualquer um que queira realizar sua obra teria seu assentimento, desde que certamente lhe fizesse as devidas referências. Embora Santiago considere ser possível que outras pessoas reapresentem suas performances e tenham livre autorização para fazê-lo, elas não seriam, no entanto, a mesma obra. De acordo com ele, sem a sua presença, a obra se alteraria.



Fig. 5 Conjunto de oito imagens conjugadas da obra *O nome* (2010/2011) de Maurício Ianês.
Fonte: Cedido pela Pinacoteca do Estado de São Paulo sob autorização do artista Maurício Ianês à autora. Arquivo Pessoal.

[6] Entrevista concedida à autora no dia 17 de agosto de 2018, em Recife, PE.

Além disso, o artista não compreende seu trabalho como um *site-specific performance*; em sua opinião, este trabalho poderia ser exposto em qualquer outro local do mundo, desde que se trocasse o nome "Rua das Águas Verdes" da poesia e se criasse um novo cartaz com o nome do local designado, embora ao seu ver essa transformação também gerasse outra obra. Desse modo, compreendemos que, mesmo diante da relativização do artista, a obra *Poesia para verdes, da rua das águas verdes, ao MAMAM entre paredes, no pátio de tramas-redes, de Joãos, Marias e Mercedes, sonhos e sedes* (2006) é uma *site-specific* performance.

Nas *performances site-specifics*, os artistas utilizam o espaço para dar sentido à ação que estão realizando, na qual é comum, como é o caso da obra de Daniel Santiago, que para que se possa continuar havendo sentido em sua reapresentação, ela precisará desse lugar. Em seu livro *Site-Specific Art: Performance, local e documentação*, Nick Kayne (2000, 2) nos aponta casos nos quais alguns artistas admitem que "remover o trabalho é destruir o trabalho". Dessa forma, alterar o local da obra de Santiago é, sem dúvida, alterar a própria obra.

Poesia para verdes, da rua das águas verdes, ao MAMAM entre paredes, no pátio de tramas-redes, de Joãos, Marias e Mercedes, sonhos e sedes (2006) é uma das poucas *performances site-specifcs* que veio a ser musealizada no Brasil, o que demonstra a tamanha responsabilidade do Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães diante desse trabalho. Dessa maneira, cabe à instituição se aproximar ao máximo desse artista para buscar alternativas e possibilidades de reapresentação do trabalho.



Fig. 6 Registro da performance "Poesia para verdes, da rua das águas verdes, ao MAMAM entre paredes, no pátio de tramas-redes, de Joãos, Marias e Mercedes, sonhos e sedes" (2006) na exposição "De que é que eu tenho medo?". Fonte: TEJO, Cristiana; GILBERT, Zanna. A cidade performática, literatura e experimentação. In: *Daniel Santiago: De que é que eu tenho medo?* Recife: Zolu Design. 2012 p. 30-31.

Pinacoteca do Estado de São Paulo

Embora seja uma das instituições de arte mais antigas da cidade, com obras em sua coleção que datam do século XIX, a Pinacoteca do Estado de São Paulo (PINA) buscou, ao longo de sua existência, estar aberta à arte produzida no contemporâneo. Ainda nas décadas de 1970 e 1980, o museu cedeu espaço para diversos artistas nacionais e estrangeiros exibirem obras das mais variadas manifestações artísticas. Nesse período, as apresentações de performances na instituição foram frequentes, a ponto de impactarem no reconhecimento do museu como um dos principais espaços voltados à arte contemporânea e experimentação (Nascimento 2011). Deste modo, não constituiu uma grande surpresa a assimilação de uma performance como acervo museológico pela instituição em 2015.

Antes de sua aquisição, a obra *O nome* (2010/2011) de Maurício Ianês, foi exibida na instituição em 2013, durante uma exposição individual do artista por ocasião do "Projeto Octógono de Arte Contemporânea", o qual geralmente expõe *sites-specifics* realizadas por artistas brasileiros e estrangeiros especialmente para instituição. Na exposição de Ianês, a performance consistiu em um grupo de oito funcionários da própria Pinacoteca, localizados cada um em uma lateral do octógono central do edifício do museu, apresentando cada um, ao mesmo tempo, uma letra da palavra "INEFÁVEL". Com o fim do período de exposição, a obra foi doada para o acervo museológico por meio do Programa Patronos da Arte Contemporânea da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Acreditamos que a iniciativa da PINA de adquirir esse trabalho como sua primeira performance venha não apenas da singularidade com que ela se relaciona ao espaço do museu, mas também pelo próprio Maurício Ianês e sua trajetória. Assimilou-se do trabalho de Ianês um dossiê da obra. A pasta atualmente se encontra salva em reserva técnica e nela é possível encontrar (1) uma mídia em CD, (1) um *pen drive*, (1) uma instrução da ação (2) duas laudas com fotos da primeira versão da performance (1) um desenho do posicionamento dos funcionários, (12) doze fotografias. No CD e no Pen Drive constam: (2) dois vídeos; (32) trinta e dois *Clippings* de matérias/artigos sobre o artista); (6) seis textos. Já no setor de Museologia constam, em uma pasta individual impressa: (1) uma ficha catalográfica preenchida à mão; (2) duas fichas catalográficas do sistema Donato/SIMBA; (2) dois rascunhos das informações que constam na ficha Donato/SIMBA; (1) um e-mail do artista; (1) um convite de Ianês aos funcionários; (1) um termo de autenticidade da obra; (5) cinco páginas apontando o que há em cada pasta do *pen drive*.

É importante salientar que todo esse dossiê impresso se encontra salvo em um CD-ROM e um Pen-Drive. Nesses suportes, é acrescida ainda uma entrevista do artista realizada pela própria PINA, na qual são cedidas informações com relação às possibilidades de reapresentação da obra. Esse vídeo, com duração de 47 minutos, foi realizado no dia 12 de maio de 2015 no Núcleo de Acervo Museológico com participação de Marcos Galon da Galeria Vermelho (galeria representante do artista), Teodora Carneiro (do setor de Conservação e Restauro da Pinacoteca), Giancarlo Hannud (do setor de Curadoria e pesquisa da Pinacoteca), Gabriela Oliveira e Olívia Negrini (do núcleo de Acervo Museológico), Toninho Timaco (filmagem e edição do vídeo), e do próprio Maurício Ianês.

Antes de o grupo iniciar a sessão de perguntas a Ianês, a conservadora do museu, Teodora Carneiro, afirma que essa iniciativa dialoga com o Projeto do *Internacional Network for The Conservation Of Contemporary Art* (INCCA), que tem vindo a promover entrevistas a artistas de arte contemporânea. Em sua visão, essa iniciativa é extremamente rica e importante para os museus, uma vez que não é mantido apenas o relato do que é a obra pela conservação ou pela curadoria, mas ter-se-ia a fala do artista como uma fonte primária. Carneiro comenta que na PINA há uma política, em toda e qualquer entrevista realizada, de que se tenha ao menos uma pessoa do setor de conservação, outra do setor de curadoria e mais uma do Núcleo de Acervo para realizar a entrevista com os artistas.

No início da entrevista, Ianês explica que a performance teria duas fases: a primeira seria um *workshop* a fim de preparar os funcionários para realizar a ação; a segunda seria a própria performance. No *workshop* haveria não apenas uma explicação mais clara de qual o conceito da obra, mas também exercícios vocais e de entrosamento. Nessa ocasião, seria esclarecido aos funcionários que a palavra "inefável", por exemplo, "se trata daquilo que não se consegue transformar em linguagem, uma emoção que você não consegue achar uma palavra para definir ao se ver "é como um vírus de uma linguagem dentro da linguagem"[7]. Fazendo sentido, portanto, o pedido do artista de que todas letras sejam cantadas pelos funcionários ao mesmo tempo, para que não se consiga saber qual palavra está sendo pronunciada pelo conjunto de funcionários.

Além disso, de acordo com Ianês, as atividades de entrosamento desenvolvidas nesse curso ajudam a fazer com que os participantes não se sintam constrangidos entre eles ou com o público externo. Não somente isso, de acordo com ele, os ensaios da performance

[7] Entrevista com Maurício Ianês realizada pela Pinacoteca do Estado de São Paulo no dia 12 de maio de 2015.

conseguem fazer com que os funcionários consigam cantar a palavra por mais tempo (por volta de 1 minuto de duração), embora sobre isso ressalte que muitos funcionários, na hora da ação, pelo nervosismo, acabem cantando menos tempo do que o previsto. Ele observa que é mais fácil para os funcionários que ficam responsáveis pelas vogais da palavra cantarem-na mais tempo do que os que estão com as consoantes. Embora ainda assim ensaie para que todos possam terminar de maneira mais próxima possível uns dos outros.

Assim como nas instruções da obra, o artista reitera a importância de um vídeo com todos exercícios e explicações de maneira detalhada, para possibilitar à PINA a continuidade do trabalho de maneira independente. Esse registro conteria, de acordo com Ianês, um passo-a-passo em que haveria: uma explicação da obra; uma demonstração do exercício (aquecimento de voz); uma explicação de como as palavras devem ser cantadas; e uma demonstração prática dos funcionários. Apesar desse planejamento, este *workshop* não foi entregue para a documentação do museu, o que certamente põe em questão a própria possibilidade de reexibição da obra, mesmo a PINA tendo um grande dossiê do trabalho.

Em vista do exposto, observamos que apesar de a PINA ter um cuidado admirável na forma com a qual vem a documentar essa obra, ainda é necessário que a instituição considere buscar não só informações sobre a primeira versão da performance, como também entre em contato com seu artista para assimilar o *workshop* que precede a ação performática, para que de fato *O nome* (2010/2011) seja preservada e reapresentada.

Considerações finais

Tendo em vista a variabilidade de questões aqui suscitadas, podemos perceber que cada performance adquirida demanda uma atenção específica por parte das instituições museológicas quando tratamos de sua reexibição enquanto presença. Ao mesmo tempo, por mais dificuldades e questionamentos que esses acervos apresentem, são exatamente esses conflitos e tensões que fazem com que os museus saiam de sua zona de conforto e busquem desbravar novos caminhos para a preservação e comunicação de seus acervos. Instituições que se neguem a esse enfrentamento precisam refletir sobre sua identidade e missão como "museus de arte contemporânea".

Referências bibliográficas

Caetano, Juliana Pereira Sales. 2019. *Performances de arte em museus brasileiros*: Documentação, preservação e reapresentação. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação. Brasília: Universidade de Brasília, Faculdade de Ciência da Informação.

Filho, José Jacinto dos Santos. 2006. Poesia para verdes, da rua das águas verdes... In: *Eduardo Frota, Daniel Santiago.* Recife: MAMAM no Pátio.

Kayne, Nick. 1996. *Art into Theatre: Performance Interviews and Documents.* Amsterdam: Harwood Academic Publisher.

Nascimento, Ana Paula. 2012. *Arte como registro, registro como arte: performances na Pinacoteca de São Paulo.* São Paulo. URL: https://www.sisemsp.org.br/blog/wp-content/uploads/2012/04/Arte-como-registro-registro-como-arte_PESP_caso4_APN.pdf.

Sehn, Magali Melleu. 2010. *A preservação de 'instalações de arte' com ênfase no contexto brasileiro*: discussões teóricas e metodológicas. Tese de Doutorado em Poéticas Visuais, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

INSTITUIÇÕES MUSEOLÓGICAS E ARTE PÚBLICA: O CASO DO PROJETO "FRONTEIRAS" NO SUL DO BRASIL[1]

Fernanda Werneck Côrtes
Universidade de Brasília (UnB), Brasil
fwerneck@gmail.com

RESUMO

Este artigo apresenta reflexões sobre a atuação de instituições museológicas e culturais frente à arte pública contemporânea, com destaque ao contexto brasileiro. O objetivo é analisar como as ações de comissionamento se atrelam às práticas de preservação por parte dos museus, com foco nas atividades de documentação e comunicação realizadas por essas instituições. Para tanto, utiliza-se como caso o projeto *Fronteiras*, desenvolvido entre os anos de 1998 e 2001 pelo Instituto Itaú Cultural, instituição brasileira privada, que promoveu a instalação de obras de arte pública em diversas localidades do sul do país. Nesse sentido, apresenta-se como possibilidade para discutir a relação entre os agentes públicos e privados do sistema das artes visuais e entre os espaços internos e externos às instituições.

Palavras-chave: Arte pública; Instituições museológicas; Preservação.

ABSTRACT

This paper presents some considerations on the performance of museological and cultural institutions regarding contemporary public art, with an emphasis on the Brazilian context. The goal is to analyze how commissioning actions are based on museums' preservation practices, focusing on the documentation and communication activities carried out by these institutions. We studied the case of the Fronteiras project, which was developed between 1998 and 2001 by the Itaú Cultural Institute, a private Brazilian institution, which promoted the installation of public artworks in several locations in the south of the country. Thus, this enables a discussion of the relationship between public and private agents of the visual arts system and between the internal and external spaces of institutions.

Keywords: *Public art; Museological institutions; Preservation.*

Introdução

O presente artigo foi desenvolvido em paralelo à pesquisa de mestrado realizada no âmbito do Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da Universidade de

[1] O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Brasília (PPGCInf/UnB), quando buscou-se relacionar a presença da arte contemporânea nos espaços abertos da cidade a aspectos da prática museológica, questionando o processo de musealização desses trabalhos. Dentre as reflexões da pesquisa, evidenciou-se uma atuação próxima entre instituições museológicas e culturais e a arte pública contemporânea.

De modo abrangente, a arte pública contemporânea caracteriza-se pela instalação de obras – geralmente de larga escala – fora do ambiente físico dos museus em espaços de ampla e livre circulação. Com isso, altera a paisagem e insere-se na dinâmica social desses espaços. Segundo J. Pedro Lorente (2018, 9), "el concepto de 'paisages culturales' se ha convertido en una de las principales aportaciones contemporáneas en la tutela del patrimonio". Apesar do reconhecimento da necessidade de preservação das paisagens culturais, há ainda um aparente distanciamento das intervenções artísticas na paisagem com as instituições museológicas, não apenas em relação aos modos de fruição, mas também às práticas de preservação.

> [...] sin duda hay uma contraposión bipolar desde el punto de vista del consumo social: al museo va expresamente quien busca esa experiencia cultural, mientras que con el arte apostado en los espacios públicos se topa toda suerte de gente, incluso aquellos nada interesados en cuestiones estéticas (Lorente 2018, 10).

Apesar disso, Lorente não considera que a arte pública e os museus constituam campos de estudo antagônicos (Lorente 2018, 10). Ainda que muitas manifestações estéticas que extravasaram o ambiente institucional buscassem uma atualização das premissas modernistas, se inserindo não somente no ambiente urbano, mas também na natureza, observa-se ainda na contemporaneidade pontos de relação entre os museus e o seu entorno.

No contexto brasileiro, entretanto, em razão do cenário político instaurado em meados da década de 1960, nota-se uma proximidade maior entre práticas contemporâneas que relacionavam a arte à cidade e às instituições museológicas (Furegatti 2013, 78). Com isso, o movimento da arte contemporânea de empurrar o trabalho para fora do espaço institucional, conferindo-lhe uma escala ambiental, se deu de maneira particular, uma vez que se encontrava desde esse momento atrelada à atuação dos museus.

Nesse tocante, Furegatti destaca três artistas essenciais para o desenvolvimento da vertente extramuros[2] brasileira: Hélio Oiticica, Artur Barrio e Cildo Meireles. Para a

[2] Sylvia Furegatti utiliza o termo "extramuros" para se referir às manifestações artísticas contemporâneas realizadas nos espaços exteriores aos museus ou às galerias. Segundo a autora, esses trabalhos são conscientes "da dependência de sua confirmação como arte por meio da visibilidade e da autoridade

pesquisadora, esses artistas ultrapassam os limites das instituições, abrindo frestas do museu para a rua em uma condição transitiva. Desse modo, no Brasil é preciso pensar as "novas proposições artísticas a partir do museu como seu nódulo originário" (Furegatti 2013, 79). Diferentemente dos contextos norte-americano e europeu, cujas práticas artísticas realizadas nos espaços abertos buscavam, inicialmente, o distanciamento institucional.

O Instituto Itaú Cultural é uma instituição privada vinculada a um banco brasileiro, o Itaú Unibanco. Consideramos o Itaú Cultural, neste trabalho, como instituição museológica, uma vez que não possui fins lucrativos, isto é, fins comerciais e "é voltada para a pesquisa e a produção de conteúdo e para o mapeamento, o incentivo e a difusão de manifestações artístico-intelectuais", apoiando "a constituição, a preservação e a divulgação de acervos sobre a cultura brasileira", segundo descrição da própria instituição[3]. Ademais, convém ressaltar que possui um importante acervo de obras de arte. Concomitante à preservação e à comunicação de seu acervo, o Itaú Cultural desenvolve programas de formação, fomenta atividades artístico-culturais e implementa projetos de arte[4].

Desde 1997, quando, no âmbito da exposição *Diversidade da Escultura Contemporânea Brasileira*, selecionou 19 artistas para produzirem obras para permanecerem durante 25 dias no espaço da Avenida Paulista, em São Paulo, o Instituto Itaú Cultural - cuja sede está localizada nessa mesma cidade - vem realizando iniciativas que procuram promover e pensar a presença da arte contemporânea nos espaços públicos, como afirmado pelo curador brasileiro Guilherme Wisnik na abertura do "Seminário Internacional de Arte Pública: a cidade e suas margens", realizado em 2009 pela instituição (Isaac 2013, 173). Além de seminários e mesas-redondas sobre o tema e exposições que abordavam a relação da arte com o espaço externo ao do museu e ao da galeria, como a exposição *Quase Líquido* (2008), o Itaú Cultural promoveu dois grandes projetos de artes visuais realizados em espaços abertos: o projeto *Fronteiras* (1998-2001) e o projeto *Margem* (2005).

---

conferida por esse agente do circuito com quem negocia" (2013, 84). O fazer artístico e a dimensão institucional são indissociáveis, portanto.

[3] Disponível em URL: http://www.itaucultural.org.br/quem-somos. Acesso em 10 dezembro 2018.

[4] De acordo com a legislação brasileira, por meio da Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, que institui o Estatuto de Museus, são consideradas museus "as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento" (Brasil 2009).

O objeto deste artigo consiste na segunda etapa do projeto *Fronteiras*. Lançado em 1998, durante evento multidisciplinar de mesmo nome, o projeto – organizado em dois momentos – convidou fotógrafos, videoartistas e artistas plásticos para "participar de uma ação prospectiva, que visava propiciar um espaço de criação, tomando por base o trabalho conjunto entre o artista e a instituição cultural" (Instituto Itaú Cultural 2005). Na primeira etapa, fotógrafos e videoartistas percorreram regiões fronteiriças do Brasil de Norte a Sul, produzindo um ensaio fotográfico e a série videográfica "Viagens na fronteira".

Já na segunda etapa, nove artistas plásticos foram convidados pela instituição para conceber obras de escala ambiental que tivessem como ideia principal a noção de "fronteira", uma vez que as obras seriam instaladas em regiões fronteiriças do Brasil com os demais países-membros do Mercado Comum do Sul (Mercosul) — Argentina, Paraguai e Uruguai. O objetivo do projeto era que as obras atuassem como marcos geográficos, constituindo, ao mesmo tempo, um "acervo permanente de obras públicas" (Salzstein 2005b, 11).

Os nove trabalhos realizados são bastante diversos entre si, apresentando diferentes níveis de relação com o espaço público, com o espectador e com a paisagem, seja ela urbana ou natural. Após deliberação acerca da exequibilidade das propostas, que se estendem desde a cidade de Ponta-Porã, no Mato Grosso do Sul, ao Chuí, cidade mais ao sul do Brasil, foi iniciada a fase de implantação em 1999 (Salzstein 2005b, 11). Em 2001, o conjunto de trabalhos foi concluído consistindo nas seguintes obras: *O Aleph*, de Ângelo Venosa, em Santana do Livramento, Rio Grande do Sul (**Fig. 1**); *Três livros e meio*, de Artur Barrio, em área entre as cidades de Chuí e Santa Vitória do Palmar, Rio Grande do Sul; *Sem título*, de Carlos Fajardo, em Laguna, Santa Catarina; *Fronteira, Fonte, Foz*, de Carmela Gross, também em Laguna; *Pálio I e II*, de Eliane Prolik, em Ponta Porã, Mato Grosso do Sul; *O evanescente*, de José Resende, que consistiu em moedas de bronze sem valor facial postas em circulação; *Mesa*, de Nelson Félix, em Uruguaiana, Rio Grande do Sul; *Minuano*, de Nuno Ramos, em Barra do Quaraí, Rio Grande do Sul; e *Momento de fronteira*, de Waltercio Caldas, em Itapiranga, Santa Catarina (**Fig. 2**).

Após o processo de instalação, as obras foram doadas às prefeituras dos municípios, "como forma de garantir a visitação irrestrita do público" (Instituto Itaú Cultural 2005). Quatro anos depois da finalização do projeto, foi lançado pela instituição um livro-catálogo sobre essa segunda etapa, reunindo texto teórico escrito pela historiadora da arte Sônia Salzstein, que aborda o tema da escala pública na escultura brasileira, além de uma pequena biografia dos artistas, imagens das obras, alguns croquis e entrevistas com os artistas conduzidas por Salzstein.



Fig. 1 *O aleph* (1999), de Ângelo Venosa, realizada em Santana do Livramento.
Fonte: Instituto Itaú Cultural 2005, 38.



Fig. 2 *Momento de fronteira* (2000), de Waltercio Caldas, realizada em Itapiranga.
Fonte: Instituto Itaú Cultural 2005, 214.

A dimensão pública do projeto

A atuação do Itaú Cultural com relação aos trabalhos realizados para o projeto *Fronteiras* se encerrou após a publicação do livro. Acerca da preservação da memória das obras, a instituição possui em seu Núcleo de Memória e Pesquisa – setor responsável pela documentação arquivística da instituição – alguns memoriais descritivos e algumas das propostas apresentadas pelos artistas, cuja riqueza de detalhes – utilização de desenhos, croquis, textos, plantas, etc. - varia de obra para obra; também possui fichas de dados dos trabalhos, contendo breve descrição, dimensões e mês e ano de instalação; registros fotográficos analógicos da instalação das obras e dos ateliês de alguns dos artistas; documentos de pesquisa para o projeto; mapa com os locais de instalação dos trabalhos; textos das placas de doação das obras, além de alguns outros documentos esparsos. Desse modo, não são produzidas pela instituição informações posteriores ao ano de 2005.

Ainda que a instituição não tenha incorporado essas obras ao seu acervo, de forma que a realização de atividades de documentação museológica não faria sentido, em razão de seu próprio escopo, poderiam ser incorporados novos documentos históricos à documentação arquivística do projeto. Isso só aconteceu em casos em que o artista ou as prefeituras municipais encaminharam fontes de informação – reportagens em jornais locais, principalmente – à instituição.

Tal colocação nos leva a um questionamento acerca do papel desempenhado pelas instituições museológicas frente à arte pública contemporânea. Conforme aponta a crítica de arte Patrícia Phillips, a dimensão pública não é somente uma construção espacial, ela é, antes de tudo, psicológica e "a truly public art will derive its 'publicness' not from its location, but from the nature of its engagement with the congested, cacophonous intersections of personal interests, collective values, social issues, political events, and wider cultural patterns that mark out our civic life" (Phillips 2000, 192).

Dessa forma, a autora relaciona a arte pública a uma dimensão democrática que também é destacada pela historiadora da arte estadunidense Rosalyn Deutsche. Para Deutsche, a dimensão democrática da arte pública corresponde à sua capacidade de abarcar a pluralidade e a diferença, além de gerar tensões e dissensos: "Art that is 'public' participates in, or creates, a political space and is itself a space where we assume political identities" (Deutsche 1996, 189).

O projeto *Fronteiras*, no entanto, apesar de se apresentar como um projeto de arte pública contemporânea, pretendendo constituir "um acervo permanente de obras públicas", como já mencionado, não parece desempenhar em todos os casos essa função

democrática exposta por Phillips e Deutsche. Primeiramente, os artistas convidados não possuíam familiaridade com os locais de instalação, atuando como aquilo que Miwon Kwon (2002, 46) denomina "itinerant artists", fenômeno derivado de um crescente interesse das instituições em projetos orientados pela especificidade do local:

> Typically, an artist (no longer a studio-bound object maker primarily working now on call) is invited by an art institution to produce a work specifically configured for the framework provided by the institution (in some cases the artist may solicit the institution with a proposal). Subsequently, the artist enters into a contractual agreement with the host institution for the commission. There follow repeated visits to or extended stays at the site; research into the particularities of the institution and/or the city within which it is located (its history, constituency of the [art] audience, the installation space) […] (Kwon 2002, 46).

Dessa forma, a figura artista, em sua autorreflexividade, mais do que o contexto do entorno, se torna o criador de significado do trabalho. Além disso, conforme o pesquisador brasileiro José Francisco Alves, que visitou *in loco* as obras do projeto realizadas no estado do Rio Grande do Sul, afirmou que "os entes públicos (câmaras municipais) não parecem ter recebido os 'presentes' de bom grado" (Alves 2017, 119). Com isso, algumas das obras do projeto foram abandonadas ou encontram-se em mau estado de conservação (Alves 2017).

Algumas reflexões sobre as possiblidades de preservação da arte pública

A partir dessas colocações, é possível observar que a preservação da arte pública envolve diversos agentes: o governo, as instituições museológicas e o público, que não se restringe àquele do mundo da arte e que usufrui desse patrimônio diariamente. Apesar de não ser possível para o Itaú Cultural, cuja sede e corpo técnico encontram-se na cidade de São Paulo, conservar fisicamente essas obras, uma maior comunicação dos trabalhos, vinculada a um processo de documentação mais abrangente por parte da instituição, poderia contribuir para uma melhor preservação da memória dos trabalhos, uma vez que, por se tratarem de obras de arte pública, estão sujeitos a atos de vandalismo, à remoção, à realocação, à destruição e ao esquecimento (Doss, 2016).

Tomemos aqui como exemplo duas obras do projeto realizadas na cidade de Laguna, em Santa Catarina. A obra *Sem título* (1993-2001), de Carlos Fajardo, um cubo de tijolos de barro cozido erguido na Praça Seival, localizada próxima ao mar (**Fig.3**). A praça, à

época árida e vazia, sofreu no ano de 2013 um processo de revitalização, quando começou a sediar eventos de grande porte[5]. Atualmente, é possível observar pelas imagens de satélite disponibilizadas no site Google Maps[6] que a obra possivelmente foi removida, não se encontrando mais no local de instalação original.



Fig. 3 *Sem título* (1993-2001), de Carlos Fajardo.
Fonte: Instituto Itaú Cultural 2005, 84.

Conforme aponta Hilde Hein (2018, 6), "a arte pública atualmente parece envolver questões mais abstratas e interpretações mais efêmeras de lugar, memória e significado". Desse modo, não é suficiente que a obra esteja instalada em um espaço público e aberto da cidade, nem que esteja sob tutela do governo para que assuma uma dimensão pública. Segundo Hein (2018, 7), "a realização da obra depende de se conferir ao público a tarefa de dar sentido à obra, uma tarefa política e socialmente controversa". É justamente a partir dessa criação de significado junto à sociedade que a obra de arte pública garante a sua permanência.

Já a obra *Fronteira, Fonte, Foz* (2001), de Carmela Gross, consiste em uma praça idealizada pela artista cujo chão é um desenho em grande escala feito com pedras

[5] Ver a notícia "Praça Seival, no Mar Grosso, começa a ser revitalizada", publicada em 18 de março de 2013 no site oficial da Prefeitura do Município de Laguna. Disponível em URL: https://www.laguna.sc.gov.br/noticias/index/ver/codMapaItem/16507/codNoticia/503250. Acesso em 29 junho 2019.
[6] Disponível em URL: https://www.google.com/maps. Acesso em 29 junho 2019.

portuguesas pretas e brancas, utilizando a técnica de mosaico habitual no calçamento das cidades brasileiras (**Fig. 4**). A praça, denominada Archimedes Faria, é popularmente conhecida como Praça do Mosaico, em razão da obra ali instalada. O trabalho, cujo nome deriva de sua relação com a paisagem do entorno, buscou desempenhar um caráter público, ao tornar a praça "um lugar de inconstância, que relativiza incessantemente a posição do observador perante o espaço da cidade" (Salzstein 2005a, 100).



Fig. 4 *Fronteira, Fonte, Foz* (2001), de Carmela Gross.
Fonte: Instituto Itaú Cultural 2005, 101.

Ainda assim, conforme é possível observar em imagens capturadas pelo site Google Maps, no modo Street View[7] (**Fig. 5**), ao final de 2017, parte do mosaico havia se perdido devido a atos de vandalismo e a má fiscalização. Em junho de 2018, foi divulgado pela Prefeitura do Município de Laguna que a obra seria restaurada e que um pórtico de sinalização turística seria colocado no local[8]. No início de 2019, foi dado início ao processo de restauro do trabalho, realizado com recursos do Governo Municipal[9] (**Fig. 6**).

[7] Disponível em URL: https://www.google.com/maps. Acesso em 29 jun. 2019.
[8] Ver a notícia "Praça do mosaico petit-pavé no Mar Grosso não terá mais espaços vazios", publicada 7 de junho de 2018 no site oficial da Prefeitura do Município de Laguna. Disponível em URL: https://www.laguna.sc.gov.br/noticias/index/ver/codMapaItem/16507/codNoticia/494533. Acesso em 29 junho 2019.
[9] Ver a notícia "Revitalização da praça do mosaico no Mar Grosso", publicada em 18 de fevereiro de 2019 no site oficial da Prefeitura do Município de Laguna. Disponível em URL: https://www.laguna.sc.gov.br/noticias/index/ver/codMapaItem/16507/codNoticia/536778. Acesso em 29 junho 2019.



Fig. 5 A obra *Fronteira, Fonte, Foz* (2001), em captura realizada pelo site Google Maps em dezembro de 2017. URL: https://www.google.com/maps. Acesso em 20 de setembro de 2018.



Fig. 6 Processo de restauro de Fronteira, Fonte, Foz (2001), iniciado em fevereiro de 2019. Fonte: site oficial da Prefeitura do Município de Laguna. URL: https://www.laguna.sc.gov.br/noticias/index/ver/codMapaItem/16507/codNoticia/536778. Acesso em 29 de junho de 2019.

Cerca de um ano antes, de 25 de maio a 13 de agosto de 2017, foi realizada a exposição *Modos de Ver o Brasil – Itaú Cultural 30 anos*, em uma retrospectiva de comemoração ao aniversário de três décadas da instituição, com curadoria de Paulo Herkenhoff, que agregou Thais Rivitti e Leno Veras à sua equipe, além de contar com a colaboração das equipes do instituto. Para a exposição, foi proposto a Gross realizar uma "nova aparição do trabalho" no espaço da galeria, com o intuito de "relembrar marcos importantes na trajetória do Itaú Cultural" (Rivitti 2018)[10].

Ao invés de se optar pela exibição de documentos e registros imagéticos dos trabalhos realizados para o projeto – que poderiam não apenas atuar como divulgação das obras, mas promover um trânsito entre *site* e *non-site*, tomando aqui as expressões do artista estadunidense Robert Smithson[11] –, o Itaú Cultural optou por comissionar uma nova obra, efêmera, que se baseava no trabalho de 2001, mas que se diferenciava dele em vários aspectos, segundo a própria artista[12] – sendo o principal deles a troca do material utilizado na composição do desenho, que, em sua reelaboração, ao invés de pedras portuguesas, consistiu em areia preta e branca. Para quem não estava familiarizado com o trabalho de Laguna, havia apenas uma menção ao trabalho original feita no texto informativo ao lado da reelaboração no espaço da galeria.

Nesse sentido, portanto, cabe um questionamento acerca da natureza desses projetos de arte pública implementados por instituições museológicas e culturais e das atividades de preservação desempenhadas. É preciso ter cuidado para que essas iniciativas não se tornem apenas uma estratégia de marketing ou um meio de obtenção de benefícios fiscais[13] ou, ainda, que não carreguem a ideia, segundo Patricia Phillips, de que "offering something to the community (even if no one really understands the nature of the gift) can enhance the corporate image" (Phillips 2000, 192). No caso do projeto *Fronteiras*, a preservação da memória das obras não como "um marco na trajetória institucional", mas como um patrimônio público de interesse da sociedade poderia vir a ser um caminho para se evitar essa postura.

---

[10] Thaís Rivitti, mensagem eletrônica, 13 de abril de 2018.

[11] O non-site, para Smithson seria "[...] tout à la fois une œuvre d'art élaborée pour être exposée en institution et un ensemble de pièces documentaires décrivant ou référant à un lieu, le site, qui lui est extérieur" (Paquet 2010, 111). Smithson conferia a esses documentos o mesmo valor de obra da intervenção no espaço, evitando "présenter le non-site comme de l'information 'secondaire'" (Paquet 2010, 117).

[12] Carmela Gross, mensagem eletrônica, 9 de novembro de 2018.

[13] Em seu site, o Itaú Cultural afirma que, atualmente, opera somente com recursos próprios do Itaú Unibanco, sem fazer uso da Lei Rouanet – lei federal de incentivo à cultura –, utilizada pela instituição até 2016, por meio do artigo 26, que não garante a isenção fiscal de 100%. Disponível em URL: https://www.itaucultural.org.br/institucional/perfildoinvestimento/2018/itau_cultura_brasileira.html. Acesso em 14 novembro 2019.

Referências bibliográficas

Alves, José Franscisco. 2017. Land Art em paralelo: Brasil-Espanha. *Arte Pública na era da criatividade digital - Atas do colóquio internacional*. Porto: Universidade Católica Editora.

Brasil. 2009. Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009.

Deutsche, Rosalyn. 1996. Agoraphobia. *Evictions: art and spatial politics*, 269-327. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Doss, Erika. 2016. Guest editor statment: thinking about forever. *Public Art Dialog*, 6:1 DOI: 10.1080/21502552.2016.1149384.

Furegatti, Sylvia. 2013. Arte extramuros no Brasil: A confluência entre espaço urbano e instituição cultural na formação da vertente artística extramuros no Brasil. *Farol* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Universidade Federal do Espírito Santo. Ano 9, n. 9 – Vitória: UFES, Centro de Artes, jul., 2013, 78-87.

Hein, Hilde. 2018. O que é arte pública?: tempo, lugar e significado. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. XII, n. 22 (jan-jun/2018), 1-14.

Instituto Itaú Cultural. 2005. *Fronteiras*: textos e entrevistas, de Sônia Salzstein (Org.). São Paulo/ Rio de Janeiro: Itaú Cultural/ Contracapa.

Isaac, Cristina Bernanrdi. 2013. *Arte e paisagem: estudo de obras contemporâneas brasileiras*. Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo.

Kwon, Miwon. 2002. *One place after another: site-specific art and locational identity*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Lorente, J. Pedro. 2018. *Arte público y museos em distritos culturales*. Gijón: Ediciones Trea.

Paquet, Suzanne. 2010. N'importe quel turiste, avec une caméra: Robert Smithson et le'effet non-site. *Ouvrir le document: Enjeux pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, 111-132. Dijon: Les presses du réel.

Phillips, Patricia. 2000. Out of order: the public art machine. *The city cultures reader*, 190-195. Londres: Routledge.

Salzstein, Sônia. 2005a. Fonte / Foz. Em *Fronteiras: textos e entrevistas*, 98-115. São Paulo/ Rio de Janeiro: Itaú Cultural/ Contracapa.

Salzstein, Sônia. 2005b. Notas sobre a escala pública na escultura brasileira. Em *Fronteiras: textos e entrevistas*, 9-31. São Paulo/ Rio de Janeiro: Itaú Cultural/ Contracapa.

UN MUSEO PARA EL PATRIMONIO DE LA REPÚBLICA. LA IDEA DE MUSEALIZAR LOS BIENES DE LA CORONA ESPAÑOLA

Álvaro Notario Sánchez
Universidad de Castilla-La Mancha
alvaro.notario@uclm.es

RESUMEN

La política cultural de la Segunda República Española es reconocida por la creación de un potente aparato legislativo en torno a la protección del patrimonio histórico español, referente aún en nuestros días. Pero, además, se preocupó por la gestión de sus museos con la inauguración de nuevos, la reformulación de muchos otros o la conversión de los antiguos palacios reales en espacios museísticos. Por encima de todas las iniciativas museísticas que se llevaron a cabo, destacó el fallido proyecto del Museo del Coche y Arte Popular acompañado de una convulsa historia que lo llevaría a convertirse, solo en el papel, en el Museo de Armas y Tapices, que tampoco vería la luz al menos con esta denominación. Quizá éste fue el más ambicioso de todas estas iniciativas y, sin embargo, la más desconocida.

Palabras llaves:: Museo; Segunda República española; Colecciones Reales.

ABSTRACT

The cultural policy of the Second Spanish Republic is recognized by the creation of a powerful legislation about the protection of the Spanish artistic heritage. In addition, it worried about the management of its museums with the opening of new ones, the restatement of many others and the transformation of the royal palaces on exhibition spaces. Above all the museum initiatives, that were carried out, the failed project of the Museum of Car and Popular Art was the most important, beside a turbulent history that would lead him to become, only on paper, in the Museum of Arms and Tapestries, doomed to fail too. Perhaps this was the most ambitious project of all these initiatives and, nevertheless, the most unknown.

Keywords: *Museum; Spanish Second Republic; Royal Collections.*

La institución museística desde su origen más remoto ha sido el fiel reflejo del poder, insignia de victorias bélicas ya en los *thesauros* de Antigüedad Clásica o de las riquezas que acompañaban la doctrina dominante en occidente en los tesoros catedralicios medievales para llegar a demostrar el poder personal de los hombres del renacimiento en las cámaras de maravillas. Las diferentes casas reales mostraban su soberanía a través

de sus ricas colecciones privadas, que poco a poco fueron abriéndose al público con la llegada de la Ilustración.

Generalidades a parte, lo que parece evidente es que el museo a lo largo la historia ha sido una eficaz herramienta a través de la cual el poder ha reflejado sus ideales, tratando de demostrar cómo los museos, culmen del entramado de las políticas culturales de cada gobierno, son verdaderos transmisores de un mensaje a difundir entre la población.

Así, la Segunda República, uno de los momentos más convulsos de nuestra historia reciente, fue uno de los paradigmas de la democratización de la cultura y en muchos aspectos pionera en las políticas educativas y culturales. Durante este periodo de tiempo, gracias al trabajo de personalidades como Ricardo de Orueta, Bartolomé Cossío y Manuel Azaña, España vivió una de las épocas más brillantes en el ámbito de la cultura, como veremos en las siguientes páginas.

Sin duda, este tiempo supuso un periodo de apertura hacia una nueva forma de entender la gestión de nuestro patrimonio artístico reflejado en legislaciones como la de 1933 de la que aún hoy somos deudores. Más allá del interés por la educación, evidente en proyectos como el Museo Pedagógico Nacional (Nigel 2011, 15-26), o la labor de salvaguarda de nuestros bienes culturales, esencial en el proceso bélico de su ocaso, la política museística marcó un antes y un después, tanto en el contenido como en las formas de entender la institución. Prueba de ello, fue la afamada Conferencia de Museos de 1934 que tuvo lugar en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando[1].

Además de la creación de nuevos museos, se trabajó en la línea de la reorganización de los ya existentes a través de nuevos Patronatos, también se convirtieron en espacios museísticos los antiguos palacios reales, y se tomaron algunas medidas que daban buena cuenta del espíritu democratizador de la cultura para este nuevo régimen.

Por encima de todas las iniciativas museísticas que se llevaron a cabo, destacó el fallido proyecto del Museo del Coche y Arte Popular acompañado de una convulsa historia que lo llevaría a convertirse, solo en el papel, en el Museo de Armas y Tapices, que de igual modo, tampoco vería la luz. Quizá ésta fue la más ambiciosa de todas estas iniciativas y, sin embargo, la más desconocida.

La historia de este proyecto frustrado, sin ninguna duda, estuvo marcada por los diferentes cambios de gobierno y, sobre todo, por el advenimiento de la Guerra Civil. Por todo ello, las únicas noticias que tenemos de él son las que nos llegan a través de la

[1] Sobre este tema tuvo lugar en 2016 un congreso conmemorativo en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando que reunió a diversos especialistas en la materia, fruto del cual fueron publicadas unas actas. VV.AA. *La Conferencia de Museos de 1934, en perspectiva. Actas del Congreso Internacional de Museografía*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2019.

prensa del momento, los decretos fundacionales, concursos de arquitectura y derogaciones, junto al material del Archivo General de Palacio (Patrimonio Nacional).

Como resultado, tan solo la posibilidad de observar a través de su historia este tiempo convulso, que daría finalmente como resultado un proyecto utópico con una potente carga política, con la única finalidad de mostrar el rico patrimonio regio del que se había privado al pueblo durante siglos y que por primera vez la población iba a poder admirar, ya no como pertenencias reales, sino como patrimonio histórico-artístico.

El museo del Patrimonio de la República

Sin lugar a dudas, de todos los proyectos museísticos de la República, el que más tenía que ver con el patrimonio de extinguida Corona fue el que se planeó realizar en el solar que ocuparon las antiguas caballerizas. Es preciso señalar que esta idea pasó por diferentes etapas desde la demolición de las caballerizas[2], pues quedaban sin resguardo las carrozas y demás accesorios de las que era propietaria la República. Pese al pretexto con el que se demolieron, aludiendo a su estado de ruina y por la necesidad de ensanchar la Calle de Bailén, hay que entender su supresión como forma de eliminar un símbolo monárquico tan del gusto Alfonsino como los coches y caballos, pese a ser un edificio abierto al turismo antes de la República (**Fig. 1**).



Fig. 1 Caballerizas Reales a principios de los años 30 del siglo XX. Memoria de Madrid.
Fuente: URL: http://elmadridquenofue.blogspot.com/2015/09/el-madrid-que-si-fue-vi-las.html

[2] Derribo de caballerizas. *Mundo gráfico*, Madrid, 5-X-1932: 6.

De este modo tendrá lugar la creación por Decreto de 13 de marzo de 1934 del Museo Nacional del Coche, que serviría para "la conservación del riquísimo tesoro de carrozas, cuyo valor arqueológico no es necesario ponderar" (García Fernández 2007, 38). En relación con el interés por lo antropológico que antes apuntábamos, se pretendía construir en este museo una sección de viajes por España y una biblioteca. Con este propósito nació sobre el papel este museo para el que poco después se convocó un concurso nacional de arquitectura[3].

El decreto de creación[4] apunta que la demolición de las caballerizas plantea el problema de la conservación del valioso patrimonio allí custodiado, no solo carrozas, también "atalajes, arneses, uniformes de cocheros, lacayos y postillones y los ejemplares de magníficos coches de las épocas fernandina e isabelina que, el adelante vertiginoso de los últimos treinta años con la aparición del automóvil, convirtió en piezas raras de Museo, capaces de excitar en alto grado el interés y la curiosidad de las generaciones venideras y aun de la última actual".

Este primer proyecto daba idea de un museo con un argumento concreto, más desarrollado que la simple apertura al público del espacio de las caballerizas alfonsinas. Con este nuevo espacio se pretendía no solo mostrar las carrozas sino hablar de las formas de viajar en nuestro país, incluyéndose una sección llamada "Viajes de España" en la que se recogerían, tal y como se dice en el decreto "antiguas galeras, diligencias, sillas de manos, literas, birlochos, calesas, cofres, baúles gofrados y decorados de múltiples maneras, cajas de hierro, sillas y mesas portátiles y desmontables, reposteros, tapices, alfombrillas, alcatifas y aun dibujos— proyectos de carrozas— de nuestros artistas más esclarecidos." E incluso una "Biblioteca de Viajes y Viajeros en España" tomándose como referencia las bibliografías de especialistas como Foulché-Delbose o Farinelli.

Es interesante comprobar cómo este proyecto de museo es anterior incluso al afamado Museo del Pueblo Español, buque insignia de la política museística republicana, pues mientras que el decreto de creación del Museo del Coche está firmado en 14 de marzo de 1934, el del Pueblo español se firmará unos meses después en 26 de julio de ese mismo año. Pero iremos más allá, pues no se puede entender cómo este museo creado en el papel en marzo de 1934 pudo cambiar tanto en los requerimientos de su concurso

[3] Antonio José García Bascón en su tesis doctoral (2017, 115-135) dedica un breve apartado a describir algunos de los concursos de arquitectura llevados a cabo durante la II República.

[4] "Decreto creando el Museo Nacional del Coche, y nombrando para su organización el Patronato que se indica en el que se explica la necesidad de su creación". *Gaceta de Madrid* 73, 14-III-1934: 1969.

arquitectónico publicado en la *Gaceta de Madrid* en junio de 1934[5]. Es cuanto menos llamativo que en las bases del concurso ya no se hable del Museo Nacional del Coche, sino del Museo del Coche y Arte Popular, uniendo dos proyectos que aparentemente nada tenían que ver.

Tal y como se expresa en este decreto, el solar en el que se llevarían a cabo las obras era un terreno del Estado procedente del cuartel de la Regalada, que correspondía al solar del antiguo Ministerio de Marina en la calle Bailén. En todo momento se pensó que el edificio debía lindar con el Palacio de Godoy, dónde se encontraba situado el Museo del Traje y, por tanto contar con un mismo lenguaje estilístico. En el texto se estipulaba que los proyectos que se presentaran debían contar con cuatro plantas en los que se distribuirían el Museo del Coche y el de Arte Popular, y dos bibliotecas, una sobre el Viaje y otra sobre Arte Popular, Etnografía y Folklore. Además se incluían indicaciones de cómo debía instalarse el museo, a tenor de los diferentes materiales que compondrían la exposición. De esta forma, el Museo del Coche contaría con "la magnífica colección de carrozas y carruajes que fueron de la Corona, atalajes y demás prendas del guadarnés, etcétera", planteándose la Biblioteca del Viaje como un anexo del Museo del Coche.

En relación al Museo del Arte Popular, se explica que en él se reunirían todo tipo de manifestaciones populares, excluyéndose lo tocante a la indumentaria, que contaba ya con un museo propio. Así, este espacio dedicado a la cultura material y tradiciones populares comprendería "la habitación con su menaje interior, el mobiliario típico regional, tejidos y bordados, cerámica, tallas, estampas, juegos, instrumentos musicales, amuletos y en general todo objeto de arte que signifique la expresión espontánea de la sensibilidad popular".

Como complemento de este museo se contaría con la Biblioteca de Arte Popular, Etnográfica y Folklore. Es curioso cómo en este texto se remarca que será un museo claramente diferenciado de un Museo de Artes Decorativas e Industriales y de un Museo Etnográfico, pese a tener cierta conexión con estas tipologías museísticas. No olvidemos el impulso que se dará en la república al Museo de Artes Decorativas, que quizá por su relación con la educación en Artes Industriales y en definitiva la modernidad de su planteamiento, fue una de las instituciones que sufrió cambios de sede. En concreto se pensó en trasladarlo en primera instancia al propio Palacio Real, aunque finalmente se decidiera que fuera a su sede actual en la calle Montalbán.

Explícitamente, en las bases se definían los perfiles profesionales que debían presentar candidaturas con especial interés en sus procedencias, incluyéndose "todos los

[5] "Orden aprobando las Bases reguladoras del concurso Nacional de Arquitectura". *Gaceta de Madrid* 158, 7-VI-1934: 1578-1580.

arquitectos españoles, hispanoamericanos y filipinos residentes en la Península, Baleares y Canarias", exceptuándose el premiado en el concurso anterior. Junto a esto, se definían las cuantías de los premios, el primero de 12.000 pesetas y el segundo, de 5.000, más un accésit de 3.000 pesetas, pudiéndose presentar tan solo un proyecto por arquitecto. También se decía que los concursantes inscritos recibirían una serie de documentos para elaborar su diseño, en concreto "Una planta general del solar disponible. Dos planos con perfiles del mismo. Un alzado de la fachada proyectada para el Museo del Traje. Un gráfico de los coches y vitrinas del guadarnés del Palacio Nacional".

Por último, el decreto explicaba qué materiales se habrían de presentar para hacer efectiva la participación en el concurso. Serían necesarios "dos ejemplares de los planos: uno en papel transparente y otro, copia del primero, en papel ferrogálico o azográfico. Una de estas copias irá colocada sobre cartones o tableros contrachapados, sin marcos, y la otra, plegada en su carpeta, en unión de los documentos restantes". El documento también incluía a las instituciones de las que saldría el jurado, aún sin especificar los nombres, y se decía que "de no presentarse trabajos de singular importancia, se atenderá al mérito relativo, a fin de que no quede desierto el concurso".

Además de poder visualizar cómo sería el Museo del Coche y Arte Popular a través de las especificaciones en el decreto, casi como un pliego de prescripciones técnicas, podemos ver cómo en el transcurso de la primavera de 1934, el proyecto del Museo del Coche se fue transformando hasta llegar a la solución final. La explicación a esta evolución es sencilla. Para marzo de 1934 no se había planteado aún la idea de hacer el Museo del Pueblo Español, esta idea irá surgiendo según avancen estos meses. En el decreto del concurso de arquitectura se atisba la idea de querer crear un museo de arte popular, y formar un conjunto con el ya existente Museo del Traje, formando un complejo de museos republicanos.

Parece ser que de junio de 1934, fecha de la publicación del concurso de arquitectura, al 26 de julio, fecha de la fundación del Museo del Pueblo Español, se decidió hacer algo totalmente diferente. Es decir, en apenas un mes, se pensó reformular el Museo del Traje, convirtiéndolo en Museo del Pueblo Español, adscribiéndole las colecciones que pensaban hasta entonces incluir en el Museo del Coche y Arte Popular.

Así, el Museo del Coche, volvería a tener el significado de su origen fundacional, solo un museo de coches y carrozas. Sin embargo, parece ser que el proyecto quedó paralizado pese a que se resolviera el concurso de arquitectura a finales del año 1934, en concreto el 13 de diciembre, una vez ya inaugurado el Museo del Pueblo Español.

Por unanimidad, el jurado del concurso decidió que "del premio de 12.000 pesetas se adjudiquen 8.000 al autor del proyecto número 6, D. Luis Moya Blanco, y, en concepto de accésit, 2.000 pesetas al autor del proyecto número 1, y otras 2.000, al autor del proyecto número 10, D. Lorenzo González Iglesias y D. Luis Durán, respectivamente". Por otro lado, "que el premio de 5.000 pesetas se adjudique al autor del proyecto número 3, D. Santiago Esteban de la Mora" y por último, "que el accésit de 3.000 pesetas se conceda al autor del proyecto número 9, D. Manuel Sánchez Arcas" [6].

Más allá de los procedimientos y galardones, contamos con algunos de estos proyectos presentados para el concurso en cuestión. En el Archivo General de Palacio se conservan algunos de los proyectos de los arquitectos con las mayores distinciones, en concreto se han encontrado los de Luis Moya y Esteban de la Mora, totalmente distintos en su distribución espacial ajustada al solar previsto, pero ambos con un planteamiento acorde a los requerimientos del concurso. Pedro Muguruza los publicó en un artículo en la revista *Arquitectura* en 1935 junto al primero de los accésits concedidos, donde pueden analizarse los diferentes proyectos (Muguruza 1935, 155-180).

Dicho esto, debemos decir, que nada más se hizo desde entonces por el Museo del Coche y Arte Popular, más allá de resolver el concurso nacional de arquitectura, tal y como hemos visto. Concluimos, por tanto, que todo quedó en el papel y este edificio nunca se construyó. Tuvo que llegar el año 1936 para que se diera una vuelta de tuerca a este asunto, pensándose ahora en un nuevo contenido para este museo. Se olvidó la idea de mezclar la etnografía con el Patrimonio de la República para crear solo un museo de colecciones del Patrimonio que se llamaría Museo de Armas y Tapices.

En mayo de 1936, el Consejo de Ministros que aprobó por un lado el Decreto de creación del Museo de Armas y Tapices[7], al tiempo que se eliminaba el Museo Nacional del Coche, de esta manera: "De acuerdo con el Consejo de Ministros y a propuesta del de Instrucción Pública y Bellas Artes, artículo único. Queda derogado el Decreto de 13 de marzo de 1934 creando el Museo Nacional del Coche"[8].

Al estar ya creado el Museo del Pueblo Español, que como dijimos antes se puso en marcha en julio de 1934, en este momento ya no tenía sentido un museo que aunara las colecciones populares con el conjunto de coches del extinto patrimonio real.

[6] "Orden aprobando la propuesta de premios del Concurso Nacional de Arquitectura de este año". *Gaceta de Madrid* 350, 13-XII-1934: 2224.

[7] "Decreto creando en Madrid el Museo de Armas y Tapices". *Gaceta de Madrid* 127, 6/5/1936: 1205.

[8] "Decreto derogando el de 13 de marzo de 1934, creando el Museo Nacional del Coche". *Gaceta de Madrid* 128, 7-V-1936: 1255.

Así la Segunda República planteaba una reformulación en el edificio que estaba planificando, retomando el proyecto museístico que comenzó con los coches que se conservaban en las caballerizas. Siguiendo con esa idea de musealizar el patrimonio real, y olvidándose de unir el arte popular con el regio, cosa que ya habían solucionado al unirlo a los trajes de la exposición del 25, decidieron seguir con esa idea y crear un museo de colecciones reales, con las armas y los tapices como principales protagonistas.

Según el artículo 1º del decreto fundacional "Se crea en Madrid el Museo de Armas y Tapices, para el que se construirá el edificio adecuado en los solares de la calle de Bailén, contiguos al Museo del Pueblo Español". Es decir, en el proyecto arquitectónico que resultó ganador en el concurso nacional fallado en diciembre de 1934 se asentaría el nuevo Museo de Armas y Tapices, con una adaptación espacial y conceptual de su museografía, dependiendo ahora del Consejo de Administración del Patrimonio de la República y no del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, al que pertenecía el Museo del Coche y Arte Popular. Este dato es muy revelador, ya que nos habla del interés de los responsables del antiguo patrimonio de la Corona por crear un museo con las colecciones reales, diferenciándolo claramente del resto de bienes del patrimonio histórico español.

En el artículo 3º de este decreto se menciona explícitamente que serán facilitados por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes los proyectos premiados para que el Consejo de Administración del Patrimonio "informe acerca de las condiciones que ofrezcan aquellos proyectos, o proponga, en su caso, las modificaciones que pudieran introducirse en alguno de ellos, y si ninguno fuere susceptible de reforma, redacte urgentemente el programa para anunciar un nuevo concurso". Es decir, hubo una intención real de retomar el proyecto e incluso, como vemos, de hacer un nuevo concurso de arquitectura si los anteriores proyectos no fueran de utilidad para este nuevo fin.

Centrándonos en el contenido de este nuevo proyecto museístico, también de forma explícita, se narra el contenido que tendrá el nuevo museo, en el que se instalarían "las armas, armaduras y recuerdos históricos que constituyen la Armería del Palacio Nacional", así como "los tapices de las antiguas colecciones de la Corona que no estén instalados en el Palacio Nacional o en los Palacios de El Pardo, Aranjuez, El Escorial y La Granja", junto a "las alfombras tejidas en la Fábrica de Tapices que por su mérito no deban emplearse en servicios suntuarios", "los coches y arreos de las antiguas Caballerizas que no tengan cabida en la Estufa de las Camelias del Campo del Moro" y "los objetos que completen las series numeradas que puedan allegarse por legados,

donativos, compras o depósitos", además de "los cuadros, dibujos, estampas, maquetas, libros, etc., que sirvan para documentar e ilustrar los fondos generales del Museo".

Es decir, con este planteamiento este Museo de Armas y Tapices reuniría piezas procedentes de los palacios del Patrimonio de la República, la Armería del Palacio Nacional y Fábrica de Tapices[9].

Debemos destacar que para este nuevo museo no pensaron en ningún momento en convocar un nuevo concurso de arquitectura, pues se decidió reaprovechar los proyectos del concurso del anterior museo, dado que iba a ubicarse en el mismo lugar, aunque no tuviera nada que ver el contenido que iba a darse. En suma, el nuevo proyecto solo eliminaba el arte popular, pues ya se contaba con un museo específico para este patrimonio que tanto preocupó a la Segunda República. De esta forma se alejaba esa idea, un tanto ilógica de mezclar el patrimonio nacional con patrimonio etnográfico[10] (**Fig. 2**).


Madrid

¿Se hace por fin el Museo del Tapiz y del Coche?

Solares de la calle de Bailén donde el ministerio de Instrucción proyecta levantar el edificio del Museo del Tapiz y del Coche, institución que es de necesidad apremiante. (Foto Duque.)

ABC

Fig. 2 ¿Se hace por fin el Museo del Tapiz y del Coche?
Fuente: *ABC*, Madrid, 8-V-1936: 48.

[9] "Se crea en Madrid el Museo de Armas y Tapices". *El Sol*, Madrid, 7-V-1936: 3.
[10] "¿Se hace por fin el Museo del Tapiz y del Coche?". *ABC*, Madrid, 8-V-1936: 48.

Sin embargo, nada de esto se hizo finalmente debido a la llegada de la guerra. Años después se construiría el Museo de Carruajes, en 1967 en un edificio realizado por Ramón Andrada, que constaba de una sola planta con inspiración en el Pabellón de España en la Exposición de Bruselas de 1958 de Corrales y Molezún (cf. Galán Domingo 2001, 221-238; Turmo 1969). Este museo, que se cerró a principios de los años 90, no es que quisiera concluir el proyecto de la República, sino que fue una solución relativamente sencilla de acoger los carruajes que quedaban (cf. Gaya Nuño 1969, 559-560).

Un museo para las Colecciones Reales

Vemos por tanto que pese a la agitada historia que lo envuelve, este proyecto del Museo de Armas y Tapices nunca vio la luz en aquel descampado de la calle Bailén, aunque debemos entender que para muchos es el germen del futuro Museo de Colecciones Reales, que con su próxima apertura conseguirá unir en un mismo espacio los bienes del Patrimonio Nacional en las proximidades del Palacio de Oriente, núcleo vital de los Reales Sitios.

Sin embargo, el mensaje que auguramos va a transmitirse en su discurso distará mucho de la idea de los años 30, pues su formulación, aunque también con una clara carga política, tratará de mostrar una realidad muy diferente, en la línea de los actuales palacios reales visitables. A través de las notas de prensa sobre el proyecto museológico desde el origen de este nuevo proyecto, se prevé que el discurso que se ofrecerá será un recorrido por la historia de la monarquía hispánica en el que se destacarán piezas emblemáticas de las Colecciones Reales, como complemento a las visitas de los Reales Sitios[11].

Podemos aún verter muchas reflexiones al respecto de la aparente desconexión entre ambos proyectos, el republicano y el actual, pese a que el primero, como ya hemos demostrado en estas páginas, es el antecedente inevitable de la institución que abrirá sus puertas al público próximamente.

Además de la nueva idea nacida en Democracia, es interesante destacar su ubicación, que aún desligándose del lugar primigenio, a espaldas de la residencia regia, completa el conjunto monumental del Palacio Real y la Catedral de la Almudena, abriendo a su vez un nuevo eje cultural e la ciudad de Madrid, equiparable al Paseo del Arte (**Fig. 3**).

[11] "El Gobierno aprueba la construcción en Madrid del Museo de Colecciones Reales". *ABC*, Madrid, 24-XI-1998: 51.



Fig. 3 Museo de las Colecciones Reales en Madrid. Fuente: Jaime Villanueva, *El País* (14-X-2017). URL: https://elpais.com/cultura/2018/10/04/actualidad/1538683571_812141.html.

Tampoco debemos pasar por alto el lenguaje contemporáneo de su arquitectura, que tras diversos pleitos, fue firmada por Mansilla y Tuñón[12], consiguiendo además el premio de Arquitectura Española en 2017[13].

Su configuración espacial y diseño actual, ofrecen muchos detalles sobre los que reflexionar pues, por una parte, es fácil apreciar las pretensiones con las que se ha creado el proyecto como el nuevo gran museo de la capital, posiblemente el mayor de los inaugurados en el siglo XXI en nuestro país, tanto por el presupuesto que se ha manejado como por la envergadura de la colección y la temática sobre la que se trata. Por otro lado, nos habla de la actualización de la imagen de la monarquía española, protagonista indiscutible de la forma y contenido de este espacio museístico, que a través del discurso museológico que se ofrezca tratará de ofrecer, con toda probabilidad, una estampa de continuidad histórica, pervivencia y futuro[14].

Para futuras publicaciones queda el análisis en profundidad de la convulsa historia que envuelve también al actual Museo de Colecciones Reales, y que al igual que el proyecto

[12] "Tuñón y Moreno Mansilla ganan el concurso del Museo de Colecciones Reales". *ABC,* Madrid, 7-XI-2002: 56.

[13] "El Museo de las Colecciones Reales de Madrid, premio de Arquitectura Española 2017". *El País,* 14-X-2017.

[14] "Patrimonio Nacional comienza a llenar el Museo de Colecciones Reales con dos años de retraso". *El Confidencial,* 21-II-2019.

republicano, permite también leer entre líneas la historia más reciente de la institución que supone Patrimonio Nacional, en el entramado de la estrategia turística y cultural de nuestro tiempo.

Referencias bibliográficas

Galán Domingo, Eduardo. 2001. De las Reales Caballerizas a la Colección de Carruajes del Patrimonio Nacional. *Arbor,* CLXIX, 665: 221-238.

García Fernández, Javier. 2007. La regulación y la gestión del Patrimonio Histórico-Artístico durante la Segunda República (1931-1939). *e-rph:* 3-45.

García Bascón, Antonio José. 2017. *La conferencia de Madrid de 1934, sobre arquitectura y acondicionamiento de museos de arte.* Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada.

Gaya Nuño, Juan Antonio. 1968. *Historia y Guía de los museos de España.* Madrid: Espasa-Calpe.

Muguruza Otaño, Pedro. 1935. IV Concurso Nacional de Arquitectura: Museo del coche y el arte popular. *Arquitectura,* 5: 155-180.

Nigel, Dennis. 2011. *Ramón Gaya y el Museo del Pueblo de las Misiones Pedagógicas Escritura e imagen.* Madrid: Universidad Complutense.

Sancho Gaspar, José Luis. 1995. *La arquitectura de los Sitios Reales: catálogo histórico de los palacios, jardines y patronatos reales del Patrimonio.* Madrid: Patrimonio Nacional, Fundación Tabacalera.

Turmo, Isabel. 1969. *Museo de Carruajes.* Madrid: Patrimonio Nacional.

VV.AA. 2019. *La Conferencia de Museos de 1934, en perspectiva. Actas del Congreso Internacional de Museografía.* Madrid. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

FERNANDO GAMBOA. DIPLOMACIA Y ACTIVISMO MUSEOGRÁFICO EN LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

Ariadna Ruiz Gómez
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

En este estudio se presenta la tarea de activismo museográfico, y de acopio documental sobre el patrimonio cultural, que el mexicano Fernando Gamboa desempeñó durante la Guerra Civil española. Así también conoceremos la ayuda que él mismo prestó a los intelectuales republicanos, consiguiendo su salida de los campos de concentración y posterior traslado a México.

Por otro lado, la investigación desvela documentación inédita que había pasado desapercibida hasta el momento y que, gracias a la Promotora Cultural Fernando Gamboa A.C de Ciudad de México, nos brinda la posibilidad de conocer los trabajos de salvaguarda del patrimonio histórico artístico, así como las labores antifascistas que, desde las artes y las letras, los intelectuales españoles y mexicanos se dedicaron a llevar a cabo durante estos convulsos años.

Palabras clave: Fernando Gamboa; Patrimonio cultural español; Guerra Civil española; Junta del Tesoro Artístico; Museografía.

ABSTRACT

This study presents the task of museographic activism, and documentary collection on cultural heritage, played by the Mexican Fernando Gamboa during the Spanish Civil War. This way we will also know the help that he gave to the republican intellectuals, obtaining their exit from the concentration camps and later their transfer to Mexico. On the other hand, the research reveals unpublished documentation that had gone unnoticed so far and that, thanks to the Promotora Cultural Fernando Gamboa A.C. of Ciudad de México, gives us the opportunity to know the work of safeguarding the historical artistic heritage, as well as the anti-fascist work that, from the arts and letters, the Spanish and Mexican intellectuals dedicated themselves to carry out during these convulsive years.

Keywords: *Fernando Gamboa; Spanish cultural heritage; Spanish Civil War; Artistic Treasury Board; Museography.*

Presentación

Conocer a Fernando Gamboa (1909-1990 México Distrito Federal) en su labor museográfica y diplomática, significa adentrarse en el viejo continente, principalmente en España, en la década de los años treinta y cuarenta. En México es conocido en el ámbito de los museos y del arte contemporáneo por su labor en la dirección de Bellas Artes, así como por su papel de director de varios museos y centros de arte moderno en la capital. Pero, además, Gamboa jugó un papel fundamental, y no suficientemente estudiado, en la historia de las artes españolas durante la Guerra Civil.

En esta investigación se pretende traer a colación la importancia de la figura de Gamboa durante y después del conflicto bélico español. Para ello lo estudiaremos desde tres vertientes.

La primera tratará de su importante actividad museográfica desarrollada en torno a la Guerra Civil española; la segunda sobre su tarea de compilación de documentos con los que atesoró buena parte de la historia de la contienda, así como de la situación de las artes durante el conflicto. Y la tercera, que aborda las actividades diplomáticas que realizó a partir de 1939, muchas de ellas las llevó a cabo junto a su esposa Susana Steele Gamboa, socorriendo a los republicanos españoles internados en campos de concentración en Francia, que solicitaban asilo político para exiliarse en México.

Es destacable como buena parte del valor de la investigación, que a continuación se presenta, son documentos del archivo personal del museógrafo, los cuales han permanecido durante décadas guardados y son inéditos. Gracias ello se abre la puerta a una parte desconocida de la historiografía artística española[1].

Fernando Gamboa, su primer viaje a Europa y la Guerra Civil española en 1937

Como hemos indicado Fernando Gamboa fue un reconocido museógrafo, que realizó abundantes e importantes exposiciones, nacionales e internacionales, a lo largo de su carrera. Fue distinguido como el padre de la museografía moderna mexicana, como le bautizaría Octavio Paz.

Sus comienzos artísticos se encaminaron hacia la pintura. Estudió en la Academia de San Carlos de la capital y es en el propio centro donde comienza a encargarse del

[1] Deseo agradecer a la Promotora A.C. Gamboa y de manera muy especial a su directora doña Patricia Gamboa, la gran ayuda y deferencia prestada por permitirme consultar el acervo que custodia, así como por confiar en mi investigación y asesorarme en cuantas dudas le planteé. He de destacar la ardua tarea de organización y catalogación que está realizando sobre el gran patrimonio documental que su tío, Fernando Gamboa, guardó a lo largo de su vida.

montaje de las exposiciones de sus compañeros. Posteriormente, en 1930, una vez graduado y con solo 21 años, se interesó por hacer llegar la cultura a los sectores más aislados y desfavorecidos de México. De manera que ingresó en las Misiones Culturales[2], puestas en marcha por el ministro de higiene, educación y cultura José Vasconcelos. Desde ese momento queda vinculado al Ministerio y al Departamento de Bellas Artes.

En 1937 la Exposición Internacional se iba a celebrar en París, la temática que se propuso en aquella edición fue *Artes y técnicas de la vida moderna* y el gobierno mexicano de Lázaro Cárdenas quiso que su país tuviera presencia y se realizó un pabellón para la ocasión. Se propuso enviar una delegación de intelectuales mexicanos para que mostraran el arte de su país, entre ellos Fernando Gamboa.

El pabellón mexicano estuvo comisariado por Oscar E. Duplán (Núñez y Domínguez 1937, nº 1436), y aunque el edificio y su contenido no estuvo exento de algunas críticas, como las vertidas por el diplomático mexicano Renato Leduc (Pérez 2019), la delegación de intelectuales mexicanos que llegó a París participó con interés de las diferentes actividades programadas. Sus integrantes visitaron la exposición y de manera muy especial acudieron al pabellón español.

En aquel momento existía un contexto social de tensión política internacional, por lo que los directores de la exposición parisina, Edmond Labbé y Henry Giraud, habían dado la idea de que la exposición además de trabajar las artes y la nueva tecnología debía transmitir el concepto de concordia y se debía de dar premisas claras para luchar por la paz mundial.

En ese escenario, un joven Gamboa de entonces 28 años, realizó el viaje a Europa. Lo hizo junto con una delegación de artistas e intelectuales antifascistas, designados en representación de México. Comenzaron su travesía en automóvil desde México D.F. a Nueva York. Gamboa junto con su esposa, Silvestre Revueltas, Juan de la Cabada, Chávez Morado y María Luisa Vera embarcaron, el 26 de junio de 1937, en el barco Britannic hacia Europa (Gordon et al. 1997, 53). El resto de la delegación, en donde viajaba Octavio Paz, marcharon en tren hasta Canadá y en Quebec subieron al barco inglés Empress of Britain hacia Cherburgo (Garro 1992, 24).

Una vez en París, la delegación mexicana va a tener contacto, entre otros, con Alejo Carpentier, Pablo Neruda, Louis Aragón y Luis Araquistáin que en aquel momento era embajador de España en Francia. Alejo Carpentier hizo de maestro de ceremonias y los

[2] Se crearon en 1923 con el fin de llegar a comunidades desfavorecidas con menos acceso a educación que las capitales de estado. Ofertaban educación elemental para adultos y clases de labores femeninas.

acompañó a la Exposición Internacional, en el Trocadero, en donde se encontraban la mayoría de los pabellones.

Para Fernando Gamboa esa exposición va a ser muy importante, ya que va a marcar el inicio de su aprendizaje más internacional en materia de técnicas expositivas y museografías modernas, para ello documentó todo lo que veía. Además, tanto en París como meses después en España, desarrolló estrategias diplomáticas que le permitieron desenvolverse con conocimiento y seguridad para sus posteriores exposiciones. De hecho, y para que sirva de ejemplo, sólo dos años después él sería el creador, en 1939, del pabellón mexicano de la Feria Mundial celebrada en New York, durante 1939-1940, titulada *El mundo de mañana* (Pérez 2019).

En aquel París de 1937, Gamboa y sus compañeros no permanecieron mucho porque una vez resueltos los compromisos de la exposición prosiguieron el viaje a España, ya que parte de los seleccionados para acudir a Europa no fueron otros que componentes de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios Mexicanos (LEAR), entre ellos Fernando Gamboa. Se trataba de un grupo nutrido por pintores, escultores, músicos, escritores y poetas que deseaban mostrar su apoyo a la república española.

Meses antes, en México, habían trabajado y se habían organizado para poder acudir al Congreso de Escritores Anti-Fascistas de España, que se iba a celebrar en Barcelona, Valencia y Madrid, durante 1937. De hecho 26 países habían confirmado su asistencia y México era uno de ellos. Estaba previsto que más de cien intelectuales, entre escritores y artistas llegaran a una España sumida en la guerra, con la directa finalidad de advertir a las potencias internacionales sobre las fatales consecuencias que la política de no intervención en España estaba causando sobre la población.

La LEAR tuvo verdadero interés en participar y solicitó las invitaciones para poder acudir al congreso[3]. Estas fueron elaboradas y enviadas el 9 de abril de 1937 por el propio Pablo Neruda, que en aquel momento tenía un papel diplomático en España y se encargó de algunas tareas y trámites del congreso.

Gamboa reunió y organizó material plástico para llevar a España con el fin de realizar una exposición titulada *Cien años de dibujo y grabado en México*, de marcado carácter político, que se mostró de manera itinerante en las ciudades mencionadas.

[3] Promotora Fernando Gamboa A.C., FG. LEAR-Diario 239-279. Documentación consultada por la autora del presente artículo en la Promotora Fernando Gamboa A.C., en Ciudad de México entre 2017-2018.

Exposición *Cien años de dibujo y grabado en México* y observaciones sobre la salvaguarda del Tesoro Artístico Nacional

A pesar de la poca documentación que se conoce sobre la exposición, la investigación llevada a cabo en el archivo de la Promotora Cultural Fernando Gamboa A.C. de Ciudad de México nos ha permitido conocer la museografía de la exposición itinerante por las ciudades del congreso.

La muestra estaba totalmente dirigida, Gamboa la organizó en paneles correlativos en donde se exhibían las diferentes etapas de la creación de las diferentes obras, se presentaba desde el boceto, el propio dibujo o grabado, hasta su publicación en los periódicos. La inmensa mayoría de las ocasiones, el afamado grabado mexicano había sido realizado con un fin satírico para ser publicado en los diarios. Por lo que, la exposición de Gamboa acercaba al espectador español a la convulsa historia política del país mexicano durante los últimos cien años (1837-1937). Sin duda, el joven museógrafo planteó un discurso expositivo mostrando paralelismos dialécticos con la situación española.

Según las memorias manuscritas y mecanografiadas por Gamboa sobre la estancia en España, la exposición fue un éxito. En Valencia parece que fue aclamada y hubo una gran afluencia de público llegando a los 50.000 espectadores[4].



Fig. 1 Fotografía tomada en Valencia de la exposición *Cien años de dibujo y grabado en México* en 1937. Fotografía del archivo personal de Fernando Gamboa. Copyright Promotora Fernando Gamboa A.C.

[4] Promotora Fernando Gamboa A.C., FG. LEAR-326.

Otra de las características de la labor del joven museógrafo, es que, durante su primera estancia en España, mientras comisariaba la exposición, se dedicó a recopilar informes sobre el tratamiento de la salvaguarda del Tesoro Artístico Nacional. Recabó y solicitó documentos al Gobierno español, así como testimonios a la propia Junta de Protección del Tesoro Artístico, además de material fotográfico, y en concreto, instantáneas de algunos de los fotógrafos de guerra más importantes de la historia. Es destacable el caso de Chim y Robert Capa, con los que entabló amistad, conservándola a lo largo de su vida. Con Chim mantuvo correspondencia durante la contienda, Gamboa le pedía información y fotos y él se las enviaba.

En la misma línea es destacable reseñar como algunas fotografías de Chim y de Robert Capa, que han permanecido guardadas en el archivo del museógrafo, han pasado desapercibidas durante años, permaneciendo inéditas hasta ahora. Cabe señalar, que los negativos no se han encontrado, por lo que las fotografías resultan invaluables, ya que pertenecen al archivo personal de Gamboa. Es por ello por lo que parte de la novedad de esta investigación radica en que por un lado las fotografías eran desconocidas, por otro es importante señalar que posiblemente la mayoría de ellas sean de Chim, ya que Gamboa tiene en el anverso tachado el nombre de Capa y escrito el de Chim. Por último, las imágenes en sí son de total relevancia en cuanto a que nos muestran las labores de salvaguarda del Tesoro Artístico Nacional.

La investigación que hemos podido realizar sobre la salvaguarda del Tesoro Artístico Nacional, nos ha permitido leer diversos informes entre ellos el titulado *Metralla sobre Madrid*, fechado el 2 de julio de 1937, en el cual se hace una descripción de las obras de arte salvadas bajo las bombas de la aviación.

En él se hace referencia a que, en ese momento, la Junta de Conservación del Tesoro Artístico tenía catalogados 11.008 cuadros, de los más prestigiosos artistas nacionales e internacionales, además de 7.600 obras de escultura, cerámica, orfebrería, tapices, etc.

En otros documentos del archivo de Gamboa, del 22 de julio de 1937, el Servicio de Información de Valencia le contestaba a varias cuestiones sobre si los bombardeos habían causado daño a los monumentos y los museos. Se detalla en el informe como el Palacio de Liria había sido verdaderamente demolido, aunque destacaba como se consiguió salvar parte de las obras que estaban en su interior, gracias a la salvaguarda de los muchachos que custodiaban el palacio. A continuación, se pormenoriza como otros monumentos de contenido artístico fueron bombardeados en la capital, destacando en primer lugar la iglesia de la Almudena, la de San Francisco y el Palacio Nacional. En cuanto a la pregunta que le formulaba de si los bombarderos fascistas habían atacado

algún museo, el Servicio de Información habla explícitamente de cómo arrojaron bombas incendiarias contra el Museo del Prado y el Antropológico, ambos cercanos.

Además de estos datos, se señala como se bombardeó a la Iglesia de San Jerónimo y a otros edificios próximos al Museo del Prado, lo que provocó un cerco alrededor del museo.

En esta detallada descripción se indica que fueron los guardianes del museo, así como los trabajadores de la Junta del Tesoro Artístico, quienes lograron poner en el sótano, a buen recaudo, las obras de arte y extinguieron los incendios. Entre otros datos se incide en que el museo, en aquel momento, se encontraba abierto al público y que los cuadros seguían en las galerías, no se tenía ninguna información de que los bombarderos franquistas tuvieran intención de escoger los museos como objetivo, ya que no se entendía desde el gobierno republicano que la destrucción de estos diera una ventaja en la contienda al bando fascista.

Esta es una breve muestra de la información que Fernando Gamboa fue recopilando, con el fin de tener una visión lo más nítida posible de lo que estaba ocurriendo con el patrimonio histórico-artístico de España. Por las copias de las cartas que Gamboa guardó, sabemos que informó de todo al gabinete del presidente mexicano Lázaro Cárdenas, el cual quiso prestar ayuda al gobierno de la república por su proximidad ideológica.

La segunda función del material recopilado fue la expositiva. A través de la investigación que realizó durante la contienda española planteó una exposición en defensa de la República o del frente popular, para inaugurarla a su regreso a México, ya en 1938.

Esta exposición fue articulada por paneles temáticos y tenemos conocimiento de ellos gracias a que, Fernando Gamboa, como comisario de la muestra, mandó inmortalizarlos con reportajes fotográficos. El mensaje que quería lanzar con la exposición era muy claro, el gobierno republicano se había volcado en proteger el tesoro artístico nacional que era propiedad del pueblo.

Exposición itinerante en México para la defensa de la República en 1938

Durante el año 1938, Gamboa realizó una exposición que tituló *España en llamas* dedicada a la defensa de la República española. La inauguró en el Palacio de Bellas Artes de México Distrito Federal, del cual acabaría siendo director. Posteriormente la convertiría en itinerante llevándola a Guanajuato y a Querétaro.



Fig. 2 Exposición *España en llamas* en el Palacio de Bellas Artes de México Distrito Federal en 1938. Fotografía del archivo personal de Fernando Gamboa. Copyright Promotora Fernando Gamboa A.C.

En la exposición planteó un discurso por paneles en donde se realizaban analogías y comparativas explicitas entre la Guerra Civil y obras pictóricas de la historia del arte español, como algunas de las obras de la serie de *Desastres de la Guerra* de Goya, en donde Gamboa señaló al artista como un referente en la interpretación y defensa de la libertad hispana.

Muchos de los paneles eran una recopilación de fotografías de cómo habían quedado los bienes inmuebles y de los trabajos de conservación de la Junta de Patrimonio Artístico, así como del Ministerio de Propaganda.

También quedaron reflejados en la muestra testimonios y figuras claves de las letras y las artes españolas, para evidenciar como los intelectuales del país apostaban por la democracia y rechazaban el fascismo.



Fig. 3 Panel expositivo sobre la protección del patrimonio español por parte de la República. Exposición *España en llamas*. Fotografía del archivo personal de Fernando Gamboa. Copyright Promotora Fernando Gamboa A.C.

Entre ellos podemos destacar dos artistas, el poeta Federico García Lorca, quien se convertiría en estandarte de las consecuencias más atroces del fascismo y el pintor Pablo Picasso, que cuyo trabajo y declaraciones para la prensa extranjera dejaba bien clara su repulsa ante el alzamiento militar fascista.

La exposición una vez concluida en Distrito Federal viajó a Guanajuato capital y a Querétaro. En ambas ciudades se realizaron actos de hermandad con la población y democracia española, que siguieron el esquema de: acto inaugural de la exposición, conferencia y concierto. En dichos actos participaron la Sociedad de Amigos de España de ambas ciudades.

Segundo viaje a Europa como diplomático en 1939 y travesía en el Sinaia

Al ver que el bando republicano estaba perdiendo la contienda, Gamboa decide volver a Europa en el último trimestre del 1938, para ello contó con el respaldo del gobierno y del presidente Lázaro Cárdenas. Vuelve con un puesto de diplomático en dónde más que mediar, su fin era ayudar al máximo número de represaliados del bando republicano a salir hacia México.

Así pues, Gamboa, que viaja con Susana, su esposa, al llegar a Francia se pone en contacto con el embajador de su país, Narciso Bassols, y poco después con el Servicio de Evacuación de Refugiados Españoles, SERE, creado por Juan Negrín en la capital francesa, en febrero de 1939. Además de esta organización, unos meses después, el 31 de julio de 1939 se crea otra institución: la Junta de Asistencia a los Republicanos Españoles, JARE, en este caso liderado por Indalecio Prieto (Martín et al 2002, 97-99). Ambas organizaciones españolas dispusieron de dinero para hacer frente a los gastos de los exiliados, sobre todo para la obtención de los visados, desplazamiento, alojamiento y manutención durante las primeras semanas en México.

Además, el gobierno mexicano a través del Comité Técnico de Ayuda a los Refugiados Españoles fletaría barcos con el objetivo de auxiliar al mayor número de represaliados y sacarlos de los campos de concentración, a través de Francia.

Gamboa tenía muy claro el objetivo, y tanto desde la embajada de México en París, como desde de la de España, atiende a todas las solicitudes que puede para darles asilo en su país. Como era lógico, se encuentra con muchas peticiones de aquellos que había conocido durante 1937, en el Congreso de Escritores Anti-Fascistas de España.

Uno de los ejemplos más destacados fue la petición de socorro que le hizo el artista, cartelista y Director General de Bellas Artes, Josep Renau.

En la carta que Renau le escribió le cuenta que: "[…] estoy "sólo" en el campo de concentración de Argeles-sur-mer (Playa) y, aunque sé que en estos momentos te lloverán los compromisos, te ruego que no dejes mi caso para el montón de última hora […]"[5].

Otro de los exiliados ayudado por Gamboa fue el pintor vasco Aureliano Arteta. Se habían conocido durante la exposición de la LEAR en Valencia, Arteta presentó el aval de Gamboa para poder entrar en México junto con su esposa Amalia y sus dos hijos (González de Durana 2016, 170).

Fernando se encargó de sacar de Francia a cientos de familias que estaban en campos de concentración. Su esposa, Susana Steel, que una vez casada (habían contraído matrimonio en octubre de 1938) adoptó el apellido de Gamboa, jugó un importante papel en la misión que llevaba a cabo su marido, por lo que debemos de destacar el trabajo que realizó. Mientras Fernando se quedaba en suelo francés preparando la emigración de los republicanos que estaban en los campos de concentración de Francia, Susana viajó acompañando a los exiliados y ejerciendo de responsable en tres de los cuatro barcos que zarparon en 1939, el Sinaia, el Mexique y De Grass.

[5] FG-corresp-39-40/42.

El barco Sinaia fue el primero que viajó a México, con un alto número de refugiados, están contabilizadas 1681 personas. Partió del puerto francés de Sète en la madrugada del 26 de mayo de 1939 y tenemos constancia día a día de los pormenores de la travesía, gracias al periódico que se publicó diariamente y que titularon *Sinaia. Diario de la primera expedición de republicanos españoles a México.* En el primer número del periódico y en la primera página, Susana Gamboa da la bienvenida a todos los amigos republicanos exiliados a México. En los siguientes números escribió sobre temas mexicanos que preocupaban a los exiliados[6].

Entre estos viajeros del barco Sinaia se encontraba el fotógrafo Chim, el cual por petición de Fernando Gamboa embarcó con el fin de registrar toda la travesía de los refugiados (Sánchez, 1989, 77). Estas fotografías fueron publicadas en la revista *Life*.

El trabajo que realizaron los Gamboa para subir al mayor número de exiliados a los barcos fue duro. Fernando se quedó hasta enero de 1940 en Francia, mientras Susana realizaba las diferentes travesías. Por su labor recibió constantes muestras de agradecimiento para ella y su marido. Así quedó patente a lo largo de las páginas del periódico del Sinaia, de las cartas personales que recibieron o con la distinción de poner el nombre de Susana Sinaia a la primera niña que nació en la travesía. Al igual que la fiesta en su honor que se hizo la noche antes de desembarcar.

Así mismo, el día 13 de junio en el puerto de Vera Cruz, los exiliados españoles llegaban a México tras una travesía de diecinueve días. Estos fueron recibidos, entre grandes festejos, por el Secretario de Gobernación mexicano, Ignacio García Téllez (Millán 2014, 26).

En síntesis, con el recorrido que hemos realizado para mostrar la presencia de Fernando Gamboa en España, durante tres años de la Guerra Civil 1937, 1938 y 1939, podemos evidenciar el valor que tiene la investigación histórico-artística trasnacional, así como la continuidad de tareas de documentación que se han de promover de manera bilateral por parte de los diferentes países. Ya que nos permite descubrir nuevos datos biográficos sobre los exiliados y sus protectores.

[6] *Sinaia. Diario de la primera expedición de republicanos españoles a México.* Jueves 1 de junio 1939, 7.



Fig. 4 Recibimiento de los exiliados republicanos en el puerto de Veracruz. Fotografía del archivo personal de Fernando Gamboa. Copyright Promotora Fernando Gamboa A.C.

Así mismo, estas tareas plantean la importancia de realizar un rastreo del patrimonio cultural y de la documentación que se generó durante la contienda. De manera que, más de ochenta años después de que haya finalizado la guerra seguimos descubriendo material desconocido e inédito, como es en este caso el hallado al otro lado del Atlántico.

Finalmente, debemos puntualizar que otro valor añadido a la minuciosa tarea realizada por Gamboa de documentar la situación de salvaguarda del patrimonio histórico artístico, es el hecho de que quisiera plasmar la situación de las artes y las letras españolas en México y mediante exposiciones. Lo hizo como una fórmula para difundir la situación española, así como para concienciar a la población mexicana de cara a ayudar a los intelectuales españoles. Por todo ello, esta tarea de arqueología documental nos proporciona las herramientas para proseguir la labor de ampliación del mapeo, en lo que se refiere al patrimonio cultural español de la Guerra Civil, así como a la de sus creadores.

Referencias bibliográficas

Aznar Soler, Manuel. 1998. *El exilio literario español de 1939: Actas del Primer Congreso Internacional.* Alicante: GEXEL.

Aznar Soler, Manuel. 2009. Estudio *Materiales documentales del Segundo Congreso de Escritores para la Defensa de la Cultura. Valencia-Madrid-Barcelona-París, 1937.* A Coruña: Edicios do Castro.

Aznar Soler, Manuel. 2010. *República literaria y revolución (1920-1939).* Sevilla: Editorial Renacimiento.

Conde, Teresa del. 2000. Recordando a Gamboa. *La Jornada,* núm. 5680, vol. XVI, 4 de julio. "Opinión". URL: www.jornada.unam.mx/2000/jul00/000704/conde.html, visitado en Junio, 5, 2019.

Earle, Peter G. 2010. "Octavio Paz y Elena Garro: una incompatibilidad creativa". *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXVI, Núm. 232-233, julio-diciembre 2010, pp. 877-898.

Gaitán, Carmen. 1991. *Fernando Gamboa. Embajador del arte mexicano.* México D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Garduño, Ana. 2009. Fernando Gamboa, el curador de la Guerra Fría. *Fernando Gamboa, el arte del riesgo, catálogo de la exposición.* México D.F.: Conaculta-Museo Mural Diego Rivera-INBA.

Garduño, Ana. 2009. El primer centenario de Fernando Gamboa*. Discurso visual. Cenidiap.* Nº 13. Julio-diciembre. URL: http://discursovisual.net/dvweb13/remembranza/remana.htm.Visitado en Junio, 12, 2019.

Garduño, Ana. 2011. Discurso Visual - La ruptura de Fernando Gamboa. *Discurso visual. Cenidiap.* Nº 16. Enero-abril. URL: https://discursovisual.net/dvweb16/aportes/apoana.htm. Visitado en Marzo, 18, 2019.

Garro, Elena. 2011. *Memorias de España 1937.* México Distrito Federal: Siglo XXI.

González de Durana, Javier. 2016. *Guerra, exilio y muerte de Aurelio Arteta (1936 – 1940).* Sevilla: Punto Rojo.

Gordon, Samuel; Rodríguez, Fernando. 1997. N'elmezzo del cammin di nostra vita Carlos Pellicer: 1937. *Literatura Mexicana.* Ciudad de México, Coyoacán: UNAM. Volumen 8, nº 1.

Gutiérrez de Velasco, Luzelena; Prado, Gloria G. (eds.). 2006. *Elena Garro: recuerdo y porvenir de una escritura.* Ciudad de México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

Martín Casas, Julio; Carvajal Urquijo, Pedro. 2002. *El exilio español (1936-1978).* Barcelona: Planeta.

Millán Garrido, Antonio. 2014. *Vida y obra de un jurista militar en el exilio. Ricardo Calderón Serrano (1897-1952).* Madrid: Editorial Reus.

Molina, Carlos. Fernando Gamboa y su particular versión de México*. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* [en línea] 2005. XXVII (otoño). URL: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=36908704). Visitado: Junio, 11, 2019.

Núñez y Domínguez, José de Jesús. 1937. El pabellón de México en la Exposición Universal de París. *Revista de Revistas, El Semanario Nacional.* México, nº. 1436. Noviembre. N.P.

Pérez Montfort, Ricardo. 2019. *Lázaro Cárdenas. Un mexicano del siglo XX*. Ciudad de México: Debate. Tomo 2.

Rivera Villegas, Carmen. 2004. *Otras, miradas sobre la Guerra Civil Española: Tina Modotti y Elena Garro*. Bulletin Hispanic Studies, 81, 347-360. URL: https://doi.org/10.3828/bhs.81.3.5. Visitado: Junio, 12, 2019.

Rosenzweig, Gabriel. 2014. *Procurando contactos a la literatura mexicana: Alfonso Reyes-Zdenek Smíd. Correspondencia (1932-1959).* México D.F.: El Colegio de México.

Sánchez Vázquez, Adolfo (presentación y epílogo).1989. *Sinaia. Diario de la primera expedición de republicanos españoles a México.* Edición facsimilar. Ciudad de México: UNAM.

Documentos de la Promotora Fernando Gamboa A.C.

FG. LEAR-326

FG. LEAR-Diario 239-279

FG-corresp-39-40/42

O PROGRAMA EXPOSITIVO DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN: AS *EXPOSIÇÕES DIPLOMÁTICAS* - IDENTIDADE E ESPECIFICIDADES NO CONTEXTO HISTÓRICO PORTUGUÊS ATÉ À REVOLUÇÃO DE ABRIL

Isabel Falcão
IHA/NOVA FCSH
ifalcao6@gmail.com

RESUMO

A Fundação Calouste Gulbenkian (FCG), com um programa de exposições temporárias iniciado em 1957, apresenta-se na história das exposições de arte em Portugal como uma instituição de referência pelos projectos desenvolvidos e pelos critérios científicos que regularam, desde o início, a sua programação. De entre estas iniciativas destacam-se, no presente estudo, as *exposições diplomáticas* organizadas pelos serviços especializados da Fundação num intercâmbio institucional com organismos estatais de países estrangeiros e numa acção que se projecta como um programa de carácter oficial que complementa a incipiente política cultural do país, de 1960 ao dealbar da revolução de 1974.

Pretende-se, igualmente, a identificação da importância desta programação para a identidade institucional da Fundação Calouste Gulbenkian na missão de apoio e divulgação da arte com vista à construção de uma memória identitária, difundida por estas manifestações expositivas, tanto as de carácter artístico como as de âmbito documental ou etnográfico.

Palavras-chave: Fundação Calouste Gulbenkian; Exposições; Exposições diplomáticas; Portugal.

ABSTRACT

The Calouste Gulbenkian Foundation, with a program of temporary exhibitions started in 1957, presents itself in the history of art exhibitions in Portugal as a referential institution for the projects developed and the scientific criteria that guided its cultural programming. These initiatives include the diplomatic exhibitions, organized by its specialized departments in an institutional exchange with institutions of foreign countries, designed as an official program that complements the weak Portuguese cultural policy, from 1960 to the Carnation Revolution, in 1974.

It is also intended to identify the importance of this program for the institutional identity of the Calouste Gulbenkian Foundation in the mission of supporting and disseminating art in order to build an identity memory, disseminated by these exhibitions either artistic, documentary or ethnographic scope.

Keywords: *Calouste Gulbenkian Foundation; Exhibitions; Diplomatic Exhibition; Portugal.*

A presente comunicação foi pensada no âmbito do projecto de investigação intitulado *História das Exposições de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian – Catálogo Digital* resultante de uma parceria estratégica entre o Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e a Fundação Calouste Gulbenkian, projecto que realiza o estudo, inventariação e divulgação da memória expositiva da Fundação Calouste Gulbenkian – maioritariamente de artes plásticas e visuais -, uma instituição com uma acção de extrema relevância no panorama artístico português e detentora de fontes arquivísticas essenciais para a sua documentação e estudo.

Procura-se desenvolver um trabalho de interpretação e contextualização desse material documental, valorizado enquanto fonte para a produção de novo conhecimento e de novos modos de perspectivar a história da arte portuguesa, inserindo-se o fenómeno expositivo no seu contexto cultural, artístico ou político numa valorização da exposição enquanto objecto de estudo para historiadores da arte, críticos ou museólogos. Um trabalho realizado em estreita colaboração com a Biblioteca de Arte e Arquivos Gulbenkian e com o Museu Calouste Gulbenkian, contando igualmente com a colaboração de outras instituições como a Cinemateca Portuguesa, a RTP, a Biblioteca Nacional de Portugal, a Hemeroteca Municipal/Câmara Municipal de Lisboa e o Instituto de Letras e Ciências Humanas/Universidade do Minho.

A conclusão do projecto está prevista para o final do ano de 2019 com a disponibilização online do trabalho de investigação realizado e o acesso à documentação, em formato digital, da informação textual e do material fotográfico, gráfico e audiovisual relacionado com o estudo de cada uma das exposições, apresentado num texto desenvolvido pela equipa de investigadores integrados.

De facto, a Fundação Calouste Gulbenkian (FCG), com um programa de exposições temporárias iniciado em 1957 – ainda antes de 1969, data da inauguração do edifício-sede e respectivo museu –, apresenta-se na história das exposições de arte em Portugal como uma instituição de referência tanto pelos projectos realizados como pelos parâmetros científicos que nortearam, desde o início, a sua programação expositiva, desenvolvida por mais de 60 anos. No *1º Relatório do Presidente*, datado de 1960 e referente à actividade da Fundação Calouste Gulbenkian entre 1955 e 1959, identifica-se como postulado das fundações «reservar os seus meios de acção para tornar possível a realização de importantes empreendimentos que sem a sua iniciativa ou sem a sua ajuda seriam impraticáveis» (Perdigão, 1961), um propósito de relevância para o tema em

estudo e que enquadra igualmente a política expositiva da instituição, praticada, sem dúvida, desde os seus primeiros anos de actividade[1].

Neste contexto, articula-se na presente comunicação o percurso expositivo da Fundação Calouste Gulbenkian com o tema central do presente painel, intitulado "Museus, poder e diplomacia", centrando a reflexão nos primeiros 13 anos de actividade da Fundação Calouste Gulbenkian, de 1957 a 1974 – estabelecendo como estrema temporal a revolução de Abril de 1974 – e nas exposições organizadas com o propósito de trazer a Portugal mostras de arte que se evidenciassem ou pela sua importância e pertinência histórica/artística ou pela diferenciação das suas temáticas e programa expositivo, ambas, resultantes do intercâmbio institucional entre a Administração da Fundação Gulbenkian e as representações diplomáticas acreditadas em Portugal ou outras instituições estrangeiras, de índole cultural.

Esta prática expositiva, a de proporcionar a realização em Portugal de mostras de arte internacional desconhecidas do público português, é referido como um dos objectivos enumerados no referido *Relatório do Presidente*, de 1960, nas palavras:

> As exposições são, sem dúvida alguma, um dos meios mais eficazes de assegurar o colóquio do público com as obras de arte e, por consequência, de concorrer para a cultura estética do mesmo [e] é nossa intenção promover, patrocinar ou só subsidiar todas as manifestações desta natureza sempre que elas possam constituir um instrumento de desenvolvimento do gosto do público por tudo o que representa a criação artística, incluindo a arte popular e a arte indígena (…) [de modo a] fomentar o progresso da arte em Portugal [e] promover a elevação do nível cultural do povo (Perdigão, 1961).

Por outro lado, esta missão institucional é igualmente reforçada pela criação das duas delegações da Fundação Calouste Gulbenkian no estrangeiro. A do Reino Unido, o *UK Branch*, sediada em Londres, criada em 1956-57, coordenada pelo advogado Charles Whishaw e dirigida por Allen Sanderson, substituído em 1961, ano da sua morte, por James Thornton. E a delegação de França, o Centre Culturel Portugais – como será denominado pouco tempo depois –, sediado em Paris, criado oficialmente em 1965 numa cerimónia que contou mesmo com a presença de um representante do estado francês, o Ministre des Affaires culturelles André Malraux, num projeto já em

[1] A actividade expositiva da Fundação Calouste Gulbenkian era assegurada, na sua maioria, pelas suas unidades orgânicas então denominadas como: Serviço de Belas-Artes, Serviço de Museu (ambos criados em 1960 após a cisão do anterior Serviço de Museu e Belas-Artes), Serviço de Projectos e Obras (criado em 1956 e em funcionamento até 1992) e Serviço de Exposições e Museografia (criado em 1969 e também em funcionamento até 1992).

desenvolvimento desde 1960, coordenado por António Coimbra Martins (1927) e que teve como primeiro director o professor Joaquim Veríssimo Serrão (1925), a partir de 1967, até ao ano de 1972 em que foi substituído por José Vitorino de Pina Martins (1920-2010).

Neste âmbito, são ainda de extrema importância dois eixos programáticos, relevantes na actuação da Fundação Calouste Gulbenkian em contexto internacional, a saber: por um lado, as parcerias com instituições estrangeiras de referência como o *British Council* (sediado em Londres, criado em 1934 e legalmente constituído por decreto real em 1940) e a *Association Française d'Action Artistique* (sediada em Paris, criada em 1918 mas com esta designação a partir de 1934), ambos organismos de utilidade pública de âmbito cultural e nas quais a divulgação da arte é uma das suas linhas estratégicas de acção e, por outro lado, as parcerias com as embaixadas de países estrangeiros, sediadas em Portugal, interessadas em promover o intercâmbio diplomático e também a divulgação da arte e cultura do seu país. Entre estes organismos oficiais inclui-se também o *Istituto Italiano di Cultura. Lisbona*, instituído em Lisboa em 1936, com o qual a Fundação Calouste Gulbenkian estabelece, nestas décadas, importantes relações institucionais, de parceria cultural.

Registe-se que no período em estudo, a Fundação Calouste Gulbenkian organizou um total de 122 exposições e, de entre estas, identifica-se um conjunto de 58 mostras que se enquadram no propósito atrás enunciado.

Logo, neste amplo universo expositivo identificam-se como exposições diplomáticas, agrupadas de acordo com a temática desenvolvida e, não menos importante, realizadas com o parceiro institucional com o qual a Fundação Calouste Gulbenkian promove a parceria na organização do evento expositivo.

Um primeiro núcleo inclui as mostras resultantes de projectos desenvolvidos com o *British Council* (importante parceria, iniciada em 1959, que garantirá igualmente a constituição do núcleo de arte britânica reunida na actual Coleção Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian) e que apresenta maioritariamente mostras de arte contemporânea.

Em 1962, a exposição intitulada *Arte Britânica no século XX*, inaugurada em Lisboa na Sociedade Nacional de Belas Artes e com itinerância pelas cidades de Coimbra, no edifício da Associação Académica de Coimbra, e no Porto, no Museu Nacional de Soares dos Reis (**Fig. 1**); em 1971, a exposição *100 Obras de Arte Britânica Contemporânea da Fundação Calouste Gulbenkian*, já organizada no edifício sede da FCG e a primeira mostra do núcleo de arte britânica da colecção realizada em Lisboa; em 1973, a exposição *Gravuras Inglesas Contemporâneas 1960-1970* ou, ainda no mesmo

ano, a exposição retrospectiva do fotógrafo *Bill Brandt*, realizada em Lisboa, Tomar, Porto, Braga e Coimbra e em que Lisboa foi a cidade escolhida para o início da itinerância internacional da exposição.



Fig. 1 *Arte Britânica no século XX. Exposição de Pintura e Escultura* [espaço expositivo]. Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis, 1962. © Arquivos Gulbenkian.

Neste périplo pelas exposições organizadas em parceria com o British Council referência ainda para a exposição *Turner*, a que se juntou igualmente o Britsh Museum na sua produção, realizada em Lisboa em 1973 integrada nas comemorações do 600º aniversário da Aliança Luso-Britânica e significativa pelo facto de ter sido esta a primeira vez que a obra deste pintor inglês era apresentada em Portugal.

Um segundo núcleo de exposições são as organizadas em parceria com a *Association française d'action artistique*, um número significativo de mostras, que se iniciam em 1965 com a mostra intitulada *Um Século de Pintura Francesa 1850-1950*, realizada na FIL, em Lisboa, iniciativa, comissariado pelo historiador de arte Germain Bazin (1901-1990), que contou igualmente com a participação da Embaixada de França em Portugal e o com o alto-patrocínio do governo francês (**Fig. 2**). Uma exposição de verdadeiro carácter oficial!



Fig. 2 *Um Século de Pintura Francesa. 1850-1950* [espaço expositivo]. Lisboa, Pavilhão da Feira Internacional de Lisboa, 1965. Responsabilidade: A. Peixoto. © Arquivos Gulbenkian.

Em 1971, realizada nas cidades de Lisboa e Porto, uma mostra de itinerância internacional e que em Portugal, com a colaboração expressa da Fundação, viu alargado o âmbito cronológico das obras com a integração de trabalhos a partir do ano de 1950 até à contemporaneidade. Neste caso, a exposição adoptou, em Portugal, a designação de *Arte Francesa depois de 1950* e contou com o patrocínio dos Governos dos dois países organizadores.

Para além destes dois exemplos paradigmáticos da parceria institucional entre a FCG e organismos estatais e oficiais franceses, surge em 1973, a montagem da grande exposição com 131 obras de Rodin, comissariada por Cécile Goldscheider (1902-1988), realizada na Galeria de Exposições Temporárias e no Jardim da Fundação Calouste Gulbenkian e que atingiu o maior número de visitas registado até então na Fundação.

Da colaboração com a Embaixada Italiana em Lisboa, nomeadamente com o Istituto Italiano di Cultura, salientamos a primeira exposição desta parceria, datada de 1961, intitulada *Vidros de Murano* e realizada no Palácio Foz, em Lisboa, sala cedida para o efeito pelo Secretariado Nacional de Informação – organismo oficial para os assuntos culturais e nesse âmbito regulador das relações de Portugal com o exterior (**Fig. 3**).



Fig. 3 *Vidros de Murano* [espaço expositivo]. Lisboa, Palácio Foz, 1961. © Arquivos Gulbenkian.

Igualmente da mesma década, datada de 1963, a exposição sobre o escultor Emilio Greco (1913-1995), também no Palácio Foz, considerada pelo director do Serviço de Belas-Artes da FCG, Artur Nobre de Gusmão (1920-2001), como de enorme relevância porque

> entre nós, como no estrangeiro, multiplicam-se as exposições de pintura, sendo bem mais raras as de escultura. Por outro lado, e por fenómeno associado, é abundantíssima e acessível a série de reproduções de obras de pintura que invadem todos os mercados, muito ao contrário do que se passa com a escultura. Por fim e para não apontarmos senão razões de maior importância, a apresentação, em Lisboa, de obras de um escultor de nomeada, como é Emilio Greco, é contribuição geral para uma actualização e para um conhecimento, mas é também contribuição particular e importante para os nossos escultores.[2]

[2] Apontamento do Serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 20 de março de 1963 [Arquivos Gulbenkian].

Ainda outras parcerias foram firmadas pela FCG e por diversas embaixadas de países com relações diplomáticas com Portugal, como Espanha, em que a colaboração se efectivou em exposições como *Exposição de Pintura do Grupo Escola de Saragoça*, de 1965, ou *A Paisagem na Pintura Espanhola Contemporânea*, de 1971; como a embaixada do Brasil em Lisboa com a exposição de 1965, intitulada *Artistas Brasileiros Contemporâneos*, realizada no Pavilhão Temporário da Fundação Calouste Gulbenkian (**Fig. 4**) e que consistiu na exibição quase integral das obras de artistas brasileiros que tinham integrado o *Salon Comparaisons 1965*, realizado no Musée d'art moderne de Paris, e que deu a conhecer ao público português a diversidade das novas tendências da arte brasileira contemporânea.



Fig. 4 *Pintura e Escultura de Artistas Brasileiros Contemporâneos* [espaço expositivo]. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian - Pavilhão Temporário, 1965. © Arquivos Gulbenkian.

No ano seguinte, na Sociedade Nacional de Belas-Artes, a montagem da exposição *Arte do Indio Brasileiro* (**Fig. 5**), inovadora nos seus propósitos e projecto museográfico que, de acordo com informação extraída num comunicado de imprensa enviado pela FCG, recebeu grande afluência de público durante a sua vigência ou, já em 1973, a retrospectiva, de itinerância internacional, dedicada ao artista brasileiro Roberto Burle

Marx (1909-1994), realizada em Lisboa, após montagem em Londres e em Paris, e que reuniu um significativo conjunto de obras, desde desenho, pintura, escultura, tapeçaria e projectos arquitectónicos.



Fig. 5 *Arte do Índio Brasileiro* [espaço expositivo]. Lisboa, Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1966. © Arquivos Gulbenkian.

Terminamos a comunicação apresentando a exposição também de parceria institucional, resultante de consórcio entre os governos de Portugal e França e com o patrocínio da *Association française d'action artistique*, inaugurada em 8 de abril de 1974 e que reunia a obra do escultor francês, de origem romena, Étienne Hajdu (1907-1996), com forte ligação a Portugal através da utilização dos mármores da região de Estremoz em muitos dos seus trabalhos, e membro do círculo próximo do pintor Árpad Szenes (1897-1985) e da pintora Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992). Neste caso específico, a proposta surgiu da iniciativa da Embaixada de França em Portugal após a sua realização no *Musée d'art moderne de Paris*, no ano anterior, em 1973. Acerca da exposição lia-se no *Diário de Notícias*, em artigo assinado por Luís d'Oliveira Nunes e publicado no dia a seguir à inauguração que "fiel ao seu ecléctico programa, o Serviço de

Belas-Artes daquela instituição continua a manter um trabalho de alto nível, que vem possibilitando ao nosso público e aos nossos artistas um precioso contacto com as mais significativas expressões das artes visuais" (Nunes 1974).

A exposição de Étienne Hajdu (**Fig. 6**) assume, neste contexto, particular interesse pelo facto de, como exposição diplomática nos seus propósitos organizativos e com o alto-patrocínio do governo português, ter acompanhado no seu período expositivo a transição de regime político encerrando em Junho de 1974 num contexto distinto daquele que esteve na sua génese.



Fig. 6 Etienne Hajdu [espaço expositivo]. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian - Galeria de Exposições Temporárias (piso 0), 1974. © Arquivos Gulbenkian.

A este propósito, e tendo em conta o percurso expositivo da Fundação Calouste Gulbenkian nos anos seguintes a 25 de Abril de 1974 que se caracteriza por uma clara abertura a Leste e colaboração com países até então com difíceis relações diplomáticas com Portugal (acompanhando a curiosidade crescente pelas manifestações artísticas e sociais desses países), citemos ainda José de Azeredo Perdigão, em 1960, que assegura a salvaguarda da autonomia da instituição em relação ao poder político enunciando que

> o Estado, ao mesmo tempo que declarou a Fundação uma instituição de utilidade pública, reconheceu a sua natureza privada, não deve, sem quebra do princípio basilar da instituição – uma actuação privada visando a realização de fins de utilidade pública geral -, limitar por qualquer forma a sua autonomia enquanto aquele princípio for por ela observado (Perdigão, 1961).

Frisando, de forma a enfantizar a independência da Fundação Calouste Gulbenkian no projecto programático da sua acção institucional, ao caracterizar essa colaboração como "paralela e complementar, sem sujeição administrativa [pois é este] o lema que tem de orientar as relações da Fundação com o Estado para que elas sejam fecundas e pacíficas" (*ibidem*).

Referências bibliográficas

Nunes, Luís de Oliveira. 1974. "Escultura de Hajdu patente na Gulbenkian". *Diário de Notícias*, Lisboa: 9 de abril de 1974.

Perdigão, José de Azeredo. 1961. *Relatório do Presidente: 20 de Julho de 1955 – 31 de Dezembro de 1959*. Vol. I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

A COMUNICAÇÃO DA ARQUEOLOGIA E O ESTUDO DAS EXPOSIÇÕES PORTUGUESAS EM PERSPECTIVA

Leilane Patricia de Lima
Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP)-Brasil
leilaneplima@usp.br

RESUMO

Este artigo aponta algumas considerações sobre os horizontes comunicacionais da Arqueologia nos museus do Norte de Portugal. Além disso, apresenta alguns dados quantitativos e reflexões produzidas a partir de um dos objetivos da pesquisa de pós-doutoramento denominada "O potencial comunicativo de exposições museais portuguesas: estudos de caso em Lisboa, Porto, Coimbra e Évora". O objetivo é estudar exposições, no que diz respeito à concepção política, museológica e expográfica.

Palavras-chave: Museu; Comunicação; Exposição; Arqueologia; Portugal.

ABSTRACT

This article points out some considerations on the communicational horizons of Archaeology in the museums of Northern Portugal. In addition, it presents some quantitative data and reflections produced from one of the objectives of the postdoctoral research entitled "The communicative potential of Portuguese museum exhibitions: case studies in Lisbon, Porto, Coimbra and Évora". The objective is to study exhibitions, regarding the political, museological and expographic conception.

Keywords: *Museum; Communication; Exhibition; Archaeology; Portugal.*

Introdução

As reflexões aqui apresentadas são resultantes da pesquisa de pós-doutoramento denominada "O potencial comunicativo de exposições museais portuguesas: estudos de caso em Lisboa, Porto, Coimbra e Évora", desenvolvida entre janeiro de 2018 e janeiro de 2019, junto ao Departamento de Ciências e Técnicas do Patrimônio da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (processo 2017/18984-8, Fundação Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)), sob supervisão de Alice Semedo. Convém destacar que tal investigação esteve vinculada ao pós-doutorado "Os Museus de Arqueologia e a Arqueologia nos Museus: análise de exposições museais no oeste de São Paulo e norte do Paraná", desenvolvido desde julho de 2015, no Museu de Arqueologia e Etnologia da

Universidade de São Paulo, com o apoio financeiro da FAPESP/CAPES (processo nº 2015/07756-9), sob supervisão de Marília Xavier Cury.

As duas investigações foram orientadas para os eixos temáticos Museologia e Comunicação Museológica, Museografia e Museu, Exposição e Acervos Arqueológicos, com o propósito de colaborar, numa perspectiva ampla, na construção de conhecimentos sobre a comunicação em museus e, de modo mais específico, no levantamento de como o patrimônio arqueológico participa de construções identitárias e de memórias, como é usado, ativado e negociado nas narrativas museais.

A metodologia aplicada nas pesquisas consiste em observar a exposição posta no espaço, como ela se apresenta para o público, valendo-se de observação, de amplo registro fotográfico e de rigoroso registro escrito (Cury 2012, 12). Para observar os elementos comunicacionais e coletar as informações de modo padronizado foi adaptado um instrumento de pesquisa baseado no "Roteiro de Observação para Visita a Museus" (2013) e nas categorias e nas questões apresentadas no projeto "Análise de Exposições Antropológicas" (2012), ambos de autoria da museóloga, da docente e da pesquisadora Marília Xavier Cury. Tais itens, categorias e questões sinalizaram para uma análise conectada entre museu, exposição, objeto e visitante.

Ademais, algumas premissas foram basilares para os estudos: os museus são espaços comunicacionais por excelência, a comunicação no museu acontece através de múltiplos elementos, que ultrapassam os limites físicos da exposição (Abreu 2013, 58); o nível comunicacional de museus na exposição não é uniforme, uma vez que os discursos e os sentidos atribuídos aos acervos expostos são heterogêneos (Roque 2010, 48-49); e, finalmente, os museus e as exposições caracterizam-se como espaços potenciais de pesquisa, não somente de profissionais da Comunicação Museológica e de outras áreas da Museologia mas também de uma rede diversificada de disciplinas que estão vinculadas ao museu e que se podem apropriar deste universo de maneiras muito particulares (Moraes 2008, 52).

Sobre a última premissa, discussões contemporâneas na Arqueologia revelaram que os profissionais envolvidos com esse campo têm interesse em compreender como as pessoas entendem a Arqueologia e se relacionam com o passado e com o patrimônio arqueológico e como usam, ativam e negociam este patrimônio (Moser 2003, 2009; Barker 2010; Bollwerk et al. 2015; Kowalczyk 2016). Estas discussões ocorrem, especialmente, no âmbito da Arqueologia Pública, um campo disciplinar que destaca, atua e reflete, sobretudo, a dimensão pública e social da Arqueologia.

Tais debates apontaram os museus tanto como a principal conexão institucional entre a Arqueologia, enquanto profissão e disciplina, e a sociedade mais ampla (Shanks; Tilley 1992, 68), quanto como poderosos e significativos veículos para a construção pública do passado (Merriman 2004, 85). Ainda, caracterizam-se como espaços de circulação e de comunicação de conhecimento arqueológico, nomeadamente a partir de exposições e de ações educativas.

Amparada nessas premissas da Comunicação Museológica e nesses debates da Arqueologia Pública, desenvolvi a investigação de pós-doutoramento em 40 museus portugueses, sendo 31 deles localizados no Norte de Portugal (**Quadro 1**).

Sobre as instituições, foram visitados museus de tipologias multiformes, associados a disciplinas, a temáticas e a especialidades que os caracterizam (Meneses 1994, 15). A saber: Museu de Arte (2,5%), Museus de Arte Sacra (5%), Museus de Arte Sacra e Decorativa (5%), Museus de Artes Decorativas (5%), Museus de História (17,5%), Museu de Numismática (2,5%), Museus de Etnografia (5%), Museus de Etnologia (5%), Museus de Arqueologia (30%), Museus Temáticos (5%), Museus Pluridisciplinares (12,5%), Museu Polinucleado (2,5%) e Centros Interpretativos (5%). Devido ao interesse pela Arqueologia, outras categorias também foram consideradas: Núcleos Museológicos de Arqueologia (10%) e Sítios Arqueológicos Musealizados (5%).

Tais instituições eram administradas por diferentes tutelas: administração central (20%), administração local (65%) e administração privada (17,5%) e apresentaram acervos variados: etnográficos (32,5%), arqueológicos (90%), artísticos (65%), naturais (30%), técnico-científicos e industriais (20%), históricos (60%), audiovisuais (15%), outros bens (30%), bibliográficos (25%), documentais (40%) e arquivísticos (2,5%).

O intuito da investigação foi atender a cinco objetivos: analisar os elementos comunicacionais de museus portugueses, para além das exposições; estudar exposições no que diz respeito à concepção política, museológica e expográfica; desenvolver um guião sobre o método de análise utilizado; traçar paralelos com a pesquisa de pós-doutoramento em desenvolvimento no Brasil, de maneira a colaborar com a discussão sobre as formas de musealização e de comunicação da Arqueologia e de acervos indígenas (arqueológicos e etnográficos), e estabelecer um panorama referencial sobre a apresentação da Arqueologia em exposições museais no Norte de Portugal.

QUADRO 1 Museus portugueses investigados		
Cidade	Distrito	Museu
Lisboa	Lisboa	Museu Arqueológico do Carmo (MAC) Castelo de São Jorge Teatro Romano Núcleo Arqueológico da Casa dos Bicos Museu Nacional de Etnologia Museu Nacional de Arqueologia
Évora	Évora	Núcleo Interpretativo do Megalitismo Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo
Coimbra	Coimbra	Museu Monográfico de Conimbriga
Porto	Porto	Arqueossítio da Rua de Dom Hugo Casa do Infante Museu da Misericórdia do Porto (MMIPO) Museu de Arte Sacra e Arqueologia (MASA) Casa-Museu Guerra Junqueiro Museu Romântico
Marco de Canaveses	Porto	Museu da Pedra
Baião	Porto	Núcleo de Arqueologia do Museu Municipal de Baião
Valongo	Porto	Museu Municipal de Valongo
Penafiel	Porto	Museu Municipal de Penafiel
Póvoa de Varzim	Porto	Museu Municipal Póvoa de Varzim
Vila do Conde	Porto	Museu da Vila do Conde
Maia	Porto	Museu de História e Etnologia da Terra Maia
Vila Nova de Gaia	Porto	Centro Interpretativo do Patrimônio da Afurada (CIPA)
Resende	Viseu	Museu Municipal de Resende
Lamego	Viseu	Museu de Lamego
Vila Nova de Foz Côa	Guarda	Museu do Côa
Torre de Moncorvo	Bragança	Museu do Ferro e da Região de Moncorvo
Macedo de Cavaleiros	Bragança	Museu Municipal de Arqueologia Coronel Albino Pereira Lopo (MMARQ)
Bragança	Bragança	Museu do Abade de Baçal (MAB)
Santa Maria da Feira	Aveiro	Museu Convento dos Lóios
Braga	Braga	Museu Pio XII Museu Regional de Arqueologia Dom Diogo de Sousa
Guimarães	Braga	Museu Arqueológico da Sociedade Martins Sarmento Museu de Alberto Sampaio
Barcelos	Braga	Museu Arqueológico de Barcelos Museu da Olaria
Vila Real	Vila Real	Museu de Arqueologia e Numismática de Vila Real (MANVR) Museu da Vila Velha (MUVV)
Viana do Castelo	Viana do Castelo	Museu de Artes Decorativas Casa dos Nichos – Núcleo Museológico de Arqueologia

Sobre o panorama expográfico no Norte de Portugal, a investigação resultou em algumas constatações. De partida, as exposições visitadas, na sua maioria, foram concebidas por equipes que contaram com a presença de profissionais de Arqueologia. Também foi identificada uma profunda relação entre os sítios arqueológicos locais, a pesquisa de campo e a comunicação em museus, o que expressou a continuidade do processo de gestão do patrimônio arqueológico. No que se refere à apresentação da Arqueologia, destacou-se nas exposições o método da escavação e outros princípios que reforçaram a sua dimensão cronológica, como a estratigrafia e a datação. Além disso, ganhou evidência a classificação tipológica dos artefatos e a sua ordenação evolutiva, de forma a apresentar a evolução tecnológica e funcional dos objetos e a representar períodos cronológicos tradicionais: Pré-História e Proto-História (Paleolítico, Neolítico, Idade do Bronze, Idade do Ferro), Romanização e Idade Média.

De um modo geral, essa Arqueologia metodológica, disciplinar, descritiva e nitidamente rígida e fiel aos dados científicos serviu, sobretudo, para compor exposições que apresentaram o passado arqueológico de modo cronológico, evolutivo e hermético, sem relação direta com as questões contemporâneas da disciplina e com o cotidiano das comunidades locais. Essas e outras reflexões foram apresentadas no artigo "Os Museus de Arqueologia e a Arqueologia nos Museus: análise de exposições no Norte de Portugal", escrito em co-autoria com Alice Semedo, no prelo, submetido à Revista *O Arqueólogo Português*, organizada e editada pelo Museu Nacional de Arqueologia, em Lisboa (2019).

Por tal motivo, proponho a partir daqui deslocar a discussão sobre os horizontes comunicacionais da Arqueologia em museus para o estudo das exposições portuguesas, no que diz respeito à concepção política, museológica e expográfica, outro objetivo da investigação de pós-doutoramento.

O estudo das exposições portuguesas: análises primárias

Desse ponto em diante apresentarei alguns dados quantitativos e algumas reflexões relacionadas ao estudo das exposições como produtos comunicacionais de museus. Antes, porém, vale a reflexão: o que seriam as exposições? Para esta pergunta há muitas possíveis respostas porque as exposições podem ser entendidas a partir de diferentes perspectivas[1].

Em primeiro lugar, as exposições ajudam a legitimar e a caracterizar os museus, pois, na ausência delas, tais instituições seriam importantes reservas técnicas, expressivas

[1] Mais sobre o assunto consultar Lima e Francisco (2013) e Lima (2016).

coleções, centros de documentação ou arquivos (Scheiner 2003). Em seguida, é possível compreendê-las como parte de um sistema de comunicação, com lógica e com sentidos próprios (Instituto Brasileiro de Museus 2017, 11). São linguagens da equipe que as pensou, são criações, concepções, discursos, narrações e interpretações desses profissionais de museus. Outrossim, as exposições podem ser consideradas "lugares metodológicos" porque têm potencial para revelar o lugar social do museu e, em certa medida, a vocação, os propósitos, a ciência exercida e aplicada, a interdisciplinaridade, a integração da sua equipe, os conflitos e a postura político-ideológica das instituições (Cury 2008; Moraes 2008). Finalmente, as exposições constituem o principal instrumento de comunicação do museu com seus públicos. E, pela perspectiva da comunicação museológica, são produtos comunicacionais que exigem informações, ritmo, disciplina, motivação, diálogo, recursos financeiros e humanos, compromisso, empenho e participação com preparo (Cury 2006).

Reconhecendo essas diferentes facetas das exposições, investiguei esses produtos comunicacionais, no que se refere à concepção política, à concepção museológica e à concepção expográfica (Cury 2006)[2], uma vez que uma exposição não se faz só de objetos e há uma série de outros elementos que formam a massa, o tecido que interliga, enfatiza e evidencia as palavras-objetos (Guarnieri [1986] 2010, 140).

A seguir apresentam-se os primeiros resultados quantitativos e as reflexões iniciais produzidas. Tais resultados e reflexões, longe de se pretenderem conclusivos, ainda serão aprimorados, a partir do refinamento do olhar sobre os dados levantados no cenário museológico português.

Acerca da concepção política, observei dois elementos que poderiam indicar o envolvimento ou não de equipe durante o processo de organização e de composição das exposições: a ficha técnica e a tomada de decisão (Cury 2006, 82-85). A primeira correspondeu à apresentação, em ambiente expositivo, de profissionais, de parceiros, de patrocinadores envolvidos na concepção e na execução do projeto expositivo. A segunda compreendeu informações repassadas por colaboradores que indicaram a participação das pessoas no processo de deliberação da exposição.

A esse respeito, a pesquisa revelou que 37,5% das exposições apresentaram ficha técnica no ambiente expositivo. Sobre a tomada de decisão, segundo os colaboradores dos museus, em 95% das instituições museológicas, a exposição foi definida em equipe, ou

[2] Todas as exposições analisadas foram as de "longa duração", que podem ter o tempo médio de duração superior a cinco anos.

seja, com participação coletiva de profissionais em torno das decisões relacionadas a esse produto comunicacional.

No que se refere à concepção museológica, analisei elementos conceituais da exposição. Nesse contexto, registrei informações associadas à narrativa, ao tema, ao recorte e desenvolvimento conceitual e à definição do circuito da experiência do público (Cury 2006, 103-104).

Sobre o caráter narrativo, identifiquei nas exposições analisadas três abordagens principais, que se sobrepuseram e não foram excludentes entre si. Os resultados apontaram que 45% das exposições foram pensadas a partir de arranjos cronológicos, obedecendo a uma lógica linear, temporal e evolutiva; 50% apresentaram uma lógica taxonômica, de classificação e de agrupamento tipológico dos objetos; e 97,5% apresentaram uma lógica temática, estruturada por temas e subtemas, organizados ou não temporalmente.

Quanto aos temas principais, registrei que 55% das exposições deram enfoque e atenção à ocupação humana local/regional (arqueológica); 40% destacaram a formação histórica da localidade na qual estavam inseridos; 50% evidenciaram a sua área de especialização; 22,5% priorizaram a memória religiosa; e 5% ressaltaram a memória rural.

Sobre o recorte e o desenvolvimento conceitual, caberiam análises individualizadas, já que cada exposição é produto de um museu diferente. Isso será feito oportunamente. Vale dizer, no entanto, que o primeiro correspondeu à escolha daquilo que foi tratado dentro dos limites dos temas principais. O segundo correspondeu ao conjunto de subtemas propostos a partir do recorte conceitual, ou seja, como o recorte foi dividido em tópicos para atender aos temas propostos (Cury 2013, 01). De uma forma geral, os subtemas encontrados em mais de 50% das exposições foram "personalidades", "cotidiano doméstico", "religião", "artes", "morte e ritual funerário", com destaque para os períodos cronológicos referentes à Idade do Ferro e à Romanização.

Em relação à definição do circuito do visitante, foram observadas questões associadas ao percurso do público, de dentro do museu até a exposição. Acerca disso, registrei as orientações dadas ao público, os elementos de atração e os trajetos oferecidos ao visitante.

Quanto aos tipos de orientações dadas ao público sobre a exposição, Belcher (1994, 123) afirmou que a orientação teria grande importância para o visitante do museu porque poderia tanto ajudar a pessoa a avançar no espaço físico quanto prepará-la mentalmente para captar as finalidades e os objetivos do museu. Sem orientação, o público ficaria

cansado, aborrecido e frustrado. No conjunto das exposições pesquisadas, notei três tipos de orientações: a informacional, a geográfica e a conceitual.

A primeira, encontrada na totalidade das instituições, consistiu na oferta de informações básicas sobre a exposição e/ou de uma introdução ao tema, uma familiarização, algo que permitiria ao visitante o direcionamento de maneira mais seletiva. A segunda, identificada em 32,5% das instituições, consistiu na disposição de informações sobre a localização da exposição e a sua relação com setores e áreas do museu, sendo tais referências importantes dos pontos de vista psicológico e prático porque deixariam o visitante mais seguro e mais confortável e ajudariam sua circulação no espaço. A terceira, encontrada em 25% dos museus, consistiu no oferecimento do conteúdo intelectual da exposição: suas ideias, sua elaboração e sua planta conceitual, sendo que estas noções facilitariam a compreensão da globalidade da proposta e auxiliariam a preparação da visita (Belcher 1994, 123-124).

Sobre os elementos de atração, cujas funções seriam estimular e conduzir o visitante ao espaço onde se encontra a exposição concreta, notei que objetos expositivos (isolados ou em conjunto) foram usados como elementos atrativos em 60% dos museus. Outras estratégias para estimular e conduzir o público foram sinalização (17,5%), som (10%), iluminação (7,5%) e recurso audiovisual (2,5%).

Também registrei as opções de trajeto que o museu oferecia ao público para acessar a exposição. Nesse aspecto, 70% das instituições tinham um trajeto "sugerido", com algumas portas e passagens abertas e outras fechadas intencionalmente.

Ainda sobre o circuito, no interior das exposições mais características foram observadas: a circulação, os pontos de percurso e a acessibilidade. Diferente do trajeto, a circulação do público esteve relacionada com o ambiente expositivo interno, ou seja, com o desenho e com os componentes físicos da exposição, tais como vitrines e módulos (Rico 2006). Em pouco mais da metade das instituições (62,5%), a circulação mais comum foi a "indicada", que ajudaria o visitante a cumprir o percurso considerado mais adequado para a exposição apresentada. Esse tipo de circulação foi identificado ou na sinalização ou na numeração das salas em ordem crescente ou na numeração das vitrines ou na numeração das peças dentro das vitrines.

Quanto aos pontos de percurso, foram observados os locais e os recursos que cumpriam a função de atrair o visitante, de modo a exigir a sua parada e a sua atenção e ajudar a dar ritmo à visita. Nesse caso, identifiquei cinco categorias diferentes. Os pontos de informação, observados na totalidade das exposições, foram locais no ambiente expositivo com informações (de conceitos e/ou de conteúdos) da exposição. Em geral, compreenderam textos apresentados em painéis, módulos, cartazes e banners. Os

pontos de retenção, encontrados em 75% das exposições, foram locais específicos que convidaram o público a dedicar um tempo extra. Esses espaços tinham vídeos, áudios e outros recursos e eram estrategicamente confortáveis (com poltronas, com iluminação adequada, com fones de ouvido).

Os pontos de interação, encontrados em 37,5% das instituições, foram os espaços ou os recursos expositivos que necessitaram da participação e da ação do visitante, de forma a colocar em marcha os seus sentidos, assim como diferentes mecanismos físicos, mentais e emocionais (Antolí e Guiteras 2005). Os pontos de contraste, identificados em 25% dos ambientes expositivos, foram locais que se destacaram pela oposição ou variação de luz, de tons e de cores. Finalmente, os pontos de atenção, identificados em 7,5% das exposições, foram locais específicos que exigiram a atenção por corresponder a desníveis e obstáculos ou a mudanças nos ambientes expositivos.

A última unidade de análise da concepção museológica foi a acessibilidade. Essa correspondeu aos elementos que garantiriam o acesso físico, sensorial e intelectual do público, encontrados exclusivamente no ambiente expositivo (Mineiro et al. 2017, 9). A esse respeito, foi possível perceber elementos de acessibilidade mais recorrentes, menos recorrentes e ausentes.

Os itens de acessibilidade mais recorrentes foram portas amplas (100%), corredores largos (87,5%), áreas de repouso com assento (70%), elevadores (62,5%) e escadas com corrimão (55%). Os elementos de acessibilidade menos comuns foram rampas de acesso (32,5%), objetos táteis e materiais educativos específicos adequados às pessoas com necessidades variadas (12,5%), audioguias (10%) e bases de sustentação de vitrines com encaixe para cadeira de rodas (5%). Os não encontrados foram janelas acessíveis, visual e fisicamente, sinalização tátil e maquetes acessíveis.

No que se refere à concepção expográfica, registrei itens componentes do design, da visualidade, da forma da exposição no espaço físico, ou seja, os recursos expográficos, as vitrines, as cores, a iluminação, os textos verbais, o controle ambiental e a segurança nas exposições (Cury 2006, 104-108).

No tocante aos recursos expográficos, esses corresponderam aos elementos associados à apresentação dos objetos, que poderiam enriquecer a experiência e potencializar o discurso (Cury 2006, 46). Nesse contexto, os mais recorrentes foram vitrines (97,5%), iluminação (95%), textos e legendas/etiquetas (100%), painéis (80%), cores (70%), fotos (67,5%), mapas (65%), ilustrações (62,5%) e maquetes (52,5%). Os menos comuns foram vídeos (47,5%), cenários (42,5%), manequins (27,5%) e sons (17,5%).

Consideradas tanto como recursos expográficos quanto como elementos de proteção e de conservação (Wilhelm 2010, 303), as vitrines foram observadas. Sobre elas, identifiquei vitrines de parede, de centro, de mesa e vitrines modulares. As mais comuns foram as vitrines de parede e as de centro, usadas em 72,5% das exposições visitadas. As vitrines de mesa, usadas para expor objetos de dimensões pequenas, foram encontradas em 45% das exposições e as vitrines modulares, aquelas flexíveis com possibilidade de extensão em todas as direções, foram encontradas em 2,5% das exposições.

Os diferentes tipos de cores nos ambientes expositivos foram registrados (cores de paredes e de fundos de vitrines), uma vez que as cores poderiam proporcionar distintas qualidades aos ambientes, criar espaços de introspecção, de descontração, de surpresa e gerar sensações de conforto e de emoção (Instituto Brasileiro de Museus 2017, 46-47). No exercício aplicado, diferenciei o branco, o preto, as cores quentes, as cores frias e as cores neutras.

A cor mais recorrente foi o branco, identificado em 80% das exposições. Essa cor foi usada para dispersar, expandir, aumentar e clarear os ambientes. Por outro lado, o preto, identificado em 42,5% dos espaços expositivos, foi usado para proporcionar introspecção, foco, concentração e valorização dos objetos. As cores quentes foram encontradas em 50% das exposições, sendo utilizadas para transmitir a sensação de calor e sugerir vitalidade, vibração e movimento. As cores frias estiveram presentes em 40% dos espaços, sendo usadas para acalmar, tranquilizar e suavizar os ambientes. Por fim, a cor cinza e todas as possíveis tonalidades de bege, classificadas como cores neutras, foram encontradas com menor frequência, em 10% dos museus.

A iluminação também foi considerada um recurso expográfico fundamental. Suas funções seriam destacar e enfatizar os objetos e agir diretamente na forma, na cor, no espaço, na textura, criando atmosferas especiais (Instituto Brasileiro de Museus 2017, 53). No estudo do meio, identifiquei dois tipos principais, usados na maioria das vezes de modo combinado. O primeiro deles, iluminação natural, correspondeu à existência de luz natural nos ambientes expositivos, proveniente da exposição solar. Esse tipo de iluminação foi identificado em 42,5% das exposições. O segundo, iluminação artificial, correspondeu ao uso de fontes luminosas: as fluorescentes, as halógenas, o LED etc. Esse tipo de iluminação esteve presente em 95% das exposições visitadas.

Outra unidade da concepção expográfica foi a de texto verbal (legendas e textos explicativos). Tais textos foram encontrados na totalidade das exposições visitadas e, no geral, apresentaram-se de maneira padronizada nos ambientes, no que diz respeito à tipografia, ao conteúdo e à localização. Quanto à legibilidade, essa foi considerada boa

em 97,5% dos espaços, tendo como referência a impressão e o seu desgaste nas exposições.

As duas últimas unidades de análise foram o controle ambiental e a segurança. O controle ambiental consistiu na observação de procedimentos e de recursos para a conservação preventiva das coleções expostas. Os resultados apontaram que o controle de poluentes, o controle de iluminação e o controle de temperatura apareceram em mais de 80% dos ambientes expositivos, seguidos do controle de umidade (52,5%), do controle de pragas (40%) e do acompanhamento monitorado de abalos sísmicos (2,5%).

No que toca à segurança, considerei a presença de indivíduos, de equipamentos e de outros recursos responsáveis pela segurança do acervo exposto. Sobre isso, as barreiras físicas (vitrines e cordas) foram identificadas na quase totalidade das exposições (97,5%). Outros itens de segurança identificados foram vigilância eletrônica (55%), vigilantes (50%) e avisos que indicaram que era proibido tocar os objetos (20%).

Considerações finais

Este texto apresentou alguns dados quantitativos e reflexões produzidas a partir de um dos objetivos da pesquisa de pós-doutoramento denominada "O potencial comunicativo de exposições museais portuguesas: estudos de caso em Lisboa, Porto, Coimbra e Évora". O objetivo é estudar exposições portuguesas em busca de entender os elementos que compõem a definição, o conteúdo e a forma destes produtos comunicacionais.

A respeito da definição, as exposições investigadas foram decididas por equipes heterogêneas que contaram com participação coletiva de profissionais, incluindo os de Arqueologia.

No que se refere ao conteúdo, a pesquisa revelou a preferência por narrativas estruturadas por temas e subtemas, não abrindo mão, em alguns casos, da classificação tipológica e da organização cronológica e evolutiva dos objetos. Tais narrativas deram ênfase na discussão sobre a ocupação humana do território, a partir de tópicos que destacaram, sobretudo, personalidades, artes, ações cotidianas, práticas religiosas e rituais.

Acerca do circuito do visitante, foi notado o uso de estratégias de preparação, de condução e de ritmo do público, dentro e fora das exposições. Ainda, foi verificada maior oferta e garantia de acessibilidade física nos ambientes expositivos do que de acessibilidade sensorial e intelectual.

Sobre a forma, a pesquisa revelou cuidados com a visualidade e com a organização das exposições e precauções com a conservação das coleções expostas, a partir da apresentação de ambientes limpos, acolhedores, confortáveis e seguros, tanto para as pessoas quanto para os acervos. Ainda, foi registrada a preferência pelo uso de recursos expográficos mais tradicionais (vitrines, textos e imagens) do que por recursos cenográficos e tecnológicos.

A soma de tais análises revelou que as exposições investigadas são produtos comunicacionais previamente planejados e estrategicamente estruturados, algo que ajuda a legitimar a imagem de profissionalismo dos museus visitados e a transmitir a sensação de que tais instituições museológicas cumprem parte de seu papel comunicacional a contento. Os dados apresentados ainda serão mais refinados e, em seguida, serão comparados aos museus pesquisados no contexto brasileiro.

Referências bibliográficas

Abreu, João Pedro Coelho Gomes de. 2013. *Museus: Identidade e Comunicação - Instrumentos e contextos de comunicação na museologia portuguesa.* Tese de Doutorado em Ciências da Comunicação. Lisboa: Escola Superior de Comunicação Social, Instituto Politécnico de Lisboa.

Antolí, Núria Serrat; Guiteras, Ester Font. 2005. "Técnicas expositivas básicas". In Mestre, J. S.; Antolí, N. S. [coord.]. *Museografía Didáctica.* 1ª ed. Barcelona: Editorial Ariel: 253-301.

Barker, Alex W. 2010. Exhibiting Archaeology: Archaeology and museums. *Annual Review of Anthropology*: 293-308. URL: http://www.annualreviews.org/doi/abs/10.1146/annurev.anthro.012809.105115.

Belcher, Michael. 1994. *Organización y diseño de exposiciones: su relación con el museo.* Gijón: Ediciones Trea, S.L.

Bollwerk, Elizabeth; Conolly, Robert; McDavid, Carol. 2015. Co-Creation and Public Archaeology. *Advances in Archaeological Practice*, 3(3): 178–187. URL: https://www.cambridge.org/core/journals/advances-in-archaeological-practice/article/cocreation-and-public-archaeology/962FE8FAE767BF1D9CFB3BA91D2F19EB

Cury, Marília Xavier. 2006. *Exposição. Concepção, montagem e avaliação.* São Paulo: Annablume.

Cury, Marília Xavier. 2008. Reflexões sobre a importância pública das exposições antropológicas. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, Suplemento 7: 77-87. URL: https://www.revistas.usp.br/revmaesupl/article/view/113497.

Cury, Marília Xavier. 2012. Análise de Exposições Antropológicas – Subsídio para uma Crítica. *XIII Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação*, XIII ENANCIB:1-20. URL: http://enancib.ibict.br/index.php/enancib/xiiienancib/paper/view/3923/3046>.

Cury, Marília Xavier. 2013. *Roteiro de Observações para visita a museus*. Disciplina MEA 16 – Exposições Antropológicas, Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.

Guarnieri, Waldisa Rússio Camargo. 2010 [1986]. Exposição: texto museológico e o contexto cultural. In Bruno, M. C. O. (Org.). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. São Paulo: ICOM – Brasil, Pinacoteca do Estado de São Paulo: 137-143.

Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM). 2017. *Caminhos da memória: para fazer uma exposição*. Pesquisa e elaboração do texto Katia Bordinhão, Lúcia Valente e Maristela dos Santos Simão. Brasília, DF: IBRAM. URL: https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2017/06/Caminhos-da-Mem%C3%B3ria-Para-fazer-uma-exposi%C3%A7%C3%A3o1.pdf>.

Kowalczyk, Stefanie. 2016. Excavating the "Who" and "Why" of Participation in a Public Archaeology Project. *Special Issue: Designing and Assessing Public Education Programs in Archaeology*, Volume 4: 454-464. URL: https://www.cambridge.org/core/journals/advances-in-archaeological-practice/article/excavating-the-who-and-why-of-participation-in-a-public-archaeology-project/1B7249629C3D8EF37588E661F0819404>.

Lima, Leilane Patricia de. 2016. A arqueologia e o patrimônio arqueológico indígena em exposições museais no Centro-Oeste de São Paulo e Norte do Paraná. In Cury, M. X. (Org.). *Direitos indígenas no Museu: novos procedimentos para uma nova política: a gestão de acervos em discussão*. São Paulo: Secretaria da Cultura: ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo: 115-127.

Lima, Leilane Patricia de; Francisco, Gilberto da Silva. 2013. Exposição, Comunicação e Alteridade. In Lima, A. M. de S. et al. (Orgs.). *Diálogos entre as licenciaturas e a educação básica: aproximações e desafios*. Londrina: UEL: 91-104.

Meneses, Ulpiano Toledo Bezerra de. 1994. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. *Anais do Museu Paulista*. Nova Série, São Paulo, v.2: 9-42. URL: http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v2n1/a02v2n1.pdf.

Merriman, Nick. (Ed.). 2004. *Public Archaeology*. London: Routledge.

Mineiro, Clara (Coord.); Garcia, Ana; Neves, Josélia. 2017. *Guia de Boas Práticas de Acessibilidade: Comunicação Inclusiva em Monumentos, Palácios e Museus*. Lisboa: Direção Geral do Patrimônio Cultural (DGPC) e Turismo de Portugal (TP). URL: http://www.patrimoniocultural.gov.pt/static/data/publicos/acessibilidade/guia_comunicacao_acessivel_inclusiva.pdf.

Moraes, Júlia Nolasco Leitão de. 2008. *Faces e interfaces da Museologia: Um olhar interdisciplinar sobre exposições museológicas*. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Universidade Federal Fluminense – Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (UFF-IBICT), Rio de Janeiro.

Moser, Stephanie. 2003. Representing archaeological knowledge in museums: Exhibiting human origins and strategies for change. *Public Archaeology*, v. 3: 3-20. URL: https://soton.academia.edu/StephanieMoser>.

Moser, Stephanie. 2009. Archaeological Representation: The consumption and creation of the past. In Cunliffe, B.; Gosden, C. (Eds.). *The Oxford Handbook of Archaeology*. Oxford: Oxford University Press: 1048-1077.

Rico, Juan Carlos. 2006. *Manual práctico de Museología, Museografía e Técnicas Expositivas*. Editorial Sílex.

Roque, Maria Isabel Rocha. 2010. Comunicação no museu. In Benchetrit, S. F.; Bezerra, R. Z.; Magalhães, A. M. (Orgs.). *Museu e comunicação: exposição como objeto de estudo*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional: 47-68. URL: http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=mhn&pagfis=19629.

Schneider, Tereza C. M. 2003. Comunicação - educação - exposição: novos saberes, novos sentidos. *Semiosfera* (UFRJ), Rio de Janeiro, v. 4-5.

Shanks, Michael; Tilley, Christopher. 1992. *Re-Constructing Archaeology: Theory and Practice*. London/New York: Routledge.

Wilhelm, Vera Regina Barbuy. 2010. Vitrines: design, estética e conservação. In Benchetrit, S. F.; Bezerra, R. Z.; Magalhães, A. M. (Orgs.). *Museu e comunicação: exposição como objeto de estudo*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional: 301-316.

MUSEOS, ARQUITECTURA Y MARKETING. DE LA SEDUCCIÓN DEL ENVOLTORIO AL DESARROLLO URBANO Y SOCIOCULTURAL[1]

Luis Walias Rivera
Universidad Nacional de Educación a Distancia
luiwalias@santander.uned.es

RESUMEN

Los museos cuentan, desde la Antigüedad, con la arquitectura como un destacado elemento de atracción que, tras la inauguración del Museum of Modern Art y del Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York, se implementó, adquiriendo una función comercial diferenciadora apoyada tanto en el diseño como en el nombre de sus constructores. En la actualidad, este arte o técnica, se define como referente e imagen de museos y centros de arte posmodernos, transformándose en una fantástica herramienta mercadotécnica.

Esta seducción de públicos, a través de la arquitectura, ha establecido la génesis de una rehabilitación urbana en las zonas de acogida museística. El Museo Guggenheim Bilbao o el Centre Pompidou, apoyándose en el *Bilbao Effect* y *L'effect Beaubourg*, son simples ejemplos de la transformación urbana de áreas degradadas en auténticos distritos culturales, mediante procesos revitalizadores y estrategias de marketing basadas en la atracción arquitectónica.

Palabras llaves: Arquitectura; Museo; Marketing; Regeneración; Urbanismo.

ABSTRACT

The museums have, since antiquity, architecture as a prominent element of attraction that, after the opening of the Museum of Modern Art and the Solomon R. Guggenheim Museum in New York, was implemented, acquiring a differentiating commercial function supported both in the Design as in the name of its builders. Currently, this art or technique is defined as a reference and image of museums and postmodern art centers, transforming into a fantastic marketing tool.

This seduction of public, through architecture, has established the genesis of an urban rehabilitation in the areas of museum reception. The Museo Guggenheim Bilbao or the Centre Pompidou, relying on the Bilbao Effect and L'effect Beaubourg, are simple examples of the urban transformation of degraded areas into authentic cultural districts, through revitalizing processes and marketing strategies based on architectural attraction.

Keywords: *Architecture; Museum; Marketing; Regeneration; Urban planning.*

[1] El presente texto se desprende de la investigación relativa al Proyecto "Distritos culturales de museos, galerías, establecimientos y paisajes urbanos patrimoniales", financiado por el Programa Estatal de Generación de Conocimiento y Fortalecimiento Científico y Tecnológico del Sistema de I+D+i, del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España.

La mayoría de los museos y centros de arte posmodernos, especialmente aquellos que gozan de reconocimiento internacional, están vinculados por definición a una significativa rehabilitación urbana. Ésta, afecta al perímetro de zonas de acogida deprimidas. Dicha cuestión se ha relacionado con una serie de causas ya conocidas y acopiadas por la literatura científica. Sin embargo, sigue ignorándose la implementación de un proceso empírico, en forma de gestión encubierta, desconocida y efectiva, de marketing estratégico.

El gurú de la mercadotecnia aplicada al concepto Guggenheim, Thomas Krens, entendía que los museos garantes de una excelente capacidad para la atracción de audiencias solo conseguían su seducción mediante el ejercicio copulativo de una fantástica colección, el desarrollo de buenas exposiciones temporales y la implementación de magníficos valores complementarios en forma de restaurantes, tiendas, librerías, etc. Pero, sin duda, era fundamental disponer, también, de una magnífica y llamativa arquitectura (Oliveras 2002, 218).

La teoría lanzada por el otrora director de la Fundación Solomon R. Guggenheim, curiosamente, es de lo más precisa. Al analizar un museo se observa con cierta claridad cómo el visitante medio, no *museumgoer* (Ellenbogen 2006, 190), suele optar, teóricamente, por aquellos espacios que maridan magníficamente la calidad de su mensaje con el valor intrínseco de la expuesto. Pero lo cierto es que esas audiencias se guían sin sonrojo por el interés o la originalidad tanto de la arquitectura como del encaje urbano alcanzado por ésta (Casamor 2010, 30).

No debemos obviar que a lo largo del siglo XX y principios del XXI la arquitectura, tanto de los museos como de los centros de arte, se ha ido configurando como una estrategia más de atracción de visitantes. Esta situación no pasa desapercibida ante los expertos en estrategias de público, pero sí se ha definido como un hecho involuntario o espontáneo, ajeno a una labor concienzudamente diseñada y estratégica.

Por ejemplo, dejando a un lado el concepto mercadotécnico de marca, el Museo Guggenheim Bilbao (1997) está impregnado de ese simbolismo magnético. Frank Gehry, magistralmente, lo hizo sobresalir por encima de sus posibles competidores. Pero, además, su arquitectura estableció fácilmente una fantástica relación con la sociedad, auspiciada por ese afán tan humano e irracional de valorar los escenarios por encima de los contenidos. Dicho aspecto representa un innegable rigor mercadotécnico, al transfigurar el edificio en una suerte de potente imán con una capacidad de atracción superior al resto de sus competidores culturales.

Desde la perspectiva del visitante y su imaginario, el contenedor se convirtió en sinónimo de la institución, siendo por méritos propios su mejor carta de presentación

corporativa. Desde entonces hordas de visitantes de todo tipo, origen y condición llegan rendidos, de antemano, hasta sus aledaños, para admirar tan singular obra. Más tarde, quizá opten por entrar al museo.

En este caso, el proceso de marketing continua al hacer partícipes a los visitantes de un hecho publicitario. Estos suelen difundir la magnificencia de la obra de Frank Gehry, aunque muchas veces obvien el contenido (Esteban 2007, 20-21). Dicha circunstancia reverbera con facilidad gracias a las características estructurales de la sociedad hiperconectada que nos alberga, dando lugar de forma espontánea a la estrategia de marketing conocida como boca a boca o *word of mouth* (*WOM*). Dicho comportamiento no es casual, puesto que responde a un plan milimétricamente diseñado por los gestores de la factoría Guggenheim.

Pero lo realmente sorprendente, de ese valor mercadotécnico asociado a la arquitectura, tiene que ver con la capacidad de producir, o por lo menos colaborar en, una regeneración urbanística sin precedentes de la villa de Bilbao. No está del todo claro si primero fue el huevo o la gallina[2], pero el punto de inflexión se sitúa en el preciso instante del anuncio de su construcción en un espacio absolutamente degradado. El maridaje museístico entre arquitectura y marketing iba a marchar más allá de lo meramente económico, para abrazar, como ocurrió en otros casos, una perspectiva revitalizante y regeneradora, tanto urbana como social.



Fig. 1 Fachada principal del Centro Botón de Santander.
Foto: Luis Walias Rivera, junio de 2019.

[2] Desde la perspectiva científica anglosajona se apunta a que el Museo Guggenheim Bilbao es una pieza más del denominado *Bilbao Effect*, formado parte de la regeneración de la capital vizcaína, pero sin copar el papel de actor principal.

Orígenes del hecho arquitectónico

Los museos, desde su génesis, siempre han generado una gran fascinación entre las poblaciones de acogida, llamando, guiando y atrayendo la atención de la sociedad hasta su seno. Con el devenir de los tiempos, el edificio del museo adquirió un nuevo reconocimiento. Dejó a un lado el apelativo de casa de las musas para convertirse en un monumento con personalidad propia. Dicho don le fue otorgado sobre 1830 gracias a arquitectos de la talla de Leo Klenze, a través de la Glyptothek de Munich, o de Friedrich von Schinkel, y su Altes Museum de Berlín (Giebekhausen 2011, 225-230).

La llegada del siglo XX supuso una revolución, amparada en una serie de transformaciones sociales y culturales que impregnaron a los museos, modernizándolos en diseño y tipología. Los edificios se despojaron del sobrepeso estructural generado por un neobarroco ecléctico forjado desde la escuela *Beaux Arts*. Los nuevos diseños eran más austeros, cargados de abstracción y estaban basados en la articulación de una serie de volúmenes lineales que, gestados a lo largo de las primeras décadas de la centuria, eclosionaron en los años treinta (Coleman 1950, 3). Estas transformaciones originaron la aparición del museo moderno, desarrollado por arquitectos como Auguste Perret, Le Corbusier o Ludwig Mies van der Roe (Muñoz 2007, 169-188).

Esta época se caracterizó por una democratización de la cultura que condujo a la masificación de dichos espacios. Los museos modernos mutaron para convertirse en auténticas máquinas de producción cultural y atracción de visitantes, abriendo entre ellos una pugna competitiva (Bolaños 1977, 434-442) que les hará evolucionar a lo largo de toda la centuria (Montaner 2003, 28-43). Los museos consiguieron ganar relevancia arquitectónica dentro de las grandes ciudades, especialmente en las industriales. Se convirtieron en la seña de identidad burguesa de la época, envolviéndose con sutileza de un delicado aroma de prestigio y elitismo que iba más allá de lo cultural para impregnar a lo social.

Fue en este nutritivo caldo de cultivo donde surgió el Museum of Modern Art de Nueva York (1939), contenedor que fue diseñado por los arquitectos Philip Goodwin y Edward Durell con una estética simple y lineal para pasar desapercibido entre los edificios de oficinas que plagaban Manhattan. El MoMA había sido gestado como un delicado y afinado instrumento para la admiración y gloria del arte (Giebelhausen 2011, 232-233), pero no como un ítem *per se*. El juego de conceptos y cambio de roles consciente dejaba entrever rasgos de lo que podíamos definir como una primigenia estrategia de marketing. La sociedad neoyorquina del momento acudía en masa al museo, y este hecho tenía que ver con la simple atracción generada por su arquitectura. Los visitantes

querían descubrir cómo un edificio de esas características tenía la capacidad suficiente para albergar arte. La *protomercadotecnia* arquitectónica del Museum of Modern Art funcionó a las mil maravillas, superando incluso las expectativas más positivas, pero sin generar una revitalización urbana de la zona. Esta situación quizá tuvo que ver con la ausencia del concepto marketing cultural[3], pero también con el hecho de que en la década de los cuarenta esta zona de Manhattan estuviera estructuralmente definida y revitalizada.



Fig. 2 Vista desde el Centro Botín a los Jardines de Pereda.
Foto: Luis Walias Rivera, junio de 2019.

[3] El concepto de marketing cultual apareció a finales de la década de los sesenta del siglo pasado. Éste vio la luz, desde una perspectiva academicista, en 1967 de la mano del economista Philip Kotler y su obra *Marketing Management. Analysis, Planning and Control.* Dicha publicación señalaba que las organizaciones culturales, independientemente de su tipología, producían una serie de bienes (Kotler 1967, 174), estando inmersas en un ambiente competencial por la atracción de públicos y financiación. La competencia en el sector culturar había nacido y las instituciones no tenían más remedio que enfrentarse a la cuestión del marketing si querían subsistir y progresar, a imagen y semejanza del mundo empresarial (Colbert e Cuadrado 2003, 24). En 1969, Philip Kotler y Sydney J. Levy publicaron un artículo en el *Journal of Marketing*, bajo el título de "Broadening the Concept of Marketing". Éste recogió la primera referencia sobre el marketing en el ámbito de los museos. En él se mencionó el escueto aumento interanual de público que tenían los museos de Estados Unidos. Esto se debía al escaso interés de la sociedad hacia dichas instituciones, quizá por el desconocimiento de su oferta (Thompson 1994, 347), presentada de una forma indolente, anticuada y errónea. Thomas Hoving, director del Metropolitan Museum of Art de Nueva York, trató de solucionar esta situación, asociando una serie de *happenings* al desarrollo de las exposiciones de arte contemporáneo. Este simple hecho se convirtió en una seductora maniobra de atracción tanto para públicos como para patrocinadores, identificándose dicha acción como la primera estrategia de marketing dirigida por un museo (Kotler e Levy 1969, 11).

Eclosión de la mercadotécnica en la arquitectura museal

Años más tarde, como respuesta a las nuevas ansias por musealizar el mundo (Zuliani 2009, 5-17), se generó una especie de punto de inflexión arquitectónico. Los nuevos museos del siglo XX se habían convertido en singulares espacios para el entretenimiento y la atracción de masas, donde la arquitectura, como hecho claramente diferenciador (Lampugnani 2011, 247-249) colaboraba abiertamente con la consecución de estos objetivos. El 21 de octubre de 1959 se inauguró, en plena Quinta Avenida de Nueva York (*5th Avenue*) y frente al Central Park, el Solomon R. Guggenheim Museum. Este edificio fue concebido tanto por su arquitecto, Frank Lloyd Wright, como por su directora, Hila von Rebay, como un templo del espíritu, un monumento (Wright 1966, 19-23) con la capacidad suficiente para influenciar a la arquitectura museística posterior (Muñoz 2007, 209), pero también como el precursor del marketing vinculado arquitectónicamente a los museos.

El Solomon R. Guggenheim Museum generó desde el primer momento una reacción en cadena, un efecto llamada, que atrajo no solo a ingentes masas de visitantes sino también a grandes arquitectos y gestores interesados en su exitoso sistema. Esta tendencia, mantenida hasta nuestros días (Lampugnani e Sachs 2001, 17-27), ha convertido al Guggenheim de Nueva York en un patrón seguido y copiado por infinidad de museos deseosos de generar a través de la singularidad arquitectónica, comunicación (Zunzunegui 2003, 32), seducción y la ignición de la regeneración urbana.

La estrategia mercadotécnica estuvo presente en el Solomon R. Guggenheim Museum desde el primer momento. El museo fue concebido como un lugar de atracción turística, con aspiraciones a centro de entretenimiento, y singular punto de encuentro de la ciudad (Levine 2009, 87), hecho que impregnó con fuerza el imaginario de arquitectos y gestores como Renzo Piano y Richard Rogers.

El Centre Pompidou (1977) fue diseñado siguiendo las sutiles premisas mercadotécnicas establecidas por Frank Lloyd Wright, convirtiéndose así en un referente internacional tanto arquitectónico como cultural. Estaba diseñado, desde el punto de vista de la dirección estratégica, con la suficiente capacidad como para atraer, albergar y gestionar a un público de masas. Pretendía, además, ir un poco más allá que los atenazados, estructuralmente, Solomon R. Guggenheim Museum y Museum of Modern Art, atenazados. El centro de arte parisino logró abrirse paso a la ciudad, transformando un entorno urbano inmediato bastante degradado. Se convirtió en el eje del distrito de acogida, mutándolo en un auténtico barrio cultural. Este objetivo se alcanzó gracias a la adecuada conjunción de marketing y arquitectura, estableciendo así los principios copulativos del desarrollo urbano.

L'effect Beaubourg se basa en la atracción que generó el centro. Ésta logró el establecimiento en la zona de artistas y gentes bohemias vinculadas al mundo de la cultura y el diseño, dando origen a una más que enriquecedora simbiosis entre los vecinos y el contenedor cultural. El distrito se ha convertido, con el devenir de los años, en un ente artístico vivo, donde se suceden pequeñas tiendas, estudios, galerías de arte, etc. Éstas generan a su vez todo tipo de actividades culturales, complementando la labor del Pompidou.



Fig. 3 Área de integración del Centro Botín con la ciudad de Santander.
Foto: Luis Walias Rivera, junio de 2019.

De Nueva York a Bilbao, con escala en París

Los museos posmodernos son espacios venerables y de atracción de multitudes. El Centre Pompidou de París es el punto de partida de una corriente que, inspirada en los preceptos del Solomon R. Guggenheim Museum, ha logrado desembocar en el Museo Guggenheim Bilbao (Lampugnani 2011, 255-263). La obra de Frank Gehry (1997) se ha convertido en un referente internacional con una capacidad de seducción inmensa que

supera anualmente el millón de visitantes[4], algo increíble para una ciudad que apenas contaba con turistas. El museo se construyó para generar impacto, como algo surreal, con funciones urbanísticas, a imagen del Centre Pompidou, pero apoyado por una ingente capacidad económica, política y de relaciones públicas tomadas de la Fundación Guggenheim.

En este caso, lo arquitectónico prima sobre lo cultural. Sus actividades pasan de forma casi inadvertida a un segundo plano. Sin el refuerzo de su fabulosa piel, el museo no valdría lo mismo (Esteban 2011, 67-71). El propio Gobierno Vasco ya puso como condición, durante las negociaciones previas con la Fundación Guggenheim, la construcción de un edificio singular donde albergar obras de arte y exposiciones de primer nivel. Al implementar la acción seductora asociada a la arquitectura se ponían los cimientos para desarrollar una futura imagen de marca vinculada al marketing.



Fig. 4 Naves de Gamazo, futuro Centro de Arte de la Fundación ENAIRE en Santander.
Foto: Luis Walias Rivera, junio de 2019.

[4] El museo recibió en 2018 un total de 1.265.756 visitantes. Cifras de vértigo a las que sumar los 538,7 millones de euros de demanda generada como consecuencia de su actividad en Euskadi, los 471,4 millones de euros correspondientes a la aportación al PIB del País Vasco y los 73 millones de euros adicionales ingresados por la Hacienda vasca. Además, este motor económico en forma de museo también ha contribuido al mantenimiento de 10.089 empleos (Esteban 2019).

Sin duda, estamos ante un hito arquitectónico, con un ingente peso mercadotécnico y de regeneración urbana. Su impacto mediático solo es comparable al del Centre Pompidou[5]. La resurrección de la capital vizcaína convirtió al museo en un revulsivo, dentro de una estrategia más amplia. La revitalización generada, urbanística, económica y cultural, no solo afectó a su zona perimetral, claramente degradada, sino que significó un cambio radical para toda la villa. De ahí, que la denominación *efecto Guggenheim* se haya transformado en *efecto Bilbao*[6].

La estrategia de marketing para convertir al Museo Guggenheim Bilbao en un foco de atracción de visitantes y, más tarde, transformarlo en un revulsivo general también ha sido implementada con acierto, aunque en menor medida, por otros arquitectos. Por ejemplo, en 1999 se eligió el proyecto de Jean Nouvel para la ampliación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía por contemplar tanto las necesidades de la institución como por sus amplios fines públicos. El documento asumía el reto de revalorizar al museo, sus colecciones y el entorno urbano, entendiendo como destinatario final a los ciudadanos (Fernández-Galiano et al. 2000, 12). En este caso, el efecto contraste que ejercía el nuevo edificio sobre el viejo actuaba como un poderoso reclamo. Su imagen impactaba a madrileños y visitantes, emanando esencias del mundo del espectáculo. El propio arquitecto admitía el efecto de esa espectacularidad como respuesta a su preocupación por la atractividad. Sin duda, el edificio iba a funcionar como una especie de reclamo para las audiencias (Verdú 2000, 131-132), dando rienda suelta a la labor del marketing estratégico[7].

Pero a la vista de estos resultados, fueron muchas las ciudades que anhelaron desarrollar su propio efecto Guggenheim, optando por la construcción desinhibida de edificios museísticos singulares. La bonanza económica generada por la burbuja urbanística,

[5] Mientras que el Museo Guggenheim Bilbao se apoya en el marketing desde la perspectiva del modelo norteamericano de gestión, debido a sus estrechos vinculaciones con dicho país, el Centre Pompidou lo hace sin miramientos sobre el modelo híbrido francés. Ambos sistemas gerenciales son los responsables únicos del adecuado uso que los museos hacen del marketing a favor de la revitalización urbana.

[6] Asociado al *Bilbao Effect* destacan otros cambios urbanísticos como: el diseño de las estaciones del metro, de Norman Foster; el hotel Sheraton Bilbao, de Ricardo Legorreta; el Centro Comercial Zubiarte, de Robert Stern; la biblioteca de la Universidad de Deusto, de Rafael Moneo; el Paraninfo de la Universidad del País Vasco, de Alvaro Siza; la Torre Iberdrola, de César Pelli; el complejo de lujo Artklass, de Rob Krier; el centro cultural Alhóndiga, de Philippe Starck; la pasarela de Zubizuri, de Santiago Calatrava, las torres de vivienda Isozaki Atea, de Arata Isozaki, etc.

[7] Las ampliaciones de los grandes museos deambulan casi siempre por estos senderos. La intención de reconvertirlos en nuevos iconos de atracción a través de una singularidad constructiva, a veces parcial, suele acabar convertida en imagen de marca. Este fue el caso de la icónica *Great Court* (Foster et al. 2001, 14-37) rediseñada por Norman Foster durante la reforma del British Museum de Londres (2000) o de la gran pirámide del Musée du Louvre (1993), obra de Ieoh Mingpei (Bartz e König 2001, 28-31).

especialmente en el caso español, junto al maridaje entre políticos de inmenso ego y arquitectos de fama mundial han desembocado en tremendos desastres económicos, urbanos, culturales y sociales (Moix 2010). Los nuevos equipamientos museales intentaron dar alas a las aspiraciones de las urbes receptoras, convirtiéndose en una suerte de espectaculares reflectores *posguggenheim* de una arquitectura mediática. La escenografía del fracaso, tanto nueva como reformada, adquirió una pátina seductora, pero nada más. Todo este empeño solo ha generado una burbuja cultural de complicada gestión y escasa supervivencia.

A medio camino podemos encontrarnos con el caso del Centro Botín (2017), obra del premio Pritzker Renzo Piano. El edificio fue concebido, sobre el papel, como lugar de encuentro en torno al arte y la cultura, abierto tanto a la sociedad como al urbanismo de la ciudad de Santander. Pero, la realidad es bien distinta. El contenedor se define y logra ser un polo de atracción, más allá del grado de cumplimiento del resto de sus objetivos. La función mercadotecnia propia de la obra del arquitecto italiano responde como era de esperar, recibiendo 206.080 visitantes a lo largo de 2018[8]. Pero, la regeneración urbana y sociocultural, no termina de llegar. Los únicos cambios urbanísticos fueron generados por la adecuación de la zona adyacente durante la propia construcción del centro. Hubo modificaciones en los viales del tráfico, con el soterramiento de los mismo, uniendo la zona urbana con la portuario y se rediseñaron tanto la Plaza Alfonso XIII como los Jardines de Pereda. La gentrificación deseada no se ha conseguido. No abren galerías, ni estudios ni otros museos en sus proximidades, salvo una serie de recursos culturales que el Ayuntamiento de Santander había puesto en marcha previamente y por iniciativa propia[9].

Algo similar ha ocurrido con el desarrollo sociocultural que, salvo por el desplazamiento de la prostitución a calles aledañas, tampoco tuvo lugar. Y todo a pesar del supremo empeño, didáctico y artístico, desarrollado por el Centro Botín. Solo han pasado dos años desde su apertura, quizá en el futuro las cosas cambien. De momento, ha

[8] Balance de datos aportados en nota de prensa por el Centro Botín. URL: https://www.centrobotin.org/wp-content/uploads/2019/01/190123_NP_Balance-2018-Centro-Botin_Fitur-vf.pdf.

[9] El Ayuntamiento de Santander ha implementado como activo turístico y cultural, inscrito en un pequeño espacio circular e imaginario, el "Anillo Cultural" de la ciudad. Éste se define como un área que abarca, por concentración y cercanía, siete centros expositivos y una ruta. Dentro del mismo se incluye nominalmente al Centro Botín, aunque nada tenga que ver con la iniciativa. El objetivo principal de esta infraestructura consiste en apostar por la cultura como activo para el desarrollo intelectual de la sociedad, sean vecinos o visitantes. Está integrado por el Centro de Interpretación de Historia de la Ciudad, el Centro Arqueológico de la Muralla Medieval, el Centro de Interpretación de los Antiguos Muelles, el Museo de Prehistoria y Arqueología de Cantabria (MUPAC), el Centro Botín, un futuro Centro Asociado al Museo Reina Sofía, el Refugio Antiaéreo, y la ruta del Incendio de Santander.

aumentado el uso de los remozados jardines, parques infantiles y plazas de nueva planta. Quizá este centro de arte, más allá de su belleza arquitectónica y carga mercadotécnica indiscutible, no responda a las inquietudes urbanísticas, sociales y culturales de Santander. Allí donde la regeneración urbana no es precisa, más allá de lo acertado de la gestión, ni la arquitectura ni el marketing tienen capacidad para generar el cambio deseado[10].



Fig. 5 Naves de Gamazo (perspectiva este) en proceso de rehabilitación.
Foto: Luis Walias Rivera, junio de 2019.

En la actualidad un nuevo proceso con idénticos objetivos, aunque de menor escala, se está desarrollando en Santander. El futuro Centro de Arte de la Fundación ENAIRE, ubicado en las antiguas Naves de Gamazo, va tomando forma mediante la rehabilitación y adecuación museográfica de sus instalaciones. Dos naves de unos mil metros cuadrados, construidas en 1908 y 1950, albergarán a partir de 2020 la Colección ENAIRE de Arte Contemporáneo, propiedad del Ministerio de Fomento. Su

[10] La nueva sede del Whitney Museum of American Art de Nueva York (2015), obra del propio Renzo Piano, ha encajado mejor en su entorno posindustrial. A escasos metros del arranque de la High Line (2009-2014) se han convertido en un nuevo icono de Manhattan, donde arquitectura, marketing y rehabilitación urbana caminan juntos.

rehabilitación está en manos del Estudio Fernández-Abascal & Muruzábal. Éste deberá enfrentarse a la cuestión de la seducción de audiencias y la recuperación de una zona urbana bastante degradada[11]. Todo ello con el hándicap que implica la preservación de los valores constructivos históricos al tiempo que se adapta el espacio a un nuevo uso cultural.



Fig. 6 Naves de Gamazo junto al Palacio de Festivales de Cantabria.
Foto: Luis Walias Rivera, junio de 2019.

Claves de la regeneración urbana. De la seducción al desarrollo.

Desde la inauguración del Museum of Modern Art de Nueva York el envase museal ha ido adquiriendo una destacada función comercial, competencialmente diferenciadora,

[11] El área de acogida, en San Martín de Bajamar, cuenta con una serie de infraestructuras culturales, deportivas y turísticas de primer orden. Próximos al nuevo Centro de Arte de la Fundación ENAIRE se localizan el Centro Especializado de Alto Rendimiento de Vela Príncipe Felipe y el Palacio de Festivales de Cantabria (1990), obra de Francisco Javier Sáez de Oiza. Frente a la sede del Festival Internacional de Santander se abre paso un remozado espacio que atesora el Dique de Gamazo (1908) y la Duna de Zaera (2014) obra de Alejandro Zaera. A escasos trescientos metros, siguiendo la misma calle, se ubica el Museo Marítimo del Cantábrico (1981), construido por Vicente Roig Forner y Ángel Hernández Morales para ser reformado en 2003 por José María Páez. Pero, a pesar de todo, al tratarse de una zona que albergaba naves destinadas a los quehaceres de la mar, actualmente derruidas, se encuentra desarticulada urbanística y socialmente.

configurándose como una magnífica herramienta de atracción de visitantes. Esta situación ha repercutido, en muchos casos, en un desarrollo urbano y sociocultural de las zonas de acogida, respondiendo al efecto llamada o seductor que proyectan las estrategias de mercadeo arquitectónico. Este proceso se ha implementado a partir de 1969, en paralelo al marketing de museos, convirtiendo a la arquitectura en un arma que, desde la perspectiva de la gerencia mercadotécnica, alberga conceptos propios de la imaginería empresarial (Cobert e Cuadrado 2003, 27-29).

La arquitectura, bien gestionada, forja una serie de beneficios tangibles que repercuten positiva y directamente en el museo y su razón de ser. Las audiencias atraídas, siempre que estén bien definidas social y culturalmente, engrandecen la imagen de la institución. Este *feedback*, mercadotécnico y procesual, desarrolla una especie de *retromarketing* capaz de incidir positivamente en los fines y objetivos de los museos. Pero también responde a las expectativas del público, ofreciendo una serie de experiencias que marchan más allá de los típicos servicios museales. El hecho arquitectónico mejora, comunicativamente, la proyección institucional y la experiencia global de los visitantes (Kotler e Kotler 2001, 401-403). Esto redunda en una regeneración urbana, social y cultural del área, que a su vez se retroalimenta a través de un proceso cíclico. En zonas deprimidas la clave reposa, indudablemente, en el desarrollo de la imagen de marca, implementada inteligentemente desde la seducción arquitectónica, con el único fin de atraer audiencias. Éstas deben definirse, en primera instancia, como visitantes e inversores, para más tarde transformarse en tiendas, estudios, galerías y talleres de artistas que se instalen en la zona. Dichos bienes y servicios de consumo tendrán la capacidad de revitalizar y hacer más atractivo el espacio, hasta mutarlo en un genuino barrio artístico. Sin duda estamos tan solo ante la punta de un inmenso iceberg que oculta bajo su línea de flotación innumerables estrategias e iniciativas para contribuir a la consecución de la revitalización urbana, siempre a través de la adecuada injerencia científica del marketing.

Referências bibliográficas

Bartz, Gabriel; Köig, Eberhard. 2001. *Museo del Louvre. Arte y Arquitectura.* Barcelona: Könemann.

Bolaños, María. 1997. *Historia de los Museos en España.* Gijón: Trea.

Casamor, Toni. 2010. La Arquitectura de los Museos. *HERMUS. Conceptualizando la Nueva Museografía: Una Visión Desde las Empresas*, II, 3: 28-35.

Colbert, François; Cuadrado, Manuel. 2003. *Marketing de las Artes y la Cultura.* Barcelona: Ariel.

Coleman, Laurence Vail. 1950. *Museum Buildings*. Washington DC.: The Association of Museum.

Ellenbogen, Kirsten M. 2006. Understanding Your Audiences. In *Handbook for Small Science Centers*, eds. Cynthia C. Yao et al., 163-192. Plymouth: Altamira Press.

Esteban, Iñaki. 2007. *El Efecto Guggenheim. Del Espacio Basura al Ornamento*. Barcelona: Anagrama.

Esteban, Iñaki. 2019. El Guggenheim Firmó en 2018 su Tercer Mejor Año con 1,26 Millones de Visitantes. *El Correo*, 2 de enero. URL: https://www.elcorreo.com/culturas/guggenheim-firmo-2018-20190102140334-nt.html.

Fernández-Galiano, Luis; González Capitel, Antonio; Verdú, Vicente (2000). *MNCARS XXI. Concurso Internacional de Arquitectura*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Foster, Norman; Sudjic, Deyan; De Grey, Spencer. 2001. *Norman Foster and the British Museum*. Munich, London e New York: Prestel.

Giebelhausen, Michalea. 2011. Museum Architecture: A Brief History. In *A Companion to Museum Studies*, ed. Sharon MacDonald, 223-244. Oxford: Wiley-Blackwell.

Kotler, Neil; Kotler, Philip. 2001. *Estrategias y Marketing de Museos*. Barcelona: Ariel.

Kotler, Philip. 1967. *Marketing Management. Analysis, Planning and Control*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.

Kotler, Philip; Levy, Sidey J. 1969. Broadening the Concept of Marketing. *Journal of Marketing*, 33: 11-13.

Lampugnani, Vittorio M. 2011. Insight Versus Entertainment. Untimely Meditations on the Architectures of Twentieth Century Art Museum. In *A Companion to Museum Studies*, ed. Sharon Macdonald, 245-262. Oxford: Wiley-Blackwell.

Lampugnani, Vittorio M.; Sachs, Angeli. 2001. *Museums for a New Millennium. Concepts Projects Buildings*. Munich, London, New York: Prestel.

Levine, Neil. 2009. Competing Visions of the Modern Art Museum and the Lasting Significance of Wright's Guggeneheim. In *The Guggenheim: Frank Lloyd Wright and the Making of the Modern Museum*, eds. Ballon, Hilary e Carranza, Luis E., 71-92. New York: Guggenheim Museum.

Moix, Llàtzer. (2010). *Arquitectura Milagrosa. Hazaña de los Arquitectos Estrella en la España del Guggenheim*. Barcelona: Editorial Anagrama

Montaner, Josep María. 2003. *Museos Para el Siglo XXI*. Barcelona: Gustavo Gili.

Muñoz Cosme, Alfonso. 2007. *Los Espacios de la Mirada. Historia de la Arquitectura de Museos*. Gijón: Trea.

Oliveras Semitier, Jordi. 2002. Museos Sacros y Profanos: Arquitectura Reciente Para Museos. In *Quince Miradas Sobre los Museos*, eds. Cristóbal Belda Navarro e María Teresa Martín Torres, 211-256. Murcia: Universidad de Murcia.

Thompson, John M. A. 1984. *The Manual of Curatorship*. London: Butterworth.

Verdu, Vicente. 2000. Entrevista a Jean Nouvel. In *MNCARS. Concurso Internacional de Arquitectura*. Luis Fernández-Galiano, Antonio González Capitel e Vicente Verdú, 131-132. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Wright, Frank Lloyd. 1966. *The Solomon R. Guggenheim Museum*. New York: Horizon Press.

Zuliani, Stefania 2009. *Effetto Museo*. Milano: Bruno Mondadori.

Zunzunegui, Santos. (2003). *Metamorfosis de la Mirada. Museo y Semiótica*. Madrid: Cátedra.

¿ES EL DESARROLLO DE PÚBLICOS UN ENFOQUE ADECUADO PARA AFRONTAR CON LOS RETOS DE LOS MUSEOS? UNA VISIÓN DESDE LA COMUNIDAD CIENTÍFICA

Íñigo Ayala*
i.ayala@deusto.es
Macarena Cuenca-Amigo*
macarena.cuenca@deusto.es
Jaime Cuenca*
jaime.cuenca@deusto.es
*Universidad de Deusto

RESUMEN

El desarrollo de públicos es un enfoque cada vez más relevante dentro de las organizaciones, además está apoyado por la comunidad científica y por las administraciones públicas. Su utilización está vinculada a los cambios que los museos y organizaciones patrimoniales están llevando a cabo debido a su contexto y necesidades internas. El artículo presenta un resumen de los resultados preliminares obtenidos tras una revisión sistemática de la literatura científica sobre el desarrollo de públicos y las organizaciones patrimoniales, especialmente los museos, y su posterior comparación con los retos a los que se enfrentan. De este modo se puede determinar el grado de relación existente entre las necesidades de las organizaciones y el interés científico de la academia, al mismo tiempo que se subraya el nuevo rol que estas organizaciones están adquiriendo en las comunidades en las que se inscriben.

Palabras llaves: Desarrollo de públicos; Desarrollo de audiencias; Museos; Organizaciones patrimoniales; Revisión sistemática de la literatura; Retos.

ABSTRACT

Audience development is an increasingly and relevant approach within organizations, besides, it is supported by the Scientific Community and Public Administrations. Its use is linked to the changes that museums and heritage organizations are carrying out due to their context and internal needs. This article presents a summary of the preliminary results obtained after a systematic scientific literature review on audience development and Cultural Heritage Organizations, especially Museums, and their subsequent comparison with the challenges they are facing. Thus, it is possible to determine the degree of relationship between the needs of organizations and the scientific interest of the Academy, while at the same time underlining the new role that these organizations are acquiring in the communities in which they involve.

Keywords: *Audience Development; Museums; Cultural Heritage Organizations; Systematic Literature Review; Challenges.*

1. Introducción

El desarrollo de audiencias, más conocido en castellano como desarrollo de públicos, es un enfoque "público centrista" cada vez más presente en muchos museos y organizaciones culturales. La Comisión Europea (2011, 2012) está fomentando este enfoque a través de numerosos programas e iniciativas con el fin de ampliar los públicos culturales y fomentar mejores experiencias dentro de las organizaciones (Potschaka et al. 2013). Existen varias definiciones sobre desarrollo de públicos (Arts Council of England 2012; Comisión Europea 2012; Kawashima 2000; Mandel 2018), todas ellas hacen referencia a la multitud de disciplinas científicas que se encuentran bajo este enfoque, ya que como señalan Cuenca-Amigo y Makua (2017) es un término transversal a las organizaciones y sus departamentos y que también afecta a la misión de las mismas.

El contexto cultural actual está cambiando notablemente, la crisis económica y los cambios sociales han modificado el entorno de los museos y del resto de las organizaciones patrimoniales, quienes deben adaptarse y potenciar las alianzas con la comunidad y con nuevos agentes políticos y económicos (Black 2012). Investigaciones anteriores de la Universidad de Deusto han identificado cuales son los principales retos a los que se enfrentan los museos en España: Vinculación con la comunidad, La comunicación y el marketing, El uso de la tecnología, La sostenibilidad y accesibilidad, La búsqueda de fuentes de financiación alternativas, y La formación de los profesionales (Ayala, Cuenca-Amigo y Cuenca, 2019). De acuerdo con las definiciones existentes acerca del desarrollo de públicos, el equipo de investigación de Deusto defiende el enfoque del desarrollo de públicos como una solución eficaz para combatir estos retos y ayudar a las organizaciones en el nuevo contexto en el que se inscriben.

El objetivo de esta investigación es exponer los resultados preliminares obtenidos a través de la realización de una revisión sistemática de la literatura, en adelante RSL, vinculada al desarrollo de públicos en organizaciones patrimoniales, especialmente en museos.

Mediante la identificación de las principales categorías trabajadas desde la comunidad científica, esta investigación aporta un valor añadido al evaluar el grado de relación existente entre lo que se investiga y lo que necesitan los museos en base a los retos identificados anteriormente. Además, al pretender señalar las principales áreas de conocimiento asociadas a los retos de los museos y al desarrollo de públicos como solución de los mismos, esta investigación continúa el trabajo llevado a cabo a través de revisiones bibliográficas previas (Bollo et al. 2017; Cerquetti 2016) incorporando además la visión del mundo hispanohablante.

En los siguientes apartados se presenta una síntesis de la metodología empleada y de los resultados preliminares obtenidos en la RSL, para concluir con la comparación con los principales retos de los museos identificados.

2. Metodología de la RSL

A diferencia de las revisiones bibliográficas convencionales, una RSL debe seguir una metodología precisa diseñada previamente para aplicar los criterios de inclusión y exclusión de referencias, además debe ser replicable, imparcial y estar centrada en un área determina (Petticrew y Roberts 2006; Thorpe et al. 2006; Xiao y Watson 2017).

Las bases de datos utilizadas para llevar a cabo esta RSL han sido Web of Science (WOS) de Thomson Reuters y Scopus de Elsevier para el contexto internacional y Dialnet creada por la Universidad de la Rioja, para el contexto hispanohablante. Todas ellas están reconocidas en sus contextos científicos como las más relevantes, sin embargo, en las dos primeras existe un sesgo hacia publicaciones no escritas en inglés (Archambault et al. 2006; Mongeon y Paul-Hus 2015) que se ha intentado reducir al incluir Dialnet.

Los términos de búsqueda en las bases de datos han sido seleccionados después de una evaluación de su efectividad previa. Para llevar a cabo las búsquedas se han seleccionado las siguientes parejas de términos: "Desarrollo de públicos + Patrimonio Cultural", "Desarrollo de públicos + Arte" y "Desarrollo de públicos + Museos". [1] Para añadir a la búsqueda posibles variaciones del término se ha añadido un asterisco a Arte y Museos y comillas al término *Audience Development* con su combinación con Arte ya que el número inicial de resultados era muy elevado y no estaban vinculados al objeto de estudio, de 1384 se pasó a 114 resultados (52 en WOS y 62 en Scopus).

Los artículos científicos han sido el tipo de referencia seleccionada y los términos se han buscado en el título, resúmenes y palabras clave de las referencias bibliográficas. Todos los pasos han sido validados por pares y expertos externos a la investigación de acuerdo con Petticrew y Roberts (2006).

De las 974 referencias originales, tras la eliminación de duplicados, la comprobación que estaban escritas en inglés o en castellano y que estaban accesibles en internet, el número se redujo a 649 artículos. Después de un escaneado posterior para determinar la vinculación o no de los artículos a la temática de la investigación se seleccionaron 229 referencias. Tras leer con detenimiento todas ellas y teniendo en cuenta la perspectiva del estudio, el número de artículos que conforman la muestra de la RSL es de 91.

[1] En inglés los términos han sido: *Audience Development, Cultural Heritage, Art* y *Museum.*

Cabe señalar que 21 artículos de la muestra están escritos en español y 70 en inglés. Un análisis en profundidad revela como el 70,3% de los artículos (64) están centrados en Norte América y Europa, y el 13,2% (12) en el resto de continentes. Además, existen 15 artículos que son estudios generales no asociados a un lugar específico. Por otro lado, 38 artículos están vinculados a países anglosajones, 38 al resto de países y los 15 mencionados anteriormente que no están asociados a ningún país.

Para terminar la descripción de la muestra, se he llevado a cabo un análisis también el clave de género. Los museos y las organizaciones patrimoniales como parte de la sociedad también deben reclamar el rol de la mujer dentro de la sociedad (Izquierdo et al. 2012). Este enfoque ha permitido señalar y poner en valor como de los 91 artículos, 39 han sido escritos por mujeres, 20 por mujeres y hombres y 32 por hombres. Por tanto, en el 64,85% de las referencias ha participado una mujer en su autoría.

Las 91 referencias que conforman los resultados de la RSL están recogidas en el apéndice 1 que figura al final del artículo.

3. Resultados preliminares y discusión de las categorías

En este apartado se han descrito las categorías surgidas en el análisis de los artículos obtenidos tras la RSL. La creación de las categorías ha seguido una metodología acumulativa. Partiendo de las palabras clave de los artículos se han configurado siete categorías que a modo de nubes temáticas organizan las 91 referencias (disponibles apéndice 1). Cabe destacar que un mismo artículo puede aparecer en más de una categoría, fomentando así las sinergias entre ellas. Las categorías finales surgidas en este proceso son: Nuevo enfoque de gestión, Involucración de la comunidad, Participación, Conociendo a los públicos, Comunicación y marketing, Habilidades y destrezas de los profesionales, y Entornos digitales y tecnológicos.

3.1. Nuevo enfoque de gestión

Desde una perspectiva general, los resultados de la RSL muestran cómo se van incorporando las estrategias de desarrollo de públicos dentro de las organizaciones patrimoniales (Asuaga y Rausell 2006; Jancovich 2015; Kemp 2015; Moore 2005; Sterner 2016), pero, para que esto sea posible es necesario formar a los profesionales como se describe en la categoría 3.6

Las estrategias de desarrollo de públicos están vinculadas al marketing cultural, lo que no las libra de controversia como sostiene Khan (2010). Sin embargo, su carácter transversal señala como el marketing no es el único punto de apoyo de estas estrategias, se deben tener en cuenta otros aspectos como la necesidad de involucrarse con la

sociedad, incrementar el número de visitantes y mejorar las experiencias dentro de las organizaciones (Artan 2011; Dinapoli 2015; Garde y Varela 2010; Gomez y Farrel 1998; Leftwich y Haywood 2016; Martin y Jennings 2015; Pegoraro y Zan 2017; Pitts y Gross 2016; Sardá y Roncero 2015; Thomson 2012). De este modo, los museos pueden convertirse en espacios llamativos dentro de la oferta de ocio cultural existente (Álvarez et al. 2017; Ballart 2004; Barbosa y Quelhas 2012; Janes 2015; Martínez 2005; Nielsen 2015; Sánchez et al. 2012; Screven 2015; Werner et al. 2014) y pueden llevar a cabo un nuevo enfoque mucho más social y participativo potenciando la función educativa de su misión (Álvarez et al. 2017; Ballart 2004; Coca 2009; Ernest et al. 2015; Kelly 2004; Sardá y Roncero 2015), colaborando con las comunidades en las que se inscriben y con públicos determinado (De Backer et al. 2015;Cho y Jolley 2016; Coca 2009; Cupertino 2009; Ferrer et al. 2010; Leftwich y Haywood 2016; Martin y Jennings 2015, Roque 2016; Smiraglia 2016) y adaptando sus contenidos a todos los públicos y formatos (Fomichova y Fomichov 2003; Kampouropoulou et al. 2013; Mascort-Albea et al. 2016; Soren y Canadian Heritage Information Network 2007; Tao 2017).

Por tanto, a las funciones tradicionales de los museos (Ballart 2004; Ferrer et al. 2010; Ballart 2004; Bloxam 2011; Coca 2009; Martínez 2005; Mascort-Albea et al. 2016; Nielsen 2015; Strachan y Mackay 2013; Timofeeva 2015) se deben añadir otras vinculadas con estas estrategias de públicos, manteniendo un equilibrio entre el patrimonio, la sociedad y las propias organizaciones (Mavrin y Glavas 2014; Strachan y Mackay 2013). De este modo, la relevancia de las instituciones aumenta (Nielsen 2015) al mismo tiempo que colabora con nuevos agentes de su contexto (Bakhsh y Throsby 2012; Booth y Powell 2016; Ernst et al. 2016; Jancovich 2015; Fernández 2017; Khan 2010; Rey-García et al. 2016; Sánchez et al. 2012), garantiza la sostenibilidad de la institución (Janes 2015) y su adaptación al contexto digital (Ménard et al. 2010; Soler 2013; Soren 2005; Younan y Eid 2016).

3.2. Involucración de la comunidad

Trabajar con la comunidad implica llevar a cabo iniciativas con la sociedad y con sectores específicos (Alpert 2016; Ballart 2004; Barbosa y Quelhas 2012; Cupertino 2009; De Backer et al. 2014; Dinapoli 2015; Kelly 2004; Melgar et al. 2016; Papathanasiou-Zuhrt y Anastasios 2015; Sánchez et al. 2012; Werner et al. 2014). Este esfuerzo debe tener como objetivos acercar la cultura a nuevas audiencias, incrementar la involucración con la comunidad en la que se inscriben las organizaciones y fomentar relaciones con nuevos agentes (Ballart 2004; Cupertino 2009; Garde y Varela 2010; Ernst et al. 2016; Lim 2001; Martínez 2005; Rey-García et al. 2016; Visanich y Sant 2017; Voase 2013) al mismo tiempo que todos los sectores implicados se enriquecen social y

culturalmente (Pitts y Gross 2016; Rey-Garcia et al., 2016; Visanich y Sant 2017). Esta relación también se puede medir como exponen Barbosa y Quelhas (2012), Kemp (2015) y Taheri et al. (2014) ya que conocer el grado de involucración y permitir a los públicos participar en el diseño de actividades incrementa el éxito de la mismas y aumenta el compromiso entre los públicos y las organizaciones (Caerols-Mateo et al. 2017; Coffee 2007; Sterner 2016).

Para llevar a cabo estas acciones es importante conocer a la comunidad, como se ve en la categoría 3.4, pero también requiere cambios en las organizaciones (Bloxam 2011; Strachan y Mackay 2013): adaptar el discurso a diferentes niveles (Fomichova y Fomichov 2003) y formar a los profesionales como se analiza en la categoría 3.6. Las iniciativas analizadas de vinculación de los museos con la comunidad se pueden organizar por: grupos escolares (Cupertino 2009; Fomichova y Fomichov 2003; Franzen 2013; Leftwich y Haywood 2016; Terreni 2016), jóvenes y artistas emergentes (Linzer 2014; Mavrin y Glavaš 2014), familias (Wu et al. 2010), personas mayores (Benitez 2013; Newman et al. 2013; Smiraglia 2016), personas con algún tipo de discapacidad (Cho y Jolley 2016; Roque 2016), comunidades o vecindarios específicos (Castillo 2011; Chapple y Jackson 2010; Dinapoli 2015; Durán y Santos 2015; Gómez y Farrell 1998; Martin y Jennings 2015; McCarthy 2013), ambientes rurales a través de los ecomuseos (Fernández 2013; Konaré 2015) o a través de entornos digitales como se analiza en la categoría 3.7.

3.3. Participación

Esta categoría incluye los artículos donde los públicos tienen un rol más activo dentro de la toma de decisiones de las organizaciones (Hooper-Greenhill 2000, Marakos 2014; Nielsen 2015; Visanich y Sant 2017). Como sostiene Dinapoli (2015) este enfoque social pretende conseguir un desarrollo más sostenible de las organizaciones a través del fomento de proceso de co-creación, modificando también el discurso de los museos y abriendo canales de comunicación bidireccionales e interactivos (Hooper-Greenhill 2000; Sardá y Roncero 2015). Además, estos procesos permiten profundizar en la función educativa (Coca 2009) y en el rol de estas organizaciones como referentes de ocio cultural (Sardá y Roncero 2015). Este enfoque también pretende una mayor participación de otros agentes económicos, políticos y sociales (Ernst et al. 2015; Sardá y Roncero 2015), abriendo las organizaciones a la diversidad, yendo más allá de los públicos tradicionales (Sterner 2016; Werner et al. 2014)

Este cambio también conlleva limitaciones y barreras ya que supone una nueva forma de trabajar (Strachan y Mackay 2013) pero estos también pueden ser fácilmente

sobrellevadas si se involucran más voces en la toma de decisiones (Jancovich 2015) y la adaptación a los entornos digitales, categoría 3.7.

Sterner (2016) señala los distintos tipos de participación. Cada uno de ellos requiere características determinadas y una adaptación diferente de las organizaciones (Strachan y Mackay 2013). Como defiende Jancovich (2015) un mayor grado de implementación de propuestas participativa fortalece a la organización a través del apoyo de la comunidad al mismo tiempo que favorece la creatividad en la organización. Iniciativas como las presentadas por Castillo (2011) y Durán y Santos (2015) muestran procesos de participación entre comunidades, artistas y organizaciones patrimoniales para fomentar el arte, sus procesos creativos y la conservación del patrimonio respectivamente.

3.4. Conociendo a los públicos

Esta categoría engloba aquellos artículos vinculados con los estudios de los visitantes y la necesidad de llevar a cabo estos análisis para poder diseñar estrategias e iniciativas (Artan 2011; Barbosa y Quelhas 2011; Booth y Powell 2016; Chapple y Jackson 2010; De Backer et al. 2015; Fomichova y Fomichov 2003; Garde y Varela 2010; Kampouropoulou et at. 2013; Kelly 2004; Kemp 2015; Leftwich y Haywood 2016; Linzer 2014; Melgar et al. 2016; Nielsen 2015; Pitts y Gross 2016; Timofeeva 2015) y conocer la percepción de los públicos sobre las propias organizaciones (Dinapoli 2015; Howell y Chilcott 2013; Newman et al. 2013; Strachan y Mackay 2012). En definitiva, estos estudios permiten incorporar el punto de vista de los visitantes en la práctica de los museos (Coffee 2007) y, a su vez, influir en la toma de decisiones de los visitantes (Wu et al. 2010).

Su relevancia radica en dos factores: primero, porque permiten a las organizaciones saber quiénes son sus públicos (Artan 2011; Screven 2015), al proporcionar datos socioeconómicos y demográficos (Benitez 2013; Kelly 2004; Sterner 2016; Voase 2013; Werner et al. 2014) y, segundo, porque hacen posibles conocer las motivaciones, el grado de satisfacción, las necesidades y barreras de la audiencia (Axelsen 2007; Melgar et al. 2016; Phelan et al. 2017; Wu et al. 2010; Thompson 2012). Cabe destacar la labor del *Laboratorio Permanente de Públicos de Museos* del Ministerio de Cultura de España (Garde y Varela 2010), las investigaciones que evalúan el impacto de estos estudios (McCarthy 2013; Newman et al. 2013) y las que se han centrado en la experiencia de la audiencia y su relación con los soportes tecnológicos (Jarrier y Renault 2012; Mascort-Albea et al. 2016; Ménard et al. 2010; Soren y Canadian Heritage Information Network 2007; Tao 2017; Wilson 2011; Younan y Eid 2016).

3.5. Comunicación y marketing

Ambas estrategias presentan similitudes y sinergias ya que al divulgar los contenidos de estos espacios muchas veces también se promocionan y se fomenta la visita (Hooper-Greenhill 2000; Laso 2012; Taheri et al. 2014; Viñarás 2005), por tanto se aumenta el número de visitantes al mismo tiempo que se conoce su opinión y experiencia (Artan 2011; Ballart 2004; Garde y Varela 2010). Además, debido a la gran oferta de ocio cultural, es necesario implementar estrategias de marketing (Booth y Powell 2016; Kemp 2015; Moore 2005), por ejemplo, la noche de los museos (Barbosa y Quelhas 2011; Caerols-Mateo et al. 2017; Dedova 2013; Mavrin y Glavaš 2014; Melgar et al. 2016) asumiendo las barreras que conlleva (Axelen 2007) pero reconociendo el potencial que tienen en el fomento de la visita (Wu et al. 2010).

Para garantizar el éxito de estas estrategias es necesario que los profesionales cuenten con una formación adecuada (Alpert 2016; Oleniczak 2016) y adapten los contenidos a los distintos formatos tradicionales y digitales (Baraybar e Ibañez 2012; Tao 2017), haciéndolo accesible a distintos públicos (Roque 2016) con el fin de divulgar y educar (Coca 2009). Esta categoría está relacionada con la 3.7.

3.6 Habilidades y destrezas de los profesionales

Como se ha visto a lo largo del análisis, esta categoría aparece de forma transversal, lo que evidencia como la comunidad científica defiende la necesidad de actualizar la formación de las plantillas de profesionales de las organizaciones patrimoniales para adaptarse y poder hacer frente a los cambios que se han producido (Papathanasiou-Zuhrt y Anastasios 2015; Pegoraro y Zan 2017; Ruiz et al. 2017; Strachan y Mackay 2012; White 2016). Especialmente la necesidad de adaptación a los nuevos públicos (Martin y Jennings 2015) y las competencias en comunicación adaptada a cada contexto (Alpert 2016; Oleniczak 2016; Seligmann 2014).

3.7. Entornos digitales y tecnológicos

Al igual que la anterior, esta categoría también aparece de forma transversal en el análisis, la tecnología y los entornos digitales cada vez están más presentes en las organizaciones patrimoniales y en su aproximación a los públicos y en la creación de valor artístico digital (Bakhshi y Throsby 2012; Karp 2015; Lim 2001; Thomson 2012; Van Vliet y Hekman 2012). Este hecho se refleja tanto en la visita al museo presencial como *online*. Primero, porque se han desarrollo muchos dispositivos de difusión *in situ* (Hess et al. 2015; Howell y Chilcott 2012; Mascort-Albea et al. 2016; Tait et al. 2016; Tao 2017; Younan 2016). Y, en segundo lugar, en las estrategias de comunicación y marketing a través de las redes sociales y de las páginas web vinculadas a involucrar y

hacer participar a los públicos (Caerols-Mateo et al. 2017; Laso 2012; Marakos 2014; Ménard et al. 2010; Soler 2013; Soren y Canadian Heritage Information Network 2007; Wilson 2011), especialmente cuando se adaptan (Fomichova y Fomichov 2003; Kampouropoulou et al. 2013). Aunque, como sostienen Jarrier Bourgeon-Renault (2012) y Martínez-Sanz y Berrocal-Gonzalo (2017) es necesario profundizar en estos aspectos para mejorar su efectividad.

4. Conclusiones

Tras el análisis preliminar de los resultados de la RSL y atendiendo a los principales retos de los museos destacados anteriormente por Ayala, Cuenca-Amigo y Cuenca (2019), cabe señalar que existe una concordancia entre ambas investigaciones como demuestra la figura 1.



Fig. 1 Comparación de los retos y áreas identificadas.
Fuente: Elaboración propia a partir de Ayala, Cuenca-Amigo y Cuenca (2019).

La mayor parte de las áreas identificadas en la RSL están vinculadas con uno o varios de los retos señalados. Si bien es cierto que la organización de ambas investigaciones presenta diferencias, todas las áreas identificadas dan respuesta teórica y práctica a través de los artículos publicados a los retos con los que se vincula. Sin embargo, el reto de la financiación no encuentra dentro de la RSL una concordancia clara. Este motivo, se debe en parte a que los términos de búsqueda utilizados no representan los aspectos económicos, pero como defienden Ayala, Cuenca-Amigo y Jaime (2019), Black (2012) y la Comisión Europea (2011), los aspectos sociales y económicos están vinculados, una buena estrategia de desarrollo de públicos también puede y debe tener en cuenta una visión económica y de colaboración con nuevos agentes económicos como aparece reflejado en la categoría 3.1.

Esta investigación ofrece una visión amplia del debate académico existente sobre el desarrollo de públicos y las organizaciones patrimoniales. Los resultados comparados muestran, en primer lugar, la variedad de disciplinas existentes dentro del enfoque de desarrollo de públicos. En segundo lugar, atendiendo a los retos identificados previamente, existe una relación entre estos y las diferentes áreas existentes en el debate científico del binomio museos-desarrollo de públicos. Por tanto, se puede señalar como existe un interés de la comunidad científica a través de sus investigaciones tanto en el desarrollo de públicos culturales, como en el estudio de las iniciativas y estrategias llevadas a cabo por las organizaciones para combatir los retos a los que enfrentan en su día a día (Kawashima 2000). Asimismo, destaca como las organizaciones actúan como mediadores culturales para mejorar la relación entre organizaciones, públicos y comunidad, al mismo tiempo que favorece el aprendizaje y desarrollo cultural (Mandel 2018).

Esta primera comparación es una aportación parcial y desde la perspectiva de los museos al desarrollo de públicos. Tiene limitaciones lingüísticas, espaciales y tipológicas al centrarse parcialmente en los museos de arte en España y a publicaciones escritas en inglés y castellano. Además, el resumen de los resultados preliminares de la RSL destaca, por un lado, la falta de investigaciones globales que exploren la aplicación del desarrollo de públicos de manera transversal a las organizaciones, y por el otro, la necesidad de mayores estudios comparativos de diferentes contextos y enfoques, como la realizada por Cuenca-Amigo y Makua (2017) para organizaciones patrimoniales, y por Cerquetti (2016) en el área específica de los museos. Todos estos aspectos señalados, junto con la futura realización de un análisis pormenorizado de cada una de las áreas aquí presentadas, constituyen futuras líneas de investigación para los autores del estudio.

Referencias bibliográficas

Arts Council of England. 2012. *Audiences development and marketing.* URL: http://www.artscouncil.org.uk/media/uploads/pdf/gfta_info_sheets_nov_2012/Audience_development_and_marketing.pdf. Fecha de consulta 08 diciembre 2015

Black, G. 2012. *Transforming Museums in the Twenty-first Century*. New York: Routledge.

Bollo, A.; Da Milano, C.; Gariboldi, A; Torch, C. 2017. *Final Bibliography- Study on Audience Development - How to place audiences at the centre of cultural organisations.* Brussels: European Commission. Directorate-General for Education, Youth, Sport and Culture. URL: http://engageaudiences.eu/materials/engageaudiences_bibliography/

Cerquetti, M. 2016. More in better! Current issues y challenges for museum audience development: a literature review. *ENCATC Journal of Cultural Management and Policy* 6 (1): 30-43.

Comisión Europea. 2011. *Proposal for a regulation of the European Parliament and of the Council on establishing the Creative Europe programme.* Bruselas: Comisión Europea.

Comisión Europea. 2012. Directorate-General for Education, Youth, Sport and Culture. *European Audience: 2020 and Beyond*. Luxemburg: Publications Office of the European Union.

Cuenca-Amigo, M.; Makua, A. 2017. Audience Development: a Cross-National Comparison. *Academia Revista Latinoamericana de Administración* 30(2): 156-172. doi: 10.1108/ARLA-06-2015-0155.

Izquierdo, I.; López, C.; Prados, L. 2012. Exposición y Género: El Ejemplo De Los Museos De Arqueología. *Nuevos museos, nuevas sensibilidades. Series Iberoamericanas de Museología*, edited by M. Asensio, et al., 271-285. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

Kawashima, N. 2000. *Beyond the division of attenders vs. non-attenders: a study into audience development in policy and practice.* Coventry: Centre for Cultural Policy Studies, University of Warwick.

Mandel, B. R. 2018. Can Audience Development Promote Social Diversity in German Public Arts Intstitutions? *Journal of Arts Management, Law and Society* 16(1): 1-15. doi: 10.1080/10632921.2018.1517064.

Mongeon, P.; Paul-Hus, A. 2015. The Journal Coverage of Web of Science and Scopus: a Comparative Analysis. *Scientometrics* 106(1): 213–228. doi: 10.1007/s11192-015-1765-5.

Petticrew, M.; Roberts, H. 2006. *Systematic Reviews in the Social Science. A practical guide.* London: Blackwell.

Potschka, C.; Fuchs, M.; Krolikowski, A. 2013. *Review* of European Expert Network on Culture´s audience building and the future Creative European programme, 2012. *Cultural Trends* 22(3-4): 265-269. doi:10.1080/09548963.2013.819658.

Thorpe, R.; Holt, R.; Pittaway, L.; Macpherson, A. 2006. Knowledge within Small and Medium Sized Firms: A Systematic Review of the Evidence. *International Journal of Management Reviews 7*(4): 257–281. doi: 10.1111/j.1468-2370.2005.00116.x.

Xiao, Y.; Watson, M. 2017. Guidance on Conducting a Systematic Literature Review. *Journal of Planning Education and Research.* August: 1-20. doi: 10.1177/0739456X17723971.

Apêndice 1 - Lista de referencias de la RSL

Alpert, C. L. 2016. The Research Communication Continuum: Linking Public Engagement Skills to the Advancement of Cross-Disciplinary Research. *Journal of Museum Education* 41(4): 315-328. doi:10.1080/10598650.2016.1232528.

Álvarez, P., P. Dávila, and L. M. Naya. 2017. Education Museums: Historical Educational Discourse, Typology and Characteristics. The Case of Spain. *Paedagogica Historica*: 1-19. doi:10.1080/00309230.2017.1392991.

Artan, E. C. 2011. Communication Strategies in Postmodern Museology: Communicated and Conceived Identity of The Pera Museum. *International Journal of the Humanities* 8(11): 289-300. URL: https://www.scopus.com/inward/record.uri?eid=2-s2.0-84863668034&partnerID=40&md5=8398d9b051f57d2ed756b65a2e8b8836.

Asuaga, C., and P. Rausell. 2006. Un Análisis de La Gestión de las Instituciones Culturales: El Caso Específico de los Museos. *Revista iberoamericana de contabilidad de gestión:* 83-104.

Axelsen, M. 2007. Visitor`s Motivations to Attend Special Events at Art Galleries: an Exploratory Study. *Visitor Studies* 10(2): 192-204. doi:10.1080/10645570701585285.

Bakhshi, H., and D. Throsby. 2012. New Technologies in Cultural Institutions: Theory, Evidence and Policy Implications. *International Journal of Cultural Policy* 18(2): 205-222. doi:10.1080/10286632.2011.587878.

Balllart Hernández, J. 2004. "Un Nuevo Público para unos Nuevos Museos." *Revista PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* 12(48): 94-100. URL: https://search.proquest.com/docview/371375752.

Baraybar Fernández, A., and J. A. Ibáñez Cuenca. 2012. La Gestión de la Comunicación Museística: Hábitos y Usos Profesionales. *Telos: Cuadernos de comunicación e innovación* 93: 127-135. URL: http://dialnet.unirioja.es/servlet/oaiart?codigo=4083913.

Barbosa, B., and P. Q. Brito. 2012. Do Open Day Events Develop Art Museum Audiences? *Museum Management and Curatorship* 27(1): 17-33. doi:10.1080/09647775.2012.644694.

Benitez, A. 2013. The Impact of the Ageing Population on Museum Audiences: Challenges and Opportunities for Museums. In*ternational Journal of the Inclusive Museum* 5(1): 1-9. URL: https://www.scopus.com/inward/record.uri?eid=2-s2.0-84877042914&partnerID=40&md5=f4b4e3117f0a359e2172ee8fe4c49633.

Bloxam, E. 2011. Ancient Quarries in Mind: Pathways to a More Accessible Significance. *World Archaeology* 43(2): 149-166. doi:10.1080/00438243.2011.579481.

Booth, E., and R. Powell. 2016. Museums: From Cabinets of Curiosity to Cultural Shopping Experiences. *Tourism and Culture in the Age of Innovation*: 131-143. doi:10.1007/978-3-319-27528-4_9.

Caerols-Mateo, R., M. Viñarás-Abad, and J. E. Gonzálvez-Valles. 2017. Redes Sociales y Museos: Análisis de la Campaña en Twitter para el Día Internacional de los Museos y Noche de los Museos/Social Networking Sites and Museums: Analysis of the Twitter Campaigns for International Museum Day and Night of Museums. *Revista Latina de Comunicaciòn Social* 72: 220-234. doi: 10.4185.

Castillo, S. 2011. Espacios de Arte y Cultura en los Centros de Desarrollo Comunitario (CDC). *Alteridad, Revista de Educación* 6(2): 127-134. URL: http://alt.ups.edu.ec/documents/1999102/3570292/v6n2_Castillo.pdf.

Chapple, K., and S. Jackson. 2010. Commentary: Arts, Neighborhoods, and Social Practices: Towards an Integrated Epistemology of Community Arts. *Journal of Planning Education and Research* 29(4): 478-490. doi:10.1177/0739456X10363802.

Cho, H., and A. Jolley. 2016. Museum education for children with disabilities: Development of the nature senses traveling trunk. *Journal of Museum Education* 41(3): 220-229. doi:10.1080/10598650.2016.1193313.

Coca, P. 2009. Proyectos Educativos en Contextos Expositivos. *Pulso: Revista de Educación* 32: 177-200. URL: http://dialnet.unirioja.es/servlet/oaiart?codigo=3068554.

Coffee, K. 2007. Audience Research and the Museum Experience as Social Practice. *Museum Management and Curatorship* 22 (4): 377-389. doi: 10.1080/09647770701757732.

Cupertino De Miranda, M.C. 2009. The Re-Territorialisation of a New Education Paradigm. *International Journal of the Inclusive Museum* 2(3): 49-58. URL: https://www.scopus.com/inward/record.uri?eid=2-s2.0-80052485509&partnerID=40&md5=1cef21175712161ba05862dbc87add3a.

De Backer, F., J. Peeters, A. Kindekens, D. Brosens, W. Elias, and K. Lombaerts. 2015. Adult Visitors in Museum Learning Environments. *Proceedings of 6th World Conference on Educational Sciences* 191: 152-162. doi:10.1016/j.sbspro.2015.04.162.

Dedova, M. 2013. Development of Public Cultural Services Management: Study of the Night of Museums. P*roceedings of the 17th International Conference Current Trends in Public Sector Research,* 21-28.

Dinapoli, J. 2015. Una Mirada Conjugada en la Gestión Cultural Estadounidense: Tendencias Actuales. *Culturas. Revista De Gestión Cultural* 2(1): 121-144. doi:10.4995/cs.2015.3923.

Durán, J. M., and A. Santos. 2015. Asociacionismo y Participación Ciudadana en Defensa del Patrimonio Cultural. El Ejemplo de la Asociación Cultural por el Patrimonio de Marchena (ACUPAMAR). *Revista Atlántica-Mediterránea* 17: 235-242. URL: http://hdl.handle.net/10498/17987.

Ernst, D., C. Esche, and U. Erbslo. 2016. The Art Museum as Lab to Re-Calibrate Values towards Sustainable Development. *Journal of Cleaner Production* 135: 1446-1460. doi:10.1016/j.jclepro.2016.06.196.

Fernández, J. 2013. A Ponte, un Proyecto de Ecomuseo para Santo Adriano (Asturias): Hacia un Modelo de Gestión Comunitaria del Patrimonio Cultural. *Lesl. Cuadiernu: Difusión, Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural,* 1: 7-22. URL: http://dialnet.unirioja.es/servlet/oaiart?codigo=4758039.

Fernández, J. 2017. Gestión Privada del Patrimonio Cultural: Los Casos del Monasterio de Monsalud y la Ciudad Romana de Ercavica. *PASOS. Revista De Turismo Y Patrimonio Cultural* 15(1): 121-137.

Ferrer, C., J, Vives-Ferrándiz, and H. Bonet. 2010. El Museu de Prehistòria de València. Nuevos Mensajes con los Mismos Objetos. M*useos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, 5-6, 152-165.

Fomichova, O. S., and V. A. Fomichov. 2012. A New Paradigm for Constructing Children-Oriented Web-Sites of Art Museums. *Technology and Society* 6(3): 24-29. URL: https://www.scopus.com/inward/record.uri?eid=2-s2.0-3042545018&partnerID=40&md5=9433164a2063e56b070e3329afc59c7f.

Franzen, S. 2013. Engaging a Specific, not General, Public: The Use of Ethnographic Film in Public Scholarship. *Qualitative Research* 13(4): 414-427. doi:10.1177/1468794113488410.

Garde, V., and E. Varela. 2010. ¿Al Servicio de la Sociedad y de Su Desarrollo? El Laboratorio Permanente de Público de Museos: Una Herramienta de Gestión. *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, 5-6, 208-221.

Gomez, G., and A. Farrell. 1998. Audience Development and Community Outreach in San-Diego (The Museum-Of-Contemporary-Art, San-Diego Has Developed a Series of Programs to Focus on Attracting Latino Audiences). *Museum News* 77(3). URL: https://apps.webofknowledge.com/full_record.do?product=WOS&search_mode=GeneralSearch&qid=1&SID=E6Z5afC3R5b1nrdydxa&page=1&doc=1.

Hess, M.; S. Robson; M. Serpico; G. Amati; I. Pridden, and T. Nelson. 2016. Developing 3D Imaging Programmes-Workflow and Quality Control. *ACM Journal on Computing and Cultural Heritage* 9(1): 1. doi:10.1145/2786760.

Hooper-Greenhill, E. 2000. Changing Values in the Art Museum: Rethinking Communication and Learning. *International Journal of Heritage Studies* 6(1): 9-31. doi:10.1080/135272500363715.

Howell, R., and M. Chilcott. 2013. A Sense of Place: Re-Purposing and Impacting Historical Research Evidence through Digital Heritage and Interpretation Practice. *International Journal of Intangible Heritage* 8: 165-177. URL: https://www.scopus.com/inward/record.uri?eid=2-s2.0-84891088901&partnerID=40&md5=31fc5be079e0fe2b37f2df7b5b645bed.

Jancovich, L. 2015. Breaking Down the Fourth Wall in Arts Management: The Implications of Engaging Users in Decision-Making. *International Journal of Arts Management* 18(1): 14-28. URL: https://www.scopus.com/inward/record.uri?eid=2-s2.0-84975038140&partnerID=40&md5=fed831d0143156b8b0a565a53c52cda6.

Janes, R. R. 2014. Museums and Change: Some Thoughts on Creativity, Destruction and Self-Organization. *Museum International* 66(1-4): 144-150. doi:10.1111/muse.12068.

Jarrier, E., and D. Bourgeon-Renault. 2012. Impact of Mediation Devices on the Museum Visit Experience and on Visitors' Behavioural Intentions. *International Journal of Arts Management* 15(1): 18-29. URL:

https://www.scopus.com/inward/record.uri?eid=2-s2.0-84866390333&partnerID=40&md5=9dc8d915a92de449e7a7a958100da7b2.

Kampouropoulou, M.; P. Fokiali; I. Efstathiou, and E. Stefos. 2013. The Virtual Museum in Educational Practice. *Review of European Studies* 5(4): 120-129. doi:10.5539/res.v5n4p120.

Karp, C. 2014. Digital heritage in digital museums. *Museum International* 66(1-4): 157-162. doi:10.1111/muse.12069.

Kelly, L. 2004. Evaluation, Research and Communities of Practice: Program Evaluation in Museums. *Archival Science* 4(1-2): 45-69. doi:10.1007/s10502-005-6990-x.

Kemp, E. 2015. Engaging Consumers in Esthetic Offerings: Conceptualizing and Developing a Measure for Arts Engagement. *International Journal of Nonprofit and Voluntary Sector Marketing* 20(2): 137-148. doi:10.1002/nvsm.1525.

Khan, R. 2010. Going 'Mainstream': Evaluating the Instrumentalisation of Multicultural Arts. *International Journal of Cultural Policy* 16(2): 184-199. doi:10.1080/10286630902971561.

Konaré, A. O. 2014. Towards a New Type of Ethnographic Museum in Africa. *Museum International* 66(1-4): 119-126. doi:10.1111/muse.12064.

Laso, S. 2012. Museos de Arte Contemporáneo Españoles: Uso de las Estrategias de Comunicación y Promoción 2.0. C*uadernos de Gestión de Información: Revista Académica Interdisciplinar sobre Gestión de Información en las Organizaciones* 2: 56-68.

Leftwich, M., and C. Haywood. 2016. The Littlest Historians: Early Years Programming in History Museums. *Journal of Museum Education* 41(3): 152-164. doi:10.1080/10598650.2016.1198132.

Lim, S.K. 2001. Transforming Centres of Excellence – The National Heritage Board Experience. *Library Review* 50(7-8): 366-373. doi:10.1108/00242530110405364.

Linzer, D. 2014. Youth Empowerment and Contemporary Art: Where Are We Now? *Journal of Museum Education* 39(3): 236-249. URL: https://www.scopus.com/inward/record.uri?eid=2-s2.0-84928412808&partnerID=40&md5=c38455760aefa8800b2e0444b77b2e36.

Marakos, P. 2014. Museums and Social Media: Modern Methods of Reaching a Wider Audience. *Mediterranean Archaeology & Archaeometry* 14(4): 75-81.

Martin, J., and M. Jennings. 2015. Tomorrow's Museum: Multilingual Audiences and the Learning Institution. *Museums and Social Issues* 10(1): 83-94. doi:10.1179/1559689314Z.00000000034.

Martínez García, J. 2005. Nuevas Perspectivas de los Museos ante el Desafío del Futuro. *Museos.ds: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, 1, 23-32. doi: 10.4438/2387-0958-MU.

Martínez-Sanz, R., and S. Berrocal-Gonzalo. 2017. Museos y Engagement. La Calidad de los Espacios Web como Soporte del Compromiso. *Revista Española de Documentación Científica* 40(1): 1-12. doi://dx.doi.org/10.3989/redc.2017.1.1383.

Mascort-Albea, E. J.; J. Ruiz-Jaramillo; F. López Larrínaga, and A. Peña (de la) Bernal. 2016. Sevilla, Patrimonio Mundial: Guía Cultural Interactiva para Dispositivos Móviles. *Revista PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* 90: 152-165.

Mavrin, I., and J. Glavas. 2014. The Night of the Museums Event and Developing New Museum Audience - Facts and Misapprehensions on a Cultural Event. *Interdisciplinary Management Research* 10: 265-274.

McCarthy, C. 2013. The Rules of (Maori) Art: Bourdieu's Cultural Sociology and Maori Visitors in New Zealand Museums. *Journal of Sociology* 49(2-3): 173-193. doi:10.1177/1440783313481521.

Melgar, M.F.; R.C. Elisondo, and A.C. Chiecher. 2016. Ciudades, Museos y Creatividad. Estudio de público en la Noche de los Museos. A*rte y Ciudad-Revista de Investigación* 10: 31-52.

Menard, E.; S. Mas, and I. Alberts. 2010. Faceted Classification for Museum Artefacts: A Methodology to Support Web Site Development of Large Cultural Organizations. *Aslib Proceedings: New Information Perspectives* 62(4): 523-532. doi:10.1108/00012531011074753.

Moore, K. 2005. La Planificación Estratégica en los Museos. *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, 1, 23-39.

Newman, A.; A. Goulding, and C. Whitehead. 2014. Contemporary Visual Art and the Construction of Identity: Maintenance and Revision Processes in Older Adults. *International Journal of Heritage Studies* 20(4): 432-453. doi:10.1080/13527258.2013.771792.

Nielsen, J. 2015. The Relevant Museum: Defining Relevance in Museological Practices."*Museum Management and Curatorship* 30(5): 364-378. doi:10.1080/09647775.2015.1043330.

Oleniczak, J. 2016. Improvising your Teaching Skills. *Journal of Museum Education* 41(1): 38-45. doi:10.1080/10598650.2015.1126059.

Papathanasiou-Zuhrt, D., and V. Anastasios. 2015. Design and Delivery of a Novel EQF Professional Profile in the Heritage Sector: The Approach of the South East Europe Territorial Cooperation Project "SAGITTARIUS". Heritage as an Alternative Driver for Sustainable Development and Economic Recovery in South East Europe - Project See/B/0016/4.3/X. *Sagittarius* 188: 53-56. doi:10.1016/j.sbspro.2015.03.338.

Pegoraro, M., and L. Zan. 2017. Life and Death in Audience Development. The Exhibition on Pompeii at the British Museum, 2013. *Museum Management and Curatorship* 32(3): 210-231. doi:10.1080/09647775.2017.1307781.

Phelan, S., J. Bauer, and D. Lewalter. 2017. Visit Motivations: Development of a Short Scale for Comparison across Sites. *Museum Management and Curatorship* 33: 25-41. doi:10.1080/09647775.2017.1389617.

Pitts, S., and J. Gross. 2017. Audience Exchange: Cultivating Peer-to-Peer Dialogue at Unfamiliar Arts Events. *Arts and the Market* 7(1): 65-79. doi:10.1108/AAM-04-2016-0002.

Rey-García, M.; N. Salido-Andrés; M.J. Sanzo, and L.I. Álvarez. 2016. Museología para la Innovación Social: Una Experiencia de Regeneración Territorial en la Periferia Europea. *Periférica: Revista Para El Análisis de la Cultura y el Territorio* 17: 115-131. doi: http://dx.doi.org/10.25267/Periferica.

Roque, P. 2016. Engaging the Deaf Audience in Museums: A Case Study at the Calouste Gulbenkian Museum. *Journal of Museum Education* 41(3): 202-209. doi:10.1080/10598650.2016.1193316.

Ruiz, J., F. Colbert, and A. Hinna. 2017. Gestión de Arte y Cultura: La Investigación Académica un Factor Clave para su Desarrollo: Algunos Temas Que Orientan esta Actividad. *Academia Revista Latinoamericana de Administración* 30(2): 147-155. doi:10.1108/ARLA-02-2017-0032.

Sánchez, M., S. Rodríguez de Guzmán, and J. Hernández. 2012. Sociedad y Patrimonio: Políticas Públicas. *Treballs d'Arqueologia* 18: 9-29.

Sardá, R., and R. Roncero. 2015. El Museo y la Ciudad. Una Aproximación a la Evolución del Museo como Centro Educativo y Cultural. *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura* 3: 9-30.

Screven, C. G. 2014. United States: A Science in the Making. *Museum International* 66(1-4): 151-156. doi:10.1111/muse.12049.

Seligmann, T. 2014. Learning Museum: A Meeting Place for Pre-Service Teachers and Museums. *Journal of Museum Education* 39(1): 42-53. URL: https://www.scopus.com/inward/record.uri?eid=2-s2.0-84928381311&partnerID=40&md5=2bc7d62ab63f76af26909787f8739a6f.

Smiraglia, C. 2016. Targeted Museum Programs for Older Adults: A Research and Program Review. *Curator-the Museum Journal* 59(1): 39-54. doi:10.1111/cura.12144.

Soler, A. 2013. La Gestión de la Comunicación Externa Online con los Visitantes en los Museos y Centros de Arte en Málaga. *Revista Internacional De Relaciones Públicas* 3(6): 197-216. URL: https://doaj.org/article/13e8d6b01c1a4e019b3d13f5d209acbc.

Soren, B. J. 2005. Best practices in creating quality online experiences for museum users. *Museum Management and Curatorship* 20(2), 131-148. doi:10.1080/09647770500402002.

Sterner, B. L. 2016. The Story Slam Model: Leveraging Autobiography in Participatory Arts for Audience Diversification. *Journal of Arts Management Law and Society* 46(5): 274-281. doi:10.1080/10632921.2016.1229641.

Strachan, A., and L. Mackay. 2013. Veiled Practice: Reflecting on Collaborative Exhibition Development through the Journey of One Potentially Contentious Object. *Museum Management and Curatorship* 28(1): 73-90. doi:10.1080/09647775.2012.754981.

Taheri, B.; A. Jafari, and K. O'Gorman. 2014. Keeping your Audience: Presenting a Visitor Engagement Scale. *Tourism Management* 42: 321-329. doi:10.1016/j.tourman.2013.12.01.

Tait, E.; R. Laing; A. Grinnall; S. Burnett, and J. Isaacs. 2015. (Re)Presenting Heritage: Laser Scanning and 3D Visualisations for Cultural Resilience and Community Engagement. *Journal of Information Science* 42(3): 420-433. doi:10.1177/0165551516636306.

Tao, C. 2017. Research on the Defects and Optimal Design of Interactive Exhibition Mode in Museum Public Education. *Technical Bulletin* 55(19): 15-20. URL: https://www.scopus.com/inward/record.uri?eid=2-s2.0-85038839143&partnerID=40&md5=571621ac22a9ab47af1d1cf8bf7f719f.

Terreni, L. 2016. Are Young Children Welcome? The State of Play in Art Museums and Galleries in New Zealand. *ReCollections* 11(1). URL: https://www.scopus.com/inward/record.uri?eid=2-s2.0-85028334554&partnerID=40&md5=fd656b9352b46e898bbc6f5bd0cf1c8b.

Thompson, S. 2012. The United Arab Emirates and the Emerging Museum Website." *International Journal of the Inclusive Museum* 4(3): 39-49. URL: https://www.scopus.com/inward/record.uri?eid=2-s2.0-84866854868&partnerID=40&md5=cc7a181251348c1a3f24486caa61b3be.

Timofeeva, L. S. 2015. Forms and Means of Socialization in the Modern Museum. *Social Sciences* 10(7): 1752-1755. doi:10.3923/sscience.2015.1752.1755.

Vliet Van, H., and E. Hekman. 2012. Enhancing User Involvement with Digital Cultural Heritage: The Usage of Social Tagging and Storytelling. *First Monday* 17(5). URL: https://www.scopus.com/inward/record.uri?eid=2-s2.0-84863860764&partnerID=40&md5=3ab05b7e28627fc8ff19b057832250a6.

Viñarás Abad, M. 2005. Una Aproximación a la Gestión de la Comunicación en los Museos: Cambios y Tendencias en el Cambio de Siglo. *Vivat Academia* 67: 37-63. URL: http://replace-me/ebraryid=10559761.

Visanich, V., and T. Sant. 2017. Establishing a Creative Identity: Rebranding a Creative Space. *City, Culture and Society* 10: 11-16. doi:10.1016/j.ccs.2017.04.001.

Voase, R. 2013. Socio-Economic Change in the UK and Patterns of Cultural Attendance. *Managing Leisure* 18(2): 171-175. doi:10.1080/13606719.2013.752210.

Werner, B. L.; J. Hayward, and C. Larouche. 2014. Measuring and Understanding Diversity is not So Simple: How Characteristics of Personal Identity Can Improve Museum Audience Studies. *Visitor Studies* 17(2): 191-206. doi:10.1080/10645578.2014.945352.

White, H. 2016. The Goal Posts Have Moved: The Implications of New Paradigms for Professional Skills in Museums. *Museum International* 68(1-2): 71-80. doi:10.1111/muse.12092.

Wilson, R. J. 2011. Behind the Scenes of the Museum Website. *Museum Management and Curatorship* 26(4): 373-389. doi:10.1080/09647775.2011.603934.

Wu, K., K. Holmes, and J. Tribe. 2010. 'Where Do You Want To Go Today?' An Analysis of Family Group Decisions to Visit Museums. *Journal of Marketing Management* 26(7-8): 706-726. doi:10.1080/02672571003780007.

Younan, S., and H. Eid. 2016. How Digital Artist Engagement Can Function as an Open Innovation Model to Facilitate Audience Encounters with Museum Collections. *International Journal of the Inclusive Museum* 9(2): 27-39. URL: https://www.scopus.com/inward/record.uri?eid=2-s2.0-84969975059&partnerID=40&md5=0b8c7f645088989301f14c13073476a3.

COMUNICAÇÕES NÃO PUBLICADAS

– RESUMOS –

AS COLEÇÕES E MUSEUS INDUSTRIAIS: PRESERVAÇÃO E DESAFIOS ATUAIS

Ana Cardoso de Matos (CIDEHUS/ Universidade de Évora – Portugal)
Maria da Luz Sampaio (Instituto de História Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa / CIDEHUS- Universidade de Évora – Portugal)

No final do século XX, houve um crescente desenvolvimento dos referenciais subjacentes à noção de "património" e os bens culturais de natureza material ou imaterial foram reconhecidos pelos diferentes grupos sociais como portadores de referenciais de identidade e de memória. Assim, desde 1980-90 que assistimos ao nascimento de museus ancorados em antigos espaços industriais, cujos projetos levaram à preservação da arquitetura preexistente e uma nova arquitetura, permitindo a conservação de máquinas e artefactos e a constituição de coleções.

Estes museus têm contribuído de uma forma ativa para a preservação de um património móvel e imóvel muito diverso, promovendo o enriquecimento das coleções técnico industriais e a diversidade das suas abordagens. Estes processos de reabilitação estão associados aos fenómenos de desindustrialização e deslocalização da indústria de centros urbanos ou de locais outrora fortemente industrializados, mas também do reconhecimento de que os museus, os centros interpretativos, os ecomuseus, são também um instrumento de divulgação das sociedades industriais e da própria ação de preservação da memória do trabalho e dos seus saberes. Nos últimos anos constitui-se uma rede de novos espaços e museus associados com o património técnico-industrial que assumem a função de promover as regiões, mas também reabilitar as identidades regionais e locais e revigorar internamente o seu tecido económico.
Tendo por base a análise de documentação relativa à criação destes museus, às suas exposições permanentes (catálogos), à análise da sua programação (documentos fundadores, catálogos, sites…) às suas coleções pretendemos traçar os modelos de patrimonialização e reconversão que permitiram a sua criação, refletindo, sobre os contextos que motivaram a preservação de estruturas, dos equipamentos e a recolha das coleções que estão associadas a estes projetos museológicos e que em muito foram desencadeadas por atores locais: antigos operários, técnicos, empresários, familiares de empresários, engenheiros. Nestes processos, partimos do princípio que os fatores inerentes a estes processos variaram no tempo e no espaço, que evoluíram de acordo com as situações socioeconómicas, de acordo com as políticas locais e aconteceram em contextos específicos. Considerámos ainda a ideia expressa por Claude Daumas, (2006) que estes processos mobilizam mais facilmente o gesto heroico de classe trabalhadora, revelando-se as melhores qualidades dos trabalhadores: *savoir-faire*, coragem, solidariedade...
Pretendemos, assim, contribuir para uma reflexão crítica sobre a criação destes museus emergentes e enunciar algumas das ações de preservação do património técnico e industrial, quais os seus contextos e atores e como estes uniram esforços para realizar a passagem do seu
legado às futuras gerações, ou como procuram após a abertura do museu, continuar envolvidos na transmissão dos valores associados com a identidade, a memória do trabalho e da fábrica. O desaparecimento desta geração coloca em risco muito do património técnico e industrial existente, obrigando a definir o papel do museu no século XXI, os seus instrumentos e desafios para o futuro.

A CASA DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE ARACAJU/SE E SUA RELAÇÃO COM O PÚBLICO: A IMPORTÂNCIA DAS AÇÕES EDUCATIVAS E CULTURAIS

Cristina Barroso (Universidade Federal de Sergipe – Brasil)

Os museus de ciências ou casas de ciências são locais que tem como finalidade e função social proporcionar a mediação entre o conhecimento científico e a sociedade. As atividades dessas instituições estão vinculadas à promoção da socialização do conhecimento, não apenas através de ações sócio educativas, mas também pela interatividade que proporcionam ao público no momento da visita. Esses espaços podem promover o entretenimento e a educação de todos os tipos de público. Concordou-se que como categoria de análise, a noção de público aqui trabalhada engloba a diversidade de possíveis visitantes ou de visitantes em potencial. Este artigo tem como objetivo compreender como a Casa de Ciência e Tecnologia de Aracaju, CCTECA, tem contribuído para a disseminação do conhecimento científico. Ou melhor, perceber como as ações educativas e sócio culturais desenvolvidas por essa instituição tem contribuído para estreitar a relação museu/escola na cidade de Aracaju durante o período de 2006 até 2016. Assim, dentre todas as possibilidades de estudo que os museus proporcionam, a pretensão deste trabalho delimita-se em estudar apenas as ações culturais e educativas voltadas apenas para o público escolar. Essa pesquisa nasceu das minhas inquietações em relação à prática das ações educativas nos museus, mais precisamente sobre museus tecnológicos. Como eram poucos os trabalhos que discutiam essa temática, resolvi investigar.

A relação da escola com os museus e principalmente com os museus de ciências está cada vez mais se estreitando. As escolas conseguem ver o museu como um veículo, uma ferramenta ou mesmo como uma possibilidade de melhorar a compreensão dos conceitos e diretrizes científicas. Não só pela experimentação proporcionada pela interatividade, mas também pelas ações educativas e sócio culturais que estas instituições proporcionam a comunidade escolar. O estreitamento dessa relação museu/escola tem contribuído muito para a consolidação do campo museológico, bem como para a disseminação do conhecimento científico. A educação formal, desenvolvida no meio escolar e a educação não formal, esta aplicada nos ambientes museais, são duas possibilidades de apreciação e apropriação do conhecimento. As duas formas permitem o favorecimento da aprendizagem, entretanto o que as diferencia é apenas a forma com a qual os assuntos/conhecimentos são apresentados/mediados. Dessa forma a proposta deste projeto é perceber como as ações educativas e sócio culturais desenvolvidas por essa instituição tem contribuído para estreitar a relação museu/escola na cidade de Aracaju durante o período de 2006 até 2016. Assim, entendendo a importância do processo de educação não formal presente nos museus esse artigo enquadra-se na área de educação, mais precisamente de educação museológica. É fruto de uma possibilidade de investigar a funcionalidade educativa dos museus, a relação destes com as instituições formais de ensino e suas possíveis contribuições. Direciona-se através da seguinte questão: Quais são as ações culturais e educativas desenvolvidas pela Casa de Ciência e Tecnologia de Aracaju e como essas atividades contribui para o processo de disseminação do conhecimento científico? Assim, como direção metodológica para essa pesquisa foi utilizado o método de investigação qualitativo, utilizando análise bibliográfica, entrevistas e aplicação de questionários aos funcionários dos museus e mediadores.

Conforme depoimento de Augusto Almeida (2015), Diretor da CCTECA, a criação da Casa de Ciência e Tecnologia da Cidade de Aracaju, conhecida como CCTECA Galileu Galilei nasceu como um projeto piloto encabeçado pelo Ministério da Ciência e da Tecnologia, a Prefeitura de

Aracaju (SEPLAN) e da Universidade Federal de Sergipe, mais precisamente do departamento de Física. Atualmente a CCTECA está vinculada à Secretaria de Educação do Município de Aracaju-SEED. Dentre as ações educativas desenvolvidas pela instituição identificam-se alguns projetos como "Observações com Telescópio", projeto "Caféconsciencia", projeto "Jovem cientista", visitas guiadas ao espaço da experimentoteca e ao planetário. Estas são mais populares e mais divulgados nas mídias sociais. Entretanto existem outros projetos mantidos pela Casa e são tão importantes quanto para o entendimento de ciência e para a formação de uma consciência coletiva sobre a preservação do planeta.

GESTÃO INTEGRADA DO PATRIMÔNIO NO ÂMBITO DAS POLÍTICAS PÚBLICAS PARA MUSEUS E PARA PCI: DESAFIOS E PERSPECTIVAS EM PROGRAMAS DE SALVAGUARDA DESENVOLVIDOS POR MUSEUS

Elizabete de Castro Mendonça (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Brasil; Universidade do Porto – Portugal)
Alexandre Matos (Sistemas do Futuro; Universidade do Porto – Portugal)
Alice Semedo (CITCEM, Universidade do Porto – Portugal)

Apesar dos problemas relativos à gestão de coleções em museus permearem os atuais debates sobre Musealização e Políticas Culturais para a área de Museus, as reflexões estão, em sua maioria, focadas nas coleções materiais que os museus efetivamente são responsáveis legais. Sabe-se, no entanto, que a relação entre materialidade e imaterialidade vinculada ao patrimônio cultural musealizado há décadas é amplamente debatida nas reflexões sobre processos de patrimonialização e musealização. Todavia, a relação entre Patrimônio Imaterial e Museus precisa estar mais presente no bojo das discussões acadêmicas, institucionais e socioculturais. Esta perspectiva, torna-se ainda mais tímida quando se pensa na gestão colaborativa, integrada e compartilhada do patrimônio e na proposição de ações conjugadas nas áreas de políticas culturais que relacione os segmentos de museus e patrimônio imaterial, no que tange os procedimentos de documentação.

Frente a este contexto, esta comunicação tem como objetivo analisar modelos e usos de gestão de informações sobre coleções e patrimônio imaterial institucionalizados por duas instâncias do Ministério da Cultura brasileiro, a saber: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), visando identificar e explicitar o papel da gestão colaborativa, integrada e compartilhada do patrimônio nos discursos institucionais incorporados nas políticas públicas direcionadas aos bens culturais imateriais e materiais. Do ponto de vista metodológico a pesquisa caracteriza-se das seguintes formas: aplicada (pela finalidade), exploratória (pelo objetivo), estudo de caso (pelo procedimento), qualitativa (pelo tipo de análise) e dialética (pelo método). A análise baseia-se em legislações, normativas, entrevistas e experiências dos referidos institutos, no que tange o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) e o Inventário Nacional de Bens Culturais Musealizados (INBCM) – o primeiro regido pelo Iphan e o último pelo Ibram.

Os elementos definidos para a análise foram: conceitos de inventário, gestão de informações, gestão colaborativa, gestão integrada e gestão compartilhada do patrimônio e seus usos; contexto de elaboração/atualização dos documentos legais e normativas institucionais em relação à Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial e às diretrizes do Comitê

Internacional para Documentação do Conselho Internacional de Museus; formas de exercício do poder emancipatório relativo a participação das comunidades envolvidas nos processos de inventários sobre bens culturais materiais e imateriais; papel dos museus nas políticas públicas sobre Patrimônio Cultural Imaterial (PCI) e sua atuação na articulação/implementação de políticas participativas para comunidades locais.

Como resultados identificou-se: convergências/divergências entre as práticas desempenhadas sobre gestão colaborativa, integrada e compartilhada do patrimônio nos discursos institucionais incorporados nessas instituições; crescente valorização de inventários, reiterando o papel da pesquisa e da documentação no processo de salvaguarda dos bens imateriais e de preservação dos bens materiais; relativa fragilidade que as ações de inventário e gestão do patrimônio podem apresentar por questões políticas e econômicas; o papel atuante - como equipamentos culturais vinculados aos planos de salvaguarda do PCI - que os museus podem desempenhar em processos de inventário e no exercício da prática de *advocacy*. Tal analise está associada a reflexão sobre os panoramas das políticas de PCI e de Museus implementadas nos últimos anos no Brasil. Suas conclusões ajudarão a fornecer indicadores para avaliação dos resultados da incorporação dos discursos institucionais sobre os processos de gestão do patrimônio e sobre o poder decisório, nestes processos, dos grupos detentores dos conhecimentos que reivindicam direitos de cidadania e de pertença em relação ao seu patrimônio cultural – articulando, desta forma, a noção de direitos culturais com a ideia de democracia cultural.

MUSEUS E APROFUNDAMENTO DA DEMOCRACIA – É POSSÍVEL PENSÁ-LOS, FAZÊ-LOS, SUSTENTÁ-LOS?

Florbela Estêvão (Instituto de História Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa – Portugal)

Entendo aqui "museu" numa aceção muito ampla, que inclui toda a parcela de realidade que foi subtraída ao uso corrente, funcional, da vida quotidiana contemporânea, para, depois de delimitada e categorizada juridicamente, ser alvo de conservação e de fruição pública, a nível cultural. Implica, pois, uma faceta defensiva – uma paragem do tempo (entendido como fator de possível degradação) e uma arquivação (armazenamento e recuperação/localização através de codificação), por um lado - e, por outro, uma faceta ativa, de atração de públicos e de enriquecimento destes através sobretudo da contemplação, individual e coletiva. Neste sentido amplo, "museu" praticamente confunde-se com "património cultural" (sobretudo material, porque diz respeito a objetos ou espaços mais ou menos diminutos ou amplos), sendo que esse "cultural" não pode nunca ser separado do "natural" (paisagens, por exemplo)na medida em que uma "natureza" intocada pelo homem é um conceito sem sentido real, não corresponde a qualquer realidade existente num mundo globalizado e altamente tecnológico.

A realidade dos museus, locais, regionais, nacionais, ou, mesmo, transnacionais (há museus que já têm "filiais" noutros pontos do mundo, ou que, estando em centros de prestígio, atraem todos os dias pessoas vindas de todo o mundo) está em constante proliferação, revelando a sua importância na sociedade contemporânea, apesar de muitos os considerarem como os novos locais de culto de uma religião laica (um paradoxo, por certo). Aquilo que não se descarta para o lixo ou que não é alvo de demolição, ou de ocupação por novos usos funcionais, aquilo que escapa a essa funcionalização, tende hoje a ser transformado em museu, encarado como elemento de prestígio e fomentador de novas sociabilidades e identidades, na medida que em consagra (para

alguns, sacraliza mesmo) uma zona, um espaço, um edifício, uma coleção, um conjunto de objetos como património coletivo circunscrito no espaço, e separado da parte funcional quotidiana desse espaço. Assim, uma cidade património
mundial da UNESCO não é evidentemente um museu, pois nela continuam a viver muitas pessoas que fazem a sua vida comum, com todos os seus serviços, mas já uma parte "histórica" dessa cidade, apartada de qualquer funcionalidade que não seja sobretudo a contemplação/fruição por visitantes, pode ser considerada um museu: por exemplo, o núcleo histórico de Cáceres, Espanha, onde, entre hotéis de prestígio e até um museu no sentido mais restrito, circulam fundamentalmente visitantes, ou turistas, além do movimento ligado a essas atividades.
Neste contexto amplo, em que musealizar corresponde a separar espacialmente do funcional e de criar com essa realidade separada um "mundo à parte", de cultura, lazer, desaceleração, contemplação, arte, beleza, felicidade, é, creio, muito importante a participação pública, na medida em que o museu é um elemento patrimonial por excelência. Fundamental para o nosso bem-estar, para a nossa qualidade de vida. E este "nós" é uma realidade muito diversificada, como é óbvio, e, portanto, onde os interesses e as expectativas relativamente aos museus felizmente são muito variados. Como ampliar, considerando essa diversidade e a própria panóplia imensa de realidades que o conceito de museu abrange, as formas de participação pública na construção e na sustentação desse bem coletivo, é a questão central desta comunicação, consciente que estou de que se trata de tema desde sempre debatido, mas que continua sempre atual. Porquê? Porque, é claro, o museu não é apenas um problema financeiro, ou técnico, ou puramente cultural, mas obviamente político. Levanta então a questão fundamentalmente política de qual a capacidade, e desde logo a competência, das populações – tanto locais como de visitantes comuns externos – de interferirem nas opções que se tomam neste domínio aos vários níveis, tanto da criação de museus como dos seus programas. Entramos aqui num campo muito sensível, porque propício ao regime da opinião, que muitas vezes não é fundamentada em nada mais do que opções afetivas, mais ou menos inconscientes até, porque têm a ver o valor que cada um(a) dá a algo que quer furtar à destruição inexorável e deseja proteger e tornar de uso comum (mesmo que se trate de propriedade privada, evidentemente). Quer dizer, num mundo conturbado como o nosso, onde aumentam as desigualdades sociais e a violência, como sustentar ainda a ideia de museus que sejam realidades ao lado da democracia, fomentadoras de comunidade? Eis a questão.

MUSEUS, OBJETOS ARQUEOLÓGICOS E COMUNIDADES INDÍGENAS: DOIS EXEMPLOS CHILENOS DE UMA MUSEOGRAFIA DESCOLONIZADORA

Gonçalo de Carvalho Amaro (Instituto de História Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa – Portugal)

Nos últimos tempos, a representação das comunidades indígenas em museus tem sido tema de debate, conflito e até de reestruturação dos próprios museus. Trata-se de um processo que está intimamente ligado com os sistemas de colonização e a forma como essas comunidades – sobretudo as do continente americano e do subcontinente australiano – foram dominadas, aculturadas e espoliadas do seu património.
Foi sobretudo a partir dos anos 80 que os estudos críticos pós-coloniais começam a ter impacto nos museus etnográficos e arqueológicos. As comunidades indígenas passam a ser vistas de outra forma. No continente americano dá-se uma espécie de "retorno ao indigenismo", onde os povos

originários (denominação usada na generalidade dos países latino-americanos, seguindo o termo inglês de *First Nations)* começam a ser valorizados e inclusivamente considerados pela opinião pública e pela própria indústria cinematográfica; passando de vilões a vítimas, como se pode constatar, por exemplo, em filmes de grande êxito como: *A Missão* (1986), *Danças com Lobos* (1990) e *O Último dos Moicanos* (1992).

Coincidindo com esse período os movimentos indigenistas ganham também uma dimensão política, particularmente na América Latina, onde pela primeira vez, devido à globalização, os Estados-nação começavam a ser questionados. Desta forma, os estudos do património e os museus em particular – instituições muito ligadas a uma visão nacionalista e positivista do património e do conceito de Estado-nação moderno – passaram a ter um papel fundamental nas dinâmicas atuais das sociedades contemporâneas de tendência globalizada e multicultural. Deste modo os museus tornam-se espaços para a diversidade cultural, contribuindo ativamente para a sua difusão. Este entendimento levou a que as comunidades indígenas começassem gradualmente a exigir participar nos processos de musealização de aspetos referentes à sua cultura, nomeadamente a intervir em certos museus históricos e a criar os seus próprios museus comunitários (que mostram a sua continuidade viva no presente).

No quadro de uma perspetiva de análise da representação da cultura material das comunidades indígenas em museus, no quadro de uma perspetiva descolonizadora, pretendemos analisar duas exposições recentes apresentadas em Santiago do Chile: *Wenu Pelon* e *Nuestros Pueblos Originários*, dedicadas, sobretudo, à cultura mapuche. Ambas apresentam dinâmicas expositivas que se podem enquadrar numa perspetiva próxima do conceito de *appropiate museology* usado por Christina Kreps (2008 e 2015), segundo a qual as abordagens para o desenvolvimento do museu – num contexto indígena – devem ser adaptadas aos contextos culturais locais e às condicionantes socioeconómicas. Uma perspetiva interessante e que será debatida no âmbito da relação entre museus e a representação do património arqueológico e etnográfico.

PATRIMONIALIZAR LAS HERIDAS: MEMORIA, EDUCACIÓN, MORBO Y CONSUMO. UNA PROPUESTA MUSEOLÓGICA PARA EL CASO ESPAÑOL DEL VALLE DE LOS CAÍDOS

Javier Mateo de Castro (Universidad Complutense de Madrid – Espanha)

Con independencia de su línea editorial, resulta hoy muy común encontrar en los medios de comunicación españoles referencias al Valle de los Caídos, entre las que se incluyen las propuestas que reivindican su musealización. El mausoleo del dictador Francisco Franco, concebido por sus creadores como símbolo eterno de su victoria en la *cruzada contra los enemigos de la patria*, se encuentra en una situación de cuestionamiento cada vez más manifiesto.

El deseo de la sociedad española de superar los traumatismos individuales y colectivos, provocados durante cuarenta años de violencia(s), conllevaron una transición acrítica al sistema plural democrático, de conciliación antes que de justicia, de olvido antes que de reparación de la dignidad, de soslayo antes que de afrontamiento. Así, la *joven* democracia española convivió con los símbolos del sistema totalitario no solo en los magnos espacios simbólicos erigidos por el franquismo para perpetuar su discurso – como el Valle de los Caídos –, sino incluso en el ámbito doméstico y urbano: en los portales de las viviendas, en las calles, en las plazas. Sin embargo, el recambio generacional, la maduración y la extensión de los conceptos de ciudadanía y democracia, unidos a la lógica mejora de la perspectiva que otorga el paso del tiempo, obligan a la

sociedad española no solo a replantearse cómo culminar el proceso de curación de las heridas mediante la erradicación de la violencia simbólica que ejecutan espacios patrimoniales como el situado en Cuelgamuros, sino también a debatir cuáles de las cicatrices provocadas por los grandes relatos de la modernidad –en este caso, el nacional-católico– deben conservarse y, muy especialmente, para qué y cómo debería hacerse este trabajo.

Afortunadamente para los investigadores y profesionales de los museos, el español es uno de los últimos Estados occidentales que ha alcanzado la madurez necesaria para afrontar un debate como el que venimos tratando. La impasible postergación de la construcción de un discurso que combata los posicionamientos del totalitarismo y reponga de una vez la dignidad de los represaliados a través de la justicia y de los símbolos comunes ha tenido su faceta positiva en aportar numerosos ejemplos de los que podemos extraer qué y cómo hacer ante una tarea tan delicada como necesaria. Algunos ejemplos en los que los que los espacios del totalitarismo se han resignificado por medio de instituciones museísticas y que se incluirán en el proyecto son el Museo del Terror de Budapest o el Museo estatal de Auschwitz-Birkenau, pero también proyectos en curso, como el Museo del Fascismo en Predappio, localidad natal de Benito Mussolini, que pretende instalarse en el edificio que acogió la *Casa del Fascio e dell'Ospitalità*. Por su interés museográfico y museológico se incluirán también algunos centros en los que no se ha dado un proceso de resemantización del espacio legado, sino que han sido ubicados en nuevos espacios, como el Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos en Santiago de Chile o el Yad Vashem de Jerusalén.

De esta manera, los objetivos de este trabajo de investigación son analizar críticamente varios casos en los que grandes símbolos del terror político se han convertido en instituciones museísticas en las que, sentimiento, conocimiento, morbo y consumo confluyen peligrosamente para, en una segunda etapa, estudiar la conveniencia de convertir un mausoleo en un museo y, en caso afirmativo, determinar qué propósitos, pautas discursivas y museográficas sería pertinente asumir y desarrollar para que esa conversión sea efectiva y no meramente nominal.

ACCOUNTABILITY EM MUSEUS: UMA ABORDAGEM EXPLORATÓRIA

Luis Antônio do Nascimento Neco (Departamento de Ciências e Técnicas do Patrimônio da Faculdade de Letras da Universidade do Porto – Portugal)
Rui Manuel Sobral Centeno (Departamento de Ciências e Técnicas do Patrimônio da Faculdade de Letras da Universidade do Porto – Portugal)
António da Ponte (Direção Regional de Cultura do Norte – Portugal)

No contexto das organizações, sejam elas com ou sem fins lucrativos, a exigência de informações completas e mais detalhadas possíveis sobre as atividades desempenhadas e sobre o patrimônio remete ao conceito de *accountability* que tem como como propósito dar transparência sobre as ações de responsabilidade do gestor da entidade. Considerando a diversidade de ações desempenhadas pelas instituições museológicas, como pesquisa, salvaguarda e disseminação do conhecimento, associadas as características peculiares dos bens culturais sob a responsabilidades dessas instituições, percebe-se a necessidade de se desenvolver mecanismos de gestão que acompanhem as propostas de alargamento de atuações sociocultural e econômica desejadas para os museus. Nessa linha, esse estudo procura aprofundar-se sobre as abordagens de *accountability* no universo das instituições museológicas, considerando suas dimensões e tipologias, bem como dos elementos relacionados ao conceito, quais sejam: transparência (revelou os fatos?) - imputabilidade (enfrentou consequências?) - controlabilidade (fez o que estava obrigado?) -

responsabilidade (seguiu as regras?) - responsividade (atuou para cumprir as demandas?). Esses elementos, também denominados de categorias ou tipologias de *accountability*, influenciam as formas de gestão da instituição e o comportamento e os modos de atuação do gestor.

Em razão da natureza social aplicada dessa pesquisa, de finalidade exploratória e com linha de abordagem qualitativa, o procedimento de investigação será bibliográfico e documental, abrangendo os estudos já realizados sobre o tema, bem como leis, regulamentos, normas e diretrizes voltadas para a área de museus e de gestão de instituições museológicas. Embora existam abordagens sobre esse tema para museus, percebe-se a necessidade de se manter aberta as linhas de estudos para que se possa progredir por meio de novos pontos de vistas na área da museologia, com o objetivo de apresentar e analisar novos enfoques sobre gestão de museus pautadas sobre uma cultural *accountability*.

Muito embora se identifiquem trabalhos sobre *accountability* na área de museus, as abordagens encontram-se ainda em nível de discussão, denotando que o tema não está pacificado sobre a necessidade, a conveniência e aplicabilidade, bem sobre quais seriam os limites para uma gestão de museus baseada em uma cultura de *accountability*.

MARIANO PROCÓPIO – UM MUSEU DE PORTAS FECHADAS

Mariana Lopes Bretas (Departamento de Comunicação Social/Jornalismo da Universidade Federal de Viçosa/MG – Brasil)

Em tempos de museus midiáticos e espetacularizados, que participam, não só como cenários, mas como protagonistas de videoclipes, filmes comerciais e recepções de celebridades e chefes de Estado; que estão implicados na engrenagem do turismo de massas e são devorados como mais um produto de consumo rápido, mas que seguem mantendo e afirmando seu lugar e espaço de cultura, história e memória; que utilizam a tecnologia para atualizar e conservar seus acervos, possibilitar visitas virtuais e estar cada vez mais presente nas redes sociais, há um museu que está alheio ao que sucede em pleno século XXI. E, infelizmente, talvez não seja o único no contexto da sociedade brasileira atual.

O Museu Mariano Procópio, localizado na cidade de Juiz de Fora, no estado de Minas Gerais, possui uma das coleções mais interessantes do país e mantém, há mais de uma década, as portas fechadas ao público. Sem previsão de abertura, e sob alegação da necessidade de restauração do acervo e reforma das estruturas, a coleção está restrita ao acesso e conhecimento de poucos. Aberto à visitação em 1915 como museu particular, só foi oficialmente inaugurado no dia 23 de junho de 1921. A iniciativa foi do colecionador Alfredo Ferreira Lage (1865-1944) que dedicou sua vida à formação de um dos mais significativos acervos artísticos, históricos e de ciências naturais, que deu origem ao Museu Mariano Procópio.

A ampliação do acervo, feita pelo próprio colecionador, o levou a construir um prédio anexo, a galeria de Belas-Artes, inaugurada em 13 de maio de 1922. Em 29 de fevereiro de 1936, Alfredo Ferreira Lage, formalizou a doação do Museu Mariano Procópio, com a totalidade de sua coleção, os edifícios e os jardins, ao município de Juiz de Fora.

Atualmente a gestão é realizada por uma fundação em parceria com o conselho de amigos do museu e a prefeitura da cidade.

Um dos destaques da coleção do Museu é o período Imperial brasileiro: "Os trajes da coroação, da maioridade e do casamento de D. Pedro II e o traje de corte da Princesa Isabel estão entre as mais significativas peças de indumentária da instituição. O acervo de mobiliário é considerado um dos mais importantes do país, destacando-se pela coleção de peças a partir do século XVI até o século XIX, estas, em grande parte, provenientes do Palácio de São Cristóvão, no Rio de Janeiro. O acervo, constituído de cerca de 53 mil objetos de valor histórico, artístico e científico, faz do Museu Mariano Procópio um dos mais importantes núcleos de saber do país. Trata-se de uma coleção nacional e de relevância internacional, entre pinturas, esculturas, gravuras, desenhos, livros raros, documentos, fotografias, mobiliário, prataria, armaria, numismática, cartofilia, indumentária, porcelanas, cristais e peças de História Natural."[1]

Diante dessa realidade, em que um museu público dessa importância se mantém alheio à sociedade a qual pertence, com uma coleção inviabilizada para o grande público, que mantém apenas seus jardins abertos à visitação, devemos perguntar-nos: Qual é o impacto para essa mesma sociedade que deixa de conhecer uma coleção e valorizá-la como seu patrimônio histórico, cultural e artístico? Que prejuízos pode haver para uma sociedade onde seus museus mantêm seus acervos fechados e restritos à visitação pública? Muitas vezes, esses mesmos museus continuam recebendo investimentos públicos e estão abertos apenas para algumas instituições e/ou pesquisadores. E que critérios são utilizados? Há algum benefício nessa situação? Para quem? Essas e outras perguntas servem de norte para o desenvolvimento de uma pesquisa, iniciada no âmbito do colecionismo e da museologia, que procura afirmar e valorizar o museu como um espaço fundamental de conhecimento, para a arte e a cultura e que, em constante transformação, adquire novas práticas e se atualiza para acompanhar e dar suporte à sociedade ao qual pertence.

[1] https://www.pjf.mg.gov.br/administracao_indireta/mapro/, consulta em 22/06/2018

A VITRINE QUE NOS SEPARA: RELAÇÕES ENTRE OS PÚBLICOS E OS DIFERENTES OBJETOS EM COLEÇÕES DE HISTÓRIA NATURAL

Mariana Soler e Natália Melo (Universidade de Évora – Portugal)

Os museus de história natural são instituições científicas historicamente construídas que possuem como função primordial interpretar e salvaguardar a diversidade da vida. Assim devem, no mínimo, contextualizar sua coleção para a sociedade e, na melhor das hipóteses, catalisar pessoas para explorar sua própria identidade e conectar-se com os outros, por meio das lentes da natureza a (Dorfman, 2017). Desde a segunda metade do século XX temos experimentado múltiplas formas de comunicação, em que os públicos têm ganho autonomia e, mais recentemente, autoria na produção dos conteúdos. Como meios de comunicação dinâmicos, os museus de história natural são influenciados por outras instituições, como os museus e centros de ciência, mas também exercem nestes sua influência. Desta dinâmica resultam exposições mais orientadas a ideias e conceitos, do que primariamente aos objetos. No entanto, são os objetos e a confiança gerada por sua materialidade e autenticidade que tornam os museus espaços únicos e que fazem com que

outros espaços apelem ao uso de coleções. Mais do que objetos de ciência, testemunhos materiais da biodiversidade recente e pretérita, são objetos de curiosidades, capazes de promover o encantamento e interesse (MacDonald, 2004).

Os objetos de história natural podem ter características muito diversas, desde espécimes de valor científico único até modelos construídos exclusivamente para exposições. Neste trabalho, discutiremos a relação entre os diferentes tipos de objetos e sua capacidade de representar práticas científicas, a natureza e permitir o contato com visitantes. Utilizamos os animais como referências para nossa análise e partimos de exemplos de exposições recentes, concebidas depois dos anos 2010, em instituições europeias e americanas. Para discutir a forma como os objetos são utilizados para aproximar os públicos dos museus à natureza e à ciência, propomos três categorias: e*spécimes científicos, espécimes contextualizados* e *modelos.* Os *espécimes científicos* são objetos utilizados na investigação, cuja preservação privilegia características de caráter taxonómico. Podem ser animais completos ou parciais, preservados em via seca (peles e esqueletos) ou em via úmida (vísceras ou pequenos animais). Em *espécimes contextualizados* encontramos animais preservados de forma a ilustrar o aspeto que espécie tem (ou teria) em ambiente natural (taxidermia artística). Podem ser encontrados isolados ou inseridos em dioramas. Nessa categoria também encontram se as coleções vivas, em que animais são expostos em biodioramas, mas não necessariamente inseridos dentro de narrativas expositivas. Os modelos são objetos que recriam um espécime de coleção, um animal vivo ou são a combinação de diferentes dados científicos e arte. Parecem ser mais universais no que diz respeito ao tipo de espaço museológico em que aparecem, estando presentes nos museus de história natural e também nos museus de ciência, normalmente como substitutos em casos onde falta um espécime ou como alternativa para aproximar os visitantes de objetos que estão fora do alcance das mãos.

Considerando que a escolha do tipo de objetos e a forma como os expõem pode promover (ou não) a aproximação dos públicos à natureza, à ciência e aos próprios objetos, temos que: os *espécimes científicos* embora representem a prática científica dos museus, mantêm-se inacessíveis ao contato do visitante e distantes da forma como os animais são encontrados natureza. Os *espécimes contextualizados* trazem a natureza para dentro das instituições, mas não necessariamente a investigação dos bastidores, além de também serem inacessíveis; e os *modelos* parecem à partida estar mais distantes do mundo natural, mas têm o potencial de por um lado aproximar a natureza e, por outro, permitir aos visitantes experimentar os objetos. Por fim, como apontado por MacDonald (2004), os objetos são capazes de falar por eles mesmos – embora nem todos tenham as habilidades exigidas para escutar o que eles têm a dizer. Se em uma abordagem mais tradicional, os objetos eram dispostos dentro de narrativas rígidas, com a intenção de controlar o significado que os visitantes poderiam ganhar, em uma visão mais contemporânea, é ressaltada a multiplicidade e riqueza de repostas que uma exposição pode evocar, encorajando o publico a debater mais, reconhecer o papel da ciência em diversos campos da vida e, especialmente, engajar o visitante em práticas relacionadas à preservação da biodiversidade. De forma que não apenas a narrativa, mas o tipo de objeto em exposição delineia a relação dos públicos com as diferentes funções que definem os museus.

Referências:

Dorfman, E. (Ed.). (2017). *The future of natural history museums*. New York: Routledge. MacDonald, S. (2004). *Exhibitions and the public understanding of Science Paradox*. The Pantaneto Forum, 13, 1741–1572.

A INFLUÊNCIA DA OBRA DE PAULO FREIRE NA NOVA MUSEOLOGIA

Moana Campos Soto (Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa – Portugal)

O presente trabalho apresenta as conclusões iniciais da tese que está a ser desenvolvida no âmbito do doutoramento em Museologia da Universidade Lusófona de Humanidade e Tecnologias. Esta abordará um tema que, apesar de ser apontado como central pelos principais atores do campo da Sociomuseologia ainda não recebeu um estudo aprofundado: a influência do pensamento de Paulo Freire no surgimento do Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM). Esta influência é evidenciada pelo convite à Paulo Freire – não materializado devido à ação da ditadura empresarial-militar brasileira – para que presidisse a Mesa-Redonda de Santiago do Chile (1972), marco central do movimento.

Se o Conselho Internacional de Museus reconhece como função principal dos museus a educação, claramente pode se estabelecer uma analogia entre a ruptura da museologia tradicional e a nova museologia, com a ruptura de uma educação bancária e uma educação libertadora, de corte freiriano, que se expressa na afirmação disto por Hugues de Varine-Bohan, quando dirigia o ICOM (1979) e falou da transformação do "homem-objeto em homem-sujeito". Para isso, se procurará estabelecer as influências teóricas diretas, como as diretrizes sócio-educativas para a construção de uma teoria e prática museológica comprometida com a comunidade e voltada para o exercício consciente da cidadania. Mas, também, se apresentará a conjuntura mundial que possibilitou a aproximação da museologia ao pensamento freiriano, em particular as terceira (1944/1964) e quarta (1968-1980) vagas revolucionárias, que na primeira engendrou na periferia do mundo novas concepções – marcadas pela descolonização afro-asiática, a Revolução Cubana e a Revolução Cultural chinesa – que influenciaram a seguinte, a mais internacionalizada, e que chegou ao centro do sistema, tendo como grandes momentos o maio de 1968 e a Revolução dos Cravos. É devido a estas que se aproximam os grandes atores europeus da Nova Museologia com a teoria freiriana da periferia.