CONSELHO INTERNACIONAL DOS MUSEUS

I Encontro das Comissões Nacionais Portuguesa e Espanhola

24 a 26 de Maio de 1988
Vila Viçosa — Portugal

CONSELHO INTERNACIONAL DOS MUSEUS

I Encontro das Comissões Nacionais Portuguesa e Espanhola

24 a 26 de Maio de 1988
Vila Viçosa — Portugal

Edição patrocinada pela Secretaria de Estado da Cultura
Fundo de Fomento Cultural

En lisant ce compte rendu des réunions des Comités nationaux portugais et espagnol de l'ICOM, je songe que dans quelque partie du monde et en quelque langue que ce soit, lorsqu'un groupe de professionnels de musée se réunit pour exprimer des opinions, des sentiments ou des souhaits, c'est un service qu'il rend à l'ICOM, soit directement puisque ces professionnels ont choisi d'être membres de notre Organisation, soit indirectement parce que, bien qu'il ne s'agisse pas de membres, la profession est façonnée par de nouvelles pressions sociales, professionnelles et éducatives.

Se réunir pour échanger des idées, déterminer et transmettre les besoins de la profession est une nécessité constante: cela garantit que «le poul est pris régulièrement» et que l'on étudie et prend les mesures nécessaires dans l'intérêt, non seulement de la profession muséale, mais aussi du public en général et des générations futures qui jouiront de ce que nous avons découvert et préservé aujourd'hui.

Patrick Cardon
Secrétaire Général de l'ICOM

Paris, 19 avril 1989

APRESENTAÇÃO

Todas as reuniões de Museus, de âmbito internacional são sempre profícuas; nelas se colhem ensinamentos, se trocam experiências, se fortalecem amizades. O «Conselho Internacional dos Museus» (I.C.O.M.) instituído em 1946, considera-as com prioridade no estreitamento de relações entre os profissionais, promovendo anualmente reuniões dos «Conselho Consultivo» (representantes de todas as Direcções Nacionais), trienualmente «Conferências Gerais» de todos os membros (cerca de 7.000 em 1987), incentivando reuniões das Comissões especializadas e, mais recentemente, estimulando Encontros entre Comissões Nacionais.

As Comunicações que se seguem, apresentadas ao I Encontro das Comissões Nacionais Portuguesa e Espanhola, são um exemplo bem positivo desse contacto além-fronteiras.

Conservadores, Directores, Técnicos dos diversos aspectos museográficos e pedagógicos de Museus dos dois Países, decidiram aventurar-se a dar o primeiro passo.

Quer em Portugal, quer em Espanha diversas reuniões de Comissões internacionais ou filiadas do I.C.O.M. se tinham já realizado. Em Lisboa, tiveram lugar as reuniões das Comissões Internacionais do Traje (Museu Nacional do Traje, 1978), de Artes Decorativas (Museu Calouste Gulbenkian, 1978) dos Museus de Transportes — I.A.T.M. (Museu dos C.T.T. e Museu Nacional dos Coches, 1979), da Educação e Acção Cultural — C.E.C.A. (Sesimbra, 1979), do Movimento Internacional para uma nova museologia (2.º Atelier internacional, Lisboa, 1985).

Em Espanha efectuaram-se as reuniões das Comissões Internacionais da Educação e Acção Cultural — C.E.C.A. (Barcelona, 1985), de Ciências e Técnicas — CIMUSET (Barcelona, 1985), Movimento Internacional para uma nova museologia MINOM (4.º Atelier internacional, Zaragoza, 1987), de Documentação — CIDOC (Barcelona, 1988).

O nosso objectivo neste I Encontro dos dois países peninsulares cumpriu-se inteiramente; nele participaram 147 membros tendo a oportunidade durante três dias de comunicar e discutir as matérias que agora se publicam e de conviver informalmente.

Um permanente prescrutar das expressões artísticas, científica e técnica, um claro discernimento na absorção de novas tecnologias, um

abundante espírito criativo, gerador de cultura, foram atributos que sobressairam de todo o contexto do I Encontro.

Abriram-se perspectivas inter-disciplinares, esclareceram-se dúvidas, sobretudo desburocratizaram-se relações.

Arquitectura e instalações museológicas, Investigação e formação de pessoal, conservação e restauro, acção cultural (exposições, educação), foram os temas escolhidos. Apraz-me verificar que não só dos melhores especialistas nestas matérias para eles deram o seu concurso,como também participou activamente a nova geração, bemvinda especialmente nestes sectores em que muito do saber adquirido, por ter grande carga visual se transmite oralmente, com maior vantagem.

Surgiram vários projectos, com futuro desenvolvimento específico de responsabilidade alheia às Comissões Nacionais.

Estas terão sim, a incumbência de realizar próximos Encontros com a frequância bienal alternando o local num e noutro País.

Os agradecimentos devidos às entidades oficiais e privadas que nos apoiaram têm expressão nesta recolha de textos que me permito dedicar-lhes.

Maria Natália Correia Guedes
(Presidente da Direcção da Comissão
Nacional Portuguesa)

RECENTES INTERVENÇÕES MUSEOLÓGICAS
E NOVAS PERSPECTIVAS

OBJECTIVOS DO ENCONTRO

— Proporcionar o conhecimento mútuo dos membros das referidas Comissões
— Divulgar as recentes intervenções museológicas dos dois Países;
— Programar acções de interesse comum, tendo em vista a actualização da profissão e uma maior apróximação dos Museus junto do público.

PROGRAMA

As sessões do Encontro nos dias 24 e 25 realizam-se no Castelo de Vila Viçosa cedido pela fundação da Casa de Bragança.

DIA 24

09.30 — Sessão inaugural do I Encontro, com a presença de entidades oficiais, Dr. João Manuel Bairrão Oleiro, Vice-Presidente do Instituto Português do Património Cultural, Dr.ª Paloma Acuña Fernandez, Directora dos Museus Estatales do Ministério da Cultura.

«Breve panorâmica dos Museus Espanhóis» pela Dr.ª Pilar Ro-mero de Tejada, Presidente da Direcção da Comissão Nacional de Espanha.

«Breve panorâmica dos Museus Portugueses» pela Dr.ª Maria Natália Correia Guedes — Presidente da Direcção da Comissão Nacional Portuguesa.

10.00/13.00 — Sessão de Trabalho — Arquitectura e instalações museológicas.

Relatores: Dr.ª Paloma Acuñã Fernández. (Directora dos «Museus Estatales, Ministerio da Cultura») e Dr.ª Eulalia Janer (Chefe do Serviço de «Museos del Departamento de Cultura de la Generalidad de Cataluña»).

Arq.º José Sommer Ribeiro (Director do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian — Lisboa) e Eng.º Luís Elias Casanovas (Inspector Superior do Instituto Português do Património Cultural).

Moderadores: Dr.ª M.ª Angeles Mezquiriz Irujo. (Directora do «Museo de Navarra»).

Pintor Rafael Salinas Calado (Conservador do Museu Nacional de Arte Antiga — Lisboa).
Comunicações.

13.00 — Almoço, oferecido pela Fundação da Casa de Bragança, no Castelo de Vila Viçosa, de homenagem aos membros das Comissões Nacionais Portuguesa e Espanhola do ICOM, com a presença do Senhor Governador Civil de Évora, de um representante de S. E. o Senhor Arcebispo de Évora,de membros da Junta da Fundação da Casa de Bragança e do Conselheiro Cultural da Embaixada de Espanha.

14.30 — Inauguração da «Exposição Bibliográfica» (Conjunto das mais recentes publicações, oferecidas por Museus de Portugal e Espanha e que se destinam a serem integradas nas bibliotecas das duas Comissões Nacionais).

15.00/18.30 — Sessão de trabalho — Investigação e Formação do Pessoal.

Relatores: D. Francisco Fariña Bustos (Director do «Museo Provincial de Orense») e Dr.ª Marta Montmany (Chefe do Serviço de Museos del Ayuntamiento» de Barcelona).
Prof. Doutor Fernando Bragança Gil (Presidente da Comissão Instaladora do Museu da Ciência da Universidade de Lisboa) e Dr.ª Maria Manuela Marques da Mota (Conservadora do Museu Calouste Gulbenkian e Presidente da Associação Portuguesa de Museologia).
Moderadores: Dr.ª Dolores Llopart (Directora do «Museo de Artes, Industrias y Tradiciones Populares» de Barcelona).
Dr. Victor Pavão dos Santos (Director do Museu Nacional do Teatro — Lisboa).
Comunicações.

20.30 — Jantar de homenagem aos membros das Comissões Nacionais Portuguesa e Espanhola do ICOM, oferecido pela «Sociedade Luso-Belga de Mármores» na Pousada da Rainha Santa Isabel, em Estremoz.

22.30 — Exibição do rancho da Casa do Povo de Cano, Alto Alentejo.

DIA 25

09.30/13.00 — Sessão de trabalho — Conservação e Restauro.

Relatores: Dr.ª Maria Sanz. (Coordenadora dos «Programas de Conservación de la Dirección de los Museos Estatales» — Ministerio

da Cultura) e Dr. José Maria Xarrié (Chefe do «Servicio de Restauración de Bienes Muebles, Departamento del Património de la Generalidad de Cataluña).
Dr.ª Adília Alarcão (Directora do Museu Monográfico de Conimbriga) e Pintora Fernanda Viana (Directora do Instituto de Restauro José de Figueiredo — Lisboa).
Moderadores: D. Juan Antonio Aguirre (Conservador do «Museo Español del Arte Contemporânea» — Madrid).
Dr.ª Maria José Sampaio (Directora do Museu Nacional Machado de Castro, de Coimbra).
Comunicações.

13.00 — Almoço no Castelo de Vila Viçosa.

14.30/18.30 — Sessão de trabalho — Acção Cultural (Exposições — Educação).

Relatores: Dr.ª Eloisa Garcia de Wattenberg (Directora do «Museo Nacional de Escultura, Valladolid») e Dr.ª Irene Peypoch (Chefe dos Servicios educativos de Museos, Diputación de Barcelona»).
Dr.ª Simoneta Luz Afonso (Directora do Palácio Nacional de Queluz e Pintora Madalena Cabral (Responsável pelo Serviço Educativo do Museu Nacional de Arte Antiga — Lisboa).
Moderadores: D. António Solano Ruiz (Conservador do «Museo del Prado» — Madrid).
Dr.ª Catarina Maia e Castro, (Conservadora do Museu Nacional Soares dos Reis — Porto).
Comunicações.

18.30 — Conclusões. Encerramento do Encontro. «Porto de honra» oferecido pela Câmara Municipal de Vila Viçosa, no Castelo.

DIA 26

09.00/12.30 — Visitas a Vila Viçosa: Igreja de Nossa Senhora da Conceição, Panteon dos Duques de Bragança, Paço Ducal, Exposição de Carruagens dos séculos XVIII e XIX (anexo do Museo Nacional dos Coches), acompanhadas respectivamente pelo Rev.º Prior José Maria Dias e pelo Dr. José Teixeira (Director do Paço Ducal).

13.30 — Almoço no «Monte» Quinta de S. Pedro (a 5 km de Évora) por amável deferência do seu proprietário, Dr. António Pestana de Vasconselos, Director do Museu de Évora.

15.00 — Visita a Évora acompanhada pelo Director do Museu de Évora e pelo Director do Museu do Convento de Jesus (Setúbal).

16.30 — Visita à Catedral e ao Tesouro acompanhada pelo Rev.º Cónego Mendeiros.

17.30 — Visita ao Museu de Évora e à exposição «Iconografia Mariana do Alto Alentejo».

18.30 — Actuação do «Grupo Coral de Évora».

Porto de honra oferecido pela Câmara Municipal de Évora.

COMUNICAÇÕES

Cada sessão de trabalho decorrendo como «mesa redonda sectorial» consistirá na apresentação inicial do tema por Relatores (Museológos ou outros especialistas, membros do ICOM, responsáveis por recentes intervenções museológicas), seguindo-se-lhes comunicações dos participantes, previamente inscritos e debate final.

O texto da Comunicação (cuja leitura não poderá exceder quinze minutos incluindo projecções) deverá ser entregue dactilografado ao Secretariado do Encontro até 30 de Abril. Na eventualidade do volume do número de comunicações ultrapassar o tempo disponível, as Direcções das Comissões Nacionais reservam-se o direito de atribuir prioridade às comunicações entregues até 30 de Abril respeitantes à temática proposta.

Todas as comunicações serão, no entanto, posteriormente publicadas nas Actas do Encontro.

Serão projectados durante o Encontro filmes sobre a organização do Centro de Arte Moderna (Fundação Calouste Gulbenkian), Museu Nacional do Teatro, Museu de Etnologia e XVII Exposição do Conselho da Europa (Lisboa) assim como «Video-Cassetes» sobre colecções de Espanha.

ENTIDADES PATROCINADORAS

Espanha:

— Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Dirección de los Museos Estatales. Ministerio de Cultura;
— Departamento de Cultura. Generalidad de Cataluña;
— Consejería de Cultura. Generalidad de Valência;
— Consejería de Cultura. Comunidad de Madrid;

— Diputación Foral de Alava;
— Diputación Foral de Guipuzcóa;
— Ayuntamiento de Barcelona;
— Patronato Municipal de San Telmo, Castillo de Santa Cruz de la Mota y del Monte de Urgull. San Sebastián;
— Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco. — Bilbao.

Portugal:

— Secretaria de Estado da Cultura;
— Gabinete de Relações Culturais Internacionais;
— Instituto Português do Património Cultural;
— Câmara Municipal de Vila Viçosa;
— Câmara Municipal de Évora;
— Fundação da Casa de Bragança;
— Fundação Calouste de Gulbenkian;
— Solubema — Sociedade Luso-Belga de Mármores.

COMISSÃO ORGANIZADORA

Direcção da Comissão Nacional Portuguesa:

1 Maria Natália Correia Guedes — Presidente
Directora do Museu Nacional dos Coches
1300 Lisboa

2 Maria Leonor d'Orey — Secretária
Conservadora do Museu Nacional de Arte Antiga
Rua das Janelas Verdes — 1200 Lisboa

3 Maria da Glória Firmino — Tesoureira
Directora Jubilada do Museu dos CTT
Estrada de Benfica, 751-A, 3.º E — Lisboa

4 Ana Maria Machado Brandão — Vogal
Conservadora do Museu Nacional de Arte Antiga
Rua das Janelas Verdes — 1200 Lisboa

Junta Directiva da Comissão Nacional Espanhola:

5 Pilar Romero de Tejada — Presidente
Directora do Museo Nacional de Etnología
Alfonso XII, 68 — 28014 MADRID

6 Antonio Solano Ruiz — Secretário Geral
Conservador del Museo del Prado
P.º del Prado s/n — 28014 MADRID

7 Miguel Beltran LLoris — Vocal
Director del Museo de Zaragoza
Plaza de los Sitios, 6 — 50001 ZARAGOZA

8 Marta Campo Díaz — Vocal
Gabinete Numismático de Cataluña
Palacio de la Virreina
Rambla de las Flores, 99 — 08002 BARCELONA

9 M.ª Paz Soler Ferrer — Vocal
Directora del Museo Nacional de Cerámica y las Artes Suntuarias
Poeta Querol, 2 — 46002 VALENCIA

10 Camila González Gou — Vocal
Museo de Historia de la Ciudad
Carrer del Veguer — Pza. del Rey s/n — 08002 BARCELONA

11 M.ª Dolores Llopart y Puigpelat — Vocal
Directora del Museo d'Arts, Industries i Traditions Populars
Pueblo Español — Parque de Montjuich — 08004 BARCELONA

12 M.ª Angeles Mezquiriz Irujo — Vocal
Directora del Museo de Navarra
Santo Domingo s/n — 31001 PAMPLONA

13 Ana M.ª Verde Casanova — Vocal
Museo Nacional de Etnología
Alfonso XII, 68 — 28014 MADRID

PARTICIPANTES
Portugal:

14 AFONSO, Simoneta Luz
Vice-Presidente da Assembleia-Geral da Comissão Nacional Portuguesa do ICOM
Directora do Palácio Nacional de Queluz
Largo do Palácio — QUELUZ

15 ALARCÃO, Adília
Directora do Museu Monográfico de Conimbriga
CONDEIXA-A-NOVA

16 ALMEIDA, Isabel Cruz
Conservadora do Mosteiro dos Jerónimos/Torre de Belém
Praça do Império — 1400 LISBOA

17 ALMEIDA, Maria Teresa Cruz
Museu Calouste Gulbenkian
Avenida de Berna,45 — 1093 LISBOA

18 AMADO, Carlos
Professor na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa
Avenida da India, 168 — 1400 LISBOA

19 BAPTISTA, M.ª do Céu
Centro de Arte Moderna - Fundação Calouste Gulbenkian
Rua Dr. Nicolau Bettencourt — 1093 LISBOA

20 BIRG, M.ª Manuela Braga
Directora do Panteão Nacional
Campo de Santa Clara — 1100 LISBOA

21 BORGES, Dulce Antunes
Directora do Museu da Guarda
Rua General Alves Roçadas — 6300 GUARDA

22 CABRAL, Madalena
Responsável pelo Serviço Educativo do Museo Nacional de Arte Antiga
Rua das Janelas Verdes — 1200 LISBOA

23 CALADO, Rafael Salinas
Conservador do Museu Nacional de Arte Antiga
Rua das Janelas Verdes — 1200 LISBOA

24 CAMPOS, M.ª Cristina Azevedo
Monitora do Museu Nacional de Soares dos Reis
Rua D. Manuel II — 4000 PORTO

25 CANÊLHAS, M.ª da Graça
Faculdade de Ciências de Lisboa
Edificio C2, 5.º Piso, Campo Grande — 1700 LISBOA

26 CARDOSO, M.ª Fernanda Lopes
Museu Nacional da Ciência e da Técnica
Rua dos Coutinhos, 23 — 3000 COIMBRA

27 CARNEIRO, José Manuel Martins
Director do Palácio Nacional da Pena
2710 SINTRA

28 CARVALHO, António Galopim
Faculdade de Ciências de Lisboa
Rua da Escola Politécnica, 58 — 1294 LISBOA CODEX

29 CARVALHO, Carlos Mateus
Museu dos Correios e Telecomunicações
Largo da Trindade, 16 — 1200 LISBOA

30 CARVALHO, José Maria Cruz
«Designer de Museus»
Calçada do Mirante, 40, 1.º Dt.º — 1300 LISBOA

31 CASANOVAS, Luís Elias
Inspector Superior do Instituto Português do Património Cultural
Palácio da Cidadela — 2750 CASCAIS

32 CASTRO, Catarina Maia
Conservadora do Museu Nacional de Soares dos Reis
Rua D. Manuel II — 4000 PORTO

33 COELHO, Joaquim António de Almeida
Director do Paço dos Duques
Paço dos Duques — 4800 GUIMARÃES

34 CORREIA, Alberto
Director do Museu Grão Vasco
Museu de Grão Vasco — 3500 VISEU

35 CORREIA, Ana Maria Brito
Câmara Municipal de Lisboa
Rua Alberto Oliveira — 1700 LISBOA

36 CORREIA, Isabel Maria
Museu Nacional do Traje
Largo Julio Castilho — 1600 LISBOA

37 COUTO, Matilde Tomaz do
Conservadora do Museu José Malhoa
2500 CALDAS DA RAINHA

38 CRAVEIRO, M.ª de Lourdes
Museu Nacional de Machado de Castro
Largo Dr. José Rodrigues — 3000 COIMBRA

39 FALCÃO, José António
Director do Departamento do Património Histórico e Artístico de Beja
Largo Almeida Garret, 10 — 7540 SANTIAGO DO CACÉM

40 FARIA, Margarida Lima
Museu de Etnologia
Avenida Ilha da Madeira — 1400 LISBOA

41 FERNANDES, Lídia M.ª
Museu dos Correios e Telecomunicações
Avenida Casal Ribeiro, 28, 2.º — 1096 LISBOA

42 FERNANDES, Nuno Silva
Chefe de Divisão do Instituto Português do Património Cultural
Palácio da Ajuda — 1300 LISBOA

43 FIGUEIREDO, M.ª Mafalda Pinho
Museu Nacional da Ciência e da Técnica
Rua dos Coutinhos, 23 — 3000 COIMBRA

44 FLORENTINO, M.ª Rachel
Conservadora do Museu da Cidade
Campo Grande, 243 — 1700 LISBOA

45 FLÓRIDO, Abel
Director do Museu de Lamego
Largo de Camões — 5100 LAMEGO

46 FORJAZ,Jorge Pamplona
Director do Museu de Angra do Heroísmo
Ladeira de S. Francisco — 9700 ANGRA DO HEROISMO

47 GAMA, Luís Filipe Marques da
Director do Palácio Nacional de Mafra
Palácio Nacional de Mafra — 2640 MAFRA

48 GAMEIRO, José Manuel da Silva
Museu Municipal de Portimão
Câmara Municipal de Portimão — 8500 PORTIMÃO

49 GARCIA, M.ª Madalena Ataide
Conservadora do Museu Nacional do Traje
Largo Julio Castilho — 1600 LISBOA

50 GIL, Fernando de Bragança, Prof. Cat. Presidente da Com. Instaladora
Museu da Ciência da Universidade de Lisboa
Rua da Escola Politécnica, 58 — 1294 LISBOA

51 GOMES, M.ª José
Conservadora no Museu dos Correios e Telecomunicações
Avenida Casal Ribeiro, 28, 2.º — 1294 LISBOA

52 GUIMARÃES, Alberto da Silva
Museu dos Correios e Telecomunicações
Avenida Casal Ribeiro, 28, 2.º — 1096 LISBOA

53 GUIMARÃES, M.ª de Lourdes de Castro
Conservadora do Museu dos Correios e Telecomunicações
Avenida Casal Ribeiro, 28, 2.º — 1096 LISBOA

54 LEITE, António Ricardo Pinto
Fundação Ricardo Espirito Santo Silva
Largo das Portas do Sol, 2 — 1100 LISBOA

55 LIMA, Augusto Mesquitela, Prof. Cat.
Universidade Nova de Lisboa
Avenida de Berna — 1000 LISBOA

56 LOPES, César Lino
Museu e Laboratório Mineralógico e Geológico (F. C. L.)
Rua da Escola Politécnica, 58 — 1294 LISBOA

57 LOPES, Manuel José Ferreira
Museu Municipal de Etnografia e História da Póvoa de Varzim
Rua Visconde de Azevedo — 4490 PÓVOA DO VARZIM

58 LOPES, Paula Ferreira
Museu dos Correios e Telecomunicações
Avenida Casal Ribeiro, 28, 2.º — LISBOA

59 LOUREIRO, Nicole Ballu
Directora do Museu de Cerâmica
Quinta Vde. de Sacavém — 2500 CALDAS DA RAINHA

60 MARQUES, Luís
Associação dos Munícipes do Distrito de Setúbal
Avenida Dr. Manuel Arriaga, 6, 2.º Esq. — 2900 SETÚBAL

61 MARTINS, Décio Ruivo
Departamento de Física da Universidade de Coimbra
Universidade de Coimbra — 3000 COIMBRA

62 MATIAS, M.ª Margarida Marques
Directora da Casa Museu Dr. Anastácio Gonçalves
Avenida 5 de Outubro, 6 — 1000 LISBOA

63 MECO, José
Museu da Cidade
Campo Grande, 245 — 1700 LISBOA

64 MILHEIRÃO, Victor Manuel Calisto
Museu Calouste Gulbenkian
Avenida de Roma, 45 — 1093 LISBOA

65 MOITA, Irisalva
Directora do Museu da Cidade
Campo Grande, 245 — 1700 LISBOA

66 MOTA, M.ª Manuela
Conservadora do Museu Calouste Gulbenkian
Avenida de Berna, 45 — 1093 LISBOA

67 NABAIS, António José
Instituto Português do Património Cultural
Palácio Nacional da Ajuda — 1300 LISBOA

68 PEREIRA, Esmeralda Dias
Conservadora do Museu do Banco de Portugal
Avenida da República, 57, 1.º — 1100 LISBOA

69 PEREIRA, Fernando António Baptista
Director do Museu do Convento de Jesus
2900 SETÚBAL

70 PESSOA, Miguel Fonte
Conservador do Museu Monográfico de Conimbriga
CONDEIXA-A-VELHA — 3150

71 PEREIRA, Maria José Moniz
Conservadora do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian
Rua Dr. Nicolau de Bettencourt — 1093 LISBOA

72 PEREIRA, Maria Luisa Silva
Conservadora do Museu Nacional de Arte Contemporânea
Rua Serpa Pinto, 6 — 1200 LISBOA

73 PESTANA, Manuel Inácio
Director da Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa
Paço Ducal — 7160 VILA VIÇOSA

74 PINTO, M.ª Helena Mendes
Conservadora do Museu Nacional de Arte Antiga
Rua das Janelas Verdes — 1200 LISBOA

75 QUEIRÓS, M.ª José Marinho
Museu de Alberto Sampaio
4800 GUIMARÃES

76 RIBEIRO, Agostinho Jorge Paiva
Museu de Lamego
Largo de Camões — 5100 LAMEGO

77 RIBEIRO, José Sommer, Director do Centro de Arte Moderna
Fundação Calouste Gulbenkian
Rua Dr. Nicolau Bettencourt — 1093 LISBOA

78 RIBEIRO, Maria Queiroz
Museu Calouste Gulbenkian
Avenida de Berna, 45 — 1093 LISBOA

79 SAMPAIO, M.ª José
Directora do Museu Nacional de Machado de Castro
Largo Dr. José Rodrigues — 3000 COIMBRA

80 SANTOS, M.ª Alcina Afonso dos
Directora do Museu do Abade de Baçal
Rua Abílio Beça, 27 — 5300 BRAGANÇA

81 SANTOS, Vítor Pavão dos
Director do Museu Nacional do Teatro
Estrada do Lumiar, 10-12 — 1600 LISBOA

82 SILVA, Teresa Parra da
Conservadora no Museu da Assembleia da República
Largo de S. Bento — 1200 LISBOA

83 SOUSA, M.ª José Rego de
Conservadora do Museu dos Condes de Castro Guimarães
Rua Conde Ferreira, 159 — 2750 CASCAIS

84 VARELA, M.ª Amélia
Museu do Banco de Portugal
Avenida da República, 57, 1.º — 1000 LISBOA

85 VASCONCELOS, António Pestana
Director do Museu de Évora
Largo do Conde de Vila Flor — 7000 ÉVORA

86 VEIGA, Luís Alte da
Director do Museu Nacional da Ciência e da Técnica
Rua dos Coutinhos, 23 — 3000 COIMBRA

87 VIANA, M.ª Fernanda
Directora do Instituto José de Figueiredo
Rua das Janelas Verdes — 1200 LISBOA

88 VIANA, M.ª Teresa
Conservadora no Museu Nacional de Soares dos Reis
Rua D. Manuel II — 4000 PORTO

89 VICENTE, Alda M.ª Varela
Museu dos Correios e Telecomunicações
Avenida Casal Ribeiro, 28, 2.º — 1096 LISBOA CODEX

Espanha:

90 ACUÑA FERNANDEZ, Paloma
Directora de los Museos Estatales
Ministerio de Cultura
Plaza del Rey, 4 — 28071 MADRID

91 AGUIRRE ITURRALDE, Cristina
Gobierno Vasco
Plaza de la Sala, 2 — SAN SEBASTIAN

92 ALCALDE I GURT, Gabriel
Museo de la Garratxa
C/ Hospici — 17800 OLOT — GIRONA

93 ALONSO FERNANDEZ, Luis
Facultad de Bellas Artes
Universidad Complutense — 28040 MADRID

94 ALVAREZ MARTINEZ, José María
Director del Museo Nacional de Arte Romano
MERIDA

95 ALVAREZ TORO, Julio
Director del Museo Nacional Ferroviario
P.º de las Delicias, 61 — 28045 MADRID

96 AMO Y DE LA HERA, Mariano del
Director del Museo Arqueológico Provincial
Plaza del Cordón, 1 — 34001 PALENCIA

97 ANTONIO SAENZ, Carmen de
Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte
C/ Greco 4 — 28011 MADRID

98 ARRIAGA MADARIAGA, Ana
Conservadora del Museo Simón Bolívar
Ayuntamiento de Marquina — Bolívar (VIZCAYA)

99 AZCUE BREA, Leticia
Dirección de los Museos Estatales
Ministerio de Cultura
Plaza del Rey, 4 — 28071 MADRID

100 BARANDIARAN FORCADA, Karmele
Diputación Foral de Guipúzcoa
Plaza de Guipúzcoa s/n — 20004 SAN SEBASTIAN

101 BARANDIARAN MUGICA, Arantza
Museo San Telmo
Plaza Ignacio Zuloaga s/n — 20003 SAN SEBASTIAN

102 BAZTAN, Carlos
Dirección de los Museos Estatales
Ministerio de Cultura
Plaza del Rey, 4 — 28071 MADRID

103 BORRAJO NANIN, Arsenio
Santo Domingo del Call, 9 — 08002 BARCELONA

104 CASTILLEJO ALONSO, Daniel
Museo de Bellas Artes de Alava
San Francisco, 8 — 01 007 VITORIA

105 CASTILLO IGLESIAS, Belén
Conservadora del Museo de Burgos
C/ Calera, 25 — 09002 BURGOS

106 COLL CONESA, Jaime
Conservador del Museo Nal. de Cerámica y Artes Suntuarias
Poeta Querol, 2 — 46002 VALENCIA

107 DIAZ BALERDI, Ignacio
Museo de Bellas Artes de Alava
San Francisco, 8 — 01007 VITORIA

108 DIAZ OJEDA, M.ª Angeles
Conservadora del Museo Nacional de Etnología
Alfonso XII, 68 — 28014 MADRID

109 DOMINGUEZ ADAME ROMERO, M.ª Teresa
Av. Reina Victoria, 15 — 28003 MADRID

110 DOMINGUEZ DIEZ, Rosalía
Dirección General del Patrimonio Cultural
Comunidad de Madrid
P.º de las Castellana, 101 — 28046 MADRID

111 ESPINOS DIAZ, Adela
Museo de Bellas Artes de San Pío V
San Pío V, 9 — 46010 VALENCIA

112 FERNANDEZ, Lourdes
Ayuntamiento de Tolosa
Carlos I, 11, 7.º C — 20011 SAN SEBASTIAN

113 FERNANDEZ-BOLAÑOS BORREGO, M.ª Paz
Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales
Greco, 4 — 28011 MADRID

114 FERNANDEZ GONZALEZ,Jorge Juan
Servicios de Museos y Arqueología
Junta de Castilla-León
Nicolás Salmerón, 3 — 47004 VALLADOLID

115 GARCIA GALLEGO, Angela
Conservadora del Museo Casa Natal de Cervantes
Imagen, 2 — ALCALA DE HENARES (Madrid)

116 GARCIA ROZAS, Rosario
Directora del Museo de Zamora
Av. de Requejo, 4 — 49003 ZAMORA

117 GARCIA SASTRE, Andrea
Museo de Arte de Cataluña
Palau Nacional — Parc de Monjuitch — BARCELONA

118 GARCIA WATTENBERG, Eloisa
Directora del Museo Nacional de Escultura
Cadenas de San Gregorio, 1 — 47011 VALLADOLID

119 GARRELL LLUCH, Carmen
López de Hoyos, 323 — 28043 MADRID

120 GIMENEZ ORTUÑO, LLanos
Museo Albacete
Parque de Abelardo Sánchez s/n — ALBACETE

121 GONZALEZ FERNANDEZ, M.ª Clara
Museo de Bellas Artes de Asturias
Palacio Velarde
Santa, 1 — 33003 OVIEDO

122 HIDALGO BRINQUIS, M.ª del Carmen
Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte
Greco, 4 — 28011 MADRID

123 JIMENEZ OCHOA, M.ª Teresa
Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico
María Muñoz s/n — 48005 BILBAO

124 JOVE MELERO, Ana
Museo d'Arts, Industries i Traditions Populars
Pueblo Español — Parc de Montjuich — 08004 BARCELONA

125 KURTZ,Guillermo
Museo Arqueológico Provincial
Plazoleta del Reloj s/n — 06002 BADAJOZ

126 LAS HERAS, José Antonio
Dirección de los Museos Estatales
Ministerio de Cultura
Plaza del Rey, 4 — 28071 MADRID

127 LAVADO PARADINAS, Pedro José
Museo Arqueológico Nacional
Serrano, 13 — 28001 MADRID

128 LIZANA, Encarnación
Museo Nacional Ferroviario
p.ª de las Delicias, 61 — 28045 MADRID

129 MACHIN ORTUESTE, Mari Fran
Museo de Bellas Artes de Alava
San Francisco, 8 — 01007 VITORIA

130 MANTILLA DE LOS RIOS, M.ª Socorro
Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte
Greco, 4 — 28011 MADRID

131 MARTINEZ DIEZ, Beatriz Leonor
Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte
Greco, 4 — 28011 MADRID

132 MENDEZ MANZANO, Agustín
Alberto Alcocer, 40 — 28016 MADRID

133 MONTMANY, Marta
Jefe del Servicio de Museos
Ayuntamiento de Barcelona
Palacio de la Virreina — 08002 BARCELONA

134 MORESO PUNTER, Mercedes
Sant Server, 3 — 08002 BARCELONA

135 MUJICA GOÑI, Amaia
Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco
María Muñoz s/n — 48005 BILBAO

136 NAVASCUES BENLLOCH, Pilar
Dirección de los Museos Estatales
Ministerio de Cultura
Plaza del Rey, 4 — 28071 MADRID

137 NOGALES BASARRATE, Trinidad
Museo Nacional de Arte Romano
MERIDA

138 PEYPOCH, Irene
Diputación de Barcelona
Montalegre, 7 — 08001 BARCELONA

139 ROVIRA LLORENS, Salvador
Museo de América
Av. de los Reyes Católicos s/n — 28040 MADRID

140 RUEDA I TORRES, Josep Manuel
Museo Etnològic del Montseny
Major, 6 — 17401 ARBUCIES

141 SAENZ ALIAGA, Ana M.ª
Museo de Bellas Artes San Pío V
San Pío V, 9 — 46010 VALENCIA

142 SANCHEZ LUQUE, Estrella
Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales
Greco, 4 — 28011 MADRID

143 SANTOS MORO, Francisco de
Conservador del Museo de Altamira
Santillana del Mar — 39330 CANTABRIA

144 SAENZ NAJERA, María
Dirección de los Museos Estatales
Ministerio de Cultura
Plaza del Rey, 4 — 28071 MADRID

145 SETIEN LABOA, Mayi
Museo de San Telmo
Duque de Mandas, 3-7.º A — 20012 SAN SEBASTIAN

146 WATTENBERG GARCIA, Eloisa
Directora del Museo Arqueológico Provincial
Plaza de Fabio Nelli, s/n — 47003 VALLADOLID

147 ZULUETA MENTXAKA, María José
Museo San Telmo
Plaza Ignacio Zuloaga s/n — 20003 SAN SEBASTIAN

SECRETARIADO

Dr.ª María Ana da Câmara Bobone
Museu Nacional dos Coches — 1300 LISBOA

APOIO GRÁFICO

Armindo Gonçalves Tarouca
José Monteiro
José Parreira Colaço
João Bilro
João Rio
Museo Nacional dos Coches — 1300 LISBOA

Reportagem fotográfica do I Encontro
Vila Viçosa

Estúdio Electrónico, Largo D. João IV, 8 — VILA VIÇOSA

Évora

Victor Milheirão, Museu Calouste Gulbenkian
Av. de Berna, 45 — 1093 LISBOA CODEX

1 — Sessão inaugural do I Encontro no Castelo de Vila Viçosa, estando a Mesa constituída pela Dr.ª Paloma Acuña Fernandez, Dr. João Manuel Bairrão Oleiro, Dr.ª Pilar Romero de Tejada e Dr.ª Maria Natália Correia Guedes.

2 a 7 — Sessão inaugural. Aspectos da assistência.

3

4

5

6

7

8 a 14 — Inauguração da Exposição Bibliográfica.

9

10

11

12

13

14

15 — Participantes do I Encontro após o almoço na Quinta de S. Pedro (Évora).

INTRODUÇÃO

BREVE PANORAMA DE LOS MUSEOS ESPAÑOLES

Pilar Romero de Tejada
Presidente da Direcção da
Comissão Nacional Espanhola do ICOM

No es hasta finales del siglo XVIII cuando en España se creará el primer museo con muchas de las funciones que hoy día tienen estas instrociones, éste será el Real Gabinete de Historia Natural fundado por le rey Carlos III en 1776, aunque tenemos noticias de colecciones formadas en siglos anteriores, principalmente en el Renacimiento, siendo asimismo en esta época cuando comienzan a formarse las colecciones reales. Pero es en el siglo XIX el momento de creación de los principales museos españoles.

Ahora bien, en este **Breve panorama de los Museos españoles** voy a referirme exclusivamente al momento actual y principalmente a la legislación que sobre ellos se ha promulgado en los últimos años.

Actualmente repartidos por todo el territorio del Estado español existen alrededor de 1.000 instituciones museísticas, ya que además de los museos, incluimos asimismo a jardines botánicos, parques zoológicos, acuarios, reservas naturales y planetarios, siguiendo las recomendaciones del Comité Internacional de Museos (I. C. O. M.) que considera también que este tipo de instituciones tienen un carácter museístico, En esta cifra aproximada de 1.000 museos se incluye toda la amplia gama de temáticas que pueden manifestarse a través de la recopilación y conservación de objetos y elementos que constituyen el patrimonio histórico-artístico y científico. Sin embargo, la mayor concentración de éstos se encuentra en Madrid y Barcelona. En Madrid se hallan casi todos los museo nacionales más un amplio número de otro carácter, y en Barcelona tenemos museos de la categoría de él de Arte de Cataluña, el de Picasso, o la Fundación Miró.

Tradicionalmente la titularidad de los museos españoles se ha repartido entre diferentes instituciones públicas y privadas: Administración central, Diputaciones, Ayuntamientos, Iglesia, Ordenes religiosas, Universidades, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Reales Academias, Fundaciones, Patrimonio Nacional que es el Patrimonio de la Corona, y otra serie de instituciones como son Bancos y Cajas de Ahorros, como asimismo de particulares.

Dependían de la Administración central, y cuando hablo de ella me estoy refiriendo al Ministerio de Cultura, los museo nacionales — a excepción del Museo Nacional de Ciencias Naturales y el Ferroviario —, y los museos provinciales, que algunos de ellos tenían compartida su titularidad con Diputaciones o Ayuntamientos. Los Museo Nacionales están dedicados generalmente a una rama específica del conocimiento, así el Museo del Prado a las Bellas Artes, el Arqueológico a la Arqueología, él del Pueblo Español al patrimonio etnográfico español, él de Etnología al patrimonio etnográfico de diversos pueblos del mundo, etc. Los Museos provinciales tienen un carácter mixto, ya que en principio responden a una misma estructura compuesta por tres secciones dedicadas a las Bellas Artes, la Arqueología y la Etnología respectivamente.

Ahora bien, a partir de establecerse en España el Estado de las Autonomías, y que la Administración central fuera transfiriendo competencias a los distintos gobiernos autonómicos, una de las primera competencias que se transfirieron fueron todas aquellas relacionadas con los temas de cultura, y con ellos los museos. Por esta razón, se traspasó a los diferentes gobiernos su gestión y administración, lo que se llevó a cabo por medio de diversos convenios. Sin embargo, el Estado se reservó la facultad de realizar las obras de infraestructura en los museos, como asimismo se reservó la titularidad del edificio y la del patrimonio que custodian estas instituciones.

En el año 1985 fue promulgada la Ley del Patrimonio Histórico Español, en la que en el Capítulo II, dedicado a los Archivos, Bibliotecas y Museos, y en los diferentes artículos referidos a éstos últimos se dice que la Administración del Estado promoverá la comunicación y coordinación de todos los museos de titularidad estatal. También podrá recabar la información que considere necesaria, como asimismo inspeccionar su funcionamiento y tomar las medidas encaminadas el mejor cumplimiento de sus fines. Todo ello se realizará siempre en colaboración con las Comunidades Autónomas.

Para desarrollar la Lay anteriormente citada se publicó en 1987 un Real Decreto del Ministerio de Cultura, por el que se aprueba el Reglamento de museos de titularidad estatal. Dicho Reglamento pretende dotar a los museos de unos instrumentos básicos para asegurar el tratamiento administrativo y técnico-científico adecuado para la conservación del patrimonio que custodian, lo que se realizará con independencia de cual sea la administración que gestione el museo.

En el Reglamento se establecen las áreas básicas de un museo, es decir: conservación e investigación, difusión y administración, y se dan las normas para un adecuado funcionamento de éstas.

En el Real Decreto anteriormente citado se establece también el Sistema Español de Museos, que estará integrado:

1.— Por los museos de titularidad estatal adstritos al Ministerio de Cultura.

2.— Por los Museos Nacionales no dependientes de dicho Ministerio.

3.— Por los Museos que tengan especial relevancia dada la importancia de sus colecciones y que se incorporen a este Sistema mediante convenio con el Ministerio de Cultura, previo informe de la correspondiente Comunidad Autónoma.

4. —Asimismo forman parte de dicho Sistema el Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales y la Dirección de los Museos Estatales, como asimismo los servicios técnicos y docentes relacionados con los museos que se incorporen a este Sistema.

El Sistema Español de Museos se constituye con el fin de promover la cooperación entre todas las instituciones museísticas que formen parte de él, en sus diferentes áreas, como son: la documentación, investigación, conservación y restauración de sus fondos, así como también promover programas en el campo de la difusión cultural y del perfeccionamiento del personal.

Ahora bien, aunque el Reglamento de Museos y el Sistema Español de Museos se han establecido como un intento de coordinar el trabajo de las principales instituciones museísticas españolas, no podemos dejar de mencionar que pueden entrar en conflicto con las Comunidades Autónomas, ya que éstas tienen también la potestad de legislar sobre los Museos y el patrimonio que custodian.

Para terminar este **Breve panorama de los Museos españoles,** ya que los aspectos más puntuales se van a presentar en las diferentes ponencias y comunicaciones, no quiero dejar de mencionar tampoco el creciente interés existente en nuestro país en la creación de nuevos museos, principalmente en pequeños municipios, en los que existe un deseo de recuperar y conservar su propio patrimonio cultural como una forma de afianzar la propia identidad.

Y en este creciente interés en la creación de museos en España, al igual que en Portugal, están teniendo una gran importancia las corrientes museográficas relacionadas con la Nueva Museología, con el surgimiento de ecomuseos, museos comunitarios o museos integrados. Esto se está llevando a cabo principalmente en el País Vasco y Cataluña. Ello significa el inicio de una nueva orientación de los museos, que de este modo se transforman en instituciones en las que participan cada vez más las comunidades en las que se encuentran insertas.

BREVE PANORAMICA DOS MUSEUS PORTUGUESES

Maria Natália Correia Guedes
Presidente da Direcção da
Comissão Portuguesa do ICOM

O gosto de colecionar, antigo de oito séculos como a nacionalidade, é mencionado com frequência na documentação medieval portuguesa; entesouradas alfaias eclesiásticas, dotes principescos ou achados fortuitos de povoações antecedentes, assim se iniciam em Portugal futuros embriões museológicos, já assumidos como tal em plena Renascença, embora acessíveis apenas a uma pequena elite.

O contacto com o novo Mundo, na sequência da expansão marítima, abriria caminho para as primeiras recolhas de objectos etnográficos sempre descritos com carácter de exotismo.

Enquanto a nobreza viajava pela Europa culta, constituindo os seus «Gabinetes de curiosidades» e «observatórios científicos», os salões do Paço Real serão modelo para as primeiras «Galerias».

A itinerância dos reis — três, quatro vezes por ano — implicava verdadeiras exposições temporárias, viajando juntamente com a comitiva, quadros, tapeçarias, pratas, «trastes» de valor.

Renovadas as mentalidades no decorrer do século XIX, no campo específico da museologia, surgem — graças ao impulso régio, em que destaco a figura de D. Fernando Saxe Coburgo, e às três Academias de Belas Artes, de História e das Ciências — os grandes Museus Reais enriquecidos de valiosos espólios dos Conventos extintos em 1834 — chamados em breve a colaborar nas «Exposições Universais» no final do século.

Palácios e conventos são reutilizados para exposição de objectos de arte, preenchendo por vezes quazi totalmente paredes e vitrines numa fobia de vazio bem característica da época.

É sobretudo nas décadas de 50-60 que se assiste a um rápido evoluir, com a aplicação de novos métodos científicos de conservação e restauro.

São projectados propositadamente para Museus edifícios diversos — nas Caldas da Rainha, no Caramulo, em Famalicão — com o empenhamento de personalidades locais, congregando notáveis doações e ofertas de entidades privadas.

Na década seguente a construção do Museu Calouste Gulbenkian e do Museu de Etnologia, em Lisboa seria exemplar.

Nos anos 70 assistimos a um desenvolvimento museológico em Portugal, paralelo a idêntico fenómeno europeu, iniludivelmente fruto do entusiasmo dos movimentos associativos de defesa do património cultural.

Organizam-se dezenas de pequenos Museus locais, reformulam-se Museus do Estado, atribuem-se consideráveis verbas e plena responsabilidade directa a uma geração nova e criativa de Conservadores que se lança em empreendimentos pioneiros não só nas áreas museológicas mas pedagógicas. Deste modo nascem os Museus Nacionais do Traje e do Teatro (premiados pelo Conselho da Europa) se lançam em experiências regionais os Museus de Soares dos Reis, de Guimarães, de Bragança, se realizam exposições itinerantes, cientificamente elaboradas (premiada igualmente pelo Conselho da Europa a exposição «Siglas poveiras», organizada pelo Museu da Póvoa do Varzim).

A «XVII Exposição do Conselho da Europa» viria proporcionar em 1980 a renovação do Museu Nacional do Azulejo e do Museu Nacional de Arte Antiga, este o principal Museu do País e que, constituiu durante décadas, modelo para grande parte dos Museus contemporâneos.

Numa perspectiva global são de assinalar os anos de 1981 a 84 em que pela primeira vez se elaborou um plano museológico nacional, atribuindo-se responsabilidades regionais a «Museus coordenadores», se reestruturou o Curso de Conservador (a nível de post-licenciatura) e se instituiu o Curso de Técnicos de conservação e restauro.

Os «quadros de pessoal» dos Museus dependentes do IPPC, foram actualizados, possibilitando o reconhecimento de categorias até então exercidas mas não oficializadas — guarda de Museu, monitor do Serviço Educativo, técnicos de museografia, de conservação e restauro.

Os contactos entre o organismo da Secretaria de Estado da Cultura coordenador de grande parte dos Museus do Estado — o Instituto Português do Património Cultural — com outras entidades de quem dependem os restantes Museus (autarquias, Igreja, Fundações, etc.) intensificaram-se numa preocupação de apoio técnico eficiente e actualizado.

Encontros com os Directores dos Museos e com o clero foram promovidos por todo o País para divulgação de noções básicas de conservação e segurança, enquanto se estimulou a adesão dos profissionais aos respectivos organismos internacionais da especialidade ICOM, ICROMOS, ICROM.

Iniciou-se em 1982 o inventário sistemático das colecções, adoptando as novas técnicas de computorização, promovendo a elaboração de uma terminologia especializada; programou-se a recuperação e reutilização de edifícios de interesse histórico que do Ministério das Finanças em 1982 transitaram em bloco para o IPPC.

Uma especial abertura para novos conceitos museológicos, sobretudo «eco-Museus», teve acolhimento pela Secretaria de Estado do Ambiente.

Segundo o levantamento efectuado em 1981 a que adicionámos os Museus mais recentes de que temos conhecimento, existe um total de 161 Museus (Museu na verdadeira acessão do termo, definida pelo ICOM) dependentes respectivamente: 37 da Secretaria de Estado da Cultura, através do IPPC, 20 do Ministério da Educação, 16 de outras entidades estatais (Ministério da Administração Interna, da Indústria, dos Transportes e da Saúde) 62 das Autarquias locais, 7 das Regiões autónomas dos Açores e Madeira e 19 de entidades privadas.

Todos os Museus dependentes do IPPC possuem quadro de pessoal e orçamento próprio, inscrito no Orçamento de Estado, dispondo apenas de autonomia administrativa; o produto das receitas obtido atravez da venda de entradas e publicações é entregue na totalidade ao IPPC que o administra, podendo, se tal fôr considerado oportuno, reverter até 25% das respectivas receitas para benefício desse Museu.

Esta em linhas gerais a panorâmica dos Museus portugueses.

Devo mencionar como elemento aglutinador dos profissionais de museologia a importância da acção desenvolvida pela APOM (Associação Portuguesa de Museologia) promotora de Conferências Gerais, publicações diversas, de actividades do maior mérito pedagógico, que têm vindo a incentivar com prioridade a aproximação Museu-Escola.

Com esta Associação nacional colabora estreitamente a Comissão Nacional do ICOM. O presente Encontro que propusemos em Novembro de 1986 à Senhora Presidente da Comissão Nacional Espanhola do ICOM Dr.ª Pilar Romero de Tejada e que tão bom acolhimento e colaboração teve da sua parte, propõe-se dar a conhecer a actividade museológica dos dois países numa perspectiva de enriquecimento mútuo além-fronteiras.

Espanha escolhida em primeiro lugar, para de vós colhermos a vossa experiência; nação tão próxima da nossa e de quem em matéria de profissionalismo sempre beneficiámos.

Casualmente lemos num Decreto de 22 de Setembro de 1604 assinado por D. Filipe II, acerca do restauro do Paço Real de Salvaterra de Magos (perto de Lisboa) «que não se pudesse dar de empreitada a obra senão a oficial mecânico de profissão pelos muitos inconvenientes que há de se darem obras a pessoas sem preparação»...

Seria o prenúncio peninsular do «Código de deontologia profissional» publicado em 1987 pelo ICOM.

Preparámos uma «Bibliografia Portuguesa de Museologia» pela primeira vez distribuída, reunimos catálogos, roteiros, publicações diversas recentes, para vos apresentar e finalizado o Encontro oferecer o conjunto à Comissão Nacional Espanhola.

A presença de 147 profissionais de Museus espanhois e portugueses em Vila Viçosa nesta «Semana Internacional dos Museus», será um marco, não duvidamos, no nosso caminhar profissional; o acordo cultural assinado

pelos dois Países abre perspectivas para realizar as propostas de intercâmbio que por certo irão surgir.

Por este motivo muito me congratulo com a presença do Sr. Ministro-Conselheiro Cultural da Embaixada de Espanha em Lisboa.

À Direcção dos Museus Estatais cuja Directora Dr.ª Paloma Acuña Fernandez desde a 1.ª hora se inscreveu, os nossos agradecimentos pelas facilidades concedidas que possibilitaram a participação de muitos membros espanhois; de igual modo merece referência o patrocínio da Secretaria de Estado da Cultura e a compreensão do Sr. Presidente do Instituto Português do Património Cultural autorizando a participação de grande número de Conservadores e Directores.

Ao Sr. Presidente da Fundação da Casa de Bragança Dr. João Amaral Cabral uma menção especial pela cedência do Castelo e apoio total à iniciativa. A todos os patrocinadores o nosso «bem hajam»!

Para o pessoal do Museu Nacional dos Coches, do Paço Ducal de Vila Viçosa, para as Senhoras Dr.ª Leonor d'Orey, Glória Firmino e Ana Machado Brandão, respectivamente Secretária, Tesoureira e Vogal da Direcção da C. N. / / ICOM que trabalharam sem pretensão de honrarias mas a quem ficamos a dever toda a infra-estrutura deste Encontro, peço que me acompanhem numa salva de palmas.

COMUNICAÇÕES

ARQUITECTURA E INSTALAÇÕES MUSEOLÓGICAS

ARQUITECTURA E INSTALAÇÕES MUSEOLÓGICAS

José Sommer Ribeiro
Director do Centro de Arte Moderna
da Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa)

Os Museus só passaram a ter as funções que hoje lhes são cometidas nos finais do século XVIII graças ao triunfo dos ideais enciclopedistas, mas, no entanto, é a Revolução Francesa que vem transformar radicalmente os Museus quando as colecções reais são confiscadas e se criam os verdadeiros Museus que, de início, são albergados em palácios que se adaptam para tal fim.

O exemplo francês espalha-se por toda a Europa, Napoleão está ligado à criação de novos Museus como o Rijksmuseum de Amsterdam e o Prado de Madrid.

Também são muitos os monarcas interessados na construção dos museus como, por exemplo, Luís da Baviera e o Czar Nicolau I.

A esmagadora maioria dos edifícios construídos são neo-clássicos e tal moda irá persistir por largo período chegando mesmo quase a meados do nosso século.

Um exemplo é a National Gallery de Washington fundada em 1937 e que abriu ao público em 41.

Tais edifícios, de grande sumptuosidade — a que chamarei a época dos Templos — possuem grandes galerias iluminadas zenitalmente, escadarias e colunatas e aí são apenas apresentados nomes já consagrados.

Os primeiros museus em que houve a preocupação de criar espaços adequados à apresentação de obras devem-se principalmente a três arquitectos, Berlage, em 1935, quando projecta o Museu de Haia, Van der Steur com o Museu Boymans de Roterdão, 1936, e o belo museu Kröller Müller, em Otterlo, projectado por Van Velde, em 1938.

Nestes três casos, para além dos espaços adequados já mencionados, estudou-se o controlo das entradas de luz e fazem-se os primeiros arranjos museográficos que procuram apresentar as obras de arte com a valorização que lhe advem de uma depuração de elementos de suporte considerados supérfluos.

Inicia-se assim uma nova era em que a selecção e apresentação das obras de arte é revestida de grande austeridade e com uma grande preocupação pedagógica. Equipam-se os museus com laboratórios, centros de documentação e salas de conferências. São os chamados museus clínicos que irão persistir até finais dos anos 60 mas a que o público reage mal.

A primeira tentativa de rompimento com esta frieza de apresentação deve-se aos arquitectos italianos, dos quais destacaremos Franco Albini e Scarpa.

Mas, as grandes modificações ficam-se principalmente a dever ao Museu de Arte Moderna da Nova Yorque, que é o primeiro a adquirir obras de todas as tendências de arte contemporânea, fotografia, e a realizar e organizar exposições temporárias e itinerantes, conferências, palestras, etc...

A sua actividade permanente servirá de exemplo ao mundo inteiro e assim surge um novo período para a vida dos museus. Criam-se condições para que o visitante não esteja limitado a ver as colecções mas sim a poder assistir a espectáculos, tomar uma refeição, ler na biblioteca, adquirir livros e reproduções e, até mesmo, uma T-Shirt.

Um belo exemplo vem da Dinamarca, do Museu Louisiana, cuja primeira fase data de 57. Implantado num belo parque a cerca de 40 Km de Copenhague e projectado pelos arquitectos Jordam Bo e Vilhelm Wohlert resulta de um programa longamente discutido entre os arquitectos e o proprietário.

Poderão perguntar-me porquê citar este pequeno museu situado numa pequena cidade, quando, nessa mesma década, foram construídos o Museu Guggenheim, de Frank Lloyd Wright ou o Museu de Arte Ocidental de Tóquio projectado por Le Corbusier,.

Porque no caso do Museu de Louisiana os arquitectos preferiram aceitar modestamente a sua tarefa e não se serviram das obras de arte para criar apenas um belo edifício como são os dois casos atrás apontados.

Mais recentemente, ou seja em 1977, é inaugurado o Centro Georges Pompidou que vem preencher uma lacuna há muito sentida em Paris.

Esse imenso complexo, de autoria de Piano e Rogers, os vencedores de um concurso internacional, é acolhido por duas correntes radicalmente opostas, uma francamente céptica, outra extremamente entusiasta.

O facto é que ao longo desta década passou a ser um ponto obrigatório para quem visite Paris. Sem dúvida é um complexo dificílimo de administrar e de manter. A arquitectura também aí não foi modesta. Não procurou valorizar as obras a expor mas sim a ela própria. Como exemplo, citemos a tubagem que ficou à vista em todo o edifício e que de tal forma o perturbava que o Museu Nacional de Arte Moderna acabou por ser remodelado totalmente. Este arranjo, que se ficou a dever a Gae Aulenti, afigura-se-me muito adequado para as obras agora ali expostas.

Outro museu inaugurado há dois anos foi o de Orsay. A transformação de uma gare para um museu foi um tremendo desafio para os arquitectos que

ganharam o concurso baseado num excelente programa museográfico de Michel Laclotte, e, posteriormente, para Gae Aulenti, responsável pela arquitectura de interiores, que conseguiram resolver de uma maneira notável.

De uma rápida visita que fiz a este Museu apenas mereceu reparo a maneira como são apresentados os impressionistas e especialmente a sala Gaugin.

Os Museus citados: MOMA, Centro Pompidou, Louisiana e Gare d'Orsay são realmente exemplos do que é um museu de hoje, em que se consegue aliar a cultura e o lazer. Considero que se atingiu a meta desejada.

* * *

O «Museu Templo» — intimidava; o «museu-clínico» — afastava, e o «museu a que chamarei convívio» — atrai.

* * *

O convite que me foi dirigido para este Encontro de Vila Viçosa permite-me dar um testemunho da intervenção que tive na Fundação Calouste Gulbenkian, quando da construção do Museu Calouste Gulbenkian e do Centro de Arte Moderna, inaugurados respectivamente em 1969 e em 1983, que sem dúvida têm importância na vida cultural portuguesa.

O primeiro, o Museu Calouste Gulbenkian, destinado à colecção do Fundador, e o segundo, o Centro de Arte Moderna, destinado ao acervo de um núcleo importante de pintura portuguesa e inglesa, enriquecido posteriormente com obras de Gorky e Vieira da Silva/Arpad Szenes.

Instituída em 1956, a Fundação Calouste Gulbenkian procurou imediatamente adquirir um terreno para instalar a sua Sede. É o chamado Parque de Santa Gertrudes, cuja localização é hoje bem central e próxima da Cidade Universitária. Tem uma área de 6,5 hectares. A partir de então começaram os estudos do programa do que deveria ser o Museu Gulbenkian.

Esse programa muito deve a Maria José Mendonça com quem trabalhei desde o início.

Não foi fácil estabelecê-lo porque as obras se encontravam dispersas, umas na Residência de Paris onde viveu Calouste Gulbenkian e que é hoje o Centro Cultural Português, e outras na National Gallery, em Washington.

Fizeram-se numerosos estudos e até maquettes para ver áreas a atribuir, pés direitos, etc..., que viriam a figurar no programa fornecido aos arquitectos concorrentes. Também foi importante a apresentação de uma parte da colecção no Palácio do Marquês de Pombal, em Oeiras, Palácio esse que a Fundação havia adquirido para albergar a colecção vinda do estrangeiro. Aí esteve patente desde 1965 até princípios de 1969. Essa apresentação serviu também para ensaios de painéis e vitrines. Para que o Museu resultasse o melhor possível dois arquitectos fizeram uma viagem

pelos principais museus de França, Itália, Holanda, Inglaterra e Alemanha. Criou-se um corpo de consultores nacionais e estrangeiros.

Do grupo estrangeiro fizeram parte: Georges Henri Rivière, à data Presidente do ICOM, Sir Leslie Martin, professor de arquitectura em Cambridge e Franco Albini, professor de arquitectura em Milão e o Arqt.º William Allen. Para questões de segurança foi chamado André Noblecourt que à data se ocupava da segurança dos Museus de França.

Concluído o programa, abriu-se concurso de ante-projectos entre três grupos de arquitectos portugueses tendo vindo a ser escolhido, por unanimidade, o projecto de Pedro Cid, Alberto Pessoa e Ruy Athouguia. No decorrer dos trabalhos concluiu-se, de acordo com estes arquitectos, que seria de grande vantagem criar-se uma equipa de conservadores, engenheiros de iluminação, arquitectos e «designers» para se ocupar exclusivamente dos estudos de museografia e museologia.

Tal equipa funcionou perfeitamente se bem que, certamente, tenha havido cedências de parte a parte.

Foi assim estabelecida a criação de dois circuitos independentes, um para a arte oriental e outra para a ocidental.

O Museu tem uma forma rectangular com 90x60 metros e possui dois pátios interiores que servem simultaneamente para iluminar parte das Galerias e garantir a citada independência de acessos através de uma sala de repouso.

Os problemas de iluminação foram estudados exaustivamente e penso que foi o primeiro Museu a ter em atenção o estudo de Gary Thomson. Nenhum dos níveis preconizados por Thomson foi ultrapassado. Houve sim o cuidado, onde os níveis são muito baixos, como é o caso dos tecidos, manuscritos e desenhos, de criar um percurso em que a luz vai diminuindo gradualmente de modo a que o visitante quando chega às vitrines onde estão expostos esses frágeis exemplares não se aperceba da fraca iluminação — 50 luxes — que todavia lhe permite observar integralmente as peças expostas.

Os materiais de acabamento escolhidos para cada um dos sectores revelam o cuidado com que se pretendem ambientar as próprias peças. Assim, e por exemplo, no sector do Oriente Islâmico, que ocupa uma grande nave, as paredes são revestidas a granito e os pavimentos são de pedra. Os painéis que servem de suporte aos azulejos são rebocados e pintados de branco. Na secção de arte ocidental utilizou-se para o pavimento a alcatifa e no sector onde se apresenta o mobiliário francês foram colocados estrados de «parquet». As paredes são na generalidade revestidas ou a madeira de carvalho ou tecido.

Apenas, para a Sala Lallique, hoje em remodelação, houve uma preocupação de criar vitrines que pela sua forma sugerissem os movimentos da arte nova mas nunca criando um «pastiche».

As Galerias desenvolvem-se num só piso sendo o lado norte/poente rés-do-chão e o lado sul/nascente 1.º andar. Aproveitando este desnível foram colocados em franco contacto com o jardim o Restaurante e a Biblioteca e ainda as instalações para Conservadores e pessoal técnico. Nesse mesmo piso existe uma Sala de Exposições Temporárias. No subsolo foram localizadas as reservas, casas-fortes, laboratório fotográfico e depositos de livros.

O Museu foi inaugurado em Outubro de 1969 e penso que ainda se mantém muito actual.

* * *

O segundo Museu que a Fundação construiu foi o Centro de Arte Moderna. Desde há muito que se fazia sentir em Portugal a falta de um museu de arte moderna. Desde 1958, a Fundação tinha vindo a adquirir obras de arte portuguesa e, a partir dos anos 60, o ramo Britânico desta Fundação também procedeu a aquisições de mais de duzentas obras.

De posse de um acervo importante não se justificava a sua permanência em depósito privando-se o público de o poder admirar.

Em 1979, o Presidente do Conselho de Administração da Fundação Calouste Gulbenkian encarregou-me de estudar a possibilidade de construir no fundo do Parque um Museu de Arte Moderna.

Ensaiados os primeiros estudos de implantação e após reuniões com Georges Henri Rivière, Jacques Lassaigne e Leslie Martin foi apresentado ao Conselho de Administração, em 1979, um programa do que deveria ser a futura construção que se pretendia fosse o mais discreta possível e que se integrasse bem no Parque. Tal programa mereceu aprovação e foi anunciada publicamente a sua construção nesse ano.

A localização de tal projecto levantou acesa polémica pois os ecologistas manifestaram-se contra qualquer nova construção no Parque.

Os artistas, os críticos e grande parte do público apoiou deliberadamente a iniciativa.

Longos artigos, entrevistas e debates na imprensa, rádio e televisão precederam a decisão do Município de Lisboa que prontamente aprovou o projecto quando lhe foi apresentado.

Porém, em face da polémica levantada, a Fundação julgou conveniente ouvir novamente a opinião de Sir Leslie Martin. De posse de todos os elementos, desloquei-me a Cambridge e ao fim de duas semanas trazia para Lisboa uma série de estudos que deram origem ao projecto definitivo que foi elaborado por Sir Leslie Martin com a colaboração dos Arqt.os Ivor Richards, Nunes de Oliveira e minha.

O edifício, que se desenvolve em três pisos, numa área total de 13.800m², está implantado no topo sul do Parque e a sua entrada principal é pela Rua Dr. Nicolau Bettencourt, existindo outra entrada que dá acesso directo ao Parque. Ambas ligam ao átrio principal que articula os dois corpos do edifício: o Museu e o Centro.

Nesse mesmo átrio fica localizada a recepção, venda de múltiplos, publicações, gravuras e diapositivos, o acesso ao restaurante «self-service», que, tem ligação com um terraço descoberto.

Museu

Antecedendo as Galerias do Museu localiza-se um vasto espaço onde apenas estão expostas as obras de Amadeo de Souza-Cardoso, que é sem dúvida o pioneiro do modernismo português, bem como dos seus companheiros Viana, Robert e Sónia Delaunay que estiveram em Portugal cerca de um ano e meio, quando da 1.ª Guerra Mundial, e que tanta importância tiveram na evolução da arte portuguesa dessa época.

As Galerias são compostas por 3 espaços bem definidos: a grande nave destinada à arte portuguesa depois de 60 e até aos nossos dias. No piso inferior localiza-se a pintura e a escultura portuguesa apresentada didacticamente e que mostra a evolução entre 1911 e 1960. No piso superior está localizada a pintura e a escultura estrangeira cujos núcleos principais são a colecção inglesa dos anos 60, a pintura arménia tendo como principal figura Arshile Gorky e outro núcleo constituído por obras de Arpad Szenes e Vieira da Silva.

Nas restantes áreas estão instalados os Serviços administrativos e as reservas, sendo estas de capital importância num Museu em constante evolução, pelo que foram consideradas três zonas bem distintas:

— reservas visitáveis, equipadas con 78 painéis de rede, deslizantes, com 18m² cada, o que permite uma enorme superfície de armazenamento;

— reservas não visitáveis, de pintura, escultura e objectos;

— armazéns de materiais de exposição, equipamento eléctrico e embalagens.

O Departamento de Documentação e Pesquisa reune toda a documentação de arte portuguesa desde o princípio do século até aos nossos dias, bem como uma documentação de arte internacional e um sistema de informação que ilustra, documenta e conserva as principais manifestações de arte de carácter efémero, como são as «performances», as «instalações» e «intervenções».

A Sala de Exposições Temporárias, cuja actividade tem sido intensa, tem trabalhado algumas vezes em colaboração com o Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte (ACARTE).

O ACARTE é um Serviço totalmente independente embora se encontre instalado no edifício do Centro de Arte Moderna.

Promove regularmente actividades culturais nos domínios de teatro, música, dança, mímica, cinema, poesia, conferências e debates.

Dadas as intensas actividades que do Centro quer do ACARTE as Salas que eram inicialmente destinadas a Ateliers Experimentais têm sido ocupados temporariamente por estes Serviços para outras actividades, como sejam a organização de exposições e espectáculos.

Centro Artístico Infantil

Localizado numa clareira entre o Museu Calouste Gulbenkian e o Centro de Arte Moderna, foi construído um pequeno pavilhão de educação artística infantil para crianças entre os 4 e os 10 anos e é responsável pelo seu funcionamento o Serviço ACARTE.

A referida construção compõe-se essencialmente de uma sala polivalente que abre directamente sobre um pátio.

Tal sala, que pode ser compartimentada, destina-se a oficinas de pintura, de desenho e de modelação, podendo ainda ser utilizada para aulas de movimento e drama.

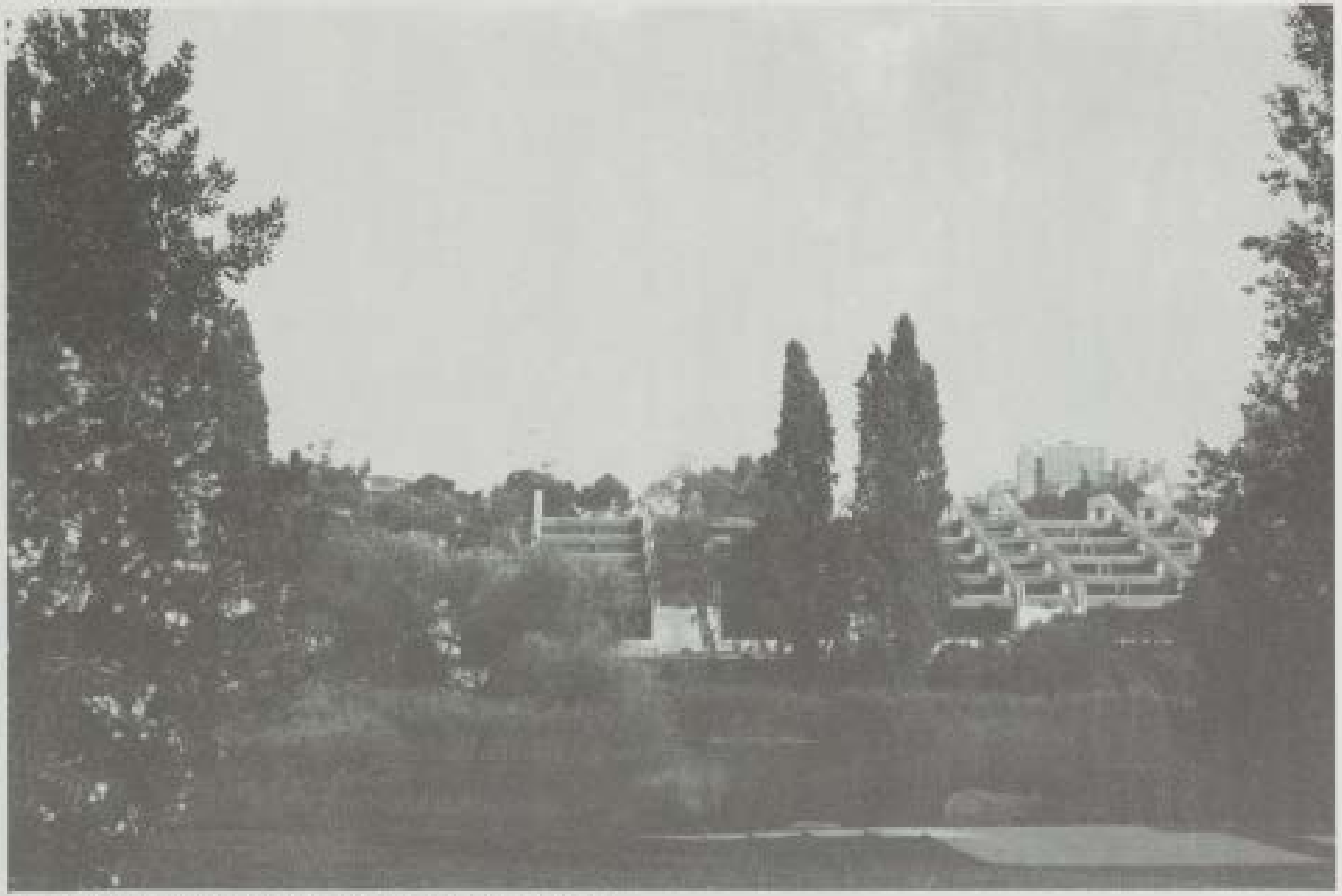
Em zona anexa, existe uma «kitchenette», zona de vestiários e sanitários, e uma sala para o pessoal.

Na cave existe uma ampla arrecadação para materiais.

A caminho dos cinco anos de funcionamento verificámos que apesar de um programa bastante elaborado temos que reconhecer que a grande nave não reune as melhores condições para apresentação de pintura. Mas quando este programa foi elaborado, nos finais dos anos 70, ainda se não tinha verificado o retorno à pintura que se dá no início dos anos 80. A Exposição-Diálogo sobre arte contemporânea organizada pelo Conselho da Europa veio demonstrar que o espaço é muito mais propício para apresentação de instalações e escultura.

Na dupla qualidade de arquitecto e Director do Museu penso que é essencial, quando se aborda um problema tão específico como é o da construção de um museu, dispor de uma equipa composta desde o início por conservadores, arquitectos, técnicos de iluminação e ar condicionado. Essa equipa deve ter sempre em mente de quanto é fundamental valorizar as obras a expor sem nunca perder de vista a sua conservação já que as futuras sociedades serão sempre o fruto de um passado.

O museu, apesar de todas as novas técnicas, continua a ser uma necessidade uma vez que lhe cabe não só conservar todo o património como estudá-lo e difundi-lo.



16 — Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian.

A PREVENÇÃO

Luís Elias Casanovas
Inspector Superior do Instituto Português
do Património Cultural (Lisboa)

1.0. Introdução

Cabe-me abordar um conjunto de problemas que hoje se agrupam numa noção que é cada vez mais utilizada nos meios de museologia, o da prevenção: prevenir o roubo e a degradação pelos agentes físicos, ou seja, a luz e a humidade e os poluentes.

Vou procurar transmitir-vos o que tem sido a nossa experiência neste domínio, mas antes de o fazer, tenho de explicar, para os nossos colegas espanhois, que o conjunto a que me vou referir, não inclui **todos** os Museus Portugueses mas sim os que dependem do Instituto Português do Património Cultural e os Museus Municipais que têm recorrido ao apoio técnico do Instituto.

2.0. O Instituto Português do Património Cultural e os seus Museus

O Instituto Português do Património Cultural organismo da Secretaria de Estado da Cultura tem na sua dependência directa um conjunto de cerca de 30 Museus, alguns em fase de instalação. Antes da criação do Instituto em 1980 estes Museus dependiam da Direcção Geral do Património Cultural, organismo que integrava a estrutura da Secretaria de Estado da Cultura.

Há que distinguir duas fases distintas na vida dos Museus do Instituto Português do Património Cultural:

— anterior a 1980
— de 1980 para cá.

Antes de 1980 (talvez fosse mais exacto dizer 1979) todos os problemas que se colocavam aos nossos museus na área de prevenção eram tratados pelos técnicos da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, de

forma pontual, consoante as disponibilidades financeiras, a importância do Museu, as pressões do Director, etc.

Não havia por parte da Direcção Geral do Património Cultural, qualquer intervenção na escolha das soluções, do equipamento, da definição de prioridades etc.

Ainda em 1978, no entanto, dá-se um primeiro passo ao ser criado um grupo de trabalho destinado a analisar a situação dos museus no que se refere às condições de segurança. Esse grupo, que integrava conservadores de Museu, técnicos da Polícia e dos Bombeiros e dois projectistas, elaborou um conjunto de recomendações que foram sendo transmitidas aos diversos museus, e em 1979 aborda-se de facto o problema dos equipamentos automáticos de detecção incluindo no plano de investimento da Direcção Geral e depois do Instituto Português do Património Cultural — uma soma específica para esse fim. No que respeita às condições ambientes, a abordagem não foi, nem é, sistemática como iremos ver.

3.0. Segurança

3.1. O projecto de instalação de equipamentos automáticos de detecção-alarme.

Visava o projecto, iniciado em 79/80, dotar todos os museus dependentes do Instituto Português do Património Cultural com equipamentos de detecção e alarme contra incêndio e intrusão.

Para sua concretização procedeu o Instituto à análise das diversas situações, e para cada caso elaborou-se um projecto de execusão completo que incluía, por vezes, a remodelação das instalações para a montagem de uma central de segurança.

Podemos dizer que em 1986 todos os museus dependentes, que se encontravam em funcionamento, estavam equipados.

3.2. Análise de métodos adoptados

O Instituto Português do Património Cultural criou uma estrutura própria que estudou e acompanhou a execução de todas as instalações. Definiu-se o tipo de eqipamentos a adoptar e alguns projectos foram exaustivamente discutidos com os responsáveis, no sentido de se encontrarem as soluções que melhor se adaptassem às características de cada museu.

No tocante à intrusão optamos na maior parte dos casos pela protecção volumétrica em detrimento da periférica por ser a menos susceptível de criar «falsos alarmes».

Evitamos, na medida do possível, os contactos de porta que se avariam com frequência, e deixamos para uma segunda fase o recurso aos circuitos de T. V.

3.3. Limitações e problemas

A dificuldade mais séria que enfrentámos, foi, na fase de execusão do projecto, a obtenção de plantas actualizadas, isto é que incluissem todas as alterações que ao longo de tempos se tinham introduzido na estrutura de diversos museus. Veio depois a habitual falta de meios humanos — desenhadores, orçamentistas etc. E por fim o mercado fornecedor.

Cabe aqui uma referência a essa estrutura que nos colocou, e coloca ainda, problemas muito graves.

A montagem dos equipamentos automáticos de detecção e alarme começou em Portugal há cerca de 20 anos. E, como noutros sectores, inicia-se com empresas de certa importância que importavam materiais do estrangeiro (Suiça, Alemanha e Inglaterra) e depois os montavam recorrendo às firmas que normalmente instalam material eléctrico.

Mas em pouco tempo dá-se neste sector uma transformação semelhante à que se operou por exemplo no ar condicionado: técnicos. Às vezes operários, saídos das empresas iniciais, criam as suas próprias organizações e estas por sua vez vão ser subdivididas a ponto de hoje existirem só em Lisboa mais de 50. Esta proliferação levou logicamente à concorrência comercial desordenada, e irresponsável, que embora não nos afecte já directamente, coloca problemas muito sérios aos pequenos museus Municipais que têm por vezes de escolher entre fornecedores com enormes diferenças de preços e não dispõem de técnicos que os possam aconselhar convenientemente.

3.4. Os Regulamentos

Por estranho que possa parecer não temos regulamentação oficial no que se refere à segurança contra incêndio e contra intrusão.

O único documento de que dispomos é um curto Despacho Normativo de 1978 251/78. Esta lacuna, não está em vias de ser ultrapassada uma vez que o regulamento que abrange os museus (no tocante ao incêndio) não está ainda em curso de elaboração...

3.5. A Guardaria

Em quase todos os Museus da Europa há problemas de Guardaria, o que leva a pensar que o «guarda Museu» é... um mal necessário. Entre nós

esta questão tem, no entanto, aspectos que julgo particulares, uma vez que a contratação de guardas se encontra dificultada por barreira administrativa quase intransponível.

Como resolvemos então esta questão?

Contratando pessoal que não fica ligado ao Museu, e cujo contrato tem de ser constantemente renovado. Começamos agora também, a recorrer a firmas especializadas solução onerosa com inumeros inconvenientes, mas que a curto prazo resolve alguns casos.

Entretanto procura-se através da realização de cursos de formação melhorar a nossa guardaria, fazendo-lhe sentir que muitas vezes eles são o verdadeiro «cartão de visita do Museu».

3.6. Conclusão

Pareceu-me importante fazer um breve balanço da experiência colhida em cerca de duas dezenas de instalações realizadas em condições muito diferentes e em locais muito diversos.

A primeira conclusão é a de que contrariamente ao que fizermos no inicio, procuramos hoje que seja uma única entidade a realizar as instalações — roubo e incêndio — e isto por razões de segurança, de eficácia e de custos.

É entretanto na área de manutenção que os nossos museus se defrontam com os problemas mais complexos dado a irregularidade de meios de que dispõe e que dependem, em larga medida, da sua localização geográfica. Com efeito em Bragança ou em Viseu não há os mesmos recursos que no Porto ou em Coimbra. Isto levou-nos a propor ao Instituto Português do Património Cultural, em 1984, a celebração de contratos de manutenção abrangendo todo o país, que seriam acompanhados e verificados pelos técnicos do Instituto. Infelizmente essa via não foi adoptada.

Continuamos por outro lado a considerar que os mais sofisticados equipamentos não substituem um guarda bem treinado, como acaba de ser demonstrado de forma espectacular pelo assalto ao Museu Municipal de Amesterdão.

3.7. A exportação de Obras de Arte

Deixei para o fim neste primeiro ponto reservado à segurança, um problema muito grave e complexo que me foi sugerido pela Dra. Natália Correia Guedes e que se resume no fundo a uma pergunta:... **em 1992 como vai ser possível controlar a circulação das obras de arte?**

Ninguém tem grandes ilusões àcerca da eficácia do controlo alfandegário para evitar o comércio ilegal de Obras de Arte nesta nossa época em que o turismo deixou de ser uma indústria para passar a ser uma espécie de epidemia colectiva!...

As alfandegas não querem demorar o turista.

O policia não quer molestar o turista.

O guia tem medo de não ter gratificações suficientes...

E apesar dos progressos da informática receio que se não encararmos muito a sério o problema do inventário sistemático do nosso património movél, dentro de poucos anos a Peninsula Ibérica estará... a saque!

Ora há países onde esse problema já mereceu atenção de especialistas, que por seu turno alertaram as autoridades competentes para a sua irenência!

E nesse quadro permite-me chamar a vossa atenção para a opinião do Dr. Patrick Boylon do ICOM da Grã-Bertanha.

4.0. Condições Ambientes

4.1. Situação

Antes de 1976, os problemas do clima dos museus eram abordados caso a caso pelos Directores na medida das possibilidades financeiras existentes, e só em três houve intervenções de **fundo**, projectadas e executadas pela Direcção Geral dos Edificios e Monumentos Nacionais: nos Museus Nacionais de Arte Antiga e de Soares dos Reis, nos anos 40, no Museu de Évora em 1958 e mais tarde a instalação de aquecimento em algumas salas do Museu Nacional Machado de Castro.

Por razões várias, sobretudo financeiras, os museus portugueses escaparam às duas crises: a de aquecimento central a que se referiu numa fase tornada histórica M. Hours, e mais recentemente à do ar condicionado.

No entanto, nesta última, houve uma tentativa curiosa que por acaso conheço em pormenor — o Museu de Évora — a que mais adiante me irei referir.

Mas até 1978 nenhum organismo da Administração Pública procurou intervir de forma sistemática no domínio do clima do Museu.

4.2. Situação actual

A partir da criação dos cursos do ICCROM em 1979 os conservadores portugueses que os frequentam inevitavelmente começam a fazer sentir a sua crescente preocupação pelo problema de controlo de humidade que assume entre nós aspecto por vezes muito grave! Com a criação do I.P.P.C., procurou-se ir dando resposta a esta preocupação com três ordens de iniciativas:

— dotando os museus com equipamento;
— desenvolvendo iniciativas especificas de formação no curso de conservadores e auxiliares de museografia;

— colocando à disposição dos museus aparelhagem de registo e medida.

Ou seja, se um museu pretende ver estudado um problema concreto do clima, o I.P.P.C. dispõe de um conjunto de aparelhos — 30 termohigrografos e três psicrometros dos quais dois de precisão — que lhe permite proceder ao exame das diversas situações e equacionar as respectivas soluções. São alguns desses casos que iremos expor.

4.3. Museu Monográfico de Conimbriga

Neste caso trata-se de um projecto de «raiz», isto é, ia-se instalar um museu.

Colocam-se dois problemas:

— o tratamento de ar das salas onde iriam estar expostos os materiais mais delicados;
— as salas de exposição.

Depois de discutidas estas opções por todos os intervenientes no processo foi decidido não climatizar o museu, mas sim unicamente as vitrines:

Uma vez estudada, a solução foi apresentada para aprovação a Garry Thomson, que a aprovou tendo fornecido orientações importantes sobretudo no tocante aos caudais de ar a utilizar.

O tratamento das vitrines é feito a partir de um desumidificador de absorção com um sistema de condutas montado na parte inferior das vitrines. Fig. 17 a 19.

Para as outras salas de exposição previu-se, e projectou-se, uma instalação de aquecimento elétrico por convectores movéis, que será completado este ano por um sistema de ventilação com temperatura controlada.

4.4. Museu do Abade do Baçal

Em 1980/81 a pedido da Sra. Directora efectuâmos o estudo de condições ambientes do Museu do Abade do Baçal em Bragança.

Para tal colocaram-se em 2 lugares escolhidos de acordo com as carecteristicas do edificio dois termohigrografos. Não se fez nenhum controlo exterior porque há uma estação metereológica local e Bragança não tem segundo cremos nenhum microclima muito acentuado.

A título de curiosidade em Dezembro registaram-se temperaturas negativas... dentro do museu.

Concluida a análise, foram efectuados os cálculos necessários ao dimensionamento da instalação tendo-se optado pelo aquecimento eléctrico por

convectores planos cuja capacidade de resposta às variações ambientes é muito grande. Fig. 20 e 21.

Entrada em serviço este ano, a instalação irá provavelmente exigir emprego do equipamento de humidificação já que no inverno os valores de h. r. são por vezes baixos, embora as variações sejam muito lentas.

Recorremos por princípio ao registo prévio das condições ambientes, como neste caso, antes de definirmos, qual a solução que iremos adoptar, para evitar as instalações subdimensionadas (**ou inuteis**).

4.5. Museu de Évora

Neste caso estamos perante duas situações distintas: a cave e as salas de pintura.

Tomemos primeiro as salas de pintura do 1.º andar.

Em 1958 a Direcção Geral dos Edificios e Monumentos Nacionais decidiu instalar nas salas do 1.º andar do Museu de Évora unidades de ar condicionado. No entanto exigiu-se já então que essas unidades assegurassem o controlo de humidade relativa.

Substituidas recentemente constatou o Director do Museu de Évora que as suas coleções estão a ser prejudicadas pelas condições ambientes, havendo sinais evidentes de deterioração. A metodologia que iremos adoptar será a mesma do Museu do Abade do Baçal embora seja diferente o período de tempo. Com efeito em Évora interessaria igualmente o verão e as estações intermédias pelo que três registadores se encontram em funcionamento desde o dia 6 de Maio e irão permanecer no museu até ao fim de Janeiro de 1989. Recolhidos os dados procurar-se-há a solução e só lamentamos não poder como em Conimbriga, Museu Nacional de Arte Antiga, Torre de Belém, e tantos outros casos recorrer ao saber, à experiência e ao extraordinário bom senso de Garry Thomson, a quem presto aqui homenagem muito sincera e muito grata.

O caso da cave do Museu ilustra justamente o que dissemos sobre as necessidade de se **conhecer** o local **antes** de se definirem as medidas a adoptar. Com efeito instalaram-se unidades de condicionamento de ar numa cave onde se verificou, posteriormente, que as temperaturas nunca são elevadas, mas que regista níveis de h. r. muito elevados. Fig. 23 e 24.

4.6. Conclusões

Ainda há muitos museus com problemas graves no tocante à climatização.

No entanto antes de se estudarem as soluções importa **conhecer** os problemas; é nesse sentido que o Instituto Português do Património Cultural

tem procurado actuar evitando adoptar a prática usual de métodos pré-fabricados e mal adaptados às nossas condições climatéricas e aos **tipos de construção.**

Acompanhamos por outro lado o que vai acontecendo nestas áreas onde, seguindo os ensinamentos de Garry Thomson, se começa a procurar «as instalações de climatização sem equipamento» na feliz expressão do Dr. Gunter S. Hilbert.

5.0. Iluminação

Deixei para o fim um capítulo muito importante, porque se trata de um domínio em que contamos com bons especialistas de entre os quais um de reputação internacional: refiro-me ao Eng.º M. Massano de Amorim autor do projecto de iluminação do CAM e do Museu Gulbenkian, museu que constitui um dos primeiros exemplos em projecto de iluminação em que houve a par das naturais preocupações museográficas, uma cuidadosa análise das condições de conservação. Desse trabalho de conjunto resultaram, soluções ainda hoje, passados trinta anos, apontadas como modelares.

Outros museus, outras situações umas mais graves do que outras, mas graças à participação nos cursos do ICCROM e a constante preocupação pelas condições de conservação, os nossos conservadores têm pouco a pouco afastado as fontes luminosas carregadas de UV, protegem as janelas dos seus museus com cortinas de pano (excelente filtro UV como pôde constatar G. Thomson em 1982 na Casa Museu Anastácio Gonçalves).

Mas... há os casos mais complicados entre os quais é significativo o do Museu de José Malhoa nas Caldas da Rainha. Fig. 25 a 28.

Construído na década de 40 sem janelas, só com iluminação zenital, as suas clarabóias colocaram sempre problemas de estanquidade até que, após várias tentativas, de solução, se estudou com a Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais a forma de resolver o problema definitivamente.

Procedeu-se então a uma análise das condições de iluminação tendo encontrado valores que ultrapassam largamente os máximos admissíveis de 150 lux e a 70 uw/lu de UV.

Não sendo financeiramente possível a montagem de um sistema de controle de iluminação natural, optamos por uma solução mista:

— reduzir-se o nível de iluminação por meio de uma pintura espessa de exterior do vidro a um máximo de 400 lux no plano horizontal;
— anular os UV com emprego de filtros.

Não é a solução ideal, mas foi a solução possível, uma vez que embora se mantenham elevados os níveis médios de iluminação, a supressão dos UV nos dá alguma garantia quanto às condições de conservação.

6.0. Observações finais

Se dei a sensação de que não há problema nos nossos museus no campo da segurança e da climatologia, tenho de pedir desculpas aos Senhores Directores e Conservadores aqui presentes!

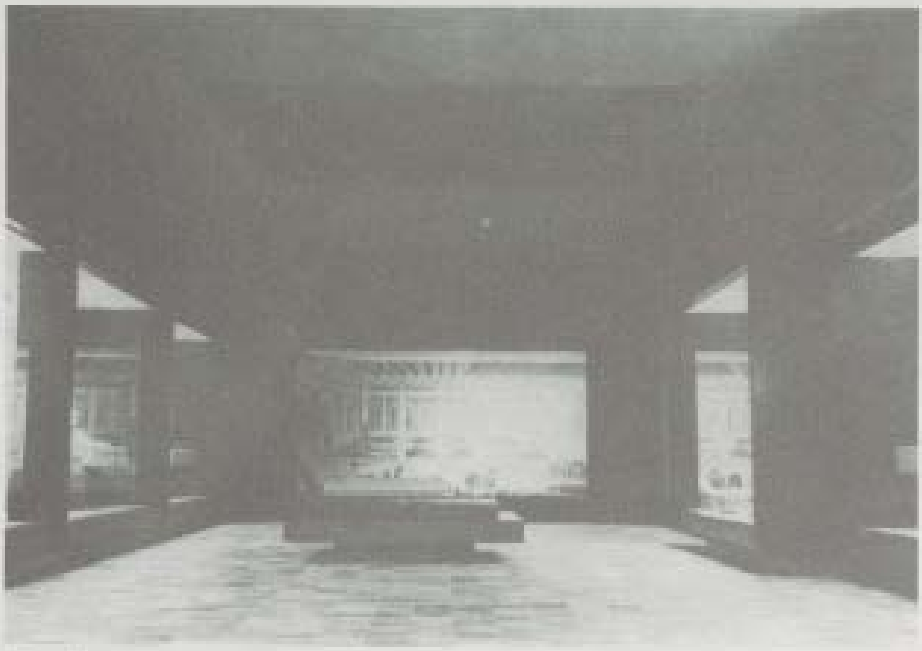
Há muitos e alguns bem graves...

Mas há efectivamente por parte de todos os membros da **nossa** profissão uma enorme vontade de os estudar primeiro para os resolver depois!

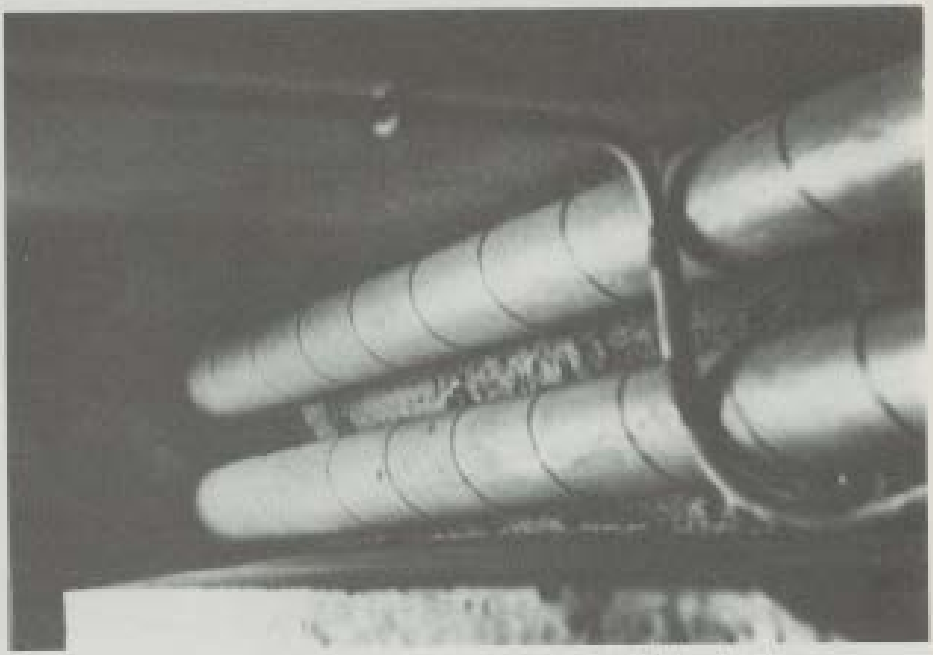
Não dispomos é certo dos meios que desejamos, nomeadamente de um Centro de Estudos Museológicos, que chegou a estar projectado e que é em meu entender indispensável, porque há problemas específicos que têm de ser estudados aqui...

Mas **aqui**, onde é?

Recordando Luís de Camões, talvez que em matéria de museologia possamos ter uma linguagem comum.



17 — Museu Monográfico de Conimbriga - Sala da Vida Quotidiana.



18 — Um aspecto das condutas que estão instaladas na parte inferior das vitrines.

19 — Desumidificador.

20 — Museu do Abade de Baçal.

21 — Museu do Abade de Baçal. Aspecto de uma sala com os convectores.

22 — Museu de Évora.

23 — Sala do Museu de Évora, vendo-se à esquerda as grelhas dos condicionadores de ar.

24 — O Museu de José Malhoa.

25 — Sala do Museu de José Malhoa, vendo-se as clarabóias de iluminação zenital.

26 — Galeria do Museu de José Malhoa com iluminação zenital.

EVOLUCION DEL USO DEL ESPACIO EN LOS MUSEOS: LAS TRES ETAPAS DEL MUSEO NACIONAL DE ETNOLOGIA, DE MADRID

Pilar Romero de Tejada
Museo Nacional de Etnología

Si utilizamos la definición de museo dada por el ICOM en 1974 como «una institución permanente, no lucrativa al servicio de la sociedad y de su desarrollo, y abierta al público», veremos que el fenómeno del museo es de origen reciente. No es hasta finales del siglo XVIII cuando se conoce popularmente por un museo a un edificio construído para el almacenamiento y exhibición de objetos históricos y naturales, que se abre ya a la visita del público, y dejando de ser un conjunto de curiosidades con una finalidad coleccionista, meramente privada. De esta forma el desarrollo de las colecciones y su utilidad pública fue gradual, y estuvo influenciado por las condiciones sociales y filosóficas que prevalecían en aquel momento.

Hasta entonces los museos habían ido formando sus colecciones con objetos pertenecientes a otros pueblos antiguos y modernos (monedas, esculturas, lápidas y otras curiosidades), pero es partir del siglo XIX cuando van a contribuir también a crear la conciencia nacional: era necesario posiblemente pasar por este afan coleccionista por el mundo exterior, patente a cualquier ojo, para acostumbrar la mirada al exotismo menos evidente del propio mundo. Es el momento de creación de los museos que habrán de custodiar el patrimonio de una nación. Asimismo, los violentos y democratizantes cambios que ocurren en la vida europea ocasionados por la revolución política e industrial, se — vieron acompañados por un firme crecimiento de los museos, no sólo en Europa sino también fuera de ella. Es, como dice Edward Alexander (1), «la edad de oro de los museos».

En el siglo XX va a cambiar otra vez el estilo de estas instituciones, con la creación de nuevos tipos de museos más especializados, debidos principalmente a los movimientos migratorios desde las zonas rurales a las ciudades. Ahora bien, no va a ser hasta la segunda mitad de nuestro siglo

(1) ALEXANDER, Edward D., **Museums in motion**, Nashville, 1965.

cuando comiece a afirmarse la actual filosofía de los museos de todo el mundo, con el surgimiento de un importante movimiento de integración de éstos en la comunidad, y en una reunión importante tenida en Santiago de Chile en 1972, se reconoció al museo como un medio de educación a través del que podía crearse un conocimiento del desarrollo científico, tecnológico y ambiental.

Hasta ese momento los museos se habían dedicado fundamentalmente a acopiar materiales selectos y preciosos y a exponerlos sin un criterio pedagógico y social claro. No se tenía en cuenta para nada la conservación patrimonial de sus colecciones, ni su función educativa, ni el papel que éste debía jugar en la sociedad. Eran lugares reservados y hasta veces prohibidos para el público, Ahora bien, no podemos dejar de mencionar aquí el ensayo de utilización educativa de los museos, que en España lleva a cabo la Institución Libre de Enseñanza en el último tercio del siglo XIX con la creación del Museo Pedagógico para la educación integral de sus alumnos.

Como consecuencia de todo ello podemos concluir que el gran cambio en las instituciones museísticas se produce en tres aspectos fundamentales: 1.º En la conservación, tomando conciencia de que una de sus principales obligaciones es trasmitir a las generaciones venideras, de la manera más completa y fidedigna, las muestras de las diversas facetas de la actividad humana que de los distintos contextos ecológicos y socio-culturales, han llegado hasta el presente, facilitando a dichas generaciones el mejor conocimiento de la história de la humanidad y del proceso de acumulación de su legado cultural. 2.º En la utilización de las colecciones con fines educativos. El énfasis que se ha dado a este aspecto del trabajo en el museo, es, sin duda, uno de los principales criterios para replantear todas las formas de trabajo en él. 3.º Y, por último, la puesta en funcionamiento de diferentes tipos de acciones y programas públicos que permitan vincular más estrechamente a los museos con la comunidad a la que sirven.

Todos estos cambios que han supuesto un nuevo replanteamiento en el trabajo museológico, han supuesto asimismo una readaptación del espacio de los museos edecuándolo a estas nuevas necesidades, especialmente en aquellos que tienen una larga tradición, y ello ha llevado consigo la creación de instalaciones museológicas indispensables para cumplir la función social que toda institución museística debe desarrollar hoy.

«El Museo Antropológico» del Dr. Velasco (1875-1882)

Desde estos planteamientos voy abordar a continuación el caso específico del Museo Nacional de Etnología de Madrid, poniendo de manifesto la evolución de su espacio desde 1875 hasta la actualidad. El Museo Nacional de Etnología es el primer museo de carácter antropológico que se crea en el Estado español, aunque a lo largo de su historia ha recibido tres

diferentes nombres, ha cambiado su situación jurídica y ha seguido asimismo diferentes concepciones científicas.

El Museo Antropológico fue creado por iniciativa privada del médico D. Pedro González Velasco (1815-1882) para albergar en él las colecciones que había ido formando a lo largo de su vida profesional, y se puede considerar como un típico «gabinete de curiosidades». En sus heterógeneas colecciones se encontraban especímenes pertenecientes a los tres reinos de la naturaleza — mineral, vegetal y animal —, muestras de antropología física, así como preparaciones anatómicas, antigüedades y objetos etnográficos. Todo ello estaba en estrecha relación com el concepto de antropología y etnología que existía en aquel momento, en el que iban surgiendo oficialmente estas ciencias en España.

El Dr. Velasco habían participado activamente en la Revolución de 1868, siendo en esta época nombrado catedrático de operaciones quirúrgicas. Fue activo defensor asimismo de las ideas positivistas, como lo fueron muchos otros médicos de su época. Todos ellos propugnaban una reforma de la educación a base de la secularización, de la creación de escuelas libres del control del gobierno y sociedades científicas, principalmente en el caso de la Medicina. Basado en estas ideas creó su propia Escuela libre de Medicina, donde se impartían de modo privado clases de Anatomía, y unida a esta Escuela fundó la Sociedad Anatómica, que tuvo una gran importancia en aquellos años, y publicaba la revista **El Anfiteatro Anatómico Español**, que fue una de las revistas médicas más importantes del período revolucionario. Fue asimismo miembro fundador de la primera Sociedad Antropológica existente en nuestro país, fundada en 1865.

Es preciso decir que todas estas instituciones iban a tener cabida en el museo que este médico segoviano quería crear. Partiendo de todas estas premisas — así como de la idea que tenía el Dr. Velasco de un museo, ya que había visitado unos cuantos en sus viajes por Europa —, encargó la construcción de un edificio propio a uno de los arquitectos más prestigiosos del momento en España, al que había conocido en París: D. Francisco de Cubas, Marqués de Cubas. Se construye en un solar de esquina, de planta trapezoidal muy acusada y con una diferencia altimétrica importante entre las dos calles principales que convergen en su fachada principal. Ello obliga al arquitecto, con el fin de mantener la misma línea de cornisa, a construir dos plantas a una de las calles — la entonces llamada calle Granada, hoy de la Infanta Isabel — articulando las dos por medio de un pórtico tetrástilo pseudojónico(2).

---

(2) Todas las referencias a la arquitectura del edificio, así como a su rehabilitación actual, las he obtenido de la memoria redactada para realizar las últimas obras en el museo. Se debe al arquitecto Miguel Angel López Miguel, al que expreso mi reconocimiento por su utilización.

El edificio estaba situado en el área surgida de la segregación del Parque del Buen Retiro, quedando así junto al Museo del Prado, el Jardín Botánico y el Observatorio astronómico, realizaciones todas de la época de Carlos III; y enfrente de la estación de Atocha, ejemplo de la arquitectura del hierro y cristal, que va a tener su réplica en la gran bóveda que va a cubrir la sala principal del museo. Se trataba de un barrio de clara connotación burguesa, en cuyas cercanías se ubicaba la Facultad de Medicina y el Hospital de San Carlos.

El exterior aparece muy cuidado, con una arquitectura ecléctica aunque dentro de la tipología de palacete que se construye en Madrid en aquellos años para la aristocracia y la burguesía. Destaca en él el gran volumen de la cubierta a cuatro aguas de hierro y cristal del Salón central, así como la fachada principal compuesta por el pórtico jónico con su frontón correspondiente, todo dentro de un orden neoclásico con mezcla de elementos romanos, tales como el podio y la escalera. El tímpano del frontón se adornaba con una cabeza de Atenea, una palmeta en el vértice y dos esfinges aladas en los extremos, obras del escultor Agustín Mustieles. A cada lado de la escalera se encontraban las figuras sedentes de dos importantes médicos españoles, la de Miguel Servet y la del divino Vallés, esculturas realizadas por Elías Martín y Ramón de Subirat. El fondo del pórtico estaba cubierto de pinturas murales pompeyanas, y el friso podía leerse NOSCE TE IPSUM.

El Marqués de Cubas va a ordenar el espacio en tres bloques, uno central y dos laterales. La parte central, que será básicamente el museo, estaba formada por un gran salón con una galería perimetral en el primer piso con barandilla de hierro forjado, a la que se accede por unas escaleras de caracol, estando adosados a sus muros 147 armarios de madera bellamente tallados y decorados, en los que se exponían las colecciones. En un cocumento conservado en el archivo del Museo se ofrece una detallada descripción de este salón, de la que destacaremos el siguiente párrafo: «De la total superficie del museo que comprende 20.000 pies cuadrados, este salón ocupa 6.000 pies; ofrece un aspecto grandioso, y las mejores condiciones por la altura de sus muros y por la luz cenital que recibe, la cual comunica al espacio que aquel ocupa y a los objetos que encierra, la claridad apetecida»([7]). De este salón central se pasaba a otro más pequeño, situado transversalmente con el anterior, que también se iluminaba por medio de luz cenital.

En el bloque de la derecha se albergaban un laboratorio químico, una cátedra general con gradas para doscientas personas, un gabinete de estudios microscópicos, y en la parte alta una sección de modelos, moldes y originales. En el bloque de la izquierda contenía la sección de etnografía y curiosidades, el despacho, la consulta y la vivienda del Dr. Velasco, y en la

---

([7]) **Cátalogo manuscrito del salón grande del Museo del Dr. Velasco,** sin fecha ni firma, 18 folios. Archivo del Museo Nacional de Etnología.

planta baja las caballerizas, cocheras y dependencias del servicio. Ahora bien, sabemos también que en el edificio se estableció la redacción del **Anfiteatro Anatómico Español,** pero no tenemos datos de su exacta ubicación.

En 1882 muere el Dr. Velasco y años más tarde, en 1887, el Estado compra el edificio y sus colecciones, que posteriormente se repartirán entre diferentes instituciones de la época: las de Anatomía y Patología pasarán a la Facultad de Medicina; las de Antropología física, Etnografía e Historia natural al Museo de Ciencias Naturales; y las de Antigüedades al Museo Arqueológico Nacional.

El Museo Antropológico y Etnológico en manos del Estado (1887-1981)

En 1890 el Museo de Ciencias Naturales toma la decisión de utilizar el antiguo museo del Dr. Velasco como una ampliación del suyo, y así en 1885 traslada su sección de Antropología, Etnografía y Prehistoria que años más tarde, en 1910, se va a convertir en Museo Nacional — dependiendo ya del Estado — y que va a recibir el mismo nombre que su sección de origen. Las colecciones básicamente eran de etnografía, antropología física y arqueología, produciéndose en estos años un gran incremento de ellas por medio de compras y donaciones. Como todos en aquellos años el Museo era un almacen visitable y en el que no se dedica ninguna sección a la conservación material y no existían tampoco depósitos, estando prácticamente expuestas todas sus colecciones. En cambio, la investigación, principalmente sobre sus fondos de antropología física y sobre la materia específica del museo, va a tener una gran importancia llegando a ser un centro relevante de la antropología del país, ya que para ello contaba con una importante biblioteca y con algunos laboratorios, en los que se impartían las clases prácticas de la cátedra de Antropología de la Universidad.

En la documentación conservada en el archivo encontramos las quejas reiteradas de los sucesivos directores ante la falta de espacio y de ayuda económica oficial, a pesar de que en esos años se empieza ya modificar el interior del edificio, redistribuyéndolo y transformándolo sin ningún esquema dominante.

En 1940 va a tener lugar la constitución del actual Museo Nacional de Etnología. Esta creación no significaba un nuevo edificio, ni unas nuevas colecciones, sino una concepción diferente en la ordenación de éstas. Se va a dar mayor importancia a las exposición de las etnográficas, relegándose a un segundo plano las de antropología física, ya que según sus creadores, el anterior museo tenía un carácter de «museo fósil evolucionista y fin de siglo». A pesar de estas declaraciones, las exposiciones permanentes se organizaron, sin decirlo explícitamente, siguiendo el tradicional esquema de los tres estadios de los primeros evolucionistas: salvajismo, barbarie y civilización. Pero al carecer de todo tipo de elementos informativos y al mezclar objetos de

unos grupos étnicos con otros, dichas exposiciones resultaban algo confusas y nada didácticas, alcanzando su grado máximo de confusión cuando en 1973 ingresaron las colecciones del desaparecido Museo de Africa, y se mezclaron con las existentes sin ningún criterio expositivo.

El edificio había sufrido grandes daños debido a la guerra civil, por lo que se procede a su restauración. En el exterior desaparecen las estatuas, la palmeta y las esfinges aladas, así como las pinturas del pórtico que se cubren con un revoco. Pero es en el interior donde el edificio va a sufrir una mayor transformación, ya que se construyen en el salón central tres galerías con pórticos adintelados, que existen en la actualidad, y el salón pequeño una galaría de paso longitudinal. Asimismo las bóvedas se cubrieron con un cielo raso de cristal, que se situó al nivel del tercer piso.

A pesar de haber estado estrechamente ligado a la historia de la antropología española, el museo había carecido siempre de la ayuda económica y del personal especializado necesario para llevar adelante una labor de investigación y educativa; ello se reflejaba principalmente en la ausencia de instalaciones museográficas apropiadas, en la carencia de depósitos, en la inadecuada exposición de sus fondos y en la carencia de planes de conservación e investigación.

En los años 70 el edificio había llegado a un grado extremo de deterioro y sus colecciones estaban sufriendo un rápido y grave proceso de degradación. Además el espacio interior había sido transformado sucesivamente según las necesidades cambiantes, hasta llegar al resultado de un conjunto caótico de dependencias de aspecto lúgubre, que carecían por completo de un planeamiento museográfico adecuado.

La nueva reestructuración actual

Por esta razón, en 1981, la Dirección General de Bellas Artes y Archivos del Ministerio de Cultura, toma la decisión de realizar en él las obras necesarias para posibilitar su normal funcionamiento. Se encarga el proyecto y su dirección al arquitecto Miguel Angel López Miguel, iniciándose las obras a finales de 1982 y teniendo lugar la inauguración de las nuevas instalaciones en diciembre de 1986.

La intervención ha correspondido obviamente a un concepto claro de REHABILITACION ARQUITECTONICA, más que al de RESTAURACION entendido en su sentido clásico, ya que un edificio que posee una planta de características físicas muy rígidas, y específicas para el fin que fue proyectado originalmente en el siglo XIX, dificulta en gran manera la labor de readecuación para otros fines distintos; quizá no ha variado en la intención, ya que siempre se ha mantenido su uso y concepto como tal Museo Etnológico, pero si es sustancialmente diferente su enfoque en la forma actual de replantearse un funcionamiento museográfico.

Por otra parte, y después de las transformaciones sufridas por el edificio a lo largo de su historia, puede afirmarse que hoy día y a efectos de conservación se ha mantenido únicamente su volúmen — respeto al entorno urbanístico— y el Salón central de exposiciones, a pesar de su transformación. Esto se ha decidido atendiendo únicamente a su entidad claramente predominante en el edificio, y porque es totalmente impensable considerar siquiera la posibilidad de volver a recuperar su estado primitivo: primero por la ausencia de datos suficientemente precisos del mismo, y segundo por la pérdida de espacio útil que representaría esta recuperación; espacio del que no se encuentra excesivamente sobrado el Museo. Ahora bien, conservar su estructura actual nos ha planteado graves problemas a la hora de acometer el montaje de las exposiciones permanentes. El resto de edificio se sometió a una intervención drástica con el fin de conseguir un resultado acorde con su destino como principal museo de su especialidad en el país.

Fijadas estas premisas en cuanto a la materialidad del propio edificio, se ha fundamentado en una división de tres áreas según las principales funciones que desarrolla el Museo:

a) **Área de exposición al público.** — Consiguendo para ella la máxima superficie útil posible, su más fácil accesibilidad y el control más estricto.
b) **Área de estudio y actividades complementarias.** — En ella tienen cabida las actividades complementarias, de divulgación y de estudio propias de todo museo, con un acceso al público más restringindo que la anterior.
c) **Área de dirección, investigación y administración.** — Para alojar los servicios propios del Museo y cuyo acceso sea únicamente posible a las personas encargadas de dicho funcionamiento.

Coherentemente con este esquema funcional, y siempre limitados por la estructura física planteada por lo ya construído, el edificio se articula ahora en tres grandes bloques:

a) Comprende el gran salón central, que se mantiene intocado y el salón pequeño contiguo, que se amplía en lo posible, respetando su carácter espacial unitario. Asimismo se cuenta con dos salas de exposiciones temporales, de las que carecía anteriormente el Museo, aunque tienen unas características espaciales muy rígidas. Se hallan éstas dos situadas en la parte baja del bloque lateral que da a Alfonso XII, en la antigua división original del Dr. Velasco.
b) Situada en el bloque correspondiente a la fachada del paseo de la Infanta Isabel, cuya seguridad de acceso es más controlable. En ella se han instalado la sala de proyección de audiovisuales, el Depar-

tamento de Educación y Acción Cultural, una sala de reuniones o seminario y la biblioteca, cuya historia corre paralela a la del Museo, siendo posiblemente la más importante del país en colecciones de revistas de Antropología. Asimismo, con acceso directo desde la calle está la sala de conferencias y proyecciones, con capacidad para 120 personas, que ocupa el espacio de las antiguas carboneras y cuarto de calderas: éstas a su vez habían sido instaladas en lo que en su día fueron las cuadras y cocheras de la vivienda del Dr. Velasco. A excepción de la biblioteca y la sala de reuniones, el resto de las instalaciones son del todo nuevas, ya que anteriormente el Museo carecía de ellas.

c) Agrupa todos los servicios propios de su función en el bloque con fachada hacia Alfonso XII, por ser la zona de menor nivel de ruido ambiental. En ella también se alberga el laboratorio de restauración, asimismo de reciente creación, donde se llevan a cabo todos los tratamientos pertinentes de las colecciones y se controla su conservación.

Los tres bloques, conectados en cada uno de los tres niveles verticales, se desarrollan a través de los planos horizontales de sus plantas alrededor de vestíbulos de relación entre las diferentes competencias, buscando así la mayor diafanidad posible. Este logro puede apreciarse en la mínima expresión de las divisiones de tabiquería, habiendo quedado la compartimentación interior reducida prácticamente a los muros de carga, con la eliminación de antiguos pasillos tortuosos, y locales oscuros y sin uso determinado. Estos vestíbulos poseen la doble función de ámbito de relación, y también de exposición de libros u objetos, más específicos o propios para el visitante especializado, distinto del público masivo del área central.

Finalmente las zonas destinadas a depósitos, de tan gran importancia en un museo, se han llevado al semisotano o a las zonas bajo cubiertas. Todo ello ha conducido a que, sin aumentar la superficie construída excepto en una zona del semisotano, condición ineludible como primer condicionante físico insalvable, se haya aumentado de forma manifiesta la superficie útil y las posibilidades espaciales de cada una de las dependencias anteriores del edificio — siendo de resaltar que se han mantenido todas aquellas que tenían un uso definido — además de las de nueva creación. Asimismo, se efectuó una completa renovación de las instalaciones eléctricas, de fontanería y saneamiento, y calefacción, además de instalar un sistema de seguridad anti-robo y de detección de incendios.

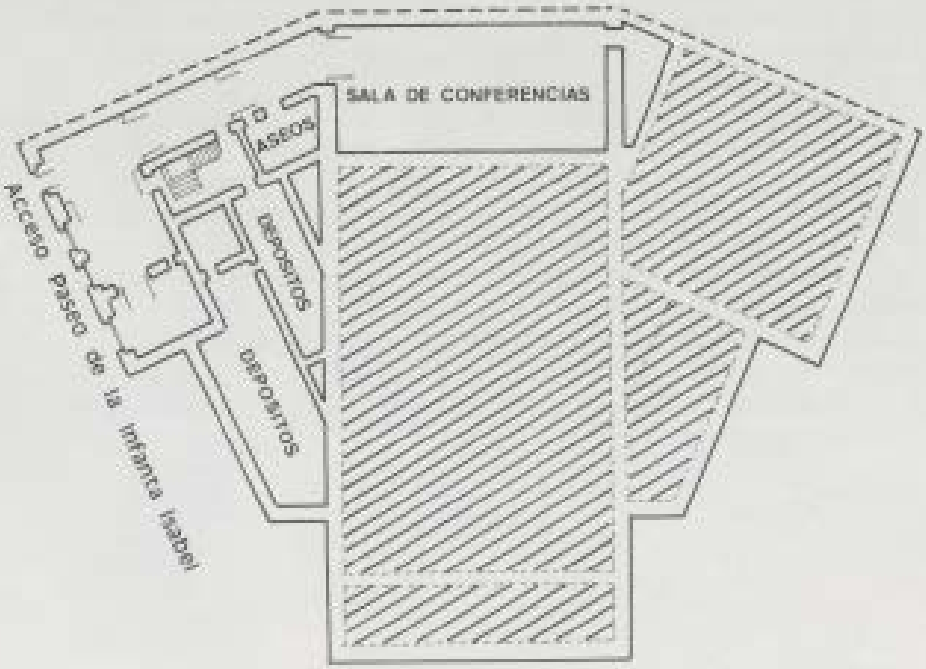
No podemos dejar de mencionar el tratamiento que han recibido las bóvedas de los salones centrales del Museo, por las que accede la luz natural, de tipo cenital, ya que con este tipo de iluminación tradicional entramos necesariamente en una contradición ante las funciones de exhibir y conservar.

No quiero dejar de recoger aquí una frase del arquitecto Louis Kahn(*), que dice: «Ningún espacio puede existir arquitecturalmente sin luz natural. La luz natural modula los ambientes siguiendo las horas del día y las estaciones del año. Un lugar o un espacio en arquitectura siempre tiene necesidad de esta fuente de vida que es la luz». Y entramos en contradicción porque esta fuente de luz que, por un lado, resalta a los objetos en exhibición con todo su valor, por otro es causa de graves deterioros en ellos si esta fuente de luz no se controla. La solución adoptada en el Museo, la más adecuada por su estructura, ha sido la de colocar en los cristales de los lucernarios filtros que impidan el paso de los rayos infrarrojos y de los ultravioletas de la luz solar.

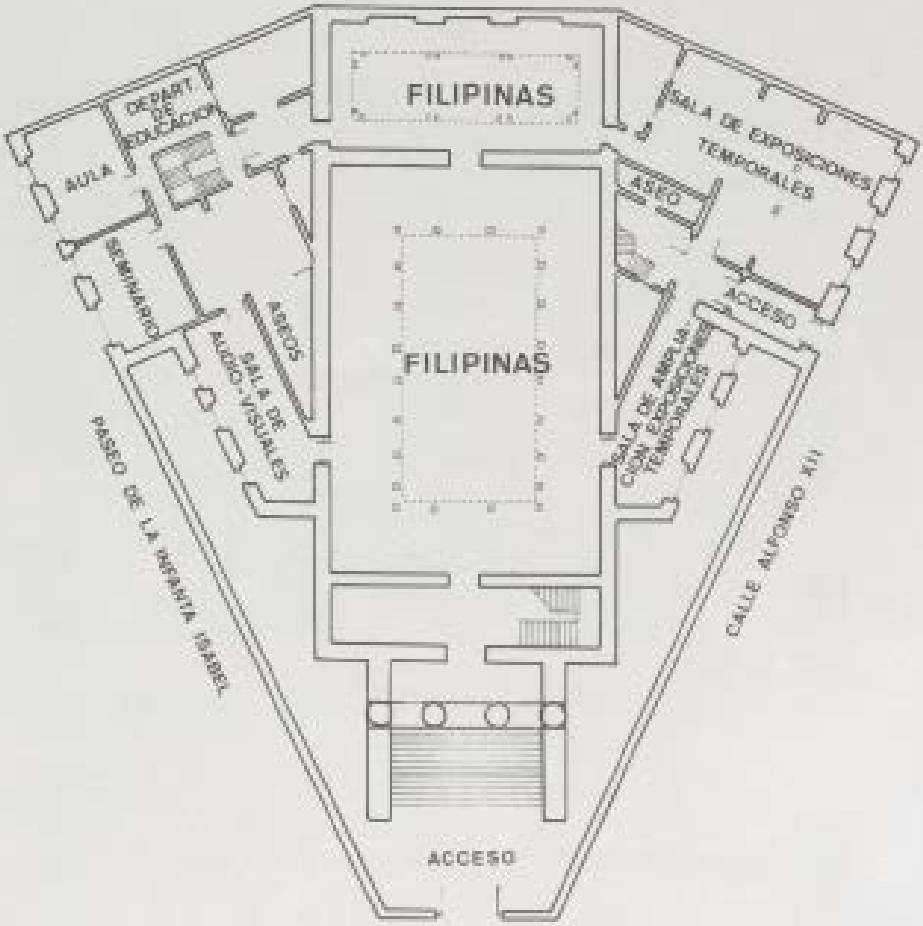
Una vez finalizadas las obras, se procedió al montaje de las exposiciones permanentes con un cambio en el criterio expositivo, gracias a la investigación que se había iniciado años antes sobre las colecciones. Este se basa principalmente en el modelo de áreas geográficas, complementando con exposiciones temáticas temporales.

Por último, y para terminar este esbozo histórico, sólo quiero mencionar que a pesar de las importantes obras llevadas a cabo en el Museo, de la creación de nuevas instalaciones museográficas y del cambio en su criterio expositivo — adecuado todo ello a la función social predominante que debe tener — en estos momentos nos volvemos a encontrar con delicados problemas de espacio, al haber aumentado las colecciones en este último año a través de compras y donaciones. Ahora bien, en la actualidad difícilmente se podría obtener nuevos espacios en el Museo, y será necesario buscar soluciones nuevas porque de no ser así se estará dificultando que el Museo lleve a cabo algunas de sus funciones principales: acopiar, exhibir y conservar nuevas colecciones.

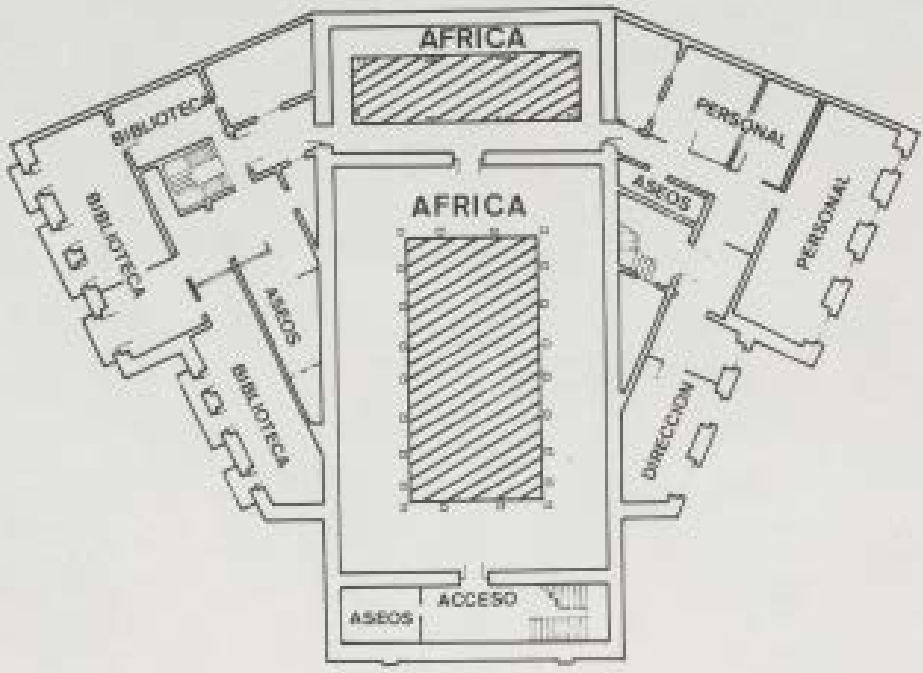
(*) LYNDE, Pierre y MALLARONI, Sylviane, «Lumière naturelle et muséographie». En **Internacional Review of Architecture and Design,** n.º 368, pp. 123-125. 1986.



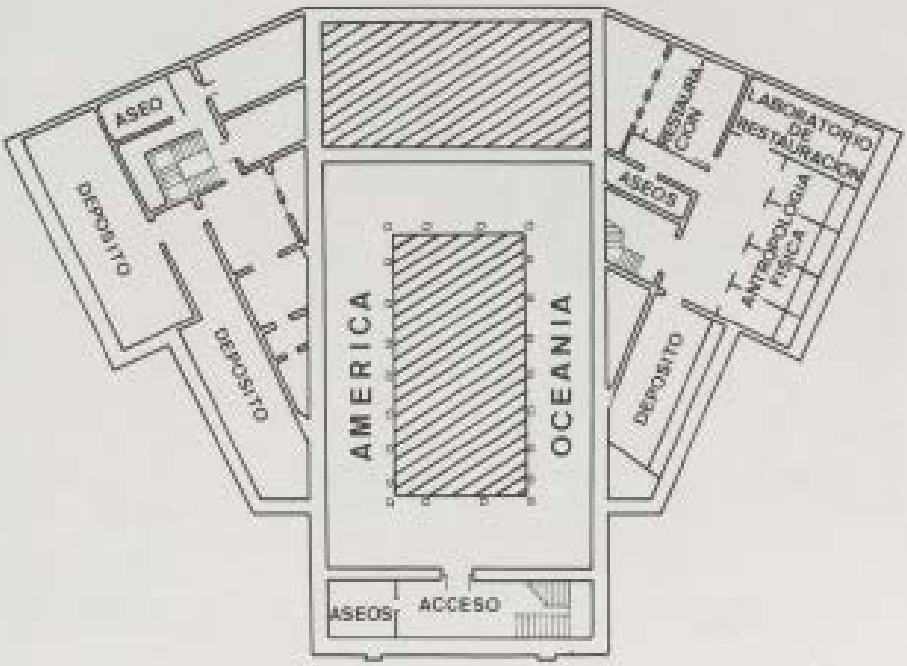
27 — Planta baja del actual Museo Nacional de Etnología



28 — Primera planta del actual Museo Nacional de Etnología

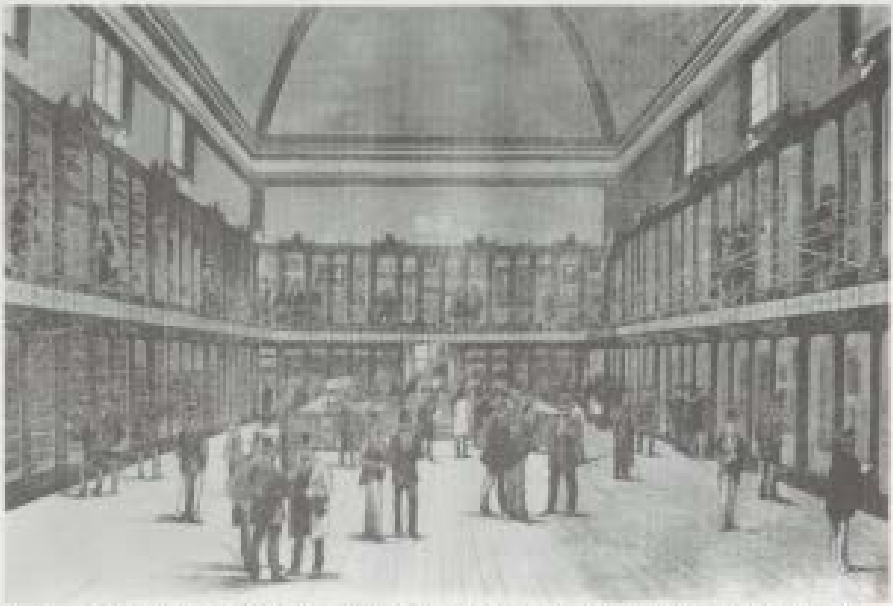


29 — Segunda planta del actual Museo Nacional de Etnología



30 — Tercera planta del actual Museo Nacional de Etnología

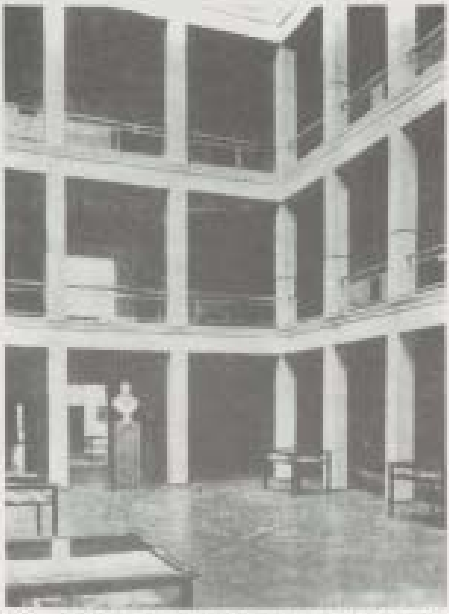
31 — Pórtico del Museo Antropológico en 1875. Grabado de la época.



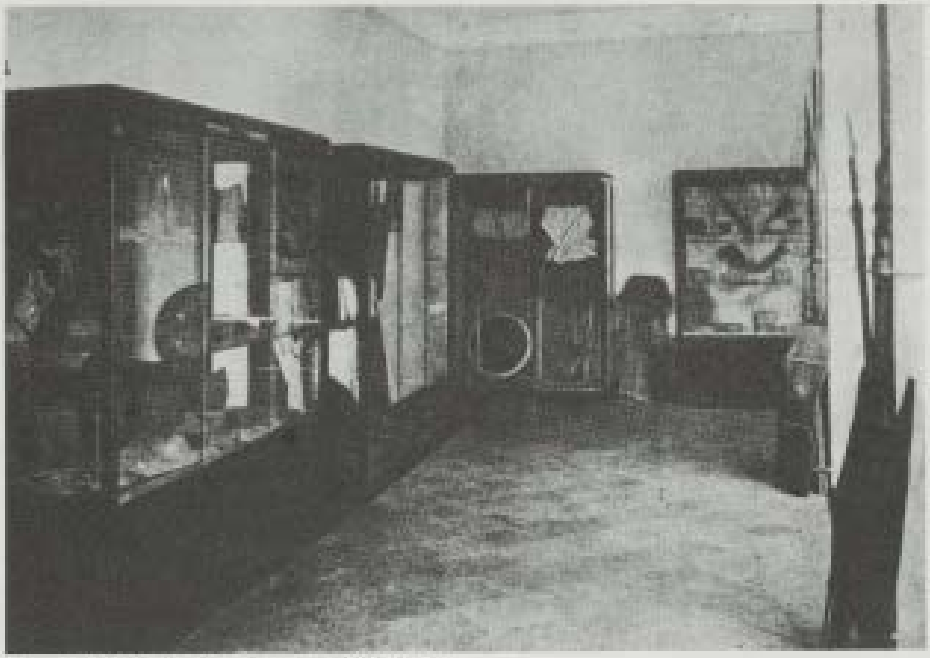
32 — Salón central del Museo Antropológico el día de su inaguración en abril de 1875. Grabado de la época.

33 — Salón central del Museo Nacional de Antropología, Etnografía y Prehistoria (1910-1940).

34 — Salón pequeño del mismo museo (1910-1940).



35 — Salón central del Museo Nacional de Etnología (1945-1979).



36 — Vista de la sala segunda (1945-1979).

37 — Salón central del Museo Nacional de Etnología después de la reforma (1986).

38 — Salón pequeño (1986).

39 — Aspecto de la sala de Filipinas y Extremo Oriente (1986).

40 — Aspecto de la sala de Africa del Norte (1986).

41 — Aspecto de la sala de América (1986).

42 — Sala de lectura de la Biblioteca del Museo (1986).

43 — Sala de conferencias (1986).

ARQUITECTURA DE MUSEOS Y FUNCIONES MUSEOLOGICAS

Por el Dr. Luis Alonso Fernández
Profesor Titular de Museología de la Universidad Complutense de Madrid, Ex-Director del Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla. Conservador del Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, en excedencia.

Posiblemente, el problema fundamental de los museos en este momento sea el protagonizado por la extraña dialéctica que se produce entre la arquitectura del museo y el contenido del museo. Es decir, ese fenómeno ya muy generalizado en el que no se sabe muy bien hasta qué punto la arquitectura ejerce una función neutra de contenedor, de envolvente y amparador de los objetos que se exhiben en el museo o si, por el contrario, se erige en uno más — si no en el máximo — de los protagonistas que conforman la compleja realidad de la exposición, el estudio y la delectación de los bienes museísticos.

Esto es resultado de que determinados arquitectos de renombre hayan venido concediendo a muchos de los nuevos museos la función de protagonistas — en mayor o menor grado — en ese problemático e enevitable binomio museológico-museográfico del continente y contenido. Un asunto que merece la más atenta consideración, el riguroso análisis que evidencie, en consecuencia, si esa irresistible ascensión protagonística de la arquitectura de los museos se produce o no en detrimento de la adecuada exposición de los objetos museísticos; si se obstaculiza o no la realización de las funciones museológicas esenciales y otros servicios museográficos, y si está justificada o no — y hasta dónde una supremacía del contenedor sobre el contenido: la de la arquitectura sobre los objetos del museo, en esa obligada acción conservadora, expositora, didáctica y contemplativa que le concierne por definición a la entidad museística.

Conviene detener este análisis, por tanto, en el carácter y la función que el «museo» ha venido teniendo, arquitectónicamente hablando, al menos desde su configuración moderna. Y en especial, en las cinco intenciones museísticas claves de otros tantos arquitectos del momento, cuyas realizaciones resultan ejemplares, prototípicas, dentro de los diversos grados de protagonismo de la arquitectura museística más actual.

Porque lo cierto es que, en sus orígenes, el museo antiguo comenzó siendo un recipiente neutro, un almacén mejor o peor acondicionado para instalación y exhibición de los objetos artísticos. Unos espacios — la mayor parte de ellos conventos, palacios, iglesias, etc. — que habían sido construidos para otros fines.

Y ni siquiera el ejemplo de los Uffizi de Florencia, edificio construído por Vasari en el siglo XVI en gran parte para fines museísticos — con él se inicia la historia de la arquitura específica de museos —, pasa de ser una importante excepción dentro del panorama configurado hasta los siglos XVIII y XIX y, en muchos sentidos, hasta bien entrado el XX.

Porque si los orígenes rigurosos del edificio del museo se injertan en dos dependencias: una, el **gabinete**, de raíces nórdicas; la otra, de naturaleza mediterránea, la **galería**, al fin y al cabo las dos eran habitaciones de residencias privadas. Y en este sentido, cualquiera de los ejemplos destacados que podamos aducir de la época renacentista (en que tomen auge y primeras definiciones museísticas estas dos piezas, o de los siglos inmediatamente posteriores), terminarán remitiéndonos a Goethe, quien propuso en 1821 su «museo doble», con la separación de las obras maestras de las secundarias en plantas diferentes del edificio. Creyó en esta solución, ante la desconcertante realidad de que gabinete y galería se mezclaran caóticamente.

Bastará citar, como relevantes muestras del XVI, el gabinete de cuadros del castillo francés de Beauregard, la galería del Emperador Maximiliano — el Antiquarium de Munich —; la galería construída por Bramante para unir el Vaticano con el Belvedere, y la típica galería del Palacio Farnesio de Roma, decorada por los Carracci e imitada en toda a Europa, con las dos réplicas francesas de la galería de los Espejos en Versailles y la de Apolo en el Louvre. En ellos, se mezclaba toda clase de objetos, sin definición constructiva funcional. Y en todo caso, no se habían construído con finalidad específica del espacio museístico. La finalidad de la cultura y hasta la funcionalidad de la arquitectura es, como se sabe, una idea muy moderna. Los problemas que históricamente más han interesado y preocupado a la arquitectura han sido los de construcción, los de «fisiología», pero no los de función.

En este sentido, tampoco los primeros museos así reconocidos tal y como los concebimos hoy, desde el Ashmolean Museum de Oxford — el primero al que se le aplicó el nombre de «museo», inaugurado el 21 de mayo de 1683 por el Duque de York —, hasta los muchos creados e instalados en los siglos XVIII y XIX ponen en entredicho el carácter neutro — aunque ya no pasivo, por cuanto se construyen con ese fin — de sus espacios, a la hora de exhibir los objetos museísticos. Se producen, no obstante, en conexión con la Ilustración y las «claves neoclásicas», también adaptaciones de la arquitectura de un museo pensado para una finalidad determinada a otros fines museísticos. Baste para ilustrarlo — por ser tal vez el ejemplo más notable — el caso del Prado, hermoso edificio concebido por el arquitecto Villanueva como gabinete de Ciencias Naturales, y que terminó siendo una pinacoteca.

Pero ha sido en el siglo XX, en estrecha vinculación con el movimiento moderno, cuando se han producido los cambios radicales tanto en la concepción del museo en sí como en su realización arquitectónica. Unos cambios que, antes de definirse en la quíntuple modalidad de enfoques del museo actual como «obra arquitectónica» que analizaré a continuación, dibujan un abanico interesante desde la «asepsia arquitectónica» hasta su consagragración como «protagonista» indiscutible.

Como en tantos otros aspectos, la idea que Le Coubusier expresó de «museo de continuidad controlable» en el proyecto para el concurso del Museo de Arte Moderno de París, en 1937, es una constante indicativa que permanece en el litigio entre museólogos y críticos de arte, de un lado, y arquitectos, de otro.

De este modo, partiendo de un determinado modelo teórico, el proporcionado por Mies van der Rohe con la conocida maqueta de 1942 divulgada por todo el mundo, que sus alumnos utilizaban como motivo de composición y que aprovecharon algunos posteriormente para la realización de museos, aparece quizás la primera concepción del desarrollo moderno del museo: la de ser y servir arquitectónicamente como un contenedor aséptico, que no interfiriera la exhibición de los objetos. En realidad, un gran espacio inexpresivo, estructurado interiormente según el sistema de la estética neoplasticista, que dió origen en este sentido a la tipología de «museo vacío sin arquitectura», cuya flexible articulación implicaba una solución no arquitectónica.

Fué el propio Mies van der Rohe quien consegui ó en la National Gallerie de Berlín, de 1968, — tanto la concepción espacial como la estructura alcanzan los límites extremos del lenguaje miesiano —, la división de funciones y significaciones entre arquitectura y museo. Plasmó con el de Berlín, como se ha dicho, « el museo subterráneo sin arquitectura y la arquitectura visible sin museo».

Esta postura de Mies terminó por tratar de ocultar la arquitectura del museo en no pocos casos, y determinó, como contrapartida, el que arquitectos tan importantes como Frank Lloyd Wright acentuasen de nuevo el concepto de arquitectura, en concreto con el Guggenheim Museum de Nueva York, proyectado en el trienio 1943-1946 y construido en el de 1956-59. Uno de los museos más propicios para la crítica museológica y el análisis de originalidad creativa; pero importante en el sentido de reintroducir la idea de la arquitectura como protagonista en el museo, concebida primeramente como tal arquitectura, y sólo después relacionada con la función museística a la que se la destina.

Se colocó Wright de este modo, en la antípodas de Mies y de otras concepciones más alejadas en el tiempo, como aquéllas provenientes de la Revolución Francesa, la Ilustración o el Romanticismo respecto de los museos. Y reactivó así hacia el futuro la preponderancia del continente frente a los contenidos.

Hasta tal punto, que ese protagonismo de la arquitectura ha obtenido en los tres últimos lustros de nuestro siglo especiales cotas y repercusiones

sobre las funciones museísticas, y ha terminado por diseñar un panorama peculiar, que puede ejemplificarse en cinco modalidades muy representativas dentro de las actuales tipologías arquitectónicas y de los extraordinarios arquitectos que representan cada una.

La primera de ellas, dentro de esa dialética entre continente y contenido, lleva a sus extremos la prevalencia arquitectónica, la prioridad y protagonismo tanto de la estructura como de los espacios, a los que tiene que someterse poosteriormente la organización museográfica. Con ello se estrangula la posibilidad del cambio y la flexibilidad de la instalación museográfica de los objetos, que quedan supeditados al orden arquitectónica preestabelecido. Y ninguno mejor que Richard Meier y sus famosos museos — el de Arte de Atlanta, en Georgia, o el de Artes Decorativas de Frankfurt, por ejemplo — para significarlo.

Una segunda postura y modalidad estaría representada por arquitectos de la línea de James Stirling. En cierto modo se produce una dicotomía pactada, un binomio complementario, el conjunto arquitectónico redactado en dos temas: el del área no vinculada a las exposiciones, como expresión autónoma de creación arquitectónica; y el dedicado a la exhibición de los objetos, en cambio, neutro, en la tónica tradicional de las concepciones neoclásicas y romanticas. Son excelentes representantes de esta modalidad la ampliación de la Staatsgalerie de Stuttgart (Stirling & M. Wilford), el Museo Sacker, de Harvard, Cambridge, Massachusetts (Stirling, Wilford & Ass.) y la Clore Gallery, ampliación de la Tate Gallery en Londres, de los mismos.

Una tercera modalidad representada por arquitectos como Josep Lluis Sert y Hans Hollein — con la Fundación Miró de Barcelona y la Fondation Maeght en St. Paul de Verce, el primero; y con los museos Municipal de Mönchengladbach y de Arte Moderno en Frankfurt, el segundo —, intenta resolver dicha dictomía estructural y funcional en una única formulación: los espacios expresivos nacen del convencimiento museográfico y como consecuencia de una cuidada atención al doble problema.

La cuarta, muy en consonancia con la mentalidad de una época posmoderna y posindustrial, que intenta acentuar la realidad del museo como polo de atracción de masas, tanto por medio de la potenciación excesiva de los recursos didáctico-pedagógicos, como por le realce espectacular del escenario que permite al público erigirse en auténtico protagonista de esa atracción. Los ejemplos de un Centro Pompidou (Piano & Rogers), del Museo de la Gare d'Orsay (Gae Aulenti & Italo Rota) o de Ciencias, Técnicas e Industrias en París (Adrian Fainsilber) son paradigmáticos.

Por último, la quinta modalidad más representativa de los museos en la actualidad la definirían las remodelaciones y/o reinterpretaciones de los edificios antiguos — «el arregalo frente al modelo», como se ha dicho —, en cuya vertiente se dan los más variados enfoques y resultados, por parte de arquitectos como Albini y otros (Museo Sant' Agostino en Génova), Gehry y otros (Museo del Aire y del Espacio en Los Angeles, agregado al edificio del Arsenal

de 1913), Fernández Alba (primera reinterpretación del Centro de Arte Reina Sofía, en Madrid) o Garcés & Sòria (Museo de la Ciencia en Barcelona).

Con diferente variedad de aciertos y desaciertos para la función museística, y múltiples referencias interpretativas respecto a un determinado modelo — protagonístico, dual, representativo/expresivo, espectacularista o reinterpretativo —, lo cierto es que las funciones museísticas se ven la mayor parte de las veces si no obstaculizadas, al menos dificultadas, respecto a la má elemental aplicación museográfica que una incuestionable y segura ciencia museológica reclama.

Estas dificultades que los conservadores de museos tienen que sufrir día a día incluso en los edificios de reciente construcción provienen en gran medida del triunfo desconsiderado de la arquitectura en esa dialéctica entre el contenedor y los contenidos. Un problema candente que puede yugular, si no se remedia, las funciones propias y más sagradas de los museos: las de conservar, exhibir, investigar y acrecentar los bienes culturales para — como el ICOM concreta — fines de estudio, educación y deleite.

ACTUAL REESTRUCTURACIÓN DEL MUSEO DE NAVARRA

M.ª Angeles Mezquiriz Irujo
Directora do Museo de Navarra

Una vez creada la Comisión Provincial de Monumentos de Navarra, se comenzó en el año 1860 a la recogida de objetos y materiales, capiteles, pinturas y otros elementos arquitectónicos y decorativos, con el fin de establecer un Museo en debida forma. Esta labor inicial la debemos a los beneméritos Campión, Altadill y Ansoleaga. Para ello escogieron el lugar más apropiado de Pamplona, cual era la Cámara de Comptos Reales de Navarra, sitio verdaderamente acertado por su belleza, historia y significado, antigua Ceca de la Cuidad. El Museo en este edificio fue inaugurado el 28 de Junio de 1910, pero, más tarde, lo reducido del espacio y el aumento considerable de las colecciones hizo pensar en la necesidad de preparar un Museo digno de la cantidad y calidad de los objetos acumulados.

Se escogió el edificio que hoy alberga el Museo de Navarra, antiguo Hospital de Nuestra Señora de la Misericordia, en un extremo de la cuidad y contiguo a sus murallas, construcción de ladrillo terminada en el año 1556, según reza la cartela de la portada. La fachada renacentista, obra de Juan de Villarreal es prácticamente lo que queda de la fábrica primitiva. En el siglo XVIII fue remodelado con cubierta y forjados de vigas de madera.

En 1950 bajo la dirección de D. José Yamoz Larrosa, se añadió un nuevo cuerpo porticado en la planta baja, que incluye la escalera que da acceso a las distintas plantas, siendo adaptado todo el edificio como Museo, que fue inaugurado en 1956.

En el año 1978 se efectuó la sustitución de las estructuras de madera de la cubierta y del forjado del piso de la planta cuarta por forjados de hormigón armado, quedando los techos de la planta baja, primera y segunda con las vigas de madera originales.

En 1982 se iniciaron las obras destinadas a trasladar las Salas de Conferencias y Exposiciones a la planta baja, por razones de seguridad y para facilitar el acceso al público. Con este motivo, se puso de manifiesto el mal estado de la estructura del Museo, determinándose la conveniencia de cambiar los forjados para sanear el edificio de modo definitivo.

El 5 de Marzo de 1985 comenzaron las obras de cambio de forjados, con proyecto del arquitecto D. Javier Lahuerta, que se llevaron a cabo durante todo un año, incluyendo la construcción de una nueva escalera e instalando ascensor y montacargas, para facilitar el manejo de los materiales hasta el almacén y talleres, así como el acceso a minusválidos.

Hasta este momento, el Museo de Navarra disponía de treinta y seis salas, además de Salón de Actos, Sala de Exposiciones, Biblioteca y Talleres de Restauración Arqueológica y Artística.

Una vez sustituídos los forjados del edificio del Museo y planteada la reinstalación, se realizó el encargo de su proyecto a los arquitectos D. Jordi Garcés y D. Enric Soria.

En el mes de Octubre de 1986, el proyecto quedó terminado. Se trata de una completa transformación del Museo de Navarra, que con la cubrición del patio central como espacio vertebrador del conjunto, así como, con la habilitación de espacios de sótano para almacén de arqueología e intalación de la Sala de Prehistoria, se añaden cerca de 1.000 m² más de superficie, lo actual es un logro en un edificio con espacio muy ajustado para todas las colecciones que debe acoger.

El Proyecto de Reinstalación

El proyecto propone, como ya hemos indicado anteriormente, modificar la actual disposición de cuerpos edificados alrededor de un patio, con la cubrición del mismo, logrando así un gran hall que constituya un amplio centro de recepción, control e información para el visitante, lugar de distribución de las distintas áreas del Museo.

De este modo se establece un sistema de circulación que separa claramente, en bien de la seguridad y el confort, el acceso y tránsito del público por las áreas de exposición de la zona dedicada a la parte logística del Museo.

La remodelación contempla los siguintes puntos:

1. — Cubrición y cerramiento del patio central. A este espacio se le da una altura del techo de la planta baja y se cierra con una cristalera paralela en la iglesia contigua en cuya fachada lateral se instalarán piezas arqueológicas. Por tanto no clausura ninguna abertura existente a partir de la primera planta.
2. — Se aprovechan las obras necesarias de reforzamiento del subsuelo del jardín para excavar, construir y habilitar un espacio en el ángulo de la muralla. A este espacio subterráneo se accede por una amplia escalera de una nueva galería anexa al porche del edificio. La iluminación de esta nueva área de exposición creada se realiza por una claraboya coincidente con el estanque central del jardín.

3. — Se concentran en el hall todas las entradas y accesos a los distintos circuitos del Museo, públicos y privados, de exposiciones fijas y temporales, y los mostradores de venta de billetes, publicaciones y recuerdos. Para los depósitos de arqueología y fondos no expuestos, se proyecta un sótano justo debajo del gran hall y con acceso directo para personal y carga desde el mismo hall.

El porche contiguo y estrechamente relacionado con el hall, se prolonga con una galería que lo cierra del exterior y ordena su contacto con el jardín. En su interior se sitúan las entradas a las áreas privadas del Museo, las áreas técnicas, el sótano de exposición y el propio jardín conservará su carácter actual. Una gran reja podrá segregar y clausurar, a voluntad, el sótano mencionado.

El jardín se proyecta como ampliación visual de los espacios interores a los que está estrechamente relacionado. Es además el soporte de piezas arqueológicas que pueden aguantar la intemperie, a la manera de las ya existentes.

4. — La planta baja se dedicará exclusivamente a espacio público, exposiciones temporales, sala de proyecciones y actos e instalaciones especiales, conserjería, guardarropa y almacén y venta de publicaciones.

Desde el hall, se entra propiamente a la zona del Museo, a través de un distribuidor que relaciona la Sala de actos y Proyecciones, la Sala de Exposiciones temporales, la escalera y montacargas de acceso a la Exposición Permanente. En este distribuidor se sitúa una gran pieza arqueológica a modo de telón de fondo (Mosaico del Ramalete).

Para las Exposiciones Temporales se dispone una gran sala de planta baja sin iluminación natural y puede ampliarse por el vestíbulo doblando su superficie.

La Sala de Actos y proyecciones se dispone para 180 personas. Con un estrado para conferencias, una cabina de proyección y traducciones y un pequeño almacén anexo. Recibe iluminación natural por el jardín de poniente.

5. — Se concentran en el ala norte del edificio, las dependencias internas del Museo, dirección, oficinas, catalogación, biblioteca y fondos documentales, así como los talleres de restauración arqueológica y artística y laboratorio fotográfico.

En la primera planta se ubican los despachos de Dirección y conservadores, la biblioteca y archivos. En la segunda planta se dispone del espacio necesario para Sala de investigadores y Sala de dibujo y catalogación. También en la misma planta estará situado el taller de restauración artística. Finalmente, en la tercera

planta se sitúa el taller de restauración arqueológica y el laboratorio fotográfico.

6. — Se distribuyen en el resto del conjunto las áreas de exposición permanente, accesibles por la escalera y ascensor-montacargas. En las Salas de exposición permanente se realiza una distribución cronológica de abajo a arriba y en circuitos semejantes en todas las plantas. Se efectuarán divisiones que separen temas o épocas para facilitar su comprensión. Se mantiene el establecimiento de ámbitos amplios para facilitar eventuales reorganizaciones en la exhibición de piezas. Se destacan los objetos cuyo valor o singularidad lo requieran.

   En la primera planta se expondrán todos los objetos correspondientes a época romana, visigoda, musulmana y románica.

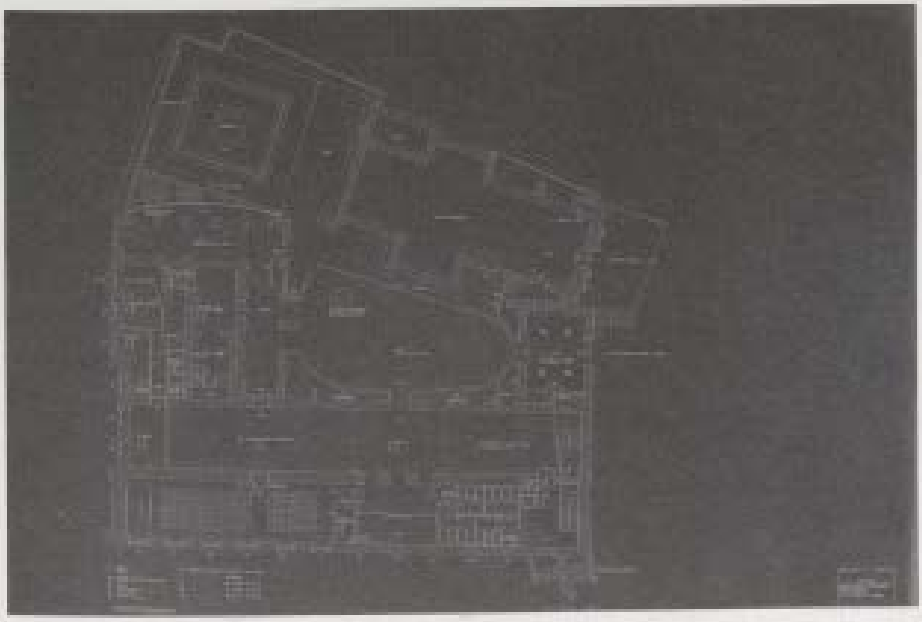
   En la segunda planta se expondrá la importante colección de pinturas murales góticas y las obras correspondientes al Renacimiento. También se instalará en la segunda planta la Sala de Orfebrería.

   En la tercera planta se presentarán las obras artísticas correspondiente a los siglos XVII, XVIII y XIX, comezando en ella la exposición de los pintores navarros que continuará en la cuarta planta del Museo.

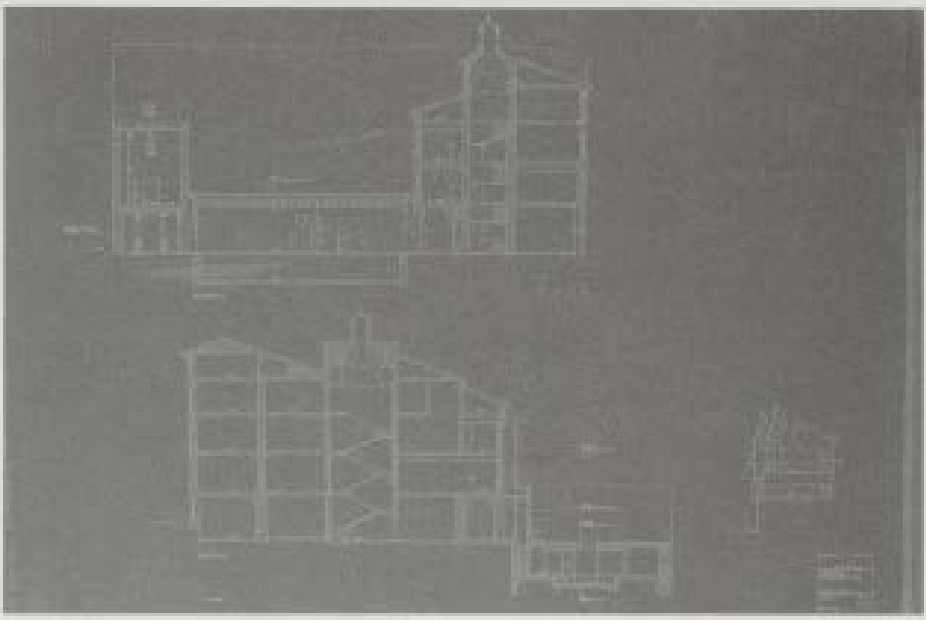
Superficies del Museo

A — ZONA DE EXPOSICIÓN PERMANENTE		2.925 m²
Planta sótano	235 m²	
Planta primera	699 m²	
Planta segunda	743 m²	
Planta tercera	624 m²	
Planta cuarta	312 m²	
Iglesia y coro	312 m²	
B — ZONA DE EXPOSICIÓNES TEMPORALES Y ANIMACIÓN		570 m²
Sala exposiciones temporales	148 m²	
Sala de actos	177 m²	
Servicios sanitarios	62 m²	
Instalaciones	183 m²	
C — ZONA LOGISTICA		1.089 m²
Almacenes p. sótano	223 m²	
Almacenes p. tercera	47 m²	
Almacenes p. cuarta	157 m²	

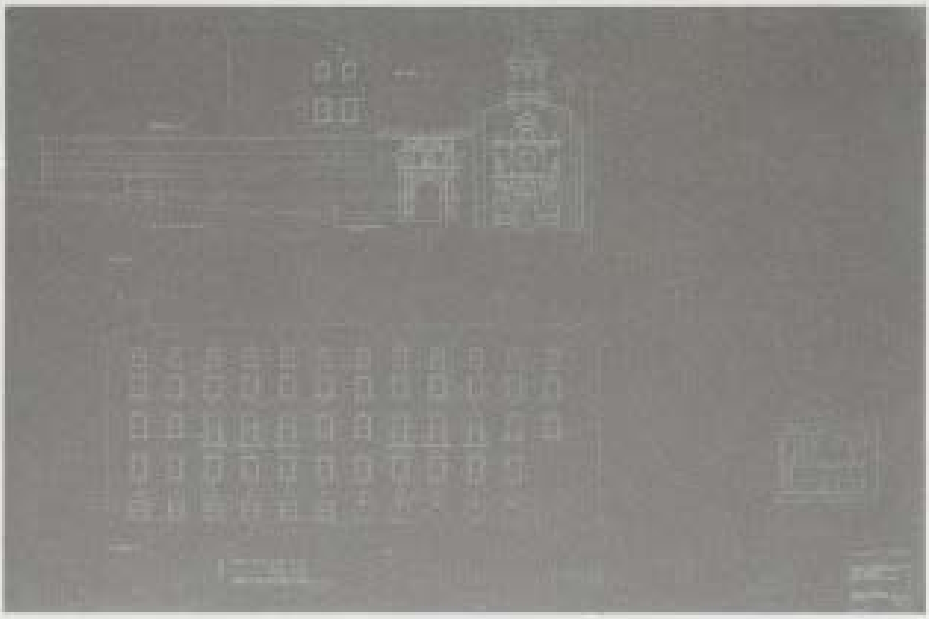
Sacristía	21 m²	
Despachos, biblioteca, dibujo y catalogación	342 m²	
Restauración	299 m²	
D — ZONAS COMUNES		1.487 m²
Vestíbulo	75 m²	
Hall		229 m²
Porches	210 m²	
Distribuidores p. baja	361 m²	
Vestíbulos p. primera	132 m²	
Vestíbulos p. segunda	132 m²	
Vestíbulos p. tercera	132 m²	
Vestíbulo p. cuarta	68 m²	
Galería p. baja	148 m²	
	TOTAL SUPERFICIES UTILES	6.071 m²



44 — Museo de Navarra (Pamplona).



45 — Museo de Navarra (Pamplona).



46 — Museo de Navarra (Pamplona).

47 — Museo de Navarra (Pamplona). Fachada Sur.

EL PALACIO ARANBURU DE TOLOSA:
Un futuro museo integral o ecomuseo

Lourdes Fernández
Ayuntamiento de Tolosa

Presentar el proyecto de museo integral en el Palacio Aranburu de Tolosa en estos momentos, nos obliga a realizar la comunicación en términos de hipótesis, ya que se trata de un proyecto en fase de elaboración.

El Palacio de Aranburu como edificio, se enmarca dentro de un plan de Remodelación de una zona de Tolosa, que conecemos como «Plan Especial de Reforma Interior de la zona del Palacio de Aranburu». Este plan contempla una serie de intervenciones en ese área concreta. (Plano).

El área urbana de Tolosa se extiende en un valle formado en el río Oria, en confluencia con los afluentes Ekduarain y Arexes. El núcleo primitivo de la cuidad, de origen medieval, se asentó en una isla que se formaba entre los brazos del río, siendo lugar obligatorio de paso del tráfico comercial procedente de Navarra y del interior hacia los puertos de la costa. La isla quedó posteriormente unida, extendiéndose por los territorios próximos, donde actualmente se ubica el Palacio de Aranburu, ahí se constituyó lo que es el Casco Antiguo de la villa, en una de cuyas zonas se proyecta el citado P. E. R. I.

Rodeado de otra serie de edificios monumentales (Palacio de Idiaquez o Casino, construido en el s. XVI-XVII, y Parroquia de Santa María, construida en diferentes fases desde el s. XVII hasta el XIX), el Palacio y su finca ocupan una superficie de 1.727 m². El conjunto está ubicado, como hemos dicho, en la parte más antigua de la villa.

Tras el incendio que sufrió la ciudad en 1.503, se comienzan a reconstrir los edificios dañados y se construen algunos nuevos.

El Palacio de Aranburu, en concreto, data del s. XVI. Es un edificio de planta extenta, situado en la finca denominada «Aranburu-Enea», construido en base a criterios barrocos, destacando su fachada principal dirigida hacia la Iglesia, construida con grandes sillares regulares que la proporcionan un órden horizontal equilibrado. Destacan los herrajes en balcones y el alero de madera que remata el fuerte del edificio. El resto de la construcción es bastante irregular. Su estado actual de conservación se ve afectado por

actuaciones inconvenientes y por falta de mantenimiento, que afectan a las condiciones de habitabilidad del interior.

Asimismo, el jardín artificial lindante al río se encuentra en muy mal estado y requeriría un mantenimiento y arreglos inmediatos.

El edificio se halla actualmente en manos del Ayuntamiento de Tolosa, con un contrato de cesión, ya que por problemas hereditarios no puede todavía venderse. Posteriormente, el Ayuntamiento tendrá un derecho preferente para la adquisición del edificio. Posee además pleno derecho para realizar reformas, restaurar, habilitar el jardín e incluso modificar su distribución interior siempre que no se debilite la resistencia de los materiales.

Por su carácter monumental, ubicación y espacio, podría muy bien ser utilizado para fines culturales, y tal es la intención del actual Ayuntamiento.

Si estudiamos por encima la serie de infraestructuras culturales que se ubican en Tolosa, apreciaremos que, si bien no son escasas, existen algunos aspectos sin cubrir. En Tolosa se halla el Archivo Histórico Municipal (ubicado en el Ayuntamiento en pésimas condiciones), la Casa de Cultura (que aglutina actividades relacionadas con el arte y la cultura en general, y que es, hoy en día, el núcleo catalizador de la mayor parte del hecho cultural Tolosarra), y el Conservatorio de Música en fase de finalización de las obras.

La necisidad de habilitar o disponer de un centro, llamémoslo museo, es evidente.

Sin embargo, crear un museo tradicional, constituido por unas colecciones permanentes, multidisciplinares (ya que abarcaría campos variados), sería crear un museo anquilosado desde su origen y condenado a disfrutar del éxito de visitas únicamente en sus comienzos, muriendo poco a poco por falta de originalidad en la oferta. Tolosa, además, no es un lugar que reuna las características más satisfactorias para llevar a cabo un proyecto de este tipo (ello sería válido para grandes museos en grandes metrópolis). En una comunidad como la que tratamos, es necesario un centro donde se llevarían a cabo unas funciones que, si bien pueden coincidir con aquellas que cubre un museo tradicional, aquí irían adaptadas a su realidad y necesidad.

Es decir, crear un museo donde se aseguren las funciones de investigación, de conservación, de presentación de obras, de explicación (a partir de un territorio determinado) de un conjunto coherente de elementos representativos de una forma de vida, de trabajo, de historia...

Estamos hablando de un museo integral o ecomuseo, o museo comunitario, que se definiría hacia uno u otro según su quehacer cotidiano. Un ecomuseo que ponga en marcha y funcione con la participación de la población, que encuentra en él un modo de sensibilización y de expresión de su patrimonio y su desarrollo cultural.

Junto a los museos — edificios fijos con colecciones permanentes — se han desarrollado en Europa y en otros continentes, otro tipo de iniciativas que clarifican o ponen en evidencia, mediante la propia museología y la exposición, las tareas sociales, el patrimonio y la vida cotidiana de una

sociedad determinada. El ecomuseo o museo integral, que para Tolosa se proyecta, se transforma en un ÚTIL, un útil adaptado a aquel que posteriormente se va a servir de él, y que se manifiesta a la población entera a través de las EXPOSICIONES, que adquieren de esta manera, toda su importancia.

Este museo sería un centro que INTEGRA la totalidad del Patrimonio contenido en el territorio que abarca (aunque toda la propiedad de dicho patrimonio no sea específicamente municipal). Este patrimonio, inventariado sistemáticamente, sirve a la vez de objeto de estudio y de material para las futuras exposiciones.

Sin embargo, y por su carácter peculiar de adaptación al territorio donde se ubica, cada ecomuseo comportará unas características particulares, respondiendo a unas necesidades concretas. Es comprensible que no pueda estereotiparse.

Por ello, y concretando en el caso de Tolosa, nos ha parecido oportuno que su configuración sea de la siguiente manera:

Composición

— Bienes de interés científico y cultural representativos de la comunidad.
— Un lugar concreto, el palacio de Aranburu, donde ubicaría sus estruturas de acogida al público, conservación, exposición, acción cultural (y administración). (Detallado más adelante).
— Recorridos, salidas y trabajos de campo para la observación y catalización del territorio que abarca, pues sería no sólo Tolosa sino Tolosaldea.

Lugares físicos concretos

— Galería o sala de exposiciones temporales, donde se presenta el Patrimonio custodiado, o los temas objeto de investigación, o unas manifestaciones culturales concretas.
— Centro de documentación, compuesto por un centro de historia local (el Archivo Histórico Municipal iría ubicado aquí) y los fondos locales de obras inventariadas, fototeca, diateca, fondos de historia regional de Euskal Herria, etc.

Actividade a desarrollar

— Investigación a corto y largo plazo. Base de las exposiciones temporales o conclusiones de éstas. Se basan en el estudio de las etapas características de la villa y sus consecuencias en el campo socio-cultural. (Historia de Tolosa, las Guerras Carlistas, la Industria del Papel, Arquitectura de Tolosa, Tolosa capital de provincia...).

— Animación pedagógica en las exposiciones y el centro de documentación e historia local, cara a escolares sobre todo.
— Formación-Documentación: recepción de estudiantes o investigadores para realizar práticas.

Esta institución, por sus orientaciones de investigación, de conservación y de puesta en valor del patrimonio cultural, contribuiría a la dilusión de la cultura en toda la región. Constituye, además, un gran complemento a otras instituciones culturales como son la biblioteca municipal, la Casa de Cultura, el Archivo Provincial... Como lugar de convergencia de actividades, de investigación y de manifestaciones culturales diversas, un museo de este tipo puede representar en la región-provincia un punto de creación y vías de información ilimitadas.

ARQUITECTURA DEL MUSEO DE ALBACETE

Rubi Sanz Gamo
Conservadora del Museo de Albacete

Tras haber estado ubicado durante casi cincuenta años en unas pequeñas dependencias de la Diputación Provincial de Albacete, en 1978 el Museo de Albacete se trasladó a un moderno edificio de nueva planta, proyectado como tal Museo diez años antes, cuya organización y concepción espacial son reflejo de las corrientes museográficas en boga durante la década de los años sesenta, y que en lo fundamental aún siguen siendo válidas. Ello fue posible gracias a la estrecha colaboración y comunicación entre el conservador del Museo por aquel entonces, Samuel de los Santos Gallego, y el arquitecto, Antonio Escario Martinez, tratando de aunar la creación de un edificio estéticamente bello con la funcionalidad, mediante la construción de dependencias proyectadas para albergar determinados tipos de materiales teniendo en cuenta algunas de las recomendaciones dadas por ICOM (1).

El Museo de Albacete está situado en uno de los parques de la cuidad, el de Abelardo Sanchez, que lo rodea de un cinturon verde. Su arquitectura se estructura a base de diversos cuerpos cohesionados entre sí y la naturaleza circundante, de tal forma que el conjunto del edificio viene a ser un todo orgánico desarrollado en horinzontal, que parece serpentear por entre los altos pinos que le dan cobijo. Exteriormente, el Museo aparenta ser una unidad compacta, un bloque monolítico con revestimiento pétreo blanco, cuya sensación de pesadez ha sido rota mediante el retranqueamiento de sus muros en diversos planos que crean numerosas perspectivas y zonas de claroscuro; mediante la cubrición parcial de algunos de sus paramentos por follaje y plantas trepadoras, en un intento de mayor identificación con la

(1) — Los postulados fundamentales utilizados por el conservador y el arquitecto, están recogidos en los números de **Museo** anteriores a 1969, y sobre todo en el compendio de EVANS, L. M. et ali, 1959: **L'organisation des musées. Conseils practiques.** Paris. En especial el capítulo de B. Molajoli.

naturaleza; y mediante la apertura de grandes vanos hacia el interior del parque, al oeste, mientras que la fachada opuesta, situada al este y junto a una calla rodada, está practicamente cerrada excepto en zonas de tránsito (hall distribuidor de la zona de museos).

El acceso puede realizarse desde la calle rodada o desde el interior del parque, para confluir en una misma puerta de entrada. Desde la calle rodada, un paso peatonal está cubierto por el hall a modo de puente. Frente a la puerta de entrada se situa un estanque de escasa profundidad, y árboles que horadan el techo para deserrollarse sobre la cubierta aterrazada, y que vienen a simbolizar la unión de la naturaleza con una arquitectura de tipo orgánico.

El interior responde al intento de dar solución estructural a algunos problemas museísticos, de tal forma que en su concepción se tuvieron en cuenta aspectos tales como la creación de espacios diferenciados respondiendo a la diversa naturaleza de las colecciones del Museo (Arte y Arqueología), a la circulación, al efecto sicológico sobre el visitante, etc. Para ello el arquitecto partió de un esquema-base de trabajo que aparece como una constante en la obra arquitectónica del Museo de Albacete: los espacios centralizadores que articulan los distintos cuerpos y dan unidad al conjunto frente a las peculiaridades de cada una de las áreas, que muestran personalidades bien definidas.

Desde la entrada, el vestíbulo ofrece distintas alternativas: zona de administración y servicios, en dos niveles diferentes, donde se situan las dependencias de dirección y administración (planta alta), y la biblioteca (planta baja); se trata de una zona abierta al interior del parque mediante grandes vanos. El Salón de actos es un Hemiciclo concebido a la manera de aula magna, se situa praticamente frente a la entrada, lo que permite su aislamiento del resto del Museo, y la celebración de conferencias, conciertos, etc., sin que el usuario tenga que pasar por otras dependencias museísticas. Junto a este último, un área inicialmente proyectada como cafetería alberga hoy a los talleres didácticos, y da paso a la planta más alta del edificio, donde se han instalado el taller de restauración, el archivo, y la sala de investigadores. Por último, una escalinata da paso al hall distribuidor, rectángular y de grandes dimensiones, donde se situa el control de entrada y venta de publicaciones. Sus lados mayores están acristalados abriéndose a la calle rodada y al interior del parque. En los menores están los accesos a las zonas de Museos, por medio de grandes portones que una vez abiertos se integran en los muros, logrando una unidad espacial.

Una de las secciones, situada hacia el interior del parque y con orientación NW, alberga la colección monográfica del pintor Benjamin Palencia. Está formada por tres salas de desarrollo horizontal, en tres niveles diferentes pero consecutivos, separadas entre si por muretes a media altura y cortos tramos de escaleras en los lados menores de modo que desde la entrada a la sección se puede acceder independientemente a cada sala. Los techos, de gran altura, están estucados y poseen vigas de hierro transversa-

les. La iluminación es lateral en los lados menores, y cenital lateralizada con vanos abiertos al oeste, provistos de difusores, y cuya altura impide la incidencia directa de los rayos UV sobre las pinturas.

Próxima se sitúa la Sala de Exposiciones temporales, un pequeño espacio cuadrado con dos estrechas ventanas abiertas en el lateral frontero al estanque.

Una tercera sección, proyectada para albergar colecciones etnográficas, presenta un gran espacio abierto en su flanco oeste, junto al estanque, con muros retranqueados hacia el Norte, y un vacío interior por el que se contempla una pequeña sala rectángular situada en el nivel inferior.

En el extremo opuesto del hall distribuidor, se abre la sección de Arqueología organizada en torno a un espacio central rectángular, con techo colgado, del que parten un total de cinco tramos de escalera para acceder a las dos plantas que ocupan las salas de exposición, permitiendo el acceso directo a cada una de las salas, o la opción por seguir un recorrido cronológico. Bajo el pasillo central, un espacio se dedica a proyecciones de audiovisuales. La iluminación presenta numerosas variantes: como denominador común el paso entra sala y sala se realiza por un corto pasillo dotado de grandes ventanales, que permiten la relajación síquica y visual del visitante. Las salas de la planta alta poseen lucernarios que combinan la luz cenital natural con la artificial de proyectores de luz fría y cálida. En la planta baja y en las dos salas mayores, un retranqueamiento hacia el exterior de la mitad inferior de los muros dota a los epígrafes de luz cenital rasante.

La planta sótanos dispone de grandes espacios para almacenaje e instalación de las salas de reserva, y una puerta de garaje permite la descarga de materiales en el interior del Museo. Por otra parte, toda la planta está comunicada entre sí horizontalmente, y verticalmente con el resto del Museo a través de diversos puntos: por la zona de administración, de cafetaria, de Arqueología y Etnografía, permitiendo el transporte y movimiento interno de piezas con relativa facilidad, siendo por medio de montacargas a la sección de arqueología y sala de investigadores. En un entresuelo, al que se accede por la zona proyectada como cafetería, se situan las dependencias para personal vigilante y el laboratorio de fotografías.

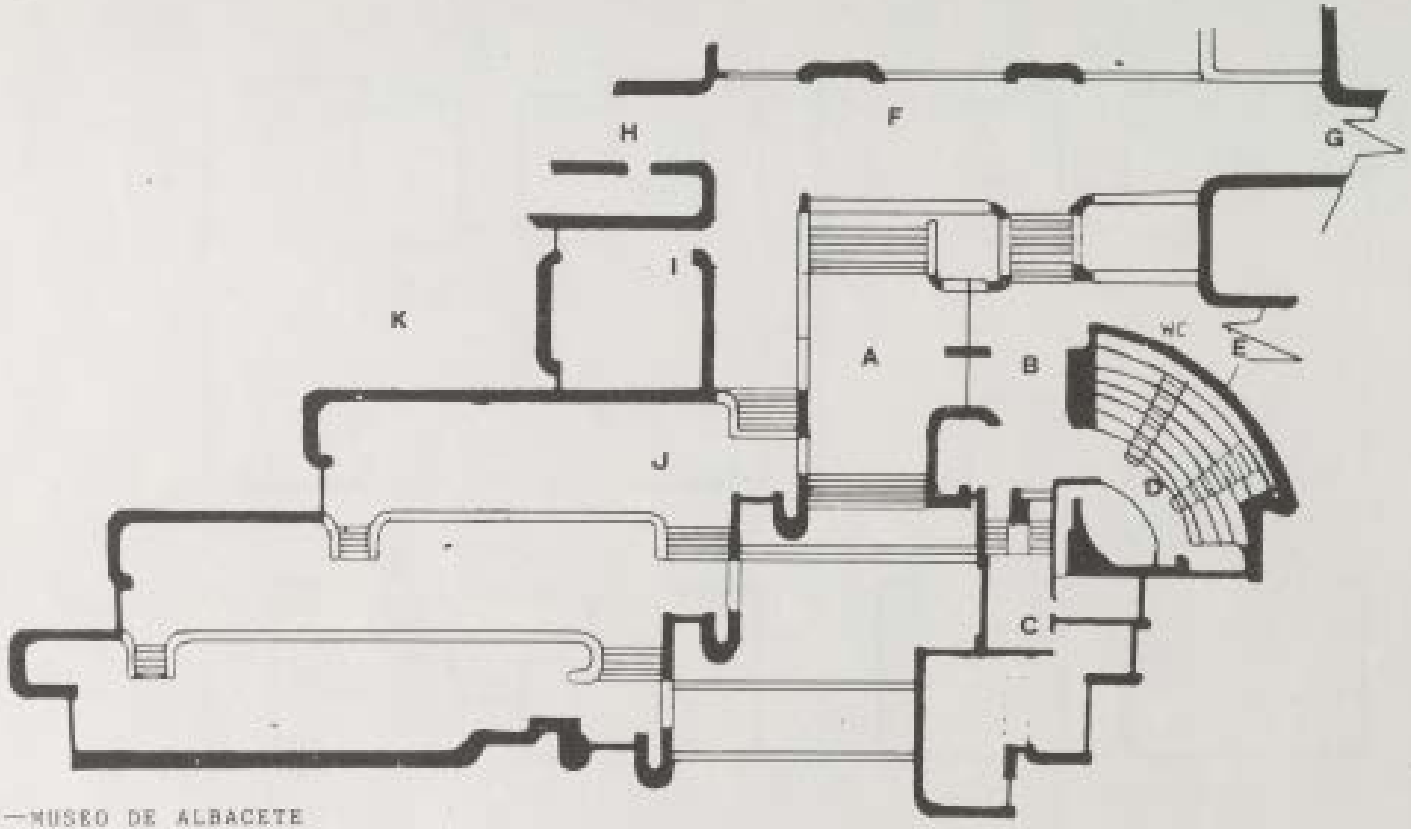
Junto a esta esquemática descripción de los espacios del Museo, conviene resaltar algunos aspectos que influyen directamente en su funcionalidad. El primero es la escala humana de la construcción, de tal manera que no existe una imposición aplastante de la arquitectura, que en algunos proyectos museísticos llega hasta eliminar el contenido del Museo. Con ello, su ubicación convierte la visita al centro en una prolongación del paseo por el parque, al que no se pierde de vista desde el interior. Su organización permite, por otra parte, la elección de múltiples itinerarios racionalmente presentados, evitando recorridos laberínticos y la sucesión continua de salas de exposición que contribuyen a la fatiga física y síquica. Las alternativas que se ofrecen se distribuyen por secciones, y dentro de estas por salas, facilitando la visita

puntual de determinada sala, o la ordenada al conjunto del Museo. Por ende, esta distribución permite al personal del Museo el cierre parcial de alguna de las secciones por razones de servicio, reestructuración de las exposiciones, etc.

Desde el punto de vista del personal del Museo, el edificio reune condiciones idoneas de trabajo. El control de las salas puede ser dominado por un número relativamente bajo de vigilantes de sala, gracias a la disposición de espacios centralizadores que facilitan una amplia visión del espacio por secciones. En el área administrativa, su aislamiento posibilita la concentración en el trabajo lejos del bullicio de los grupos numerosos. Para el área técnica, la dotación de servicios complementarios facilita en gran manera la actividad.

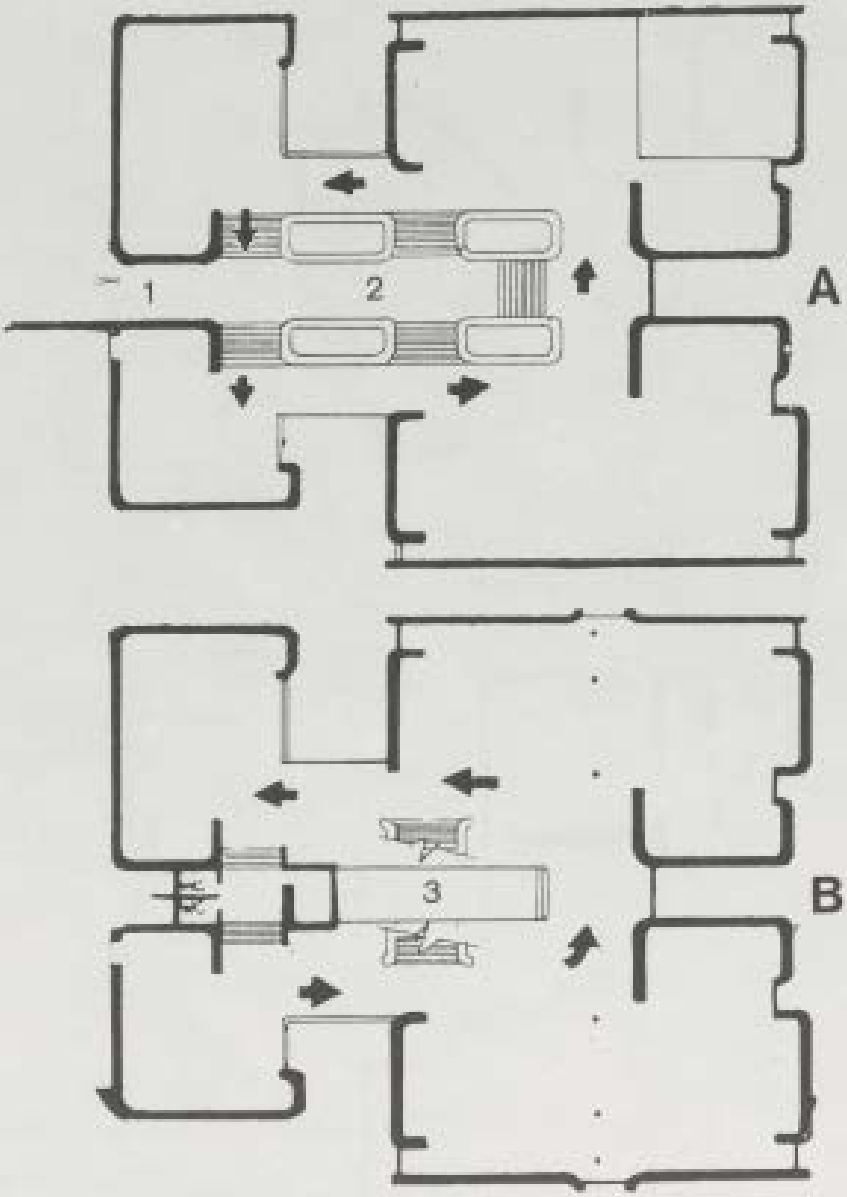
Si finalmente atendemos al aspecto de la conservación, objetivamente el edificio está dotado con elementos que favorecen la misma. Así el aislamiento del suelo, el de los muros mediante cámaras de aire de cincuenta centímetros de espesor; la situación de los vanos tratando de evitar al máximo la incidencia de los rayos solares, que en buena medida quedan filtrados gracias a la vegetación circundante; la amplitud de las salas de exposición que permiten la exhibición de objetos exentos o en vitrinas, pero rodeados del suficiente espacio para evitar aglomeraciones de público; el poder contar con un sistema de aire acondicionado capaz de mantener constantes térmica e higrométricas.

Con todo, el Museo de Albacete parece responder a una interpretación en cierto modo utópica de las recomendaciones de ICOM. No en vano el arquitecto manejó numerosa bibliografía y visitó algunos museos antes de diseñar el de Albacete. Los resultados actuales se traducen en la existencia de un edificio museístico admirado y moderno en la actualidad, cuyos planteamientos es tan lejos del protagonismo adquirido por otros arquitectos en detrimento de las funciones últimas para las que se crea un Museo, tales como la conservación, la exposición y la educación.



48 — MUSEO DE ALBACETE

A: entrada
B: vestibulo
C: Administración y Biblioteca
D: Salon de actos
E: Acceso a talleres didácticos
F: Hall distribuidor
G: Acceso a Arqueologia
H: Acceso a Etnografía
I: Sala de Exposiciones temporales
J: Bellas Artes
K: Estanque



49 — MUSEO DE ALBACETE

Sección de Arqueología

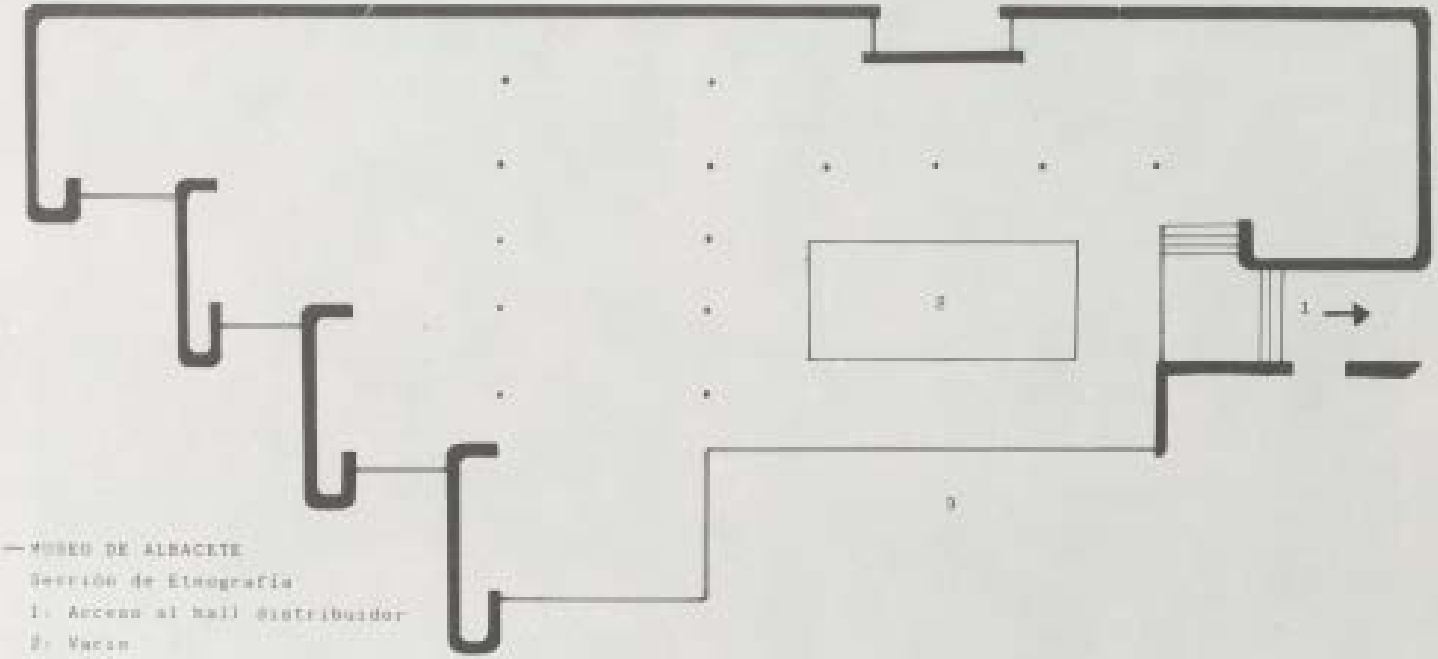
A: Planta alta

B: Planta baja

1: Acceso al hall distribuidor

2: plataforma central

3: Audiovisuales



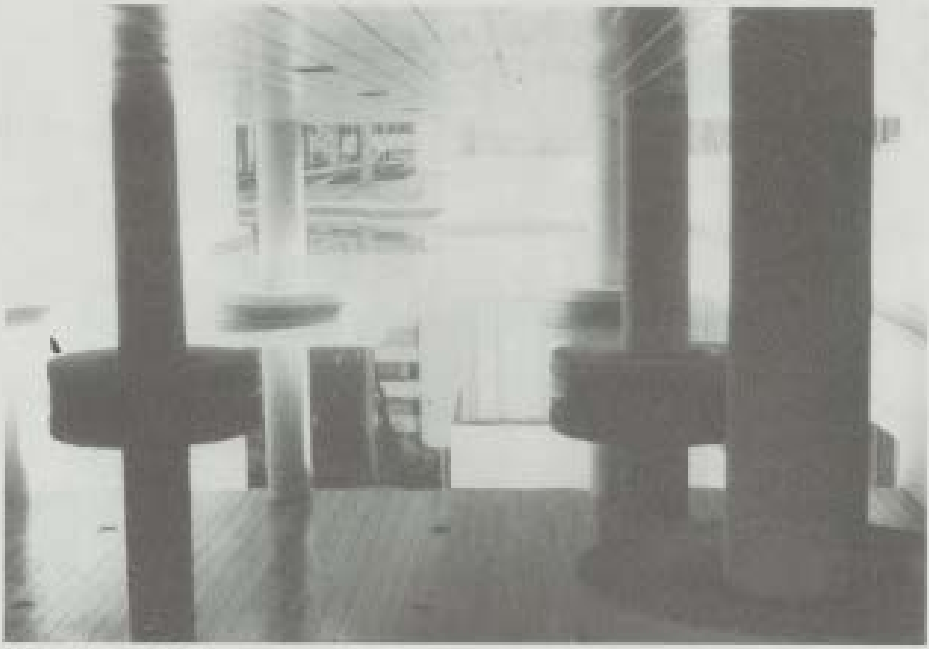
50 — MUSEO DE ALBACETE
Sección de Etnografía
1. Acceso al hall distribuidor
2. Vacío
3. Estanque

51 — Museo de Albacete: hall distribuidor.

52 — Museo de Albacete: acceso a la sección de Arqueología.

53 — Museo de Albacete: terrazas.

54 — Museo de Albacete: acceso al Museo.



55 — Museo de Albacete: estanque.

56 — Museo de Albacete: sección de Arqueología - Mosaicos Romanos.

57 — Museo de Albacete: acceso a la sección de Arqueología

58 — Museo Albacete: sección de Bellas Artes

59 — Museo de Albacete: sección proyectada para Etnografía.

O MUSEU CONDES DE CASTRO GUIMARÃES, SUA CONCEPÇÃO MUSEOLOGICA E PERSPECTIVAS FUTURAS

Maria José Rego de Sousa
Directora do Museu dos Condes de Castro Guimarães (Cascais)

O Museo-Biblioteca condes de Castro Guimarães abriu ao público em 1930.

Para cumprir o testamento do Conde Manuel Castro Guimarães que desejava que «a sua casa de habitação» fosse um Museu, os interiores do palácio foram arranjados de molde a expor os objectos legados, conciliando princípios de natureza museológica com a evocação do ambiente em que viveram os doadores.

Assim, pelas diferentes salas, foram distribuídas as peças de mobiliário, pintura e outros objectos decorativos que tinham entre si uma relação de época ou estilo, o que aliás não deve ter sido tarefa difícil, pois, salvo algumas pequenas excepções, esses objectos são do século XVIII e XIX.

Esse arranjo dos interiores foi no entanto sofrendo ligeiras alterações ao longo dos anos de existência do Museu de acordo com a sensibilidade dos diferentes responsáveis pelo mesmo que se foram sucedendo nos quase 60 anos da sua existência, se bem que respeitando o princípio da essência museológica que presidiu à sua montagem.

Isso é bem notório se observarmos alguns aspectos dos seus interiores ao longo dos anos de existência do Museu.

Claustro

Ao Claustro, área de acolhimento dos visitantes, de arquitectura de inspiração hispano-árabe das suas arcadas e azulejos, com uma fonte de água sempre corrente e rodeada de vegetação, dando aos visitantes a sensação de repouso, solenidade e grandeza própria dos palácios, segue-se a Sala Amarela.

Sala Amarela

É a sala de entrada do Museu. Aqui estão expostos em toda a sua beleza e valor os retratos dos doadores Maria Anna de Andrade de Castro Guimarães e Manuel de Castro Guimarães, pintados por Victor Corcos. O visitante tem assim oportunidade de ver como eram estes dois beneméritos que não tendo descendentes, ofereceram o seu palácio ao Município para Museu e Biblioteca, no 1.º quartel do século XX, quando Cascais era essencialmente um burgo piscatório.

Nesta sala foram feitos três arranjos diferentes.

O mais antigo arranjo que se conhece desta sala, reune sobretudo três contadores diferentes:

1.º arranjo — Contador Indo-Português do século XVII;
Contador Hispano-Arabe;
Contador em pau santo e marfim.

Foi feito posteriormente um 2.º arranjo em que fica em relevo um Contador Indo-Português do século XVII.

2.ºarranjo — Cadeiras de couro com pregos amarelos;
Bufete em pau santo;
Contador Indo-Português do século XVII.

O último arranjo que é o actual, integra o mobiliário Império e objectos decorativos da mesma época e estilo em consonância com parte de pintura exposta.

3.º arranjo — Mobiliário Império;
Cómoda e candelabros;
Canapé.

Com este último arranjo da Sala Amarela, pretendeu-se estabelecer uma relação de sequência entre a Sala Vermelha e Amarela, ou seja, mobiliário e pintura do século XVIII na 1.ª, e princípios do século XIX na 2.ª.

Sala Vermelha

É a sala nobre do Palácio. No tecto estão pintados os brasões dos ascendentes de Manuel de Castro Guimarães alguns dos quais estão retratados na pintura exposta nas paredes.

Está nesta sala também um órgão feito em Braga mandado fazer pelo doador.

O mobiliário é do século XVIII.

No arranjo mais antigo da sala, as cadeiras estavam colocadas de um lado e do outro da mesa da secretária.

Actualmente têm uma disposição diferente, distribuindo-se pela sala, agrupando-se em vários recantos de estar:

— Canapé e duas cadeiras;
— 3 cadeiras de um lado e do outro da lareira;
— 2 pares de cadeiras, de costas para as portas que dão para o jardim.

Pensa-se que com esta disposição se dá mais a ideia de «casa habitada», ao contrário da disposição anterior, em que as cadeiras estavam expostas na sala.

Biblioteca Grande

Outra sala que marca bem a alma do doador é a sua Biblioteca, chamada Biblioteca Grande para a contrapôr à Biblioteca Pequena, de menores dimensões e carácter mais íntimo, que não está aberta ao público, mas que se pretende recuperar para esse efeito, em breve.

Nela está instalada uma estante que o Conde mandou fazer para esse local a fim de expor os livros dos temas da sua predilecção: História de Portugal e Universal, Genealogia, Música, Arte, etc.

É nesta sala também que está exposta a mais importante peça do Museu, o manuscrito em pregaminho e iluminado do século XVI, da Crónica de D. Afonso Henriques por Duarte Galvão, de que em 1917 o Conde Castro Guimarães fez uma edição.

Tem pintada no frontespício uma iluminura de Lisboa do século XVI, é uma vista anterior ao Terramoto de 1755, portanto.

Casa de Jantar

Nesta sala, também houve alterações no arranjo da mesma, se bem que menos profundas. Deu-se a substituição de um quadro de Pedro Orrente «A Venda de José pelos Irmãos», do século XVI, por uma «Marinha» de João Vaz, pintor dos finais do século XIX. Hoje voltou a ter o 1.º quadro referido.

Em cima da mesa e aparador em mármore, distribuem-se diversas peças decorativas, pratas ou peças de porcelana chinesa da Companhia das Indias. Merecem especial atenção os dois jarrões também em porcelana chinesa com o brasão da família Sobral.

Nos armários estão expostas peças avulsas de prata e porcelana chinesa de diversas épocas e parte da baixela de prata pertencente ao Doador.

Estas alterações, se bem que reflectindo o critério do responsável do Museu, têm muito interesse dentro de uma óptica de renovação da exposição do seu acervo cultural, fomentando-se assim novas visitas, imprimindo-se-lhe um certo dinamismo.

Salinha do Res-do-chão

Nesta sala encontra-se o Contador de estilo árabe «Vargueño» que primitivamente se encontrava na Sala Amarela. Aqui foram colocadas pinturas que documentam aspectos do passado da Vila de Cascais e que foram adquiridas, pois o Conde Manuel de Castro Guimarães, deixou pelo seu testamento rendimentos para aumentar as colecções do Museu e desenvolver a Biblioteca Pública.

A temática das pinturas é relativa a Cascais como se disse e denota a preocupação de constituir um núcleo de obras que documentam a localidade em que o Museu está inserido.

Salinha 1.º Andar

É outra sala também com mobiliário do século XVIII, português e francês, assim como pinturas dos séculos XIX e XX: «Cabeça de Homem» de Madrazzo (1835-1894), «Retrato da Condessa de Cavalcanti» de Leon Bonnat (1834-1922) e «Paisagem» de Alfredo Andrade (1839-1915), irmão da Condessa de Castro Guimarães, arquitecto e pintor que em Itália empreendeu uma importante acção no restauro de monumentos.

Segue-se um corredor onde estão expostos os retratos dos pais do Conde que recentemente foram legados ao Museu por um sobrinho-neto. Foram também pintados por Victor Corcos, o mesmo pintor que pintou os retratos dos Condes que estão expostos à entrada do Museu.

Quarto dos Condes

O arranjo dos quartos não sofreu alterações profundas ao longo dos 60 anos de existência do Museu. Apenas têm sido mudadas as peças decorativas, em virtude de terem sido guardadas por razões de segurança depois do roubo de 1976.

Aí foram expostas outras resultantes de um legado.

Há no entanto a intenção de retirar e guardar as colchas que se encontram nas paredes a fim de as preservar. São colchas de seda, de proveniência oriental. Nas paredes será colocada pintura que se coadune com o ambiente de um quarto.

Sala Dr. José de Figueiredo

Contém mobiliário português, estilo D. Maria e nas paredes gravuras inglesas do século XVIII. Foi oferecida pelo Dr. José de Figueiredo, que colaborou na montagem do Museu.

A sua pessoa está evocada no retrato a lápis feito por António Carneiro. Se bem que este legado não esteja relacionado com a pessoa do Conde de Castro Guimarães, a mobília remonta a uma época próxima do restante mobiliário do Palácio, estando portanto harmonicamente integrado no seu ambiente.

Sala dos Contadores

Eis uma sala cujas peças estão em estreita ligação entre si quanto à proveniência ou inspiração, o estilo e materiais utilizados. São um conjunto de quatro contadores Indo-Portugueses e uma mesa do mesmo estilo.

Constituem uma colecção e à sua exposição nesta sala preside o princípio das características que são comuns a todas elas.

Como já referi atráz, um dos contadores ocupou anteriormente outro lugar no Museu, na Sala Amarela.

Poderiam a meu ver, não estar concentrados todos nesta sala e serem expostos, por exemplo, um em cada ala da Galeria do Museu. Ter-se-ia assim uma visão individualizada de cada um deles sem se perder a possibilidade da visão global da colecção.

Esta sala parece-me demasiado pequena para esta colecção, que beneficiaria com a mudança referida.

Galeria do Museu

Situa-se por cima do Claustro primitivo desfrutar o aspecto repousante do mesmo através das janelas.

Nela se encontra exposta pintura de variados pintores, diversas épocas e escolas, nacionais e estrangeiras, fruto do legado e de aquisições:

— Paisagens do século XVIII;
— Marinhas de Miguel Lupi;
— Marinhas de João Vaz;
— Aguarelas de Casanova;
— Foral de Cascais;
— Órgão do século XVII;
— Louceiro, estilo inglês — com peças de porcelana chinesa, Companhia das Indias.

Não há qualquer critério na exposição desta área do Museu.

É uma galeria de pintura, com que alterna algum mobiliário que não tinha espaço ou cabimento noutras salas.

O que foi descrito e mostrado através de diapositivos constitui o espaço do Palácio-Museu tal como é visto pelo público que o visita.

No entanto, há uma questão que se me põe com insistência e também a inúmeros visitantes mais atentos.

Onde estão a casa-de-banho e a cozinha do Palácio?

Não é de estranhar esta pergunta no visitante, pois logo no início da visita se informa a quem pertenceu o Palácio e como se transformou em Museu Municipal. Se também se diz que os Condes de Castro Guimarães o habitaram porque foi amputado das duas partes da casa referida?

Sentimos que a preocupação que presidiu à montagem do Palácio em Museu levou à exclusão dessas duas áreas.

Este não é o único caso em que esta situação se verifica.

Pensamos no entanto, que o visitante não deixa de ter razão quando mostra a sua estranheza pela inexistência dessas duas áreas de um Palácio que foi habitado. Quer os visitantes estrangeiros quer os portugueses, que também já visitam muito os museus, conhecem bem o Palácio da Pena e o Palácio da Vila de Sintra, que estão nas próximidades de Cascais.

Se o Museu Conde de Castro Guimarães também é um Palácio (não cabe aqui falar das suas diferenças nem da sua história) porque foi adoptado um critério diferente ao privá-lo dessas duas partes da «casa de habitação»?

O Conde Manuel de Castro Guimarães no seu testamento diz concretamente «A casa de habitação será destinada a um pequeno Museu Municipal e Biblioteca Pública...».

Consultadas as plantas de 1930, desenhadas quando o Palácio passou para o Património Municipal, verifica-se que estão perfeitamente delimitadas as áreas das casas de banho com quarto de vestir (eram duas) e, de cozinha.

Desconhece-se qual era a qualidade das peças das duas áreas da casa que foram abolidas aquando da montagem do Museu e se terá sido a sua falta de qualidade o factor da extinção das mesmas ou razões de natureza museológica que presidem à concepção de uma Casa-Museu que contribuiram para que até agora um Museu esteja instalado num Palácio evocando vagamente o ambiente em que viveram os doadores.

Se atendermos a que o Conde Manuel de Castro Guimarães explicita no seu testamento que deixa «uma quantia, que constituirá o capital, cujo rendimento não terá outra aplicação que não seja a conservação e custeio dos edifícios e jardins, a compra de livros para aumento da Biblioteca, ou de qualquer objecto indispensável...», parece-me que se impõe, para cumprir a vontade do doador e responder à estranheza visitantes e razões de natureza museológica, porque a cozinha e o quarto de banho faziam parte do Palácio a que o Conde chama «A casa de habitação», impõe-se dizia, a reconstituição dessas duas áreas.

Para a concretização desse objectivo já se obteve aprovação da edilidade de que o Museu depende, para a aquisição de peças, que pela sua qualidade, modelos ou materiais utilizados constituam o testemunho da época em que o Palácio foi construído, que tenham o mesmo significado e objectivo de quaisquer outras peças do Museu, que tal como elas sejam um documento ou testemunho de uma época e tenham um objectivo cultural, educativo ou de deleite.

O MUSEU NACIONAL DO TEATRO

Victor Pavão dos Santos
Director do Museu Nacional do Teatro (Lisboa)

Sendo o teatro, na sua mais profunda essência, a arte do efémero, vivendo cada espectáculo apenas o tempo que dura essa mágica comunicação, esse corpo a corpo entre o palco e a plateia, essa experiência vivida em comum que nunca mais se repetirá, como pode existir um Museu do Teatro? Talvez a ideia pareça absurda, já que, na verdade, não é possível guardar o teatro no museu, tal como não é possível captar o momento que passa, a sensação que só um curto tempo retém.

Mas se não é possível fazer um Museu do Teatro, é bem possível fazer um museu em que o Teatro esteja presente, no qual, recolhendo os vestígios de várias épocas, se trace a sua história, se crie uma atmosfera capaz de evocar a sua imagem em constante mutação, através daqueles que nele trabalham e, com o público, o ajudam a criar: intérpretes, autores, músicos, desenhadores, empresários, técnicos e tantos outros.

Será através dos vestígios deixados por toda essa gente do palco, vestígios tão diversos como uma fotografia ou um trajo, um adereço ou um programa, uma maquete ou um bilhete de entrada, um disco ou uma folha de música, que poderá captar não o Teatro, porque esse passa e ninguém o agarra, mas a atmosfera em que foi criado, o modo como se apresenta e representa em cada época, perante uma sociedade também em constante mutação.

Exactamente por o Teatro ser arte do efémero é que fazer tudo isto não é só necessário como urgente, sob risco de nada nos ficar que permita conhecer as épocas passadas, sejam elas brilhantes ou obscuras.

Foi esta ideia que fundamentalmente presidiu à criação de um Museu do Teatro em Portugal. Já que, embora algumas tentativas tivessem sido feitas, ao longo deste século, sem resultados positivos, tudo quanto dizia respeito ao Teatro se continuava a perder. Foi por isso que, em 1978, elaborei um primeiro projecto do museu, em que propunha, para o lançamento da ideia, a organização de uma exposição, incidindo sobre uma das épocas mais brilhantes do teatro português: «A Companhia Rosas & Brasão (1880-1898)».

Em 17 de Abril de 1978, o Secretário de Estado da Cultura concordou com a proposta apresentada, logo se começando a reunir o material necessário para documentar esse período já distante mas tão decisivo para a evolução teatral, essa companhia que, durante dezoito anos sediada no Teatro D. Maria II, fez a transição do teatro romântico para o teatro a que poderemos chamar moderno, o teatro de equipa, onde cada um dos elementos que erguem um espectáculo tem uma importância bem determinada.

A exposição «A Companhia Rosas & Brasão (1880-1898)», inaugurada no Museu Nacional do Traje em Fevereiro de 1979, veio demonstrar como, apesar do muito que se perdera, era ainda possível reconstituir uma brilhante época teatral a cem anos de distância. Por outro lado, a larga divulgação dada à exposição pelos meios de comunicação social e a afluência do público, provam amplamente que o Museu do Teatro era um projecto que já não podia ser mais tempo adiado, até porque as doações, que viriam a constituir as suas colecções, começaram a afluir num ritmo verdadeiramente encorajador, ultrapassando todas as expectativas.

Ficou então assente que o pequeno palácio que fora do Monteiro-Mór, e que alguns anos antes, sendo embaixada de Marrocos, um incêndio arruinara quaze por completo, belo exemplar de habitação de veraneio do século XVIII, seria recuperado, para nele se instalar o futuro Museu do Teatro. Sabia-se que as obras iriam ser longas e dispendiosas, mas a beleza do edifício a recuperar e a sua situação num importante parque onde já existia outro museu, justificavam plenamente todos esses esforços.

Para recuperação do edifício foi chamado o arquitecto Joaquim Cabeça Padrão que, compreendendo perfeitamente os problemas que se levantavam para conjugar o edifício existente, do qual apenas restavam as paredes exteriores, com o programa do museu, conseguiu, com raro equilíbrio, conciliar um exterior do século XVIII, que respeitou escrupulosamente, com um interior de museu moderno, com duas muito amplas salas de exposição e, num aproveitamento meticuloso de espaço, encontrou lugar para gabinetes, reservas e um excelente auditório, além de todos os demais serviços.

No que respeita à constituição das colecções, processos que continuará sempre em aberto enquanto o museu existir, já que muitas dádivas e recolhas, inclusivé das colecções do Estado, ainda se aguardam, e inúmeras lacunas continuam por preencher, ficou, desde início, bem expresso, que todas as doações são importantes, pois por vezes, um programa ou um simples bilhete, ou postal, que parecem sem valor, podem constituir elemento precioso.

Oficialmente criado pelo Decreto-Lei n.º 241/82, de 22 de Junho, o Museu Nacional do Teatro, sempre lutando com falta de pessoal, pois o seu quadro não pôde ainda ser preenchido, por impedimentos legais, conseguiu, no entanto, organizar-se, devido à boa colaboração de uma equipa coesa, que nem sempre tem sido possível, infelizmente, manter.

As colecções do Museu, que começaram a constituir-se, a partir do zero, em 1970, contam com cerca de 180.000 espécies, agrupadas do seguinte modo:

1. **Trajes e adereços de cena**

2. **Desenho Teatral**
   a) Maquetas de Cenário
   b) Figurinos
   c) Maquetes de Cenário a 3 Dimensões
   d) Caricaturas e outros desenhos.

3. **Arquivo fotográfico**
   a) Fotografias individuais
   b) Fotografias de cena

4. **Arquivo Documental**
   a) Programas
   b) Folhetos e Prospectos
   c) Cartazes
   d) Bilhetes de entrada
   e) Recortes de jornais
   f) Correspondência
   g) Albuns de Recortes
   h) Manuscritos

5. **Arquivo Musical e Sonoro**
   a) Discos de 78 r.p.m.
   b) Discos de 33 r.p.m.
   c) Registos em fitas magnéticas
   d) Discos C. D.
   e) Folhas de Música
   f) Partituras Musicais (Manuscritas e Impressas)
   g) Coplas de espectáculos musicados

6. **Biblioteca**
   a) Peças de Teatro
   b) Livros sobre Teatro
   c) Revistas sobre Teatro

O Museu Nacional do Teatro foi inaugurado, em 4 de Fevereiro de 1985, com a exposição, **Gente do Palco,** que pretendia dar a conhecer ao público todo o tipo de espécies que constituem as suas colecções. Ou seja, apresentar o Museu ao público e também o público ao Museu. Desse mútuo conheci-

mento resultou a sua segunda exposição, **Gente do Palco - II Acto,** inaugurada em 2 de Março de 1986, bastante mais especializada, pretendendo chamar a atenção para diversos aspectos do Desenho Teatral, focando muito em especial o Teatro Clássico, através de trajes, maquetes de cenário, figurinos e fotografias. Esta exposição completava-se com uma exibição de **Teatro de Papel** de brincar, do século XIX. Em 18 de Maio de 1987, foi inaugurada a exposição **Fotografar Gente do Palco,** focando o trabalho de Silva Nogueira, o maior fotógrafo-retratista português deste século.

Finalmente, em 17 de Novembro de 1987, no dia em que se completavam 70 anos de actividade teatral de Amélia Rey Colaço, o Museu apresentou a sua primeira grande exposição de fundo, que envolveu um muito longo trabalho de investigação, **A companhia Rey Colaço-Robles Monteiro (1921-1974),** focando os 53 anos decisivos da vida teatral portuguesa que constituem a actividade dessa companhia.

Em 1987, o Museu Nacional do Teatro recebeu dois Prémios internacionais:

1 — **Prémio Mouseion para a categoria «Melhor Novo Museu (Organização e Montagem)»**

Triomus 87 — I Congresso de Países de Expressão Oficial Portuguesa (Maio de 1987, Rio de Janeiro, Brasil).

2 — **Menção especial do Conselho da Europa**

Prémio Europeu do Museu do Ano, Conselho da Europa, (Junho de 1987, Durham, Inglaterra).
O júri do Conselho da Europa assim justificou a atribuição da Menção Especial ao Museu Nacional do Teatro:
«Os visitantes do Museu Nacional do Teatro em Lisboa são pessoas entusiasmadas, interessadas e satisfeitas. A insuficiência de recursos financeiros do Museu é compensada pela aplicação criteriosa do seu reduzido orçamento e pelo estimulante apoio que muitos, desinteressadamente, lhe dedicam.
Neste Museu,tal como sucede hoje em dia em muitos outros, a personalidade-chave é o director, um «caçador de doações» de primeira ordem, animado por um optimismo contagiante».

Para além da sua actividade diária, recebendo todo o tipo de grupos escolares, 3.ª idade e muitos outros, e também da promoção de conversas do público com «Gente do Palco», o Museu Nacional do Teatro tem colaborado com outras entidades, nomeadamente o Centro de Arte Moderna, da Fundação Calouste Gulbenkian, nas exposições **Almada Negreiros** (1984); **O Grafismo e Ilustração nos anos 20** (1986); **Ciclo da Tragédia e Federico**

Garcia Lorca, ambas em 1987. E ainda em **75 Anos de Turismo**(Lisboa e Porto), **Homenagem a Mirita Casimiro** (Teatro Experimental de Cascais). Em 1988, no Forum Picoas, apresentou a exposição **Teatros de Papel,** especialmente concebida para o efeito, com espécies dos séculos XVIII, XIX e XX.

No que se refere a edições, o Museu Nacional do Teatro, para além de um catalogo e uma colecção de postais, referente à exposição **A Companhia Rosas & Brasão (1880-1898),** publicou, no âmbito da exposição **Gente do Palco,** um catálogo com o seu historial até à inauguração e uma colecção de 54 postais, acrescida, mais tarde, de nove postais referentes a aspectos da exposição **Gente do Palco - II Acto.** Para a exposição **A Companhia Rey Colaço Robles Monteiro (1921-1974)** editou uma colecção de 54 postais e um desdobravél com roteiro, podendo anunciar, para muito breve, a publicação de um vasto catálogo e postais, referentes àquela exposição, além de uma colecção de postais tendo como tema **Teatros de Papel** e outras **Retaratos de Gente do Palco.** Isto além de numerosas folhas explicativas policopiadas.

Apesar de lutar com inúmeras dificuldades, não tendo conseguido, até ao presente, preencher senão 13 dos 40 lugares que constituem o seu quadro de pessoal, o Museu Nacional do Teatro procura cumprir a sua missão de preservar a memória do espectáculo teatral em Portugal e também divulgar o Teatro, pretendendo, através das suas exposições e actividades paralelas, conseguir mais e melhores espectadores para o futuro.

60 — Museu Nacional do Teatro (Lisboa), Palácio do Monteiro-Mor.

61 — Museu do Teatro. Pormenor da Exposição «Gente do Palco»

62 — Museu do Teatro. Pormenor da Exposição «Gente do Palco».

MUSEU NACIONAL DO TRAJE

Elementos para a história da sua organização, 1969-1979

Maria Natália Correia Guedes
Presidente da Direcção da Comissão
Nacional Portuguesa do ICOM

1. Antecedentes

A organização dos grandes Museus Nacionais europeus teve como núcleo inicial, em quasi todos os Países, antigas colecções régias ou eclesiásticas. Semelhante situação se verifica em Portugal e deste facto é bom exemplo o Museu Nacional do Traje de Lisboa.

Começa a ser oportuno reunir elementos para a história da sua organização.

Museu jovem, cujo registo de nascimento data de 23 de Dezembro de 1976 (D. L. 863) mas que na realidade já conta vinte anos desde que se iniciou a sua gestação.

Resumo nesta comunicação os primeiros dez anos que correspodem à minha programação e direcção.

Confirmando aquela regra, a colecção inicial e de maior qualidade, consistiu num núcleo de traje de corte proveniente da Casa real, conservado no Museu Nacional dos Coches.

A ideia de organizar um Museu do Traje surgiu-me no início da minha carreira de Conservadora, no Museu Nacional de Arte Antiga. Tendo anteriormente elaborado o ficheiro e reformulado o processo de conservação da colecção de traje de côrte do Museu Nacional dos Coches (então em reserva por falta de espaço expositivo) e conhecendo o valor da colecção de tecidos do Museu Nacional de Arte Antiga, cuja secção estava sob minha responsabilidade, apresentei em 1969 como Tese para o Curso de Museologia um estudo intitulado «Organização de um Museu de indumentária em Lisboa», alicerçada em conhecimentos adquiridos durante uma viagem de estudo a Museus europeus da especialidade, patrocinada pela Fundação Calouste Gulbenkian.

Reconhecendo o mérito e oportunidade deste trabalho a Direcção Geral dos Assuntos Culturais proporcionou-me posteriormente, uma especialização

em tecidos antigos, que realizei no Museu Histórico de Tecidos de Lyon (França).Estavam assim reunidas as condições para se iniciar o projecto do Museu.

Transmitindo à Dr.ª Maria José Mendonça, Directora do Museu Nacional de Arte Antiga, o interesse e necessidade em o realizar com a maior brevidade (para que não se perdessem espécies de colecções privadas) aquela nossa grande Mestra de Museologia submeteu de imediato à Direcção Geral dos Assuntos Culturais (23.11.72) o meu projecto, sugerindo prudentemente que se realizasse uma exposição prévia para reforço da proposta já verbalmente presente às entidades oficiais e como teste à capacidade de resposta de eventuais doadores privados.

Com o apoio do Director Geral, Dr. João Manuel Bairrão Oleiro, teve deste modo início o desenvolvimento do futuro embrião do Museu Nacional do Traje.

O Dr. Victor Pavão dos Santos, Inspector das Belas Artes, seria nomeado para comigo colaborar no projecto, servindo de ponto de contacto com a entidade tutelar.

Responsável pelo pelouro dos Museus da D. G. A. C. o Dr. Victor Pavão dos Santos aderiu desde o primeiro momento à iniciativa, tão sensível que sempre foi ao estudo da história do traje, área afim à sua especialidade — o teatro.

Por ele foram redigidos todos os pareceres sobre propostas de aquisições de objectos que entendi apresentar superiormente. Recordo a importância da compra de parte da colecção «Ernesto de Vilhena» (excepcionais trajes e tecidos dos séculos XVII e XVIII) que cairia no esquecimento se não fosse esta oportunidade de aquisição.

2. Exposição «O Traje civil em Portugal»

Assim, em Janeiro e Fevereiro de 1974 realizei no Museu Nacional de Arte Antiga, com o permanente estímulo da Dr.ª Maria José de Mendonça, a exposição «O Traje civil em Portugal».

Na montagem da Exposição colaborou um pequeno mas muito qualificado grupo de especialistas — José Maria Cruz de Carvalho («designer»), Maria José Taxinha (restauradora e conhecedora profunda da técnica de tecelagem), Fernando Moitinho de Almeida (investigador dos punções de pratas), Américo Barreto (ourives) e Sebastião Rodrigues (gráfico do catálogo). O secretariado foi apenas exercido pela Dr.ª Ana Castro Henriques e o apoio logístico dado por alguns elementos do pessoal auxiliar do M. N. A. A.

Seria esta a maior exposição exclusivamente dedicada a traje que se realizara em Portugal até então — incluiu 451 peças devidamente legendadas e com textos de referência introdutórios a cada época, abrangendo um

período que ia da Idade Média ao século XIX, dando uma ideia da vastidão das fontes documentais e iconográficas em grande maioria inéditas.

O sucesso foi registado nos meios de comunicação social como «notável realização» (Diário de Lisboa), «o certame foi cuidadosamente preparado e está destinado a despertar o maior interesse» (O Século), «deleite para os olhos e um enriquecimento para o espírito com o valor de uma lição de história» («Diário de Luanda»), etc.

Aquele sucesso não teria sido possível sem a adesão incondicional de numerosos coleccionadores privados dos quais destaco o Dr. João Gonçalo do Amaral Cabral e o Dr. Francisco Bélard da Fonseca. Aliás foi graças a um exaustivo trabalho de relações públicas e no contacto directo com as pessoas que obtive durante este período inúmeras doações.

3. Aquisição e adaptação do Palácio Angeja a Museu Nacional do Traje

Justificava-se a partir de então nova tarefa — a de encontrar um espaço digno para receber a colecção já reunida e com ela iniciar a montagem de um Museu do Traje.

Ao autorizar a realização da exposição (a 2 de Junho de 1973) o Secretário de Estado da Instrução e Cultura Dr. Augusto Athayde, reconhecendo ser de interesse apressar a criação do novo Museu, determinou que se encarasse imediatamente o problema das instalações definitivas. No mês seguinte (16.7.73) com a colaboração do Dr. Victor Pavão dos Santos elaborámos uma proposta de aquisição de um edifício para instalação do Museu.

Entre as várias hipóteses de Palácios de Lisboa então à venda, reunia melhores condições o Palácio que pertencera ao Marquês de Angeja, ao Lumiar. A propriedade constava não só de um Palácio do séc. XVIII — Angeja-Palmela — em bom estado de conservação, de um Palácio, do Monteiro-Mor bastante arruinado (mantendo apenas erectas as fachadas), de uma pequena casa de habitação e igualmente de 11 hectares de terreno agrícola e jardim botânico. Este conjunto reunia magníficas perspectivas para a criação de um espaço cultural e lúdico, ímpar em Lisboa como adiante desenvolvo no ponto 4. Adquirida pelos Duques de Palmela no século XIX, dela era proprietária (como herdeira da Senhora Marquesa de Tancos), uma descendente, Sr.ª D. Isabel Juliana Holstein Beck Campilho. A sugestão foi-me dada pelo Dr. João Gonçalo do Amaral Cabral e o contacto estabelecido por seu intermédio.

As negociações já se tinham portanto iniciado antes da Exposição. Um mês depois desta encerrada, verificou-se a Revolução de 25 de Abril. Temendo que a demora no decorrer dos trâmites burocráticos pudesse não só inviabilizar a venda como porpocionar qualquer «ocupação» indesejada e até anunciada por determinado grupo, a proprietária pediu-me para utilizar de

imediato o Palácio. Não hesitei; e enquanto decorriam aquelas negociações (que chegaram a bom termo a 27.9.1975, pelo valor pretendido pela proprietária) transportámos todo o material reunido, com a anuência do Director Geral dos Assuntos Culturais, a ajuda do Chefe de pessoal do Museu Nacional de Arte Antiga, sr. Arnaldo Ferreira e do sr. Eduardo Pinheiro Vasquez. Seria este senhor, antigo mordomo da Senhora Marqueza de Tancos, o meu primeiro braço direito, na instalação do material no futuro Museu, permanecendo ao longo da década que descrevo, um auxiliar dedicadíssimo e excepcionalmente eficiente.

Toda a colecção reunida para a Exposição, onde se contavam já numerosas doações foi transferida em Maio de 1974 para o Palácio Angeja e de imediato colocado um grande letreiro provisório no portão principal «Museu Nacional do Traje — em organização». Letreiro que nos valeu no dia seguinte a visita amistosa de um grupo de «revolucionários» ocupantes de um Palácio visinho (Bulhosa) que nos tomaram por «colegas» propondo muito compreensivamente a oferta do guarda roupa do proprietário...

Em plena época tão conturbada nascia o Museu; aparentemente eram «histórias» diferentes; no exterior indisciplina, atropelos, desorientação; no Palácio trabalhavamos dia inteiro esquecendo por vezes refeições e família.

A partir de Outubro começou a colaborar comigo apenas uma Conservadora, Dr.ª Ana Maria Brandão que viria a ser responsável directamente pelas Galerias de Estudo, conservação e restauro das colecções; a sua preparação em decoração de interiores (FRESS) seria extremamente útil nas montagens de exposições. Um pequeno grupo de pessoal técnico administrativo e auxiliar foi contratado, em regime eventual, enquanto se aguardava a oficialização do Museu.

Para o Palácio que nos foi entregue totalmente vazio, tendo apenas decoração parietal (azulejos, estuques nos salões e talha na capela) foram transferidos também alguns móveis e pinturas do Museu Nacional de Arte Antiga, para obtenção de ambientes de épocas nas exposições temporárias.

A adaptação do edifício às novas funções decorreu durante dois anos. Não sem vários acidentes de percurso, nesta fase já adiantada; recordo um projecto, insistente, de adaptação do Palácio a estabelecimento de ensino oficial. Ao meu argumento de inadequação a essas funções, pondo em risco a frágil decoração do andar nobre, alegava o autor do projecto, responsável pelo pelouro central, não haver inconveniente visto que se retirariam todos os silhares de azulejos, encaixotando-os...

O bom senso acabou por vencer; a área edificada foi reutilizada em pleno para o Museu, tendo-se realizado algumas obras de restauro exterior, instalação de sistema contra fogo, revisão da instalação eléctrica, reforço de segurança com portas contra fogo, conforme orientação dos serviços de Bombeiros.

Para todos os sectores foi adquirido material tendo merecido especial cuidado o da Galeria de Estudo (armários de madeira com prateleiras amo-

viveis), o da oficina de restauro, equipada com maquinaria idêntica à utilizada no Instituto José de Figueiredo e o da Biblioteca.

O Museu seria inaugurado por S. E. o Primeiro-Ministro Dr. Mário Soares em 26 de Julho de 1976 com três exposições simultâneas «Trajes do séc. XVIII e XIX», «Técnicas de fiação, tecelagem e estampagem», montadas sob a orientação do pintor José Maria Cruz de Carvalho, assim como «Traje popular», esta última da responsabilidade do Museu de Etnologia que cedeu os objectos. Iniciativa que se revelaria da maior oportunidade preenchendo deste modo a lacuna em Traje popular que, embora considerado indispensável no âmbito do Museu Nacional, até àquela data nos tinha sido extremamente difícil de recolher, como oferta. Seria esta exposição, estímulo para doações futuras.

Em 1976 possuía já o Museu 5.000 peças oferecidas, 507 adquiridas e 304 transferidas de outros Museus do Estado.

Estava organizado; entendi ser meu dever apresentar superiormente a demissão do meu lugar na Comissão Instaladoura (enriquecida a nosso pedido com a colaboração da Dr.ª Maria José de Mendonça a partir de 21.9.73) por esta já não se justificar. No entanto, através do Doutor Justino Mendes de Almeida, da Direcção Geral do Património Cultural, fui informada de que se previa para breve a publicação do decreto que oficializava o Museu e que contavam comigo para exercer a Direcção.

Tomei posse do cargo a 9 de Março de 1977.

As exposições que sucederam às já mencionadas eram temporárias, permanecendo apenas quatro, cinco meses para que a conservação das peças, embora sempre dentro de vitrines, não fosse afectada com a luz, poeiras ou temperatura. Com este processo de rotatividade se proporcionava também ao público, gradualmente, o conhecimento tão completo quanto possível da colecção, referenciando nomes dos doadores e pondo em evidência o restauro efectuado. O critério de desenho, para as vitrinas instaladas no andar nobre, foi o de linhas discretas, marcando a menor presença possível no espaço envolvente, deixando transparecer o lambrim de azulejos que percorria todas as paredes; os trajes (apresentados em manequins de ferro adaptáveis ao volume que se pretendesse) podiam deste modo ser apreciados, ocupando um espaço encenado com naturalidade.

As vitrines tinham as bases de aparite forradas de alcatifa igual ao pavimento dos Salões, com vidros suportados por ferragens de pequenas dimenções, em aço inoxidável.

Os focos de luz eram orientados para cada vitrine provenientes de projectores suspensos na sanca dos salões, com a intensidade e distância regulamentares.

Entre 1976 e 1979 realizaram-se além das já mencionadas, as seguintes exposições:

1977 — Exposição de traje civil — por ocasião da «Semana de Cultura portuguesa em Madrid». Palácio dos Congressos. Madrid.

1978 — História do Traje em Portugal. M. N. T.
Traje nambam. Exposição organizada pela Prof.ª Kaoru Tanno por ocasião da reunião do Comité Internacional do Traje (ICOM).
— Traje do século XVIII e Império.
Exposição organizada pelo Museu Nacional do Traje no Palácio Nacional de Queluz (Maio a Setembro).
— Traje romantico da época de Alexandre Herculano. M. N. T.
— Mantos reais. Colecção da Fundação da Casa de Bragança exposta no Palácio Nacional da Ajuda.
— Traje de criança e brinquedos. M. N. T. Cat. Impresso.

1979 — Trajes do século XVIII e Império. Exposição do M. N. T. no Museu Carlos Machado de Ponta Delgada.
— Companhia Rosas e Brasão. Organizada pelo Dr. Victor Pavão dos Santos preparando a organização do Museu Nacional do Teatro. Cat. Impresso.
— Armaria Portuguesa — colecção de armas adquirida pelo Estado ao Sr. Rainer Daenhardt, integradas posteriormente no Museu do Exército.
— Alta Costura de Paris 1910-1970. Organizada pelo «Musée de la Mode et du Costume de la Ville de Paris».

Paralelamente ao programa de conservação e exposição desenvolveu-se o de apoio pedagógico. Nas exposições todos os objectos eram devidamente legendados e distribuída uma brochura dactilografada, iniciando o visitante à época em causa e ao conjunto exposto. Especial menção merece o catálogo impresso da Exposição «Traje de criança e brinquedos» que constituiu êxito na vida cultural de Lisboa.

As visitas escolares tinham um acolhimento específico, sempre que solicitado, por um grupo de monitoras sob orientação da Dr.ª Madalena Braz Teixeira, por vezes enriquecidas por pequenos textos musicais da época, por ela interpretados ao piano; após a visita seguia-se a realização de trabalhos gráficos em instalações próprias.

Num anexo da portaria instalámos uma oficina para montagem de exposições com pessoal excepcionalmente dotado e que viria a ser requisitado posteriormente para numerosos trabalhos em exposições promovidas por outros Museus.

Também a formação do pessoal foi uma das minhas preocupações; conforme as habilitações básicas que tinham ao ingressar no «Quadro»

diversos cursos e estágios foram realizados pelos funcionários — Curso de Conservador de Museu (3 elementos), Curso de tecidos antigos (Museu Histórico de Tecidos de Lyon - 4 elementos), estágios de monitoras no Museu Nacional de Arte Antiga (3 elementos), técnicos de conservação e restauro no Instituto José de Figueiredo (2 elementos).

Reconhecendo a qualidade da iniciativa obtida com reduzidos meios, o espírito criativo que lhe dera origem e a exemplar coesão do grupo de profissionais nele empenhado, o «Conselho da Europa» atribuiu ao Museu Nacional do Traje em 1978, um prémio de «menção especial» que pela primeira vez Portugal tão honrosamente recebeu. Em 1979 faziam parte da colecção 12.200 peças oferecidas, 1.380 adquiridas e 1.720 depositadas em que se incluíam doações da maior importância, entre as quais destacamos o guarda roupa do Tenor Tomás Alcaide (oferecido pela viúva, Sr.ª D. Asta Rose Alcaide), uma colecção de brinquedos cujo núcleo mais significativo foi oferecido pela Sr.ª D. Maria Luísa Seixas, trajes raros do séc. XVIII, oferecidos por descendentes das Famílias Palmela e Távora. Duas históricas carruagens inglesas do séc. XIX (que transportaram o Embaixador de Portugal em Londres à cerimónia de Coroação da Rainha Victória) foram integradas no Museu, na antiga cocheira da Casa Palmela, graças à amabilidade do Sr. Conde da Póvoa.

No final desse ano, o crítico de arte Manuel Rio de Carvalho mencionava no «Expresso» (30.11.79), em termos muito elogiosos o que fôra a nossa actividade:

«Num país, onde alguns museus nacionais estiveram encerrados para obras durante longos anos; onde secções importantíssimas de museus regionais também estiveram fechadas por muito tempo; onde a frequência dos museus, na generalidade é assustadoramente baixa; onde uma «intelligentzia» critica os museus em nome da acção da rua, foi inesperado o aparecimento de um novo museu.

Entre muitas coisas veio demonstrar que a tão estafada explicação da falta de verbas, panaceia que pretende justificar todo o marasmo cultural, não é tão absoluta como muitos julgam. É evidente que criar um museu «ab initio» é mais oneroso, que reabrir um que se encontrava temporariamente fechado. Porém, o Museu do Traje foi concebido, criado e aberto ao público enquanto outros total ou parcialmente estavam encerrados por dificuldades de várias ordens.

De modo algum isto significa que o citado museu seja menos importante que outros, mas evidenciam o dinamismo de Natália Correia Guedes (e da sua equipa de trabalho) que conseguiu criar uma colecção, depois um museu onde está conservada, e por último um centro de interesse cultural sobre o traje e o têxtil.

Neste momento a única secção permanente no Museu é a maquinaria têxtil, fibras e pontos básicos, sendo todo o espaço utilizado para as exposições temporárias, que se realizam num ritmo alucinante para a vida

nacional. Assim o visitante deverá informar-se do plano de exposições, pois por muito dinâmico que seja o Museu há períodos em que salas estão fechadas ao público para desmanchar uma exposição e preparar outra. Nos primeiros fins de semana, onde o público pode visitar as novas exposições, a afluência deste é tal que custa a acreditar que se esteja em Lisboa-Lumiar.

Aconselho o leitor uma visita detalhada ao parque, que encantará não só o amador botânico mas também o andarilho. Que este deambule ao longo das escadas e dos caminhos, contorne os lagos e entre em zonas selvagens. Todo o encanto de um parque de quinta de periferia está ao seu alcançe. Aqueles menos imaginativos e mais timoratos limitam-se a seguir as setas, o que lhes permitirá um passeio sem o perigo de se perderem.

Numa cidade morna como é Lisboa o Museu Nacional do Traje é um acontecimento que merece ser sublinhado. Aqui ficam as grinaldas de flores (acho os louros capitolinos demasiado neoclássicos) para quem proporciona à população lisboeta local tão importante como este.»

Posteriormente a este decénio que descrevemos, viria a ser doado pela Dr.ª Maria José Mendonça ao Museu, como reconhecimento do trabalho realizado, toda a sua biblioteca de história de arte e Museologia, por disposição testamentária de cujo cumprimento me incumbiu e que consta de 3.240 volumes.

Desculpem-me a minúcia destas referências mas a intensão é facilitar a pesquiza arquivística ao investigador dos anos 70 do século XXI...

A actividade no mundo dos Museus portugueses de quase um quarto de século aconselha-me a sugerir-vos que seja também da competência do Conservador a recolha dos elementos históricos seus contemporâneos sobre a instituição que dirige; o relatório anual apresentado ao superior hierárquico raramente tem expressão técnica, é de divulgação reduzida, não permitindo elementos da «pequena história» que muitas vezes explicam e beneficiam a evolução do Museu.

Em Outubro de 1979 deixei o Museu para exercer as funções de Directora Geral do Património Cultural. Sucedeu-me na Direcção do Museu Nacional do Traje a Dr.ª Ana Maria Brandão, sucedendo-lhe a Dr.ª Madalena Braz Teixeira, actual Directora — entreguei-lhes a continuidade de uma obra que também foi delas.

4. Projecto de reutilização da propriedade anexa

Paralelamente à organização do Museu tendo, como Directora, a responsabilidade de toda a propriedade envolvente (11 hectares) propuz o seu aproveitamento para complexo cultural ou «ilha de Museus», (como diria com mais expressão a Dr.ª Maria José de Mendonça). Reconhecia ali reunidas não só excelentes condições microclimaticas mas era local aprazível, de fácil acesso, afastado do centro da cidade e por esse motivo pouco poluido,

integrado numa zona histórica entre monumentos classificados e quintas de veraneio setecentistas, recuperadas para estabelecimentos de ensino, e de assistência.

Em homenagem aos dois grandes Monteiros-Mores da família Angeja, que habitaram aqueles Palácios, propuz a designação de «Parque do Monteiro-Mor» a toda a zona verde envolvente.

Após a aquisição da propriedade sugeri superiormente que se iniciasse de imediato a recuperação de todos os componentes — recuperação do jardim botânico, restauro da antiga Embaixada de Marrocos (a que chamei Palácio do Monteiro-Mor), aproveitamento da zona agrícola para construção de um Museu, reutilização do «Aviário» para restaurante.

Para dirigir a recuperação do Jardim Botânico, que se encontrava muito abandonado, convidei o Eng.º Luís Filipe de Sousa Lara, Silvicultor com longa e reconhecida experiência na direcção do Parque Nacional da Pena (Sintra). A este técnico (destacado da D. G. S. F. desde 9.3.1976) e à equipe que constituiu, de que fizeram parte, como consultores, o Eng.º Edgar Sampaio Fontes e o Prof. Eng.º João do Amaral Franco, se ficou a dever não só a recuperação do Jardim Botânico (6 hectares), e o repovoamento com espécies arbustivas e arboreas de 5 hectares até então explorados em agricultura, mas igualmente a elaboração do roteiro que se lhe refere, impresso em 1978. A descrição dos seus trabalhos consta do estudo dactilografado «Oito anos de actividade no Parque do Monteiro-Mor» (1976-1984) elaborado pelo Eng.º Sousa Lara.

O restauro do Palácio do Monteiro-Mor (vítima de um incêndio em 1970 enquanto Embaixada de Marrocos) só se viria a iniciar em 1979 decorridos cinco anos sobre o amadurecimento de propostas diversas de reutilização, em que destaco a que propuz em 1974 — para Museu de instrumentos musicais, inviabilizada pela recusa da Comissão Directiva do Conservatório em aceitar instalações fora de Lisboa (...) e em 1978 — para Museu do Teatro proposta apresentada pelo Dr. Victor Pavão dos Santos que veio a concretizar-se, com a maior competência (Vd. Comunicação a este «I Encontro»).

Para a zona arável (5 hectares) propuz a construção de um novo edifício destinado ao Museu Nacional de Arte Contemporânea (que infelizmente ainda não ultrapassou o estado letárgico em que se mantem desde há anos) e acompanhei, anos depois, com interesse, a implantação naquele local, de um Museu de Transportes (processo arquivado?).

O «Aviário», parte integrante de um Museu de Ciências Naturais que o 3.º Marquez de Angeja sonhara e cujos projectos originais me foram facultados pela Sr.ª D. Isabel Holstein Beck Campilho, constituiu uma intervenção atrevida nas minhas propostas — transformá-lo em casa de chá/Restaurante — actividade inédita em Museus de Lisboa (apenas Conimbriga possuia um, encerrado à data) e que iria não só realizar-se, com qualidade, mas servir de exemplo aos demais. Para esta iniciativa houve o apoio financeiro da Direcção Geral do Turismo, atenta ao evoluir dos tempos.

Conclusão

Decorridos dez anos sobre os pimeiros passos para a criação do Museu, entreguei em 1979 à minha sucessora a Direcção de uma instituição oficializada que preenchia todos os requisitos inerentes ao cumprimento das funções exigidas:

- infraestruturas de edifício, pessoal e orçamento, necessárias à boa conservação, exposição e divulgação de uma das melhores colecções europeias de Traje
- linha programática definida
- experiência adquirida de realizações, de várias temáticas e contextos, no Museu e fora dele
- estabelecimento de contactos burocráticos e sociais imprescindíveis a um Museu que vive essencialmente de ofertas.

Ao País entreguei o meu contributo para a preservação de um património até então esquecido ou mesmo desprezado — o Traje —, a recuperação e digna reutilização de um Palácio, a abertura ao público de uma das principais zonas verdes de Lisboa, actividades conseguidas com um mínimo de recursos, numa época crítica, sob todos os aspectos. O prémio do Conselho da Europa, «menção especial», a reunião do «Comité Internacional do Traje» (ICOM) a exposição «Moda de Paris 1910-1970» iriam favorecer a merecida projecção internacional do Museu.

BIBLIOGRAFIA SOBRE TÊXTEIS E TRAJE DA AUTORIA DE MARIA NATÁLIA CORREIA GUEDES

1968 — **Relatório de uma viagem de estudo,** apresentada à Exma. Administração da Fundação Calouste Gulbenkian e realizada em França, Inglaterra, Holanda e Bélgica com o objectivo de estudar a organização, conservação e exposição de conjuntos de indumentária em Museus.
27.11.68 (Dactil.)

1969 — **Organização de um Museu de Indumentária em Lisboa.** Tese final para o Curso de Conservador de Museu (Dactil.)
— **Um Museu de Indumentária em Lisboa** in «Diário de Notícias» Dezembro, 1969.

1970 — **Fivelas dos séculos XVIII e XX,** in «Gráfica 70» Lisboa, 1970.

1972 — **O Baptismo de Cristo** (Tapeçaria do Museu Nacional de Arte Antiga) in «Observador». Lisboa, 1972.
— **A Mitra de Castro d'Aire** in «Observador» Lisboa, 1972.

— **A Indumentária** in «Retábulo de Santa Auta. Estudo de Investigação». Lisboa, 1972.
— **Relatório de uma viagem de estudo a Paris, Berna e Veneza** realizada com o objectivo do observar galerias de estudo de Têxteis e Traje assim como Centros de documentação.
Outubro, 1972. (Dactil.)

1973 — **Uma tapeçaria de Van dan Aeck** (Museu Nacional de Arte Antiga) in «Observador». Lisboa, 1973.

1974 — **O traje civil em Portugal.** Catálogo da Exposição realizada no Museu Nacional de Arte Antiga. Lisboa, 1974.
— **Esquemas da moda** — sec. XVI a XIX, para a exposição «O Traje Civil em Portugal» (Dactil.)
— **Técnicas de fiação, tecelagem e estampagem** (Dactil.)
— **Brinquedos** textos para distribuição no Museu Nacional do Traje (Dactil.)

1975 — **Vestuário** in «Enciclopédia luso-brasileira» Lisboa, 1975.

1976 — **Museu do Traje** (com tradução em inglês). (Dactil.)

1977 — **O bordado no Trajo civil em Portugal.** Catálogo da colecção do Museu Nacional do Traje, elaborado em colaboração com Maria José Taxinha. Lisboa, 1977.
— **Exposição de Traje civil** in «Cultura Portuguesa en Madrid». Palácio dos Congressos, Madrid, 1977.

1978 — **Traje em Portugal.** Texto para um filme realizado por Mário Fialho Lopes. Maio, 1978.
— **História do Traje em Portugal** Exposição temporária. Museu Nacional do Traje, Agosto, 1978. (Dactil.)
— **Trajes do século XVIII e Império.** Colecção do Museu Nacional do Traje exposta no Palácio Nacional de Queluz. Maio a Setembro de 1978. (Dactil.)
— **Traje romântico na época de Alexandre Herculano.** Museu Nacional do Traje, Lisboa, 1978. (Dactil.)
— **Mantos reais.** Colecção da Fundação da Casa de Bragança exposta no Palácio Nacional da Ajuda.
Lisboa, 1978. (Dactil.)
— **Traje de criança e brinquedos.** Lisboa, 1978.

1979 — **Trajes do século XVIII e Império.** Exposição do Museu Nacional do Traje com a colaboração do Museu Carlos Machado. Ponta Delgada. Janeiro a Março de 1979. (Dactil.)

1980 — **O tecido na pintura portuguesa do séc. XVI — técnica e decoração** in «A introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica» Instituto de História de Arte da Universidade de Coimbra.
Coimbra, 1980.

1981 — **Le Musée National du Costume, Lisbonne** in «Museum» vol. XXXIII, 2, 1981.

1984 — **O Traje português na época das grandes descobertas**, in «Journal of the International Association of Costume» 1. Tóquio. 1984.

1986 — **Paramentos quinhentistas da Igreja de Nossa Senhora do Populo**, Janeiro, 1986. (Dactil.)

1987 — **Tapetes de Arraiolos** in «The Dictionary of Art» ed. Hugh Brigstocke (em publicação).
— **Têxteis** (Portugal), idem.

1988 — **Têxteis** (Portugal) in «Encyclopedie of Textil handicrafts» Forlaget Ulo. Copenhaque (em publicação).

63 e 64 — Museu Nacional do Traje (Lisboa). Pormenores da Exposição «Traje de Criança e Brinquedos».

64

65 — Museu Nacional do Traje (Lisboa). Oficina de Restauro de Têxteis, a primeira no género instalada num Museu, sob a orientação do Instituto José de Figueiredo.

66 — Museu Nacional do Traje (Lisboa). Pormenor da Exposição «Técnicas de Fiação, Tecelagem e Estampagem».

INVESTIGAÇÃO E FORMAÇÃO DE PESSOAL

«ENSINO EM MUSEOLOGIA: A SITUAÇÃO EM PORTUGAL»

Fernando Bragança Gil
Presidente da Comissão Instaladora do
Museu da Ciência da Universidade de Lisboa

Solicitada a minha colaboração neste 1.º Encontro das Comissões Nacionais Espanhola e Portuguesa do Conselho Internacional de Museus, na secção de «Investigação e Formação de Pessoal», tratarei aqui, sobretudo, da situação portuguesa no que respeita à evolução, presente situação e possíveis vias futuras da formação de profissionais de Museus, de nível superior. Na realidade, a escassez de tempo disponível, impede de me referir também ao problema — aliás igualmente importante — da preparação dos quadros técnicos e auxiliares, bem como desenvolver o tema da intervenção da pesquisa nos trabalhos de Museu, no seu duplo aspecto: investigação em Museologia, seus métodos e aplicações e, por outro lado, o papel dos Museus como suporte da investigação noutros domínios do conhecimento.

Tratemos então da evolução que os estudos do Museu tomaram, até hoje, em Portugal, na vertente respeitante à formação de conservadores, para depois apontarmos possíveis vias de solução para o vazio em que presentemente nos encontramos.

Aqueles estudos surgiram, no nosso País, de uma forma organizada e oficializada, desde muito cedo. Data, na realidade de 1932 a criação do **Estágio para Conservadores de Museus,** iniciado logo no ano seguinte. Vinte anos depois, em 1953, o estágio foi reorganizado, vindo a ser substituído por um **Curso de Conservador de Museu,** criado no âmbito do «Regulamento Geral dos Museus de Arte, História e Arqueologia» oficializado pelo Decreto-Lei n.º 46758, de 18 de Dezembro de 1965.

O curso tinha uma função marcadamente profissionalizante, no sentido da formação de Quadros Superiores para aquele tipo de Museus, os únicos considerados na definição destas instituições, dada naquele Decreto. Como consequência disso, a responsabilidade do seu funcionamento coube ao nosso principal museu de artes plásticas, o Museu Nacional de Arte Antiga. Ele tinha o nível de ensino pós-graduado — visto a sua frequência exigir dos candidatos a posse de uma licenciatura ou diploma de uma Escola Superior

de Belas-Artes — sem, contudo, ter carácter universitário. Com efeito o curso não se processava no âmbito da Universidade, não tendo sido, portanto, sancionado por um diploma por ela conferido. Note-se, porém que, além das disciplinas essenciais para a formação pretendida — Museologia I, Museologia II, e Estudo Material de Obras de Arte — professadas naquele Museu que tomava, assim, o estatuto de «Museu normal», recorria-se à Faculdade de Letras para o complemento de formação fornecido pelas disciplinas, nela professadas, de Arqueologia, História de Arte, História da Arte Portuguesa e Ultramarina e, ainda, pela opção entre Epigrafia e Numismática ou Estética e Teoria de Arte, ou Etnologia Geral.

Ao passar-se do «Estágio para Conservadores de Museus» para o «Curso», que tinha a duração de dois anos, procurou-se ampliar e aprofundar a formação dos conservadores — essencialmente de museus de arte — por um aumento da importância atribuída aos estudos da Museologia e História de Arte, bem como pela inclusão de trabalhos de Seminário tendo em vista a preparação de uma dissertação, discutida nas provas finais do curso. Este perdurou, com esta estrutura, desde 1965 a 1974 e nele intervieram, como directores e orientadores, nomes prestigiados da museologia portuguesa — João Couto, Bairrão Oleiro, Maria José de Mendonça, última directora do curso que apoiou, em 1974, as reinvidicações dos alunos no sentido de uma revisão da sua índole e estrutura, tendo, já antes alertado, por diversas ocasiões, o Director Geral dos Assuntos Culturais para a necessidade da remodelação do curso. Posteriormente, Maria José de Mendonça, colaborou, com entusiasmo, nas diversas comissões que estudaram essa remodelação, de que trataremos adiante.

Na transformação do «Estágio» em «Curso» procurava-se estruturar a formação de conservadores de Museu num espírito de especialização pós-graduada sem que, contudo, ele tivesse sido, como acima referiu, integrado na Universidade. No âmbito do ensino superior, naquele longo período, apenas houve uma fugaz — mas muito positiva — realização de uma disciplina de Museologia, professada por Ernesto Veiga de Oliveira, no âmbito do curso de Ciências Antropológicas e Etnológicas do Instituto de Ciências Sociais e Política Ultramarina. As lições dessa Disciplina publicadas em 1971, na série de «Estudos de Antropologia Cultural» da Junta de Investigações do Ultramar, deram origem a um dos raros livros de Museologia surgidos em Portugal.

Como referi, no «Estágio» e «Cursos» para a formação de conservadores, só houve a preocupação de preparar especialistas para museus de arte, história e arqueologia (e, na prática, sobretudo para os primeiros), dando acesso à carreira de Conservador de Museus, Palácios e Monumentos; eles eram, em princípio, acessíveis a qualquer licenciado mas, por razões óbvias, estavam naturalmente destinados aos que tinham adquirido uma formação universitária nas Faculdades de Letras. Esta situação devia-se, certamente, ao facto de que a grande maioria dos Museus, sobretudo os mais importantes

e representativos, eram — e ainda são — instituições efectivamente centradas tematicamente em torno da Arte, História e Arqueologia, ou museus mistos com uma tónica predominante naqueles domínios, principalmente no primeiro.

Como acima citei, os alunos do curso de Conservador contestaram em 1974, após a Revolução de Abril, os moldes em que ele se processava, clamando pela sua imediata revisão. Contudo, já antes se tinham tomado iniciativas neste domínio.

Na realidade, em Janeiro de 1971 foram largamente difundidas duas publicações emanadas do Ministério da Educação Nacional: «Projecto do Sistema Escolar» e «Linhas Gerais da Reforma do Ensino Superior ». Com elas, procurava-se sensibilizar o País para as reformas do sistema educativo português que o Ministro Veiga Simão pretendia implementar. Como consequência imediata para a problemática de que estamos tratando, a Associação Portuguesa de Museologia convoca uma reunião de trabalho para 17 de Março desse ano, continuada por outras a 25 do mesmo mês, e a 28 de Abril, em que foi posto à discussão o tema «O projecto de reforma do ensino superior e a formação de conservadores de museu». Na segunda destas, tive ocasião de apresentar a seguinte moção:

> «Deverá ser revisto o processo de formação do pessoal de museus, de modo a que este não fique, como hoje, essencialmente destinado a conservadores de museus de arte, história e arqueologia. Julgo que o problema da organização dos museus e da formação do pessoal necessário é suficientemente vasto e complexo para justificar a criação de um Instituto de Museologia integrado ou, pelo menos, em ligação estreita, com a Universidade. Além da formação de pessoal, a vários níveis, desde conservadores a auxiliares técnicos, este Instituto deveria coordenar as actividades dos museus e servir de suporte à sua acção. No que respeita à formação de pessoal superior dos museus, o Instituto deveria ser uma autêntica instituição de formação pós-universitária e, neste sentido ele cabe perfeitamente na definição de Institutos da Universidade prevista no Projecto de Reforma do Ensino Superior.»

Estávamos, repito, em 1971 e, desde então muitos acontecimentos ocorreram quer no que respeita à Universidade, quer aos Museus. Contudo, nas suas linhas gerais, continuo a manter o mesmo ponto de vista que foi apresentado, julgo que pela primeira vez, naquela ocasião. Daquelas reuniões saíram dois documentos, enviados ao Ministério da Educação, como contribuição da APOM ao projecto de reforma do sistema educativo. Foram eles: «A Reforma do Ensino Superior e a formação dos conservadores de Museu», assinado pela Dr.ª Maria José de Mendonça e «Considerações sobre a Necessidade de um Instituto de Museologia», por mim subscrito. Tanto quanto eu saiba, eles não tiveram qualquer repercussão a nível oficial, embora no primeiro daqueles documentos, expressamente se solicitasse, em nome da

APOM, que o assunto fosse considerado na Reforma do Ensino Superior, de modo a que aos museus do País, dependentes dos diferentes Ministérios, ficasse assegurada a assistência de um pessoal formado dentro das normas aconselhadas pelo ICOM.

Passados três anos, em 1974, o curso existente desde 1965, deixou de funcionar. Na realidade desde há alguns anos que vinha tomando forma a ideia que aquele curso era insatisfatório a diversos títulos. E, nestas condições ele acabou por ser suspenso, na sequência da tomada de posição dos alunos, apoiada pela directora do curso, a que atrás aludi. A situação assim criada manteve-se, pois não foram abertas inscrições para o ano lectivo de 1974-75, o mesmo sucedendo nos anos seguintes. Entretanto, de Dezembro de 1974 a Janeiro de 1975, um grupo designado pela Direcção Geral dos Assuntos Culturais ocupou-se, no decorrer de quatro reuniões, da reestruturação do Curso de Conservador, não tendo este trabalho tido qualquer seguimento.

Assim, justamente numa ocasião em que a necessidade de profissionais de Museus se fazia profundamente sentir, os órgãos oficiais responsáveis pela sua formação não pareciam muito motivados para a urgente necessidade de fornecer os meios de a concretizar. Quer dizer: passou-se da existência de um curso — embora por ventura insatisfatório — para a total impossibilidade de formar quadros superiores de museu! Face a este alheamento dos responsáveis oficiais, a Associação Portuguesa de Museologia, consciente da gravidade de uma tal situação promoveu — na sequência de uma das resoluções tomadas no Colóquio APOM-75 — a constituição de um grupo de trabalho que estudasse um projecto de curso de Museologia, a ser apresentado aos órgãos de decisão nos domínios da Cultura e do Ensino Superior, tendo em vista a formação científica especializada e a preparação profissional de conservadores de museu.

O Grupo de Trabalho A da APOM, como passou a ser conhecido, discutiu ao longo de numerosas reuniões durante os anos de 1976 e 1977, as bases conceptuais em que deveria assentar a formação de conservadores de museus, suas implicações e objectivos a atingir. Destes trabalhos resultou um projecto de organização da Licenciatura em Museologia, apresentado ao Governo em Novembro de 1977.

Pressupunha-se que o candidato a uma formação em Museologia já deveria possuir uma formação básica numa certa área do conhecimento: Letras, Belas-Artes, Ciências Sociais e Humanas, Ciências Naturais, Ciências Exactas. Atendendo à organização que então vigorava no nosso ensino superior, admitiu-se, como nível conveniente, o grau de bacharel, cuja duração era três anos. A partir daí, com mais dois anos, completar-se-ia uma licenciatura em Museologia. Esta seria estruturada de modo a que no primeiro ano, se tratasse de Museologia Geral, onde o aluno tomaria contacto com este domínio do conhecimento — comum a todos os tipos de museus — através de cursos teóricos, seminários e trabalhos práticos. O segundo ano seria dedicado à Museologia especializada e à investigação museológica dentro da

área escolhida — Arte, Arqueologia, Etnologia, Ciência e Técnica, História Natural — através de cursos e estágios em museus da especialidade que, para este efeito, seriam considerados «museus-normais».

Na proposta considerava-se que a Licenciatura em Museologia não deveria ser vinculada a nenhuma das Faculdades ou Escolas existentes, devendo processar-se num Instituto Universitário de Museologia, a criar ou, enquanto isso não acontecesse, na dependência directa de uma Reitoria.

A proposta da APOM a que me estou referindo foi a «pedrada no charco» que veio sacudir o aparente alheamento dos responsáveis oficiais pela Cultura perante o problema da formação de conservadores de Museu.

É, assim, que, como consequência dessa proposta, o Secretário de Estado da Cultura nomeia, em Novembro de 1979 (Despacho n.º 165-GAB/79, de 8 de Novembro), «um grupo de trabalho para apresentar propostas concretas para a criação de um curso de museologia, sua organização e funcionamento». Com excepção de um dos seus membros, este grupo de trabalho foi constituído por elementos que tinham feito parte do Grupo A da APOM . Ele apresentou, logo em Janeiro de 1980, uma proposta de programa de curso a funcionar em dois anos lectivos. O projecto contido nesta proposta procurou fomentar uma renovação do ensino teórico e prático da Museologia, indispensável à formação de profissionais de museus de nível superior, incluindo aqueles que vierem a exercer a sua actividade nos museus de Etnologia, História Natural e de Ciência e Técnica, o que lhe confere um carácter inovador, mesmo, a nível internacional. Por outro lado, o projecto apresentado visava à integração do curso na estrutura universitária, conduzindo à obtenção de um mestrado. Os esforços do grupo de trabalho, bem como do Instituto Português do Património Cultural, sob a égide do qual ele funcionava, dirigiam-se nesse sentido, tendo sido apresentado, por este Instituto ao Ministério da Educação, em Julho de 1980, um projecto de Despacho Normativo criando, na Universidade de Lisboa, o Mestrado em Museologia.

No mês seguinte, o Reitor desta Universidade exarava um parecer sobre a viabilidade da inserção nela de um curso de especialização em Museologia, concluindo pela sua aceitação «desde que sejam assegurados convénios com os demais departamentos do Estado, nomeadamente o Instituto do Património Cultural e entidades privadas como, por exemplo, a Fundação Calouste Gulbenkian».

Apesar deste — e doutros — despachos, pareceres e projectos de decreto, não foi, então, ainda possível criar o curso universitário de Museologia, fosse ele com o carácter de mestrado ou de especialização, como sucede já, por exemplo, com o curso de Ciências Documentais, destinado à formação superior de Bibliotecas e Arquivos. Perante esta situação, e devido à urgente necessidade de novos conservadores de museu, a Secretaria de Estado da Cultura, face às hesitações e evasivas do Ministério de Educação, promoveu, por Despacho de 8 de Julho de 1981, a criação do curso de Museologia, nos moldes propostos pelo grupo de trabalho antes referido (que passou a fun-

cionar como Comissão Coordenadora do Curso) que, em acordo com aquele Despacho, era integrado no Instituto Português do Património Cultural «a título excepcional e provisório nos dois anos seguintes».

Procurava-se, assim, resolver uma situação de carência imediata, na esperança que o Ministério da Educação tomasse, em breve, uma atitude mais colaborante e reveladora de uma melhor compreensão face à importância dos museus na âmbito do sistema educativo. Lamentavelmente, a meu conhecimento, não há qualquer indício que a situação se tenha alterado até hoje.

Com aquele carácter excepcional, funcionou, em 1981/82 e 1982/83 o 1.º Curso de Museologia do IPPC, com a índole proposta pelo Grupo de Trabalho, que foi, contudo, precedido por um outro, condensado, ministrado no ano lectivo de 1979/80.

As características essenciais daquele curso são:

— Desenvolvimento em dois anos em que, no primeiro, se ministram os conhecimentos de Museologia Geral, comuns a todos os tipos de Museus; e, no segundo desenvolve-se a aplicação a casos específicos, tendo-se considerado, para isso, quatro opções: Arte e História, Arqueologia, Etnologia, História Natural e Ciências e Técnicas.
— Realização de dois semestres de estágio em dois museus distintos para contacto directo com a realidade museológica.
— Implementação do trabalho de pesquisa, conduzindo à apresentação de um trabalho final, indicador da capacidade do aluno no domínio da Museologia fundamental e aplicada.

Procurou o IPPC que àquele curso se seguisse imediatamente um segundo, a funcionar no período de 1983/85. Por razões que ignoro, ele não se concretizou, embora tivesse chegado a ser publicado um Despacho do Ministro da Cultura (Despacho n.º 94/83, de 19 de Julho) com esse objectivo. Registe-se ainda que, em 1984 foi redigido um projecto de Decreto-Lei emanado conjuntamente do Ministério das Finanças e do Plano e da Educação, criando, mais uma vez na dependência da reitoria da Universidade de Lisboa, um curso destinado «à formação de profissionais qualificados no domínio da museologia, tendo em vista o desempenho da função de conservador de museu». Como os projectos anteriores, este não teve seguimento.

Qual é, então, hoje, a nível oficial a situação em Portugal, da formação de quadros com uma especialização em Museologia?

Já anteriormente referi que, a nível do ensino superior, houve uma experiência pioneira no início da década de setenta, com a introdução do ensino desta disciplina, na licenciatura de Ciências Antropológicas e Etnológicas do antigo Instituto Superior de Ciências Sociais e Política Ultramarina. Essa experiência, interrompida no ano lectivo de 1973/74, foi retomada

pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa que incluiu no plano de estudos da sua licenciatura em Antropologia, a Museologia. Esta disciplina encontra-se incluída no elenco de temas para a realização de dissertação de licenciatura e de mestrado, não apenas daquela licenciatura, como das professadas nos departamentos de História e de Sociologia da Universidade Nova de Lisboa, sendo a Museologia também legalmente considerada nesta Universidade, como um dos domínios admitidos para a obtenção do grau de Doutor.

Ainda no domínio do ensino superior, a Escola Superior de Belas Artes de Lisboa inclui estudos de Museologia nos seus cursos de Pintura e Escultura, e as Faculdades de Letras das Universidades de Lisboa e do Porto consideram a possibilidade de promover esses estudos no seu seio.

Há, assim, indícios de uma certa proliferação e dispersão dos estudos de Museu, consequência directa da necessidade destes estudos, a nível superior, sentida em diversos meios culturais, científicos e educacionais nos quais não parecem incluir-se os responsáveis, ao mais alto nível, pelo ensino superior...

Entretanto a dispersão da Museologia, integrada em departamentos universitários, ou afins, vocacionados para outros domínios do conhecimento — embora com ela relacionados — dificilmente conduz à preparação de verdadeiros profissionais com uma formação especializada nas ciências museológicas e nas técnicas que dela derivam ou lhe são inerentes. Na realidade, a Museologia constitui um domínio do conhecimento coerente e autónomo, com os seus métodos próprios e um campo de acção específico. Ora presentemente ela é tratada no ensino superior português apenas a nível introdutório e sobretudo, na sua relacionação com outras disciplinas.

Os futuros profissionais de museu no sentido mais lato — que inclui palácios, monumentos e sítios históricos, parques e reservas naturais, em suma, tudo o que deva ser conservado e posto à fruição pública — deverão ter uma sólida preparação de base em Museologia, seguida de uma especialização, em que se devem encontrar convenientemente doseadas as actividades de ensino, de investigação e de formação profissional.

Não julgo possível que esse tipo de formação se possa processar no âmbito de estágios ou cursos em museus — embora deva ser realizado em estreita articulação com eles — tendo pleno cabimento na Universidade, como venho propondo desde há quase vinte anos. Contudo, esta inserção na instituição universitária deverá ser acautelada de modo a que a Museologia não seja tratada como um mero auxiliar ou complemento de outras disciplinas das Artes e das Ciências. É de crucial importância para o progresso dos estudos e investigações naquele domínio que ela seja encarada como uma disciplina autónoma, não subordinada à orientação ou clima cultural dominante numa determinada Escola Superior ou departamento Universitário. Parece-me, assim, que os estudos museológicos, encarados em toda a sua

plenitude, exigem a criação de um departamento universitário de Museologia ou, melhor, de um Instituto Universitário de Museologia.

Este Instituto poderia ter um carácter interuniversitário e deveria estar estreitamente articulado com os organismos públicos responsáveis pela conservação do património, nomeadamente o Instituto Português do Património Cultural e o Serviço Nacional de Parques, Reservas e Conservação da Natureza. Para além da formação de conservadores de Museu, a nível de curso de especialização, de mestrado ou de ambos (as limitações de tempo impedem-me de discutir este assunto), o Departamento ou Instituto de Museologia seria incumbido da organização de outros cursos, de níveis diversos, para a formação ou actualização dos restantes quadros do pessoal de museus; ele deveria também fomentar e enquadrar actividades de investigação em Museologia, baseadas, entre outras infra-estruturas, num bem apetrechado centro de documentação, bem como as que respeitam à utilização dos Museus como suporte à investigação e ensino noutros domínios da cultura.

Poderão objectar-me que uma tal criação é difícil. Não o é, se houver vontade política da parte dos órgãos de decisão e numerosos exemplos, noutros domínios, corroboram esta afirmação.

CIÊNCIA MUSEOLÓGICA
— SEU ENSINO E DESENVOLVIMENTO —

Maria Manuela Marques Mota
Presidente da Associação
Portuguesa de Museologia

Sendo-me dada a palavra após o Professor Doutor Bragança Gil, não repetirei a evolução do ensino da museografia em Portugal que aquele catedrático expôs de um modo integral e que constitui a melhor das introduções a este breve trabalho.

Passo assim directamente à questão de afirmar que entendo a Museografia como ciência de pleno direito com objectivo e método próprios : estudo dos museus nos seus multiplos aspectos podendo ser observados e experimentados embora ainda não inteiramente entendidos como tal, a museogragia afirma-se por vezes pela sua ausência: quando a colega espanhola Maria Montmany afirmou há pouco que se sente perdida entre a multiplicidade de disciplinas que se desenvolvem dentro de um museu num objectivo comum especifico, esse objectivo é a museografia, que o define e desenvolve; quando diz que se defrontam multas vezes nos seus museus os colegas espanhois — auto didatas na sua maioria — com problemas que não sabem resolver pelo que recorrem a especialistas estrangeiros — esse saber e essa especialidade correspondem à ciência museológica.

É seu objectivo estudar os museus na sua especificidade de instrumentos transmissores da cultura através do primado do objecto — coleccionando coisas, vendo, investigando, informando — quer se trate de museus monográficos quer enciclopédicos, abrangendo enorme e enriquecedora variedade de tipos de Museus.

Distinguem-se na museografia três níveis de graus sucessivos de complexidade:

1. **para - museologia** ou museotecnia isto é, um conjunto de regras de caracter técnico relativas à aplicação de principios básicos sobre incorporação, manuseamento, climatografia, luz, segurança, financiamento, catalogação, etc.
2. **Museologia** propriamente dita, com o duplo aspecto teorico e prático, isto é, dedicada ao estudo e funcionamento óptimo e efectivo dos

Museus em geral ou aplicada aos de cada Museu na sua particularidade.

3. **Meta - museografia,** dedicada ao estudo de sistemas de museus ou seja ao planeamento dos museus de um País ou de uma Região.

O ensino destas três fases da museografia deve ser feito a vários níveis exigindo habilitações distintas.

O primeiro grau formará principalmente auxiliares técnicos em cursos de nível médio ou secundário, auxiliares esses indispensáveis ao bom funcionamento de qualquer Museu.

Em boa hora várias Câmaras Municipais, com o apoio do IPPC teem desde há alguns anos promovido a realização desses cursos.

A museografia propriamente dita, é, na perspectiva da Associação Portuguesa de Museologia, uma ciência multidisciplinar exigindo uma licenciatura de base. Terá pois um nível de mestrado se estiver incluído no foro universitário ou de post-licenciatura se depender de outras entidades, como, por exemplo o IPPC.

O ensino da Museologia tem uma tradição de mais de 50 anos em Portugal, país pioneiro nesta matéria.

O último curso que em Portugal formou conservadores (1981-83) seguindo um programa longamente elaborado por um grupo de sócios da APOM, formado em cursos anteriores, deu lugar a um notável grupo de jovens museólogos que assumem hoje numerosos postos de direcção nos Museus — o que prova a justeza dos princípios por nós defendidos.

Perante a suspenção do curso pelo IPPC em parte devido às exigências dos próprios alunos ao pretenderem o nível de mestrado — alertaram-se as universidades num processo que tem sido demasiado longo e demasiado académico; com efeito, não consultando os conservadores ou Associação, os programas universitários, apresentam à primeira vista um curriculum demasiado teórico, dando prioridade à investigação o que é um erro. Num museu a investigação é apenas um dos múltiplos aspectos da museografia tendo (por oposição à investigação universitária) um aspecto eminentemente prático que visa prioritariamente a informação. Por outro lado, processando-se apenas dentro da universidade pode a museografia correr o risco de se afastar dos próprios museus, ignorando uma vivência que lhe é fundamental. Quem ensinará é outro problema que terá de ser resolvido.

Outro perigo que se encerra no ensino universitário é o de ligar o ensino da museografia a uma Escola ou Faculdade formando assim museólogos para um determinado tipo de Museus mas não lhe fornecendo a visão global de uma Museologia geral aplicável posteriormente aos mais variados museus.

Insistiu sempre a APOM que o ensino da Museografia deve depender directamente de uma Reitoria, dirigindo-se a licenciados de todos os ramos de conhecimentos.

Devemos ainda alertar para o perigo que constitui o pretender-se que uma cadeira de museografia inserido num curso universitário, forme museólogos.

Uma cadeira de museografia é extremamente útil, mas apenas servirá para informar e não para formar.

Dada a lentidão com que se tem vindo a processar a implantação do curso de Museografia na universidade apareceram outras entidades a promover estes cursos o Instituto de Formação e Emprego, Instituto D. Leonor, etc.

Louvável embora esta iniciativa, pergunta-se: que garantias de reconhecimento oficial existem para os formandos? que níveis formam estas instituições? como se elaboram os curricula escolares? que saídas existem para o mercado do trabalho?

Deixamos por ora estas questões em aberto para passar ao nível mais alto da ciência museográfica — a meta museografia que deverá ser assumida por museólogos, preferencialmente doutorados e desenvolvida num espírito de multidisciplinaridade.

Este desenvolvimento último da museografia, que abrange essencialmente o planeamento de sistemas de Museus só poderá ser feito a nível de um Instituto Nacional de Museografia, já que são numerosas as entidades de que dependem os Museus de Portugal (oficiais, religiosas, particulares) e só um Instituto Nacional lhe poderá proporcionar um espírito de colaboração e uma identidade de objectivos dentro da diversidade dos Museus.

Este Instituto teria não só por objectivo desenvolver a meta museografia como ainda promover cursos de caracter técnico para técnicos-auxiliares; promover junto das universidades a ligação fundamental com os museus; evitar a multiplicidade de cursos afins dentro da própria universidade; dar apoio técnico à formação de novos museus; criar brigadas itinerantes de museólogos e auxiliares técnicos; promover cursos de actualização, etc.

Creio que este Instituto Nacional de Museologia seria a resposta adequada aos numerosos problemas que se põe perante o crescimento acelerado de todo o tipo de museus perante a carência de técnicos e de museólogos e perante a falta de planeamento e posterior apoio a todos os museus do País. Poderia igualmente ser o centro de formação e apoio aos Museus e Museólogos de todos os Países de língua portuguesa (proposta pela Presidente da APOM e aprovada na conclusão da Triomus - Rio de Janeiro Outubro 1987).

Proposta e solicitada a sua creação pela APOM desde 1975, cada vez se faz sentir mais a sua falta.

Termino propondo como uma das conclusões para este Encontro luso-espanhol do ICOM, que seja apresentada às entidades competentes a necessidade e a urgência da criação de um Instituto Português de Museologia.

CERÂMICAS PORTUGUESAS EM MUSEUS, COLECÇÕES E EDIFÍCIOS HISTÓRICOS DE ESPANHA — CERÂMICAS ESPANHOLAS EM MUSEUS, COLECÇÕES E EDIFÍCIOS HISTORICOS DE PORTUGAL

BREVE APRESENTAÇÃO DE UM PROJECTO DE INVESTIGAÇÃO LUSO-ESPANHOL

Jaume Coll Conesa
Conservador do Museu Nacional de Cerâmica e das Artes Sumptuárias «González Martí», Valência, Espanha

José António Falcão
Presidente da Real Sociedade Arqueológica Lusitana, Santiago do Cacém, Portugal

0. Introdução

Portugal e Espanha possuem um riquíssimo património histórico-artístico no âmbito da cerâmica. Tal acervo, de ampla relevância científica e cultural, encontra-se representado, não só em cada país de origem, mas também em museus, colecções públicas e privadas e até — com integração ou não na estrutura arquitectónica — edifícios históricos da nação visinha. Desta forma, encontramos em Espanha importantes materiais portugueses, sucedendo o mesmo em Portugal com produtos espanhóis.

De um modo geral — há que exceptuar alguns casos dignos de muito apreço — os testemunhos que mencionamos não têm sido devidamente estudados e valorizados, o que levou à sua escassa divulgação, aspecto que é deveras lamentável e prejudica o desenvolvimento correto das pesquisas da especialidade, se pensarmos na quantidade e qualidade de informações que a cerâmica pode oferecer tanto para o esclarecimento da evolução das relações comerciais e culturais entre dois estados como cerca da própria mentalidade de cada uma das diferentes épocas em que se fabricou cerâmica ou simplesmente se utilizou ou coleccionou.

A ausência ou escassez de contactos entre os museus e outras instituições de investigação de Portugual e Espanha no domínio da história da

cerâmica revela-se hoje como uma situação anacrónica, tanto mais que em outras áreas do conhecimento se têm estreitado, e desde há muito, intensas relações de colaboração com grande proveito para ambas as partes. No domínio da história da arte devemos destacar aqui, como exemplo significativo, a importância dos simpósios luso-espanhóis promovidos pelas Universidades de Coimbra, Salamanca e Valhadolide.

O projecto de pesquisa conjunta que apresentamos parte da colaboração inicial de dois organismos especializados — a Real Sociedade Arqueológica Lusitana, que criou recentemente a sua Unidade de Investigação de História da Cerâmica, pela parte portuguesa; e o Museu Nacional de Cerâmica e das artes Sumptuárias «González Martí», pela parte espanhola — e visa contribuir para a progressiva eliminação de tal lacuna, correspondendo precisamente a um dos objectivos que norteam este Encontro: a programação de acções de interesse comum no âmbito do trabalho de museus e instituições com actividades afins dos nossos países.

I. OBJECTIVOS

Os objectivos fundamentais deste projecto são os seguintes:

1.— Realização de um inventário exaustivo dos fundos de cerâmica portuguesa existente em museus, colecções e edifícios históricos de Espanha e dos fundos de cerâmica espanhola existentes em museus, colecções e edifícios históricos de Portugal (¹);
2.— Organização de um arquivo sistemático com as referências desses fundos;
3.— Estudos dos mesmos conjuntos de materiais segundo uma dupla perspectiva:

   a) Visão histórica das espécies chegadas a ambos os países na sua época de fabricação, por via comercial ou outras;
   b) Visão histórica das espécies chegadas a ambos os países em época diferente da de fabricação, devido a motivos de coleccionismo ou outros;

4.— Compilação de um reportório das fontes escritas (impressas e manuscritas) e iconográficas sobre a temática;
5.— Divulgação dos resultados da investigação, com a cedência de cópias dos inventários e das publicações a realizar às instituições

(¹) Pretende-se que este inventário possa vir a integrar-se futuramente, de forma tão coerente quanto possível, na série dos inventários gerais dos bens culturais de cada Estado.

colaboradoras do programa e a centros especializados de investigação e documentação;

6.— Promoção das relações de colaboração entre museus e outras instituições que laboram no âmbito da história da cerâmica, fomentando acções comuns, intercâmbio bibliográfico, etc.

II. Metodogia

Procura-se utilizar, como é fundamental num projecto deste teor, o conjunto mais amplo possível de fontes, sejam escritas, iconográficas, materiais etc., com o intuito de alcançar um conhecimento tão profundo quanto seja exequível sobre os elementos estudados, no contexto de uma orientação de análise histórica global e inter-disciplinar.

Concede-se especial atenção à organização de um sistema uniformemente coerente de registo e análise monográficos de cada peça, o que levou a estabelecer uma ficha específica bilingue (**cfr.** ANEXOS I e II) que se pretende agora começar a utilizar a título experimental, introduzindo-se-lhe posteriormente todas as correcções que forem consideradas oportunas.

A documentação produzida ao longo do programa tomará em linha de conta o carácter bilateral do mesmo designadamente a nível linguístico. Está prevista a realização com equivalências de onomástica e códigos comuns para ambos os Estados, de forma a garantir o tratamento sistemático da informação registada e a sua informatização, sempre que justificada.

III. Divulgação dos Resultados

A documentação realizada no âmbito do projecto ficará devidamente arquivada em cada uma das instituições intervenientes no programa. Executar-se-ão cópias para distribuição às entidades colaboradoras e outros centros interessados, além do serviço do inventário geral dos bens culturais de cada Estado, como já foi dito anteriormente.

Projecta-se realizar a divulgação dos núcleos estudados em publicações especializadas, basicamente de dois tipos:

a) Monografias exaustivas de cada fundo, de acordo com a instituição que o tutela;
b) **Corpora** sintécticos de carácter regional, com entradas normalizadas (referência aos tipos de objectos, características gerais a ter em conta, distribuição geográfica, nomenclatura, etc.).

Para esse efeito, tomam-se em consideração, ampliando-as, as pertinentes sugestões de H. BLAKE sobre a uniformização e orientação da

publicação de materiais cerâmicos, atendendo à sua importância como instrumento de trabalho ([2]).

Por outro lado, abre-se um espaço para a realização de outras iniciativas, como, **v. g.**, trabalhos de divulgação, ensaios temáticos, futuras sínteses analíticas a nível nacional, etc., se para tal existirem condições para além das duas classes de publicações básica enunciadas.

Uma componente muito importante do projecto consiste na promoção de exposições temporárias, colaboração na organização museográfica de fundos, se se justificar, e todas as demais acções que possam conduzir a um melhor conhecimento do acervo cerâmico dos dois Estados e ao desenvolvimento de relações profícuas de cooperação entre os respectivos museus e outras entidades.

IV. Coordenação e Desenvolvimento do Projecto

A coordenação inicial do programa é assegurada pelas duas instituições que acordaram a sua organização, constituindo um secretariado científico misto para o efeito, com dois polos: a componente portuguesa funcionará em Portugal, no âmbito da Real Sociedade Arqueológica Lusitana, e a componente espanhola funcionará em Espanha, no âmbito do Museu Nacional de Cerâmica e das Artes Sumptuárias «González Martí» (**cfr.** as respectivas direcções postais e telefones no ANEXO III). O secretariado científico reunirá pelo menos uma vez por semestre e os dois pólos manterão contacto assíduo.

Para que o programa se possa desenvolver de maneira efectiva é essencial poder contar com colaboração de outras instituições (museus, centros de investigação, etc.) e de outros especialistas que queiram aderir e associar-se a ele como entidades colaboradoras. Esta participação pode consistir simplesmente na autorização concedida para o estudo da colecção ou fundo que uma determinada entidade possui ou tutela ou, pelo contrário, incluir também uma intervenção na mesma acção de investigação, apoiando a preparação de publicações, difusão dos resultados da pesquisa, etc.

A adesão realizar-se-á por comunicação escrita ao secretariado científico do projecto.

Desenvolvem-se esforços no sentido de se assegurar a participação de um número tão amplo de organismos e especialistas quanto possível, existindo da parte do secretariado científico abertura a todas as acções coordenadas de forma eficiente que lhe sejam apresentadas.

([2]) **V. H. BLAKE**, «Note sul Metodo di Pubblicare della Ceramica», in **III Convegno Internazionale de Ceramica de Albisola**, 1970, 241-251.

V. Publicação do Secretariado Científico

O secretariado científico do programa prevê a publicação de um boletim de ligação e informação, em princípio de periodicidade semestral, a distribuir por todas as entidades interessadas, com o objectivo de facilitar o funcionamento e o desenvolvimento da iniciativa e promover o conhecimento e a colaboração entre todos os intervenientes.

ANEXOS

I. — Ficha monográfica
II. — Notas sobre a ficha monográfica
III. — Breve informação sobre as instituições intervenientes:

a) Real Sociedade Arqueológica Lusitana
b) Museu Nacional de Cerâmica e das Artes Sumptuárias «González Martí»

Notas sobre o modelo de ficha proposto

O modelo de ficha que apresentamos, a título de **proposta**, foi elaborado especificamente para o projecto pelo secretariado científico, com recurso a um programa informático Filemaker versão 2.00, destinado a um banco de dados de tipo relacional e de fácil utilização e manutenção.

Este modelo tem o formato normalizado A-4 e consta de duas folhas integradas num caderno, o qual inclui também uma ou mais fichas normalizadas de cartolina para inserção de provas tipográficas e outros registos gráficos. O caderno é posteriormente introduzido num sobrescrito especial para arquivo, juntamente com outros elementos informativos suplementares.

A ficha propriamente dita, que foi organizada em função das exigências do futuro uso do arquivo que se pretende constituir, divide-se em 11 grupos inter-relacionados de informações:

1. — **Elementos de localização administrativa:** código de definição composto pela letra de série (E = Espanha, P= Portugal), código de instituição, registo de levantamento (numeração contínua), referências de identificação da entidade proprietária ou tutelar.
2. — **Referências básicas do objecto:** especificação se é móvel ou se encontra aplicado a um imóvel, tipologia fundamental do cadastro, integração no núcleo a que pertence.
3. — **Descrição genérica do objecto:** utilização de «palavras-chave» fundamentais para o situar sob os pontos de vista morfológico, estilístico, técnico e histórico no conjunto dos materiais estudados (síntese das informações contidas em 4 e 5); informação rápida e precisa, sem explicação.

4. — **Descrição física:** comentário morfológico, características físicas (dimensões expressas segundo uma convenção uniforme para cada grupo de espécies — v. g., «formas abertas»: Ø máximo, altura, Ø da base, outras observações registadas); provas fotográficas de contacto, para fácil localização ao manusear as fichas.

5. — **Estudo da ornamentação:** integração estilística, aspectos ornamentais, procedência, datação.

6. — **Notícia histórica e comentário funcional.**

7. — **Observações complementares.**

8. — **Bibliografia.**

9. — **Números de registo de documentação:** fotográfica, gráfica.

10. — **Datação e identificação do responsável científico:** responsabilidade da elaboração científica da ficha e da integração no arquivo.

11. — **Nota de actualização:** para as publicações realizadas no âmbito do projecto.

Abreviaturas Usuais

Direc. = Direcção postal, dirección postal

Tipo de B. = Tipo de bem (móvel, aplicado/imóvel), tipo de bien (mueble, aplicado/inmueble)

Localiz. = Localização, localización

Reg. entrad. = Registo de entrada, registro de entrada

N.º Inv. Gral. = Número de inventário geral, número de inventario general

Indicac. suplem. = Indicações suplementares, indicaciones suplementarias

Sit. jurídica = Situação jurídica, situación jurídica

Descr. genérica = Descrição genérica, descripción generica

Obj. = Objecto, objeto

Inscr. = Inscrições, inscripciones

Grup. tec. = Grupo técnico

Autor. = Autoria (menção quando se tenha reconhecido), (mención cuando se haya reconecido)

Proced. = Procedência, procedencia

Tema pral. = Tema principal

Elem. icon. pras. = Elementos iconográficos principais, elementos iconográficos principales

Marc. = Marcas

Cronol. = Cronologia, cronología

Descr. física = Descrição física, descripción física

Conserv. = Conservação, conservación

Dimens. = Dimensões, dimenciones

Pr. de contacto = Provas de contacto (contactos fotograficos), pruebas de contacto contactos fotográficos)

Ornam. = Ornamentação, ornamentación
Descr. ornamental = Descrição ornamental, descripción ornamental
Ltra. iconogr. = Leitura iconográfica, lectura iconográfica
Orig. = Origem (oficina de procedência), origen (taller de procedencia)
Datac. = Datação, datación
Com. fun. pral. = Comentário da função principal do objecto, comentário a la función principal del objeto
Com. fun. sec. = Comentário da função secundária do objecto, comentario de la función secundaria del objeto
Observ. = Observações, observaciones
Reg. fotog. = Registo fotográfico, registro fotográfico
Reg. graf. = Registo gráfico, registro gráfico
Entid. colab. = Entidade(s) colaboradora(s), entidad(es) colaboradora(s)
Verif. reg. = Verificação do registo, verificación de reistro
Public. = Publicações (no âmbito do projecto), publicaciones (en el ámbito del proyecto)

Real Sociedade Arqueológica Lusitana

A Real Sociedade Arqueológica Lusitana foi fundada em Setúbal, no ano de 1849, sob a protecção d'El-Rei D. Fernando II e com munificência do 1.º Duque de Palmela, por um grupo de investigadores da região, entre os quais distinguimos o seu principal animador, o Cónego Gama Xáro, arqueólogo e académico, Almeida Carvalho, historiador e homem de letras, e o Doutor Domingos Garcia Peres, historiador da arte e bibliógrafo especializado em autores portugueses que escreveram em castelhano. A este núcleo se juntaram, a breve trecho, numerosos interessados, como Almeida Garrett, António Feliciano de Castilho, Alexandre Herculano, Conde de Farrobo, Visconde de Tomar, José Silvestre Ribeiro...

Tendo sido a primeira instituição académica portuguesa a consagrar-se exclusivamente a estudos de arquelogia e história da arte, a R. S. A. L. dedicou especial atenção à investigação e salvaguarda da estação arqueológica de Tróia, o que a tornou também na decana das associações de defesa do património no país.

Actualmente tem a sua sede em Santiago do Cacém, no monumento medieval conhecido pela designação de «Hospital Velho», e possui delegações em Setúbal, Lisboa e outros pontos. Conta com 237 membros e funciona com diversas secções e projectos de investigação, geralmente em colaboração com outras instituições nacionais e estrangeiras.

A R. S. A. L. possui uma ampla colecção museológica, uma biblioteca com mais de 6.000 volumes especializada em temas do património cultural, uma hemeroteca e um arquivo com 389 cimélios e outros fundos reservados. Publica, além do seu órgão científico anual, **Anais**, as seguintes séries:

Memórias, Repertorium Fontium Studium Historiae Portugaliae Instaurandum, Diversos. Edita as seguintes colecções: **Novos Inquéritos sobre o Romanceiro Tradicional** e **Biblioteca de Artes e Tradições Populares.**

Membro da FADEPA, EUROPA NOSTRA, FIEC, IBI.
Direcção postal:
Real Sociedade Arqueológica Lusitana
P — 7540 Santiago do Cacém
Telf.: 22179

Museu Nacional de Cerâmica e das Artes Sumptuárias «González Martí»

O Museu foi criado em 7 de Fevereiro de 1947 por iniciativa de D. Manuel González Martí, Director da Escola de Cerâmica de Manises (Valência), através da doação da colecção por ele reunida e por sua esposa, D. Amelia Cuñat, ao Estado. Devido a esta doação, a instituição juntou ao seu título oficial o nome do fundador, funcionando durante anos no próprio domicílio deste, até que se conseguiu que o Ministério da Educação Nacional adquirisse o palácio do Marquês de Dos Aguas com objectivo de instalar aqui a colecção de D. Manuel González Martí.

O edifício foi originalmente uma casa palaciana de estrutura gótica, flanqueada por uma torre e com galeria corrida no sobrado, construída nos finais do século XV pela família Rabassa de Perellós. Por volta de 1740, D. Carlos II, empreendeu uma importante renovação do imóvel, cuja direcção foi confiada ao pintor Hipólito Rovira Merí (1693-1765) que, ajudado por Ignacio Vergara (1715-1776) e Luis Domingo (1718-1767), dotou o palácio do seu pórtico e de frescos barrocos em fachadas e interiores. Em 1853, D. Vicente Dasí Lluesma herdou os bens e o título do marquesado, iniciando uma segunda reforma que se realizou entre 1854 e 1875 que conferiu ao edifício o seu aspecto actual.

D. Manuel González Martí uniu aos fundos do próprio palácio (coches da família Rabassa de Perellós e mobiliário) a sua colecção, recebendo a breve trecho o depósito municipal de um grande conjunto de cerâmicas medievais procedentes de Valência e de Paterna. Entre as colecções do Museu merecem destaque as produções valencianas em verde e «morado» dos séculos XIII e XIV, as cerâmicas em azul e as de reflexo metálico (ou dourado) dos séculos XIV a XVIII, a louça fina de Alcora e a louça popular de Manises do século XIX, assim como outras de Talavera, Puente del Arzobispo, Catalunha, Aragão, Sevilha, Toledo, além de uma grande série de azulejaria. Uma peça a salientar é o **Tondo** esmaltado e policromado proveniente do convento das Trinas de Valência e atribuído a Benedetto de Maiano. Importa ainda referir as peças de cerâmica contemporânea, incluindo várias obras de Pablo Picasso.

O Museu conta com uma biblioteca especializada em cerâmica, artes sumptuárias e temática valenciana, com um importante fundo antigo, conservando nomeadamente a biblioteca do erudito Mario Blasco Ibañez, filho do notável escritor valenciano, a de D. Manuel González Martí e a D. Agustín Arrojo Muñoz, esta última especializada em ex-líbristica.

Trata-se da instituição museística com maior número de visitantes da Comunidade Valenciana e possui um activo Departamento de Educação, além de desenvolver diversas actividades de investigação.

Direcção postal:

Museu Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuárias «González Martí»
Calle Poeta Querol, 2
46002 Valencia (España)
Telf.: 3516392

PROJECTO DE INVESTIGAÇÃO LUSO-ESPANHOL
PROYECTO DE INVESTIGACION LUSO-ESPAÑOL

CODIGO

LOCALIDADE/LOCALIDAD

ENTIDADE/ENTIDAD

DISTRITO/PROVINCIA

COLECÇÃO/COLECCION

DIREC.

TIPO DE B.

LOCALIZ.

REG. ENTRAD.

Nº INV. GRAL.

INDICAC. SUPLEM.

DATA ENTRADA

FORMA ENTRADA

PROPRIEDADE/PROPIEDAD

SIT. JURIDICA

DESCR. GENERICA

INSCR.

OBJ.

GRUP. TEC.

AUTOR.

PROCED.

TEMA PRAL.

ELEM. ICON. PRAS.

MARC.

CRONOL.

DESCR. FISICA

FORMA

CONSERV.

PESO

DIMENS.

MATERIA

TECNICA

PR. DE CONTACTO

PROJECTO DE INVESTIGAÇÃO LUSO-ESPANHOL
PROYECTO DE INVESTIGACION LUSO-ESPAÑOL

ORNAMENT.

ESTILO

DESCR. ORNAMENT.

LTRA. ICONOG.

SERIE

ORIG.

AUTORIA

DATAC.

NOT. HIST.

COM. FUNC. PRAL.

COM. FUN. SEC.

OBSERV.

BIBLIOGRAFIA

REG. FOTOG.

REG. GRAF.

DATA/FECHA

ENTID. COLAB.

VERIF. REG.

PUBLIC.

LA INVESTIGACIÓN EN LOS MUSEOS LOCALES Y COMARCALES: LOS MUSEOS DE LAS COMARCAS NORORIENTALES DE CATALUÑA

Gabriel Alcalde i Gurt
Conservador del Museo Comarcal de la Garrotxa

Josep Manuel Rueda i Torres
Conservador del Museo Etnològic del Montseny

En las comarcas nororientales de Cataluña se encuentran abiertos en estos momentos unos 30 museos públicos, de diversos carácteres temáticos y ámbitos territoriales. Para analizar la incidencia y carácter de la investigación que se desarrolla en estos museos, expondremos primero el estado actual de algunos de ellos en relación a esta actividad. Entendemos que para poder abordar programas de investigación, el museo tiene que disponer previamente de una mínima estructura y un mínimo personal; por este motivo trabajaremos únicamente sobre los que disponen de, al menos, un técnico retribuido y con plena dedicación. La cifra de los museos que cumplen esta condición queda reducida a once: Musei Etnològic del Montseny (Arbúcies), Museu Arqueològic Comarcal de Banyoles, Museu Darder d'Història Natural (Banyoles), Museu Monogràfic d'Empúries (L'Escala), Museu de l'Empordà (Figueres), Museu d'Art (Girona), Museu d'Historia de la Ciutat (Girona) Museu Comarcal de la Garrotxa (Olot), Museu-Arxiu Municipal (Palafrugell) y Museu del Montgrí i el Baix Ter (Torroella de Montgrí).

Una de las principales funciones del museo ha de ser la promoción y coordinación de la investigación sobre los materiales que se encuentran depositados en él, y por extensión, en los museos comarcales y locales, la investigación sobre cualquiera de los aspectos de su ámbito territorial.

Es difícil delimitar donde empieza y donde termina la investigación en un museo, y separarla de lo que es propiamente documentación y difusión, ya que a menudo estas actividades se sobreponen y adquieren un mismo significado.

Atender, en las mejores condiciones posibles, a cuantos investigadores acuden al museo a estudiar objetos depositados en él, para la realización de

investigaciones propias (tesis doctorales, tesis de licenciatura, trabajos universitarios, ...), no ha de considerarse investigación del museo, aunque estos trabajos reviertan siempre en un mayor conocimiento y mejor documentación de los objetos del museo. Ni consideraremos investigación los trabajos de documentación de los objetos del museo, llevados a cabo por el personal técnico. Tampoco, los trabajos que se realicen para la elaboración del proyecto museológico y museográfico o los que tengan como objetivo la realización de exposiciones temporales. Entendemos que un museo investiga cuando tiene establecidas unas líneas de investigación y a partir de éstas elabora proyectos o colabora en otros que desarrollan otras instituciones (universidades, ...). Incluimos dentro de la investigación, cuando el museo, aunque no dependan de él los programas de investigación, ofrece cauces para la difusión de los resultados de los trabajos (publicaciones, conferencias, exposiciones, ...).

El Museu Etnològic del Montseny, inaugurado el 1987, está trabajando en un estudio de la población medieval del valle donde se encuentra el Museo, centrado en la investigación arqueológica del castillo de Montsoriu.

El Museu Arqueològic Comarcal de Banyoles, instalado en su actual emplazamiento desde 1943, desarrolla programas propios de excavación arqueológica (villa romana de Vilauba ...) y colabora en excavaciones realizadas por otras instituciones (cueva paleolítica de l'Arbreda, yacimiento paleontológico de Incarcal ...).

El Museu Darder de Ciències Naturals de Banyoles, creado en 1916, centra su investigación en el estudio del lago de Banyoles, colaborando en proyctos de la Universidad de Barcelona i de la Universidad Autónoma de Barcelona a través, principalmente, de su laboratorio de limnología.

El Museu Monografic d'Empúries, innagurado en 1961, es el museo del sitio arqueológico greco-romano y por tanto su existencia se encuentra estrechamente relacionada con la investigación en este yacimiento.

El Museu de l'Empordà, creado el 1946 y situado en su actual emplazamiento desde 1971, dedica su actividad a otros aspectos museológicos.

El Museu d'Art de Girona, que inauguró su primera fase de instalación museográfica en 1979, inicia en estos momentos unas líneas de investigación propias a partir de la concesión de dos becas anuales de estudio (1988: una sobre la interpretación del paisaje y otra sobre los retablos).

El Museu d'Història de la Ciutat de Girona, creado el 1960 y situado en su actual emplazamiento desde 1981, centra su investigación en la celebración de congresos y coloquios («la expansión del Renacimiento en Cataluña», ...) y en la edición de libros donde se analizan temáticas a las cuales hace referencia el museo. Además, acoge al Centre de Recerques Paleo-ecosocials, que trabaja en investigación arqueológica en Cataluña.

El Museu Comarcal de la Garrotxa, abierto al público el 1987, trabaja desde 1981 en un programa de investigación arqueológica sobre la población prehistórica del valle del río Llierca. Por otro lado, colabora en los programas

de investigación que desarrolla el parc Natural de la Zona Volcànica de la Garrotxa.

El Museu-Arxiu Municipal de Palafrugell se encuentra en estos momentos en fase de reestructuración museológica.

El Museu del Montgrí i el Baixe Ter, inaugurado en 1983, colabora en distintos proyectos que otras instituciones realizan en su territorio.

En relación con la difusión de la investigación, heremos especial referencia a tres revistas que aparecen en la región dependientes de museos: «Aixa» (Museu Etnològic del Montseny), «Vitrina»(Museu Comarcal de la Garrotxa) y «Papers del Montgrí» (Museu del Montgrí i el Baix Ter).

De «Aixa» ha aparecido el primer número (1987) dedicado a la historia de la comarca de la Selva. Cada edición de la revista tratará un tema monográfico y sus autores son todos de formación universitaria.

«Vitrina» aparece de forma anual desde 1986 y recoge los trabajos de investigación promovidos desde el Museu de la Garrotxa así como tambien los trabajos que sobre la comarca se vienen produciendo desde las universidades y otros centros de investigación, además de trabajos de museología y teóricos de carácter general.

«Papers del Montgrí», con 6 números aparecidos desde 1983, trata temas monográficos relativos a la zona norte de la comarca del Baix Empordà.

Como podemos observar, los museos de las comarcas nororientales de Cataluña no realizan estrictamente el papel de centros de investigación; solamente, algunos poseen pequeños proyectos de ámbito territorial y otros ofrecen canales para difusión de la investigación que realizan en su territorio otras instituciones. En ninguno de los museos examinados, se desarrollan programas de investigación museológica.

A nuestro parecer, los museos tendrían que ejercer el papel de centros de investigación comarcal y local, juntamente con los archivos (en el caso, principalmente, de la investigación histórica). Esta función de los museos contribuiría a la profesionalización de los estudios locales y a una relación de éstos con las universidades y los grandes centros de investigación. A su vez, sería imprescindible que estos museos desarrollarán programas de investigación museológica.

Los museos comarcales y locales han de poder asumir proyectos de investigación en sus respectivos ámbitos territoriales, sin enbargo, la penuria de sus recursos, tanto por lo referente a infraestructura como a personal, limitan lamentablemente sus grandes posibilidades. El pleno funcionamiento de estos museos, facilitaría la realización de proyectos amplios y la integración en otros desarrollados desde los grandes centros de investigación (universidades, grandes museos, CSIC, CIRIT, IEC, ...) y convertirían a los museos en el punto de contacto en el territorio para los centros de investigación. Es imprescindible una coordinación afín (arqueología, patrimonio arquitectónico, ...) con los museos locales y comarcales.

MUSEOLOGIA E FORMAÇÃO PROFISSIONAL

Maria da Glória Pires Firmino
Directora Jubilada do Museu dos C.T.T.

A Associação Internacional de Museus (ICOM) contém entre as suas 22 actuais comissões Internacionais, uma dedicada à formação do Pessoal (ICTP) e outra consagrada à Museologia (ICOFOM).

Apesar do ICOM ter com frequência, há vários anos, chamado a atenção para a impotância da colaboração entre as Comissões, só foi possível a 1.ª sessão conjunta em 1983 e, precisamente, a que reuniu as duas Comissões acima mencionadas.

Outras reuniões conjuntas se seguiram, por ocasião das sessões anuais das Comissões, a despeito das dificuldades, por falta de fundos, inerentes ao funcionamento de cada comissão, agravadas quando se trata de mais de uma.

Assim, esta situação leva naturalmente a encarar a hipótese mais favorável para o Encontro de duas ou mais Comissões, durante o período das Conferências Gerais do ICOM, de três em três anos.

Uma das consequências mais valiosas do trabalho destas Comissões é a publicação e divulgação das suas investigações, dadas as razões apontadas para a limitação dos Encontros.

E relativamente à museologia e à Formação do Pessoal existe já uma razoável bibliografia e um conjunto de publicações periódicas que permitem verificar a importância da nova ciência museológica, o número crescente dos Museus, e os cuidados a ter na preparação do seu Pessoal.

No entanto, considerando que além das 22 Comissões Internacionais já referidas, o ICOM compreende ainda 80 Comissões Nacionais e 8 Organizações Filiadas, não podemos deixar de notar que a cooperação entre as Comissões está numa fase embrionária e a participação da grande maioria dos membros do ICOM na investigação museológica é muito reduzida.

Quanto à Formação Profissional também é de salientar que os Cursos mais ou menos bem estruturados, dando uma formação geral oficialmente reconhecida, são relativamente recentes, poucos os Países onde existem, notando-se um grande desequilíbrio entre o número dos da América do Norte e os do resto do Mundo.

De início e ainda predominante é o facto destes Cursos se ministrarem em Universidades ou serem facultados como post-graduação, dado que visam geralmente uma única categoria — a de Conservador — e se destinarem estes quase exclusivamente a Museus de Arte, História ou Arqueologia.

É dos nossos dias, pode-se dizer, o reconhecimento da Museologia como ciência, o que arrasta a formação específica dos Conservadores em 1.º lugar, mas estão bastante indefinidas as restantes categorias do Pessoal e a promoção dos museus técnicos e de ciência é muito fraca.

Segundo alguns estudiosos a história dos museus caracteriza-se na 1.ª fase pela acumulação de objectos, depois pela conservação e investigação, encontrando-se na fase em que prodomina a exposição.

Embora o objecto sempre tenha estado associado à ideia de Museu e não ser possível conceber museu sem objecto, é verdade que se tem subordinado o funcionamento do museu às suas colecções e só actualmente se descobriu a importância do público, o que não quer dizer menosprezar as outras funções anteriores.

Importa o objecto, mas na medida em que se dá a conhecê-lo e o número de pessoas que passa a conhecê-lo. Sendo assim, não só a Formação dos Conservadores, como do restante Pessoal é essêncial, pois dele depende o êxito ou o fracasso do museu, visto que são eles os intermediários fundamentais entre o objecto e o público.

Em síntese, parece que o desenvolvimento dos museus arrasta a diversificação das tarefas do Conservador e a especificidade da sua formação, ao mesmo tempo contribui para impor a formação profissional do restante pessoal a todos os níveis.

É necessário, portanto, urgente saber quem são os profissionais do museu e qual é o seu perfil, qual a formação específica para cada categoria. O que significa dar também o devido lugar à Museologia como ciência para que a investigação possa prosseguir, actualizando o conhecimento nesta área e promovendo a sua evolução.

Se passarmos do plano internacional para o nacional, o panorama é ainda mais excitante, considerando o que falta fazer.

A Museologia em Portugal, embora conte com algumas figuras de excepcional mérito e trabalhos de grande interesse, está numa fase incipiente, dado o número reduzido destes e a pálida projecção que lhe tem sido concedida pelas entidades oficiais.

Não há duvida de que desde 1933, data do início da preparação sistemática dos conservadores deste País, a luta para fazer reconhecer a Museologia e estruturar a Formação Profissional tem alcançado resultados pouco satisfatórios.

É verdade que tal facto não tem desanimado os que se têm empenhado em estudar e propor Projectos de organização de Licenciatura em Museologia.

Igualmente têm aparecido trabalhos, muito poucos infelizmente, sobre o ensino da Museologia em Portugal e a Formação de Conservadores e Museólogos.

Como se sabe, desde 1933, o Estágio para provimento de Directores de Museus Regionais e Conservadores de Museu funcionou no Museu de Arte Antiga.

Sofreu certas alterações em 1953 e continuou até que em 1965 foi substituído por um Curso de Conservadores de Museu, ministrado ainda no MNAA, destinado à preparação profissional dos Conservadores dos Museus de Arte, História e Arqueologia, e dos Conservadores dos Palácios e Monumentos Nacionais.

Em 1979, um Grupo de Trabalho, sancionado oficialmente, apresentou propostas concretas para um Curso de Museologia, tendo em vista a existência de pessoal sem a devida formação técnica, em grande número de museus fora da área considerada em 1965, e o facto de mesmo o Curso instituído naquele ano ter sido interrompido para remodelação em 1974.

A proposta do Projecto elaborado, que contemplava todos os tipos de museu, seguiu para a Secretaria de Estado da Cultura, na data fixada para apreciação.

Entretanto, o elevado número de novos museus e a urgência em preparar pessoal a nível de Conservador, já a trabalhar, sem a devida formação, suscitou a proposta também de um Curso Intensivo, que se realizou apenas no ano lectivo de 1979-80. Deveria ser substituído, a partir deste ano, pela licenciatura em Museologia, proposta no Projecto acima referido.

Porém, todas as tentativas para que o Curso proposto funcionasse na Universidade Clássica de Lisboa não deram resultado, e o Instituto Português do Património Cultural (IPPC) decidiu promover no seu âmbito o Curso com a duração de dois anos, a iniciar em Outubro de 1981.

Não interessa continuar este breve relato do Curso de Conservadores no nosso País, pois outras comunicações neste Encontro vão incidir sobre o problema desenvolvidamente, analisando-o em pormenor e em profundidade.

Aliás, vai seguir-se a este outro Encontro Luso-Espanhol, em Lisboa, tendo como tema a Investigação e o Ensino Universitário na área da Museologia, e apresentará certamente importantes achegas para este assunto.

Estamos, pois, ainda em pleno debate para estabelecer o Curso e saber como se deve processar a formação do Conservador, e portanto, não admira que também esteja a dar os primeiros passos a formação sistemática do restante Pessoal do Museu.

Na verdade, só no ano de 1986-87, realizou-se em Coimbra o 1.º Curso de Técnico Auxiliar de Museografia. De acordo com a Portaria 493/86, «a frequência do Curso é alargada a agentes estranhos ao IPPC, em particular a agentes de autarquias. A iniciativa reveste um carácter regionalizante, visto que o local de realização do Curso e o âmbito geográfico de recrutamento dos participantes são determinados em função das carências e necessidades de

formação das diversas áreas do País. O Plano dos estudos ainda está em fase experimental, podendo vir a ser alterado em função da experiência e resultados obtidos».

Considerando os dados adquiridos em Coimbra e os já obtidos com o actual Curso a decorrer em Setúbal (ano lectivo de 1987-88), penso que seriam salutares algumas alterações, não só no Plano de estudos, mas principalmente no ritmo de realização.

Na proporção de um Curso por área, quando estará o País, sob o ponto de vista museológico, dotado com técnicos auxiliares formados, tanto mais que cada Curso fixa o número máximo de participantes em 25?

Quanto ao Plano de estudos é altura de conceder aos Museus, Pessoal Técnico qualificado para o Serviço Educativo e Cultural e para o Atendimento do Público, sobretudo no domínio das relações do museu com o público em geral.

Neste momento em que todos os organismos públicos e não públicos procuram conquistar novas audiências e manter as antigas, por processos mais ou menos sofisticados, e se pretende que os Museus sejam auto-suficientes, não se compreende por que razão não se cuida da preparação oficial desde técnicos no domínio museológico.

É evidente que o Técnico Auxiliar de Museografia virado para trabalhos girando à volta das colecções, não poderá agir em relação ao público que vai ou pode vir aos museus.

Falta este elo fundamental nos nossos museus, de tal maneira que são as comunidades em que estão situados as que menos os conhecem. Às vezes até ignoram que eles existem.

As carências são preocupantes, pois não há Manuais em português para os alunos destes Cursos. Os Conservadores têm tido ao seu dispor a bibliografia estrangeira, o que não faz sentido para Cursos de nível médio.

Perante esta situação não admira e até é animador verificar que começam a aparecer iniciativas particulares, patrocinadas pelo Instituto do Emprego e Formação Profissional e pelo Instituto Rainha D. Leonor, que anunciam não só Cursos de Museologia, como Técnicos de Conservação do Património Museológico, além de muitos outros Técnicos de Conservação do Patrimonio Cultural de Norte a Sul do País.

Outros apoios têm sido aproveitados e incentivados, como é o caso do Mecenato Cultural que desde a publicação do Dec.-Lei n.º 258/86 «evidenciou uma significativa alteração nas práticas de financiamento privado da actividade cultural, visto que o meio empresarial português entendeu que a sua responsabilidade não é apenas económica, mas também social e cívica».

Também se encontram em potência as capacidades dos poucos Grupos de Amigos de Museus que se conhecem e cuja revitalização arrastará a criação de outros muito necessários em áreas que poderão beneficiar com o trabalho voluntário e gratuito destes Amigos. É conhecida a penúria de Pes-

soal nos Museus, no entanto não se aproveita esta colaboração. Qual é a causa deste desinteresse?

Faço agora uma referência muito especial à nossa Associação Portuguesa de Museologia (APOM), fundada em 1966, única associação portuguesa que se dedica ao estudo de problemas museológicos e que desde a primeira hora tem promovido a Museologia e defendido a sua integração na Universidade, na última década. Tem exercido larga e proveitosa actividade, atingindo o seu ponto mais alto nos Colóquios anuais.

Nos últimos tempos, dado as alterações sofridas pela sociedade portuguesa, houve uma quebra nas actividades associativas, notando-se também no seio da APOM uma certa desagregação, impedindo aos seus membros os trabalhos de grupo, como seria de desejar.

Mas o Plano de actividades para este ano é sintoma da mudança que se deseja operar, pois inclui a criação de grupos de trabalho que se propõem ir ao encontro das dificuldades de momento, oferecendo aos que começam a interessar-se pelos museus, ou pretendem ingressar neles, ou mesmo já neles colocados, a experiência de profissionais, fornecendo adequadamente o saber que a bibliografia estrangeira ou nacional põe ao seu dispor.

Igualmente, a Comissão Nacional do ICOM também sofreu mais ou menos, no mesmo período, determinadas dificuldades, motivadas em parte por razões de âmbito nacional e internacional.

Felizmente, este Encontro é prova de que se resolveram os problemas e se conseguiu uma nova dinâmica de funcionamento, estabelecendo um intercâmbio de experiências, mola real para o mundo de amanhã.

Assim, resumindo e concluindo a Museologia e a Formação Profissional, a nível internacional, estão em pleno desenvolvimento. Até já há Cursos por correspondência. É indispensável, portanto, participar neste movimento e contribuir para a sua evolução, acompanhando o que se passa e dando cada um a sua quota parte.

A deficiência principal encontrada é falta de participação e adequada coordenação.

No que diz respeito aos problemas nacionais, curiosamente, notamos os mesmos defeitos. Há quem queira aprender, há quem queira e possa ensinar. E até há meios.

Não parece difícil a solução — o encontro destes três elementos.

Basta que apareça a vontade de cada um se voltar para os outros.

Finalmente, trata-se de mais um problema de comunicação.

REFLEXIONES Y PROPUESTAS SOBRE LA FORMACIÓN MUSEOLÓGICA

Andrea A. García Sastre
Directora del D. E. A. C. del Museo
de Arte de Cataluña
Profesora de la Escuela de Museología
de la Generalitat de Catalunya

INDICE:

1. Surge la inquietud

La fomación profesional de los trabajadores de museos es un tema de actualidad. No es que surja esta inquietud, sin duda positiva, de manera espontánea, sino que es consecuencia de la crisis conceptual y funcional que está atravesando el museo como institución pública.

Hace tan solo unas décadas, los museos estaban al servicio de un número reducido de personas, que además eran acríticas sobre los montajes museográficos, la pasividad de los museos, e incluso me atrevería a decir sobre sus planteamientos científicos. Por ello el museo no dudaba de la capacitación profesional de sus trabajadores y su propia dinámica. Con la democratización de nuestra sociedad, los movimientos cívico-culturales y las instituciones educativas, han descubierto el museo como parte integrante del entorno cultural, ello les ha conducido a quererlo utilizar como un lugar para su goce y un recurso indispensable para la educación y adquisición de nuevos conocimientos.

Esta toma de conciencia, hasta cierto punto popular, ha hecho convulsionar los criterios museológicos más tradicionales, provocando una tímida

apertura de los mismos hacia la sociedad. Fue este movimento socio-cultural el que facilitó las bases de la nueva museologia y el acceso en nuestro país de nuevos profesionales, los educadores de museos. Ellos han dado soporte a las demandas sociales, dentro del museo aún tradicional, pero también han provocado un sinfín de problemas en el seno del museo, ya que con su trabajo han ido poniendo en evidencia la invalidez de muchos montajes museológicos, la falta de recursos didácticos y la dinámica de trabajo habitual en el museo.

El hecho de quela incorporación de dichos profesionales, no haya sido consecuencia de una voluntad institucional, ha sido vivido por los técnicos, e incluso por los subalternos, como «una auténtica ocupación del território» (¹). Aun cuando no ha sido zanjado el problema, cada vez son más los conservadores y directores de museos que van aceptando esta especialidad, pues aunque nueva en nuestro estado, viene siendo habitaual en los museos extranjeros más innovadores.

La nueva voluntad de democratizar y actualizar el museo, comporta una revisión de sus objetivos y funciones y exige, por supuesto, una formación profesional y capacitación museológica, muy superior a la que hoy tienen los trabajadores de los museos.

2. Breve recorrido sobre la situación actual

Las plantillas estables de los museos estan dotadas de personal técnico de formación universitaria. Normalmente su especialidad académica corresponde a la especificidad del fondo museístico.

La procedencia de estos técnicos tiene raices en el campo de la investigación y la practica educativa ya sea esta en la universidad, en los institutos de enseñanza media o bien en el ejercicio del magisterio. Su forma de ingreso es a través de oposiciones libres o restringidas, y en los casos que la administración cree conveniente por concurso de méritos.

Hasta hace unos años, en los temarios de oposición no se incluía la museológia, e incluso en la evaluación de los curriculums personales no parecia otorgarse demasiada importancia a la prática realizada en museos. Recientemente dichos temarios ya incluyen temas de museología e incluso de pedagogía, pero la incógnita que aparece es cómo preparar estos temas y saber si el tribunal tiene la formación suficiente para evaluar los exámenes.

(¹) «El Departamento de Educación y Acción Cultural dentro de la estructura del Museo».

Francesc Tarrats, Director-conservador del Museo de Tarragona.

Ponencia presentada en las IV Jornadas Nacionales D. E. A. C. Museos Valladolid, Marzo 88.

Raras veces en las plantillas técnicas encontramos licenciados en otras disciplinas que no sean las propias del fondo museístico. Pero, sin embargo, aunque pocos, trabajan con nosotros algún que otro pedagogo, filólogo, psicólogo, etc..., especialidades, todas ellas muy útiles para el museo. Estos especialistas han accedido al museo a través de comisiones de servicio, traslados internos o bien, siendo ya funcionarios, han terminado su carrera. Pocos de ellos tienen la oportunidad de trabajar en el museo desarrollando su especialidad, ya que en los organigramas actuales no se lo permiten y se ven obligados a acomodarse al trabajo que les es adjudicado, aunque ello signifique un mayor esfuerzo personal y una rentabilidad para el museo.

La formación museológica de los trabajadores de los museos españoles es prácticamente autodidacta. En Cataluña, sólo unos pocos ha asistido a clases opcionales de museología, impartidas en los departamentos de Historia del Arte de algunas universidades. Nadie dispone de un certificado español de aptitud museológica, que pueda acreditarlo oficialmente, ni aun en el caso de haber cursado dos años en la Escuela de Museología de la Generalidad de Cataluña.

Dada esta situación, nuestra formación museológica, es totalmente voluntaria y la tenemos que hallar: en los centros de formación del extranjero, en el hacer y deshacer de nuestro trabajo, en la ampliación de nuestros conocimientos a través de la lectura y la participación en congresos y cursillos.

Esta débil formación genera confusionismo en el seno del museo, pues el investigador lo confunde con un centro de pura investigación, y el proveniente del campo de la educación quiere sustituirlo por una universidad o Escuela.

Suponiendo que el diseño piramidal sea el más aceptado entre los organigramas, lo que debiera ser la plantilla estable de un centro, no parece coincidir con los supostos aceptados por el museo.

Cierto es que hay un vértice cubierto por la dirección e incluso la gerencia al que a continuación le sigue el equipo técnico, formado en pocas ocasiones por subjefes e responsables de secciones, muchas de ellas carentes del personal necesario, pero a partir de aquí, encontramos una debilísima plantilla de auxiliares, careciendo de administrativos, secretarias, auxiliares técnicos, monitores, personal de oficio etc... Esta falta de personal auxiliar nos lleva a tener que ejecutar tareas que no corresponden a nuestra formación y aun poniendo mucho empeño en ello, resultan procesos más lentos y menos eficaces o como lo harían otros profesionales; y lo que es aún más lamentable, nos vemos obligados a posponer nuestro trabajo.

Como podemos ver, la pirámide se ha ceñido durante un largo tramo hasta llegar a la base, donde encontramos al personal subalterno. Si es difícil conseguir que los técnicos tengamos una formación museológica, más difícil es pedir que la tengan los encargados de la vigilancia, y los servicios del museo.Normalmente esta parte del personal, proviene de otras dependecias de la misma administración. En muchas ocasiones han tenido que realizar un

trabajo duro y muy activo y generalmente alejado de los temas culturales. Su estancia en el museo es vivida como una pérdida de libertad o como un lugar de reposo que les permite esperar su pronta jubilación.

Evidentemente, esta situación no es provocada ni por el museo ni por dichos trabajadores, sino por la propia administración, que todavía confunde el museo con una residencia geriátrica, quizás olvidándose de la imagen institucional que en gran medida se extrae de la actitud y apariencia de dichos trabajadores.

La falta constatada de personal en casi todos los museos españoles ha comportado la creación de becas de trabajo y contratos temporales. Con ello se solucionan temas urgentes, pero se olvida la necesidad de un tiempo de aprendizaje para poder desarrollar bien un trabajo. De este modo, siendo limitada su estancia en el museo, desaparecen, aun sin desearlo, del panorama laboral, cuando su rentabilidad es más alta.

Del conjunto de los trabajadores de museos, algunos estamos dispuestos a seguir aprendiendo, otros han desistido entre el esfuerzo personal que comporta y el poco reconocimiento oficial que se le otorga, y los más viven felices convencidos de que su preparación es óptima o bien suficiente.

Por su parte, la administración pública, regente de la mayoría de museos, poco hace para mejorar la capacidad profesional de sus trabajadores, ignorando incluso a aquellos que disponen de una correcta formación museológica. Le preocupa mucho más: el número de horas de trabajo de sus funcionarios que la capacidad del mismo, le interesa más el número de visitantes que la opinión de los mismos después de visitar el museo, etc...

Quizás sea por que su trabajo se centra en la política cultural y el museo es la parcela más especializada y alejada de su conocimiento, en general prefieren poner su confianza en profesionales ajenos y o alejados del museo que en sus propios especialistas, siendo conscientes de que mientras los primeros siguen casi sin crear problemas a sus indicaciones, los segundos se podrían mostrar críticos ante sus proyectos museológicos.

De esta manera, las remodelaciones más importantes y los proyectos museológicos de mayor envergadura son decididos y llevados a la práctica por arquitectos, diseñadores de interiores, etc... Evidentemente el trabajo de estos especialistas también es necesario para el museo, pero estaríamos más tranquilos profesionalmente, si se formaran equipos de trabajo interdisciplinarios que asegurasen el equilibrio entre contenido, continente y funciones museales, así como si se previera en los nuevos proyectos mantenimiento del museo a largo plazo.

Desde el museo se potencia más la investigación del fondo que lo que hace referencia a la actividad museal. Este desinterés por la investigación museológica retrasa el avance de nuevos conocimientos y, con ello, la imposibilidad de que los proyectos museológicos en curso, sean más innovadores,

se ajusten a las demandas socioculturales, e incluso puedan prever un discurso que avance con el futuro.

3. Una formación semi-reglada

Actualmente en Cataluña, a los universitarios interesados por la museología, o que ven en esta formación la posibilidad de acceder a un lugar de trabajo, se les ofrecen dos opciones: cursar las asignaturas optativas de museología en la facultad de Historia del Arte o bien, una vez terminada su carrera universitaria, acceder tras un examen de selección a la Escuela de Museología de la Generalitad de Cataluña. Como hemos apuntado antes, ninguna de las dos opciones les extenderá un certificado de validez oficial, y como consecuencia, hasta cierto punto lógica, tendrá poca incidencia en la valoración de sus méritos al presentarse a una oposición.

Unas de las ventajas en la Escuela de Museología sobre la Universidad, es que en la primera pueden matricularse todo tipo de licenciados, sea cual sea su especialidad del área de las Ciencias Sociales y más concretamente de Arte. Los programas de estudios de las Universidades acostumbran a ser más generales, ya que no profundizian de igual manera sobre las distintas funciones del museo.

La Escuela de Museología presenta unos programas, que, quizás por haber sido remodelados por un equipo de especialistas en distintas funciones son más equilibrados. También cuentan con la ventaja de disponer de un mayor número de horas de dedicación. Aún así, no es del todo perfecto ya que, aun contemplado una formación general o un tronco comúm para todos, le falta programar un ciclo de especialización.

Quizás el problema fundamental en la formación de museólogos provenga de la necesidad de concretar el perfil profesional, que debe corresponder a cada función del museo. Esta delimitación, que empieza a preocuparnos a todos, ha sido puesta de manifesto por el I. C. O. M. en su Comité de Formación de Personal y en el Comité de Educación y Acción Cultural. También la U. N. E. S. C. O., el pesado 1.986, reunió en Guadalajara (Mexico) a un equipo de expertos para que dieran las bases para organizar un proyecto de formación de personal. Y aunque sea en distinto orden, en las VI Jornadas de Departamentos de Educación y Acción Cultural a nivel de Estado español, celebradas en Valladolid el pasado mes de marzo, se volvió a insistir sobre dicho tema.

El profesorado que imparte las clases de museología en Cataluña proviene de la plantilla de la Universidad, es decir profesores que también imparten otras disciplinas en la misma institución, o bien son seleccionados de las plantillas de los museos o servicios generales de los mismos. Para los temas especiales se pide la colaboración de otros profesionales, no necesariamente relacionados con la educación o los museos. De esta menera en

general se dispone de un cuerpo docente, un tanto inestable, compuesto por teóricos sin práctica y prácticos que se deben ir elaborando su teoría.

A los alumnos, que normalmente están acostumbrados a un aprendizaje más libresco que operativo, les desconcierta la pedagogía activa que intentan llevar a la práctica algunos profesores, sintiéndose más cómodos con los métodos empleados por la pedagogía tradicional, tan potenciada en las universidades. Según Piaget nos demuestra, y muchos de los psicopedagogos actuales insisten, la percepción y adquisición de conceptos en el individuo, son plenamente registrados en nuestro cerebro cuando tenemos la posibilidad de manipular física e intelectualmente las informaciones. Por ello, sería deseable que en la formación de nuevos museólogos hubiera un 50% de teoría y otro 50% de práctica, sobre todo entendiento que su trabajo va dirigido a la manipulación de objetos materiales, tanto si atendemos al patrimonio, como a los recursos museográficos; y partiendo de la base de que los conocimientos sobre el fondo museístico o las características diferenciales del público, han sido estudiadas en su carrera universitaria.

Extendiéndonos más en la necesidad de realizar prácticas nos hallamos frente a dos dificultades: por un lado los museos no disponen de los recursos de personal y medios para poder acoger a alumnos en prácticas, y menos aún para poderlos atender debidamente; por otro lado muchas de las prácticas se podrían hacer en clase, pero los locales no reunen las condiciones especiales necesarias y carecen de los útiles más indispensables.

En cuanto al soporte bibliográfico, es bastante deficiente, pues no existen libros de texto apropriados. Los alumnos, e incluso los profesores, tienen dificultades para hallar bibliografía adecuada. Aún existiendo libros que tratan de temas museológicos, las más recientes pesquisas se encuentran en las memorias internas de los museos, en las revistas especializadas y en los materiales que surgen de los congresos, seminarios y cursos, que pocas veces son editados. Para consultar estos fondos bibliográficos hay que acudir a varios centros, ya que por el momento no existe ningún centro de documentación especializado y las bibliotecas de los museos no están bien dotadas de obras museológicas.

Dentro de la misma preocupación, nos damos cuenta de los pocos doctores en museología que tiene nuestro país, siendo por tanto realmente difícil que los estudiantes de museología se decidan a hacer su tesis doctoral sobre esta especialidad, ya que no encontrarán cursos de doctorado apropiados y la dirección de su investigación se tendrá que apoyar en doctores de otra especialidad.

4. Conclusiones y Propuestas

Carece de absoluta operatividad dar alternativas a la situación actual únicamente desde el ámbito de los profesionales. La formación de nuevos

museólogos, el reciclaje y potenciación de los profesionales de los museos e incluso la remodelación y ampliación de las platillas y recursos museales son tareas propias de la Administración. En segundo término compiten a las direcciones de los museos, pero a su vez, estos dependen de la política cultural y educativa que rige en el Estado, las Autonomías y el Gobierno Municipal.

Por ello, nosotros sólo podemos formular sugerencias y propuestas, esperando que puedan ser útiles para mejorar la situación actual de los museos, tanto los dependientes de la administración pública como los de propieda privada.

Propostas

En términos generales nos preocupa la descoordinación existente, en materia de formación, entre las distintas administraciones públicas de un mismo estado, e incluso entre los museos, las universidades y los centros de investigación de una misma demarcación territorial. De ahí, la necesidad de sugerir la urgente unificación de esfuerzos para rentabilizar mejor los recursos y poder programar actuaciones conjuntas, tanto en materia de formación como de investigación museológica.

Por ello sugiero cursar a los organismos competentes de cada territorio los siguintes puntos:

1. — Proponer un acuerdo interministerial entre Cultura y Educación para la creación de una carrera post-grado que permita la formación de museológos. Así estudiar la posible creacion de una carrera de grado medio que forme técnicos auxiliares de museología.

1.1 — Para su estudio, formulación de programas y evaluación, será necesario crear una comisión mixta de expertos en educación, museología y patrimonio. Este mismo equipo se preocupará de revisar los programas existentes, tanto a nivel del propio estado, como los facilitados por centros docentes extranjeros.

1.2 — Dotar al proyecto de los recursos necesarios para su creación, institucionalización y aplicación imediata.

1.3 — Dotar a los museos y a las instituciones implicadas en la formación de museólogos de recursos necesarios para poder llevar a buen término la formación teórica y práctica de los estudiantes.

2. — Revisar el perfil profesional más adecuado para cada función museística, con el fin de remodelar y ampliar de manera lógica las plantillas actuales de los museos.

3. — Proponer que en los temarios de oposición se introduzcan temas de musaologia afines a la función museal que van desarrollar los opositores. Así como exigir que los concursantes acrediten su formación museológica.
4. — Organizar cursos de reciclage dirigidos a los trabajadores de los museos que traten temas específicos que permitan su profundizacíon y ampliación en el museo. Estos cursos tendrían que ser impartidos en distintas demarcaciones para facilitar el acceso de los interesados.
5. — Potenciar desde las administraciones y direcciones de los museos la formación permanente de sus trabajadores, facilitándoles la participación en encuentros profesionales.
6. — Procurar que los programas de actuación museal sean constantemente evaluados, reservando en los programas generales y o parciales de cada museo tiempo y recursos para la investigación museológica. A poder ser, conjunta entre el museo y otras instituciones y personas competentes en el tema a investigar.
7. — Instar a las administraciones públicas y a las entidades privadas para que potencien la investigación museológica, a través de proyectos conjuntos y la creación de becas de estudio.

CONSERVAÇÃO E RESTAURO

1 — PRECEDENTES DEL CENTRE DE CONSERVACIÓ I RESTAURACIÓ DE BÉNS CULTURALES MOBLES

Josep M. Xarrié i Rovira
Generalitat de Catalunya Departament de Cultura
Direcció General del Patrimoni Artístic
Serve de Restauració de Bens Mobles

En tiempos de la **Generalitat Republicana**, concretamente en 1932 ya existía el **Servei Restauració** dependiente de **la Junta de Museus**. En este mismo año es pensionado en Milan el señor Manuel Grau i Mas y a su retorno se crea el primer equipo oficial de restauradores en Catalunya con los señores: Domènec Xarrié y Joaquim Pradell a las órdenes del señor Manuel Grau que había traído de Italia unas técnicas que aquí no se conocían. El primer taller oficial del **Servei de Restauració** de la **Junta de Museus** se montó el año 1939 en el **Palau Nacional** de **Montjuïc.**

Despues de la Guerra civil y durante todo el periodo franquista, aquello que podía haber llegado a ser un Servicio de restauració de alcance territorial catalán, pasa a ser Servei de Restauració adstrito al Ayuntamiento de Barcelona que en muchos casos realizó una labor de suplencia con el caso del arrancamiento de las pinturas murales de Sixena o en la restauración del retablo de lluis Dalmau de la Iglesia de Sant Boi que no tenían nada que ver con el propio Museu d'Art de Catalunya.

En el Congreso de Cultura Catalana, dentro del ámbito de las Artes Plásticas, se realizó una encuesta en la cual se preguntaba a todos los museos de Catalunya si veían la necesidad de crear un servicio de ámbito nacional catalán para la conservación y restauración de los bienes muebles. La respuesta fue abrumadoramente positiva.

En el Libro Blanco de la Restauración editado por la Generalitat de Catalunya en 1983, también se aboga por un servicio nacional con un fuerte arraigo comarcal. En este también se hace patente la falta de una infraestructura que permita un reciclage de los profesionales en activo.

2 — CREACION DEL CENTRE DE CONSERVACIÓ I RESTAURACIÓ DE BÉNS CULTURALS MOBLES DENTRO DE LA GENERALITAT DE CATALUNYA

Con el decreto 201/1980, de 17 de Octubre, fue creada la secció de Conservació, Restauració i Instal.lacions, adscrita al Servei de Museus. Su sede hasta nuestros días ha estado en las dependencias del Claustro del Monasterio de Sant Cugat del Vallès.

En el D. O. G. C. número 835 de 6 de Mayo de 1987, despues de un reconocimiento a la labor realizada por la Secció de Conservació, Restauració i Instal.lacions, aparece el Decreto 138/1987 de 9 de Abril, de creación del **Servei de Restauració de Béns Mobles**, dependientes de la Direcció General del Patrimoni Artistic, que tendrá como función la conservación y restauración del patrimonio cultural mueble de Catalunya. La Seccció de Conservació, Restauració i Instal. lacions queda adscrita al Servei de Restauració de Béns Mobles. Con fecha 9 de Abril de 1987, lo firman el President de la Generalitat Jordi Pujol, y el Conseller de Cultura Joaquim Ferrer.

3 — SITUACIÓN DEL CENTRO

El Centre de Conservació i Restauració tiene sus dependencias en el Real Monasterio de Sant Cugat del Vallès, en la zona que envuelve el claustro.

Actualmente se dipone de 1.130'80 m², de los cuales 353 m² han sido recuperados con las obras de acondicionamiento realizadas durante el año 1987.

En un informe previo a la creación, ya se consideraba idónea la localización del Centro en el Monasterio de Sant Cugat.

Los motivos que se alegaban eran: la buena situación de Sant Cugat a quince quilómetros de Barcelona en el cruce de las autopistas de Tarragona, Lérida y Gerona. Hoy, con la futura autopista Terrassa-Manresa, los motivos que se mencionaban el año 1981 aún son más válidos. Otro factor que no se puede olvidar y que es difícil cuantificación material es el gran carisma que imprime el Monasterio como monumento.

4 — ÁMBITOS DE TRABAJO DEL SERVEI DE RESTAURACIÓ

El decreto de creación del Servicio de Restauración de Bienes Muebles, de 9 de abril de 1987, deja bien claro que su función será la Conservación y la Restauración del Patrimonio Cultural mueble de Cataluña.

Además del patrimonio de la propia Generalitat, del cual se tendrá un cuidado muy especial, los propietarios legales del Patrimonio Cultural no siempre son las instituciones públicas.

Será necesario que los criterios de selección de las obras a restaurar se orienten prioritariamente por el estado de conservación y su importancia artística, dejando en un segundo término la propiedad legal. Un bien cultural puede estar el dia de mañana en un museo público, con la condición que desde hoy procuremos que no se destruya. Si no lo conservamos hoy, tristemente lo habremos perdido del todo.

No obstante se podrian encontrar fórmulas de financiación compartidas según el caso, para obras no pertenecientes a la Generalitat. Tenemos la experiencia, en los últimos años del Centro, que muchas instituciones y colecciones privadas se han dirigido a nosotros solicitando simplemente orientación, asesoramiento técnico o simplemente el seguimiento técnico de una restauración.

Pensamos que esta línea de servicio se tendria que continuar ofreciendo.

La actividad del Servei de Restauració de Béns Mobles tiene que encaminarse a conseguir las finalidades en los puntos siguintes:

A — Reconecimiento i asesoramiento

Es necesario hacer un reconocimiento del estado de conservación actual de las piezas depositadas en los museos, iglesias y otras instituciones del país y también de las que se conservan «in situ», para establecer un plan de urgencias para planificar un programa de trabajo de acuerdo con las necesidades reales de conservación y restauración.

B — Conservación

Es necesario realizar una campaña de conservación para evitar la progresiva degradación de las piezas que formen parte de los diversos patrimonios locales y que, por falta de medios o algunas veces simplemente por falta de información se están degradando de forma progresiva. En este sentido la labor del Servei de Restauració incluye:

— Visitas de reconocimiento para tomar conciencia de las condiciones físicas y ambientales que requieran atención. La elaboración de un informe posterior especificará las medidas a tomar.
— Reconocimiento periódico de las piezas restauradas para poder prever o evitar cualquier fallo post-tramiento, y revisar la eficacia de los procesos anteriores.
— Asesoramiento a responsables y propietarios.

C — Restauración

El Servei de Restauració de Béns Mobles debe llevar a la práctica una campaña de recuperación de las obras que presenten un claro proceso de

degradación y que en un plazo más o menos lejano sería irreversible; también de aquellas piezas que deban ponerse a punto para su exposición inmediata en museos de catalunya.

D — **Divulgación**

— Edición de una memoria anual.
— Organización de exposiciones.
— Está en proyecto la edición de una revista especializada.

E — **Documentación**

Actualmente la totalidad de los procesos realizados en el Centro está reflejada en el archivo de documentaciones técnicas, con más de 3.000 expedientes.

El formato de ficha adoptado por la mayoría de Instituciones catalanas és adaptable al seguimiento de todo tipo de trabajos de restauración, tanto de la especialidad de pintura como de arqueología o materiales de archivo.

Se tiene en cuenta que estas documentaciones técnicas puedan ser computadas por ordenador, y fácilmente consultadas tanto por los talleres comarcales que dependan del Centro como por los estudiosos profesionales en general.

El Servicio de Restauración de Bienes Muebles deberá tender a la creación de un Servicio de Documentación informatizado (en contacto con los de París, Roma o Los Angeles) donde además exista una biblioteca especializada en restauración al alcance de todo el mundo.

F — **Descentralización**

a. Talleres Comarcales. — El Servei de Restauració de Béns Mobles tiene prevista la creación de talleres comarcales que en número de siete u ocho puedan, desde museos comarcales, ofrecer un servicio al propio museo y a las comarcas vecinas. Cada uno de los restauradores comarcales habrá de atender los casos más diversos, trasladando al centro aquellos que requieran tratamientos más sofisticados.
b. Unidad móvil. — El Servei de Restauració de Béns Mobles cuenta desde hace cuatro años con una camioneta que convenientemente equipada ha realizado servicios «in situ» para la restauración, o se ha transformado en un laboratorio de radiografía en otros casos. En Canadá fueron los pioneros de estos laboratorios ambulantes.
c. Campañas anuales de actuaciones «in situ». — Estas intervenciones se concentran generalmente en actuaciones efectuadas preferentemente durante los meses de verano. Se tratan obras y conjuntos que

por sus características requieren intervenciones «in situ», como retablos de grandes dimensiones, pinturas murales, mosaicos, etc. Generalmente llevadas a cabo por un restaurador como jefe de equipo y un grupo de ayudantes que son generalmente posgraduados o estudiantes en prácticas.

G — Investigación y análisis físico-químicos

Para profundizar en el conocimiento de los materiales componentes de los bienes culturales y de la calidad de los materiales empleados en su restauración, habrá que avanzar en la constitución de los laboratórios de física, química y biología. Así mismo habrá que ampliar los contactos con la Universidad para las técnicas más sofisticadas que requieran un instrumental más caro.

También será necesario oficializar la Comisión de Asesoramiento Científico que está compuesta por un biólogo, un ingeniero, un físico y un químico, y que tanto puede continuar aportando al nuevo Servei de Restauració de Béns Mobles.

5. OTRAS ACTIVIDADES PROGRAMADAS PARA LOS PROXIMOS AÑOS

Se continuará haciendo el seguimiento de restauraciones y dando asesoramiento, al Servei de Museus, al Servei d'Arts Plàstiques, al Servei d'Arqueologia, Fundació Miró y Fundació Gala-Dali.

Al mismo tiempo se contempla la posibilidad de potenciar el taller de restauración de Materiales de Archivo de acuerdo con La Direcció General del Patrimoni Escrit i Documental.

Referente a documentación se tendrá que consolidar una biblioteca, lo más completa posible, sobre temas específicos de conservación y restauración. Al mismo tiempo a partir de 1990 se tendrá que informatizar el archivo de expedientes de restauraciones de acuerdo con las otras instituciones.

En base a los resultados obtenidos en las primeras tentativas de talleres comarcales, se ampliará la red de acuerdo a las posibilidades con que se cuente.

A CONSERVAÇÃO EM PORTUGAL

(uma panorâmica com especial incidência nas áreas da arqueologia e da etnografia)

Adília Alarcão
Directora do Museu Monográfico de Conimbriga

Tal como sucedeu na maior parte dos países, a palavra *conservação* ligada a uma concepção científica do restauro começou a ser usada em Portugal na década de 60.

No entanto, a sua prática tem sido muito lenta e limitada.

Em 1960, o País não dispunha de um único Serviço oficial para tratamento do seu património. Junto do Museu Nacional de Arte Antiga funcionava, em termos semi-privados, o núcleo de restauro de pintura e texteis que, em 1965, (D. L. 46.758 de 18/12/65) deu lugar ao Instituto José de Figueiredo, articulado em quatro secções apoiadas por um laboratório de análises e um laboratório fotográfico.

Instituíam-se, desse modo, as condições indespensáveis a um Serviço nacional, de conservação e de restauro, do património artístico.

No Museu Monográfico de Conimbriga instalou-se, a partir de 1963, um pequeno laboratório-oficina para tratamento e beneficiação das colecções próprias e das ruínas.

Os resultados da actividade aí desenvolvida tornaram-se rapidamente conhecidos no meio arqueológico, e as solicitações de entidades públicas e privadas tiveram o peso suficiente para que, em 1966, se oficializasse a prestação de serviços. (D. L. 47.387 de 16/12/66).

Exceptuando alguns casos de formação adequada, obtida sob a forma de diploma ou estágios de longa duração em laboratórios estrangeiros da especialidade, a maioria dos técnicos em exercício em ambas as instituições tinha-se formado de modo empírico, sendo manifesta a carência de preparação teórica.

Por outro lado, não existia enquadramento legal para a carreira de conservador-restaurador, o que remetia esse pessoal para situações injustas e economicamente gravosas de classificação na função pública.

Tal situação foi ultrapassada pela entrada em vigor do D. L. 245/80 de 22 de Julho que criou as carreiras de conservação e restauro, incluindo a de técnico de fotografia e radiografia para a conservação.

Para além de definir e esclarecer a profissão, o documento implicava que se desse prioridade à formação sistematizada de novos técnicos «com vista ao reforço dos quadros das estruturas existentes e à criação de novos centros de conservação e restauro».

Consequentemente, estudaram-se e regulamentaram-se, por portaria, os planos curriculares dos cursos e procedeu-se à reestruturação dos dois Serviços de modo a conferir aos técnicos que nele trabalhavam uma posição estável, e a permitir a concretização do ensino programado.

O D. L. 383/80 de 19 de Setembro estabeleceu, entre outras, uma medida muito importante: os bens arqueológicos e etnográficos foram incluídos no âmbito de actuação do Instituto José de Figueiredo, reconhecendo-se pela primeira vez em Portugal, oficialmente, que a conservação do Património e a formação dos técnicos devem ser encarados globalmente, em função da coerência interna de uma disciplina única, sem prejuízo — como é óbvio — da especialização requerida por cada área específica.

Dentro desse espírito, iniciou-se o estudo — infelizmente abandonado — da criação de Serviços regionais que simultaneamente permitissem respostas locais mais rápidas e económicas, e adequada triagem dos casos que fosse indispensável levar ao Serviço central, em Lisboa.

Em 1981, abriram-se os primeiros cursos com carácter experimental.

Na área dos bens arqueológicos e etnográficos formaram-se cinco técnicos, em Conimbriga, uma vez que o Instituto José de Figueiredo não possuía, à data, nem instalações, nem equipamentos, nem técnicos para a prática de alguns métodos específicos desta área.

Em Novembro de 1987, reabriu-se o mesmo curso a onze candidatos. O programa é essencialmente o mesmo que foi realizado em 81-85, mas o facto de o curso ter sido privado do ano suplementar de estágio obrigatório, conduziu à redução de algumas matérias teóricas ao nível da história das tecnologias e das artes aplicadas, da climatologia e da luminotécnica, das tipologias de objectos arqueológicos e etnográficos.

Tal supressão, expressa pelo D. L. 25/87 de 13 de Janeiro, deve-se à circunstância de a Administração Central se ver impedida de absorver nos seus quadros os candidatos admitidos ao estágio, uma vez que ele fora concebido e autorizado como vinculativo, e, entretanto, sucessivos Governos têm mantido programas de austeridade nacional que congelam a admissão na função pública.

Assim, este segundo curso está a beneficiar da experiência colhida em 1981-1985, mas ele próprio funciona como uma nova proposta experimental.

O decreto que estabeleceu as carreiras de conservação e do restauro previa a formação de técnicos auxiliares em algumas áreas de especialidade.

Essa categoria justifica-se plenamente na área dos bens arqueológicos e etnográficos onde há consideráveis massas de trabalho mecânico e rotineiro quer a nível de intervenção nas peças quer a nível de funcionamento de equipamentos e aplicação de técnicas.

A sua existência oferece oportunidade social a pessoas sensíveis à defesa e fruição do Património mas dotadas de menor preparação académica. Além disso, torna o trabalho de restauro mais económico.

Todavia, o conhecimento que tenho das instituições convenceu-me de que é muito perigoso formar técnicos auxiliares enquanto os respectivos quadros de pessoal não possuirem lugares de técnicos, e estes não existam em número suficiente para os preencherem.

O D. L. 245/80 previu igualmente a preparação de artífices em diversas especialidades. No momento presente, o Museu de Conimbriga tem em curso um programa de formação de artífices-mosaicistas a quem compete a execução de qualquer das fases de levantamento, restauro e reassentamento, em novo suporte, de mosaico de pavimento ou parietal, e a consolidação de muros e solos de argamassa.

Este curso tem a duração de dois anos. Os candidatos que o frequentam beneficiaram da frequência de um outro curso, a nível de auxiliares que, em 1987, o Museu efectuou no âmbito do Programa CPC (Conservação do Património Cultural) cuja iniciativa pertence ao Instituto de Emprego e Formação Profissional.

Talvez esta reunião seja momento oportuno para exprimir que tal Programa pode conduzir a bons resultados se a formação fôr orientada por pessoas técnica e pedagogicamente competentes, em função de objectivos claramente definidos e exequíveis, e a aplicação da mão-de-obra decorrente fôr utilizada em trabalhos de equipa sempre orientados por técnicos da especialidade.

Actualmente, os museus, as autarquias, a Igreja, associações e grupos diversos estão, de um modo geral, interessados em preservar, conservar, valorizar o património móvel e imóvel que lhes está confiado. A sua demanda não tem resposta adequada por falta de técnicos em número suficiente. Daí, que a formação continue a ser prioritária, tanto em termos da preparação de técnicos de conservação como em termos de esclarecimento e informação a nível do pessoal dos museus, dos arqueólogos, dos etnólogos, da população em geral.

Se todos os responsáveis directos souberem criar as condições mínimas de preservação nas reservas, nas áreas de exposição, nos sítios a céu descoberto, os bens patrimoniais poderão, na maioria dos casos, esperar por uma intervenção adequada.

Com efeito, muitas são as vezes em que se constata que — por desejo de bem servir a cultura, mas por insuficiente conhecimento — as instituições se apressam a criar pequenas instalações para tratamento de conservação e restauro. Raros são os casos bem sucedidos, por natural desajustamento das

diversas componentes: competência técnica, equipamentos adequados, bibliografia actualizada, disponibilidade de matérias primas e produtos, apoio científico-laboratorial adequado e oportuno, equipa suficientemente dimensionada para que não haja sub-aproveitamento dos recursos técnicos e humanos.

Por todas essas razões, julgo que é urgente e imprescindível continuar o trabalho interrompido, de organizar um programa de Serviços que cubra racionalmente as necessidades do País, nas diversas áreas patrimoniais. Tal programa deverá ser acompanhado pela reorganização das áreas de especialização, pois a experiência nacional e estrangeira tem mostrado que não é razoável formar técnicos em tantas áreas específicas como as apontadas no D. L. 245/80. Sai muito mais caro ao Estado, produz técnicos com menor cultura e formação de base, torna mais difícil o preenchimento dos quadros e pode levar a assimetrias de vária ordem.

Neste aspecto, o Museu de Conimbriga é paradigmático: possui um sector de conservação que excede largamente as necessidades de um museu de sítio arqueológico, mas fica aquem das exigências de um Serviço de âmbito nacional ou mesmo regional. Não seria possível dotá-lo dos laboratórios e do pessoal necessários ao cumprimento de tais exigências, sem instalações mais vastas e lei orgânica própria. Na sua dimensão actual, ele prejudica o equilíbrio que deve existir entre diversos sectores funcionais de um museu, e seria útil faze-lo regressar ao programa inicial.

Para tanto, há que criar os serviços regionais a que aludi. Em meu entender, a formação de base deve ser feita exclusivamente no Serviço Central, suficientemente dimensionado para essa função; nos restantes, apenas será vantajoso realizar estágios de iniciação ou de pós-formação, para diversificar e aprofundar experiências.

O País tem dimensões e recursos financeiros muito limitados que seria imprudente esquecer, confiando ao acaso o futuro dos Serviços de Conservação.

Diapositivos projectados:

1 — Limpeza prévia.
2 — Colagem da tela para arranque do mosaico.
3 — Suporte formado por uma camada reversível ligada a uma placa préfabricada de betão.
4 — Restauro de mosaico.
5 — Lavagem de mosaico.
6 — Levantamento de pintura mural.
7 — Consolidação de pintura mural «in situ».
8/9 — Consolidação de muros.
10/12— Preparação do levantamento de um vidro de uma cerâmica de ossos por faceamento com tela e adesivo reversível.

13/15— Aspectos de limpeza e colagem de um vidro.
16/17— Aspectos de restauro de vidro.
18/19— Critérios de restauro de cerâmica.
20 — Em Conimbriga privilegia-se o tratamento mecânico à lupa binoclar.
21/22— Levantamento de concreções calcárias em mármore.
23 — Identificação de revestimento de vidro verde sobre ouro (alfinete romano).
O arqueólogo julgando que a cor era devida a produtos de corrosão do bronze.
24/27— Aspectos da limpeza de um bronze.
28 — Inspecção do interior da peça por meio de endoscópio.
29 — Peça de prata, ouro e **niello** em fase de tratamento (limpeza por jacto abrasivo e reduções electroquímicas locais).
30/31— Recuperação electrolítica de pratos de estanho vindo do mar.
32/35— Aspectos de tratamento de uma peça de madeira egípcia que foi vítima de uma inundação.
36 — Fase de reconstituição para exposição de um capitel em estuque.
37/39— Fase de tratamento e restauro de um violino africano.
40 — Consolidação de casca de árvore.
41/42— Recuperação de uma ceira de esparto romana das Minas de Aljustrel (limpeza e consolidação).
43/44— Reprodução da estatueta de bronze por galvanoplastia (cera perdida e reposição de cobre directamente sobre o molde).
45 — Reprodução de elementos de um colar Fenício de ouro.

67 — Placa de xisto partida. Notar restauro antigo, em gesso, no canto inferior esquerdo.

58 — A mesma placa após colagem e substituição do restauro de gesso por restauro com material sintético.

69 — Restauro do mosaico **in situ.**

70 — Restauro da falsa cúpula de um **tholos** sem deslocar as peças essenciais da sua posição original.

O INSTITUTO DE JOSÉ DE FIGUEIREDO, A SUA MISSÃO E ORGANIZAÇÃO

Maria Fernanda Viana
Directora do Instituto José de Figueiredo
(Lisboa)

O Instituto José de Figueiredo, oficializado em 1965, nasceu de duas oficinas anexas ao Museu Nacional de Arte Antiga, com uma existência de muitos anos, uma de Pintura desde 1946, embora já transitasse de outras instalações onde funcionou desde o princípio do século (notas de 1911), e posteriormente, em 1956, uma oficina de Têxteis.

Actualmente depende do Instituto Português do Patrimonio Cultural e da Secretaria de Estado da Cultura.

Como Instituto, passou a ter a seu cargo a conservação e restauro dos bens culturais móveis do Estado e obras inventariadas, quer da Igreja, quer de particulares. Às duas áreas existentes, novas áreas foram sendo acrescentadas, assim como, foi criado um Laboratório.

Actualmente funcionam 5 áreas específicas:

— Pintura, que trata toda a pintura sobre vários suportes e pintura integrada em edifícios sobre suportes de tela de madeira.
— Têxteis, que trata tapeçarias, tapetes, rendas e tecidos (incluindo paramentaria etc.).
— Escultura, que trata escultura em madeira, pedra, marfim, terracota e também talhas.
— Pintura Mural, que trata a pintura a fresco ou a outras técnicas, desde que seja sobre estuque.
— Documentos gráficos, que tratam além de documentos, obras sobre suporte de papel, como desenhos e gravura, e também pergaminhos.

Além destas divisões, existe uma marcenaria especializada, cuja tarefa principal na área do restauro é dar colaboração ao tratamento de suportes de pintura sobre madeira, e em início uma oficina de mobiliário.

O Laboratório Central faz exames e investigação de química, física e biologia para apoio a todas as áreas, assim como dá resposta a solicitações de outras entidades, com estudos sobre a pedra, etc.

Integrado no Laboratório existe um laboratório fotográfico, equipado com os meios necessários para todo o tipo de fotografia, normal, ultra-violeta, infra-vermelho etc. e radiografia; a sua colaboração é indispensável para apoio à investigação e estudo de cada obra, assim como para a documentação rigorosa de todos os trabalhos.

A Divisão de Documentação e Consulta, consta de uma biblioteca especifica e do arquivo, onde se reunem todos os processos e relatórios elaborados pelos técnicos para cada peça que é tratada, assim como o arquivo fotográfico respectivo. Nesta divisão, também se faz investigação histórica e iconográfica, complemento necessário aos trabalhos das várias áreas.

Este Instituto, visto ser o único no país, é solicitado para um imenso trabalho, não só com a entrada de obras para tratamento, como para o serviço de brigadas. Estas são constituidas por equipas de técnicos, que se deslocam pelo país para exames de inspecção, tratamentos de conservação nos próprios locais, e também, por vezes, para dar apoio técnico a alguns trabalhos.

A conservação e restauro da obra de Arte, consiste nos tratamentos necessários e adequados à conservação, sob os aspectos: material, histórico e estético, e nas intervenções de restauro indispensáveis para que essa obra se possa manter e ser transmitida a outras gerações, sem alterações à originalidade, nem mistificações. Exige pois um trabalho sério de estudo e investigação, um grande respeito pela obra a tratar, e os conhecimentos técnicos indispensáveis. Assim, é necessária uma formação especifica do técnico de conservação e restauro, conservador-restaurador (designação deliberada internacionalmente), que só com uma experiência capaz deve ter a ousadia de intervir numa obra de Arte.

Cabe pois ao I. J. F. fazer essa formação responsável de técnicos. Para isso foram criados cursos com a duração de 5 anos (3 teorico-práticos mais 2 de estágio) que reabrem sempre que necessário e oportuno.

A selecção dos candidatos, dada a especificidade da profissão, que exige uma grande responsabilidade e qualidades muito especiais, é feita por testes psico-técnicos seguidos de exames e provas de aptidão.

Faz-se também a formação de artifices, no campo dos têxteis, marcenaria especializada, talhas douradas e mobiliário, com um estágio de dois anos.

Além da conservação e restauro, investigação e formação, o Instituto colabora em campanhas de divulgação para a preservação dos bens culturais, o que é muito importante para evitar a degradação, que infelizmente é patente em tantos locais, consequência das más condições ambientais e de intervenções irresponsáveis.

Para este fim, também têm sido importantes as brigadas que se deslocam pelo país, pois assim vão sensibilizando as populações em contacto directo com os trabalhos e com os técnicos que os executam.

RECUPERAÇÃO DE REVESTIMENTOS AZULEJARES E SUA APRESENTAÇÃO MUSEOGRÁFICA

Rafael Salinas Calado
Conservador do Museu Nacional de Arte Antiga
(Lisboa)

A manutenção e defesa do património deve passar, prioritariamente, pela sua preservação o que — pelo menos no que respeita ao azulejo — constitui uma acção profilática consciente sem a qual nenhuma outra parece fazer muito sentido. Esta acção só pode nascer duma lúcida política cultural sendo, certamente, a mais sã, natural e até económica de todas as medidas eficientes.

Ora, sendo o azulejo português, essencialmente um material de revestimento e acabamento arquitectónico a sua conservação depende, antes de tudo, do estado do edifício em que está integrado e a que pertence intrinsecamente. Portanto preservar o património azulejar começa na conservação e manutenção (em boas condições) do património construído que lhe serve de suporte.

A variedade das situações em que se encontram os azulejos assim como a sua quantidade númerica, as características de monumentalidade, que tantas vezes reveste, e a extensão geográfica da sua utilização não torna fácil o controlo do estado de Conservação deste imenso património e, muito menos, a sua recuperação total e imediata.

Julgo indispensável que se comece por proceder à ponderada avaliação das causas dos variados fenómenos para se poderem neutralizar através dum projecto operante e realista. Para tanto é necessário um rigoroso levantamento que permita não só estabelecer prioridades como conhecer os recursos e meios locais com que se pode contar para cada caso.

Só então poderão — com responsabilidade — as entidades competentes optar pela criação de disponibilidades materiais e humanas para resolver cabalmente as situações.

Se, como se sabe, a saúde dos azulejos depende directamente do estado dos edifícios a que pertecem, ela não depende menos das agressões e delapidações a que, frequentemente, são sujeitos.

Aqui também há que ter em conta os vandalismos a que as pessoas são sensíveis e os outros que passam despercebidos.

Se, por um lado, é fundamental evitar a introdução dos sais destruidores no barro poroso do corpo dos azulejos e o «criminoso» betumar de juntas que impede a libertação dos elementos nocivos. Não é menos necessário esclarecer, sensibilizar e educar as populações para que possam — em pleno uso da sua consciência cívica — serem os mais rigorosos agentes de defesa dos seus patrimónios.

Os azulejos são muito sensíveis às agressões. Entre elas às colagens de cartazes, cujos resíduos degradados de colas e restos de papel fixam os derivados poluentes dos escapes (monóxido de carbono) atacando os vidrados e entaipado irremediavelmente as mencionadas juntas de «respiração». Mas ainda muito mais sofrem, por vezes, com «piedosas» novas agressões de abrasivos utilizados em limpezas feitas de qualquer jeito — quase sempre — por ordem de entidades supostas competentes.

O vandalismo, o roubo de espécies, o golpismo de comercialização desonesta, em suma a delinquência negligentemente consentida ou insensivelmente ignorada, são as causas — cada vez mais gravosas — da delapidação do património azulejar português. Tudo isto me parece tão grave como o velho prego utilizado, antigamente, pelos «bárbaros», para furar os olhos, as bocas, os seios e os sexos das figuras representadas nos painéis.

Quando, depois das degradações, se reconhece a importância do património que permanece, embora já degradado, ou se procura recolher as espécies «sepultando-as em museus» ou se lhe fomenta o restauro «in loco». Isto é, quando se não preservou nem conservou... vêm as discutíveis medidas para «salvar a imagem» por vezes, sem respeitar, a natural tranquilidade da ruína digna.

Como algumas vezes tenho dito, entendo que o Museu do Azulejo Português deve ser o país inteiro, com o seu fabuloso acervo de inestimável valor cultural, como património do homem europeu.

Por isso, à moda «pré-coleccionista» — que já nos vinha do fim do século passado — de retirar azulejos dos seus locais (na maioria dos casos pela alteração ou demolição destes) e a sua reutilização em novos contextos, por vezes sem o menor sentido veio juntar-se a fúria comercial contemporânea com todos os seus maleficios. Os organismos oficiais responsáveis nunca se preocuparam seriamente com a situação, nem se empenharam em elaborar a legislação conveniente para proteger este património tão genuinamente nacional. Esta negligência tem — evidentemente — permitido o livre levantamento e até comercialização de espécies retiradas por meios inconfessáveis. Há, porém, imensos casos em que, por várias razões, os revestimentos azulejares — sobretudo exteriores — se encontram em tal estado de debilidade que é extremamente perigoso tentar qualquer intervenção. Nestas situações creio preferível retardar a destruição

total por meios naturais, e deixar que as espécies acabem em «ruína dignificada», do que proceder a trepanações ridículas ou fixações perigosas.

Os azulejos, tal como tudo, têm uma duração que depende do meio em que se encontram. Afinal nascem, vivem e morrem. Assim como os edifícios a que pertencem geralmente nascem em plena dignidade, depois vão-na perdendo por falta de conservação, durante a vida, e acabam muitas como ruínas degradadas, verdadeiros símbolos da incúria e especulação.

Sendo assim, quando as espécies azulejares surgem nos acervos museológicos, estão, — em princípio — numa situação anormal, mesmo que bem conservados. Infelizmente, quando isso acontece, as peças para além de terem perdido o seu sítio próprio, ou seja a razão natural da sua existência, vêm quasi sempre mal tratadas, com sinais evidentes dos traumatismos e agressões sofridas e, muitas vezes com a sua estructura física francamente doente.

Creio não exagerar se disser que o azulejo chega ao Museu, normalmente, diminuído moral e fisicamente. Mesmo os exemplares novos, que não foram utilizados, também podem estar assim mesmo prejudicados (se se encontram fora do contexto natural para que foram criados).

Por todas as razões expostas, cabe ao Museu o diagnóstico lúcido da situação e a proposta de reabilitação da espécie perante o visitante, tratando-a, conservando-a e apresentando-a convenientemente, de modo a que se possa testemunhar e sugerir a sua verdadeira dimensão estética e material, permitindo a indispensável leitura.

Desde o século passado que se procurou aproveitar azulejos retirados de antigos edifícios dando-lhes uma forma de apresentação emoldurada de certo modo correspondente a grandes quadros móveis.

Muitos Museus portugueses ainda conservam este tipo de «quadros de azulejos».

Para além do aspecto — pouco coerente — de se transformar um revestimento parietal de expressão integrada, eminentemente arquitectónica num objecto móvel (que contraria a sua natureza), tem surgido os mais variados inconvenientes no que respeita à conservação das espécies assim montadas. Santos Simões responsavelmente preocupado com o assunto, dedicou-lhe atenção e procurou encontrar um método sistematizado que permitisse resolver satisfatoriamente o problema.

Quanto maiores são as dimensões das montagens, mais se agrava a situação. Infelizmente já não viveu o suficiente para poder constatar os graves inconvenientes que vieram desaconselhar este procedimento.

Em 1976, então como conservador responsável pela Secção de Cerâmica do Museu Nacional de Arte Antiga e da sua dependência da Madre de Deus (Museu do Azulejo) procurei informar-me junto dos Museus da Europa que possuíam colecções importantes de azulejos, sobre as formas de montagem que utilizavam. Não consegui encontrar melhores que o método holandez recomendado por Santos Simões.

Nesse ano, procurei em Madrid junto dos serviços de restauro do Museu Arqueológico e do Instituto de Cultura Hispanica encontrar uma solução.

Nesta última instituição, graças ao interessado apoio de Maria Sanz e dos técnicos que consigo trabalhavam, foi possível produzir e ensaiar os primeiros suportes em polyester, com estruturas de aluminio e de madeira cobertas por lã de vidro e impregnadas de resinas catalíticas, em que os azulejos eram fixados por pontos de silícone. Foi o ponto de partida.

Dificuldades de manutenção e manuseamento das matérias primas tornavam complicada a produção dos suportes dentro do museu e por outro lado havia toda a vantagem em garantir a visibilidade do tardoz das espécies. Assim decidi adaptar o sistema a chapas de PLEXIGLAS de 10 mm de espessura já feitas em substituição dos suportes construídos em polyester.

Após os testes e ensaios indispensáveis, estudou-se o processo de suspensão que permitiu concluir com êxito um novo método de montagem de azulejos.

Comprovado por nós ao longo de mais de oito anos, esteve sujeito a provas que o atestam, sofrendo amplitudes térmicas que foram de 28º negativos (na Polónia) e a cerca de 50º positivos na Venezuela, experimentando variados tipos de transporte por terra, ar e mar dos Estados Unidos à China, passando por quase toda a Europa, sem que tenha até hoje revelado contra-indicações. Está adoptado por museus na Holanda, na Alemanha, na Dinamarca e na Polónia, por exemplo.

Assim foi possível contribuir, com toda a simplicidade exposições itinerantes e uma grande exposição rotativa e axial, em que o apoio fotográfico ajuda sempre à leitura da integração do azulejo no espaço arquitectónico. Esta, utiliza as espécies das dependências do Museu como exemplares integrados, através de um percurso rico variado e dinâmico, que — pensando no visitante normal — evite o exasperante, monótono e fastidioso efeito do exaustivo «mostruário de materiais de construção» de várias épocas e qualidades coleccionado em «painelinhos».

«LA CONSERVACIÓN DE LA CUEVA DE ALTAMIRA: ESTUDIOS E INTERVENCIONES DESDE SU DESCUBRIMIENTO HASTA LA ACTUALIDAD»

Carmen de las Heras Martín
Francisco de Santos Moro
Centro de investigación y Museo de Altamira
(Santillana del Mar, Cantabria)

Introducción

La cueva de Altamira fue descubierta en 1.868 por Modesto Cubillas, quien puso en conocimiento de Don Marcelino Sanz de Sautuola su hallazgo. Sautuola, uno de los pioneros de la ciencia Prehistórica en España, realizó una primera visita a la cueva en 1.875 prospectando la zona del yacimiento y algunas galerías en las que observó algunos dibujos. No sería hasta 1.879 cuando en una segunda visita acompañado de su hija descubriría las pinturas rupestres de la Sala de Pinturas.

Sautuola divulgó en 1.880 su hallazgo en una publicación ya histórica titulada «Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander» donde relacionaba la antiguedad de las pinturas con la de los restos de ocupación encontrados en el yacimiento. La mayor parte de la comunidad científica internacional desestimó el hallazgo iniciándose la conocida polémica que no quedaría zanjada hasta el posterior descubrimiento de otras cuevas con Arte rupestre.

Desde su descubrimiento preocupó la seguridad de Altamira, si tenemos en cuenta los primeros derrumbes producidos entre las dos primeras visitas de Sautuola (1.880: 12) «La galería principal ofrece a la vista, en lo más inmediato a la entrada, un conjunto de piedras y losas desprendidas de la bóveda, que en gran parte aún no habían caído cuando hace cuatro años visité por primera vez la misma cueva». Posteriormente, durante las excavaciones realizadas entre 1.924 y 1.925 por H. Obermaier un nuevo desprendimiento estuvo a punto de causar su muerte y la de un obrero.

Estos acontecimientos y los estudios emprendidos para un mejor conocimiento de la cueva darían lugar a que se tomaran las primeras medidas encaminadas a su conservación consistentes en la construcción de muros por

toda la cueva que evitaran su hundimiento. No seria hasta mediados de los años 50, cuando comenzó a prestarse atención al estado de las pinturas que comezaban a mostrar los primeros síntomas de deterioro. En un informe presentado en 1.957 por el ingeniero Garcia Lorenzo a la Comisión Especial para la Conservación de Altamira, se señala la aparición de concrecciones de calcita y de estalactitas en el techo de la Sala de Pinturas a causa de las filtraciones de agua lo que conllevó la realización de un estudio geológico de la zona y la necesidad de elaborar un plan global de consolidación que la devolviera a su estado original.

Descripción de la cavidad y su entorno

La cueva de Altamira se encuentra situada en la cima de una colina que domina un pequeño valle de un paisaje que se puede calificar de poco abrupto, en el que el único accidente a resaltar es la presencia frecuente de dolinas como formas de obsorción cárstica.

La cueva, de 270 mts de longitud, es una cavidad de desplome formada por los sucesivos hundimientos de la mesa rocosa en una fase de colapsamiento des Carst cuyo inicio es anterior a su época de habitabilidad por el hombre prehistórico. Este dato quedó constatado durante las excavaciones de Obermaier, quien por medio de la estratigrafía apreció la existencia de al menos cinco niveles de desplome, el primero con anterioridad al Solutrense Superior y el último entre los años 1.875 y 1.879, ocasionado por los efectos de una cantera próxima.

Litológicamente, está enclavada dentro de un amplio paquete de caliza tableada, de época Cenomanense (Cretácico Superior), formada por capas de calcarenitas separadas entre sí por niveles arcillosos o margosos de escasa permiabilidad. Del análisis por difracción de Rayos X de la roca soporte sobre la que se asientan las pinturas, se deduce una composición mineral formada en un 93% de Caliza en un 3% de Arcilla (Montmorillonita, Caolinita e Illita), como elementos principales; otros componentes son: Cuarzo en un 2%, Oxido de Hierro en un 1'5% y Feldespato en un 0'5%. La Montmorillonita, arcilla que tiene la particularidad de aumentar o disminuir de volúmen por admisión o pérdida de agua da lugar a tensiones en la caliza que por su poca plasticidad sufre fracturas y desprendimientos de escamas (Valle, Moya y Cendrero: 1.978; Cendrero: 1.980).

La Sala de Pinturas se encuentra a 7 mts. de la superficie y en su interior se aprecian una serie de abultamientos en los que se realizaron las pinturas. Estos abultamientos parecen corresponderse con estructuras de deformación por carga (Fig. 69). La capa situada inmediatamente por debajo es de tipo margoso-limolítico de 3 a 20 cms de espesor.

Dado que las capas se suceden casi horizontalmente separadas por otras impermeabeles de arcillas, la infiltración del agua de lluvia es muy lenta

introduciéndose por las pequeñas grietas que pueden llegar a atravesar los bancos de caliza. A pesar de ello, la superficie de la Sala de Pinturas se encuentra bañada por una fina película de agua que en la situación actual es constante durante casi todo el año. Se ha calculado (Villar et alii: 1.9849 que el flujo de agua de goteo no supera los 12 l/m (400 cm^3/dia), aunque no se pudo evaluar el caudal real que atraviesa la Sala ya que también existen aguas de evaporación y de condensación.

Transformaciones en el entorno de Altamira

La principal transformación en las próximidades de la Cueva fué la existencia de una cantera que si bien propició su descubrimiento al provocar el desprendimiento de las rocas que taponaban su entrada, estuvo a punto de destruir la Sala de Pinturas dada su proximidad con la misma.

En el momento de su descubrimiento, la superficie exterior estaba cubierta por vegetación de matorral, que fue sustituida entre 1.924 y 1.935 por pradera como medio que ayudara a la reducción de la humedad por filtración del agua.

En 1.953, el Patronato de las Cuevas adquiere unos terrenos cercanos de los que también se eliminan los árboles ya que se pensó que sus raices podian alterar la conservación de la cueva.

En la actualidad, el paisaje dominante tanto en los alrededores de la cueva como en la comarca, es de prados se siega compuestos por gramineas y leguminosas, así como de manchas dispersas de Eucaliptus Globulos para el aprovecharmiento forestal (Figura 70).

Otras modificaciones efectuadas en los alrededores de la cueva tenían por finalidad facilitar el acceso de los visitantes, dando lugar a la construcción de diversas instalaciones.

En 1.880, el Ayuntamiento de Santillana del Mar construye un camino para llegar hasta la cueva.

Entre 1.924 y 1.935, en base al proyecto Corral este camino se transforma en carretera, construyendose así mismo en las proximidades una casa para vivienda del guarda y guia de la cueva, con un pequeño Museo instalado en la planta baja.

En 1.963 se construyó el actual aparcamiento, de amplias dimensiones en una explanada próxima a la cueva.

En 1.967, se presenta al Patronato de las Cuevas de Santader, un proyecto para la construcción de un nuevo Museo que, aunque Garcia Lorenzo lo consideró innecesario puesto que modificaria el medio ambiente exterior, fue inaugurado en 1.972. Otro proyecto, consistente en el asfaltado de un camino vacinal que cruza por encima de la cueva quedó paralizado dados los estudios realizados en 1.980 por el Instituto de Geología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas que determinaron las vibraciones

que pudiera sufrir la Sala de Pinturas a causa del tráfico rodado. En la actualidad es utilizado únicamente por los vacinos de la zona para el movimiento de maquinaria agrícola (Figura 71).

Transformacionaes en la Cueva (Figura 72)

A partir de que la cueva de Altamira fuera reconocida como uno de los más antiguos testimonios artísticos de la humanidad, se sucedieron diversos trabajos sobre su yacimiento arqueológico y sobre las famosas pinturas rupestres. A estos estudios, pronto siguieron otros preocupados ya por la propia estabilidad física de la cueva y por la conservación de las pinturas.

Para asegurar dicha estabilidad física, la protección y seguridad de sus visitantes ante cualquier derrumbe y evitar que con su hundimiento desapareciesen para siempre las pinturas y otras muestras de arte rupestre que contiene se efectuaron diversos estudios e intervenciones.

Los derrumbes ocasionados por una cantera próxima si bien propiciaron el descubrimiento de la cueva de Altamira al quedar despejada su entrada, también provocaron abundantes grietas y desplomes en el techo de la misma. Esta alarmante situación dió lugar a que en 1.910 se realizase un estudio sobre la posibilidad de dar mayor consistencia al techo de la Sala de Pinturas mediante la colocación de pilares de hierro recubiertos de cemento (Informe de Galerón a Cartailhac, 18 de Abril de 1.910).

No sería hasta 1.924 cuando se tomarían las primeras medidas efectivas estando Obermaier y Breuil realizando sus investigaciones en la cueva. Según proyecto encargado en 1.921 a Corral y aprobado en 1.924 por la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades de la Dirección General de Bellas Artes a la vista de recientes desplomes de bloques del techo, se inician las obras consistentes en: rellenar fisuras y cavidades de la Sala de Pinturas mediante inyecciones de cemento hidráulico para evitar filtraciones de agua (Figura 73). Corral consideró que un muro construido en 1.902 y que cerraba la Sala de Pinturas había sido perjudicial para su conservación y que sería aconsejable facilitar su ventilación para evitar la condensación del vapor de agua, por lo que se practicaron varios agujeros o pasos de aire en el muro de la Sala de Pinturas, quitándose así mismo la puerta. Dada la inestabilidad del techo decide no suprimir el muro de entrada como había proyectado en un principio, y sí reforzarlo mediante pilares de cemento que también se colocarían en otras zonas de la cueva. Por último, se procedió a rebajar el suelo de la Sala hasta alcanzar una altura de 2'20 mts., no sólo para facilitar su acceso, sino para evitar que los visitantes pudiesen llegar a tocar con la mano las pinturas. Junto a estas obras, en 1931 se procedió al tendido eléctrico necesario para la sustitución de la antigua iluminación a base de lámparas de acetileno por iluminación incandescente.

En el año 1.941, considerado de nuevo el peligro de hundimiento que presentaba la Sala de Pinturas, se instala en la misma un entibado de madera que asegurase su estabilidad, según proyecto de los arquitectos Bringas e Iñiguez. Afirman que la medida, adoptada años antes, de rellenar con hormigón las grietas y fisuras del techo no constituyó más que un perjuicio al añadir una sobrecarga de peso al mismo. A parte del entibado se madera se construyen en el fondo de la Sala unos muretes de refuerzo y se rebaja de nuevo el suelo en medio metro más para facilitar la visita.

El entibado de madera permanecería en la Sala de Pinturas hasta 1.956 en que dada la preocupación por métodos más edecuados para la estabilidad de la cueva se realizaron nuevos estudios que condujeron a una nueva etapa de obras y transformaciones en el interior de la misma.

Así, entre 1.957 y 1.960, según proyecto de García Lorenzo presentado a la Comisión Especial para la Conservación de Altamira del Patronato de las cuevas de Santander, se procedió a sustituir el entibado de madera, que no cumplía función ninguna, por nuevos muros de refuerzo que, en forma de cuña, se ubicarían a ambos lados de la entrada a la Sala de Pinturas, para lo que previamente se procedió a reforzar el suelo sobre el que estos descansasen por medio de placas o forjados de hormigón armado. La preocupación principal residía en la cantidad de grietas o fracturas existentes en el techo que, con circulación de agua, ofrecían peligro de hundimiento del mismo. Esta situación dió lugar a un estudio riguroso y preciso sobre el estado de la cueva, su estructura y composición estratigráfica y petrográfica y de cuales serían las medidas más adecuadas a adoptar. En cuanto a la posibilidad de taponar pequeñas grietas y fisuras de la Sala de Pinturas para evitar las filtraciones de agua (acción que como hemos visto ya llevó a cabo Corral en 1.924), se consideró que su impermeabilización ocasionaría importantes trastornos en el régimen atmosférico de la Sala que serían perjudiciales para la conservación de las pinturas.

En 1.958, también se toman medidas que neutralicen los efectos perniciosos de la iluminación de tipo incandescente por la fluorescente y procediendo a la colocación de filtros ultravioletas. En esta operación dirigida por los Sres. García Lorenzo y Endériz García colaboraron la casa Marconi Española, la casa Kodak y el Instituto de óptica Daza Valdés del C. S. I. C.

Todas estas intervenciones han dado lugar a un nuevo recinto transformado de lo que fué en su origen lo que ha incidido en las condiciones de conservación de las pinturas.

Estas intervenciones dada su complejidad son irreversibles lo que hizo que en 1.980 Cabrera viera la necesidad de realizar un nuevo estudio de cara a la posible reversibilidad que pudiesen tener las intervenciones anteriores, al dudar de su efectividad como medio de sustentación y por el perjuicio que originan al reducir considerablemente el volumen de aire de la Sala de Pinturas.

Conservación de las pinturas. Actualizaciones

La voz de alarma por la conservación de las pinturas comienza a finales de los años 50.

Hemos hecho referencia anteriormente a la preocupación mostrada por García Lorenzo ante la aparición de formaciones calcáreas en el interior de la Sala de Pinturas (Informe de la Comisión Especial para la Conservación de Altamira, 1.957).

En 1.958 en Informe presentado al Patronato de las Cuevas (García Lorenzo, González Echegaray y Enderiz García), se propugna una primera reducción de visitantes y la creación de un régimen climático artificial (Figura 74).

En 1.970, se celebra el «Symposium Internacional de Arte Rupestre» de la Union Internacionale des Sciences Prehistoriques et Protohistoriques en el cual se aborda la problemática de la conservación del arte Rupestre Paleolítico. García Lorenzo y Enderiz presentan una comunicación donde se abordan de forma exhaustiva todos los factores distorsionadores del medio ambiente interno de las cuevas en general y de Altamira en particular y las variables a considerar en este problema como son: variaciones de la temperatura ambiente, modificaciones en la cantidad de agua, estructura, intensidad y variabilidad de las corrientes de aire en el interior del recinto, radiaciones, etc... De su estudio se deduce la necesidad de crear un equipo multidisciplinar dotado de los medios técnicos adecuados que aseguren un trabajo riguroso y objetivo.

Sin embargo, hasta 1.976 no se crea la Comisión Investigadora para estudiar el estado de conservación de las pinturas policromas. Parte de las conclusiones de dicha Comisión quedan recogidas en las actas del Symposium Internacional sobre Arte Prehistórico celebrado en conmemoración del centenario del descubrimiento de la Cueva de Altamira (Altamira Symposium: 1.980). Dicha Comisión presidida por D. Eduardo Ripoll Parelló e integrada por diversos especialistas en la materia se reunió en varias ocasiones, hasta su disolución en 1.978, emitiendo una serie de informes sobre el resultado de sus investigaciones, en los que se planteó la necesidad del cierre de la cueva al público, hecho que se produce en 1977.

Se procedió a realizar un levantamiento fotogramétrico del techo de la Sala de Pinturas, estudios geológicos sobre la roca soporte, mediciones sobre la evolución del color de las pinturas, análisis de pigmentos a través de los restos encontrados en el yacimiento y conservados en el Museo de Altamira, etc... Se propuso un plan de trabajo basado en el estudio de la influencia de los distintos factores naturales y artificiales sobre el régimen de la cueva del que se pueda deducir el grado de estabilidad de las pinturas, así como el inicio de un estudio conducente a estimar las posibilidades de restauración del volúmen original del vestíbulo y Sala de Pinturas (Cabrera: 1.980).

En 1.979 se crea una Comision de Estudio y se adquiere material científico de alta tecnología para ser aplicado al estudio de las pinturas. Se establece una cooperación entre la Dirección General del Patrimonio Artístico, dependiente del Ministerio de Cultura y la Universidad de Cantabria. Bajo la dirección del Prof. Dn. Eugenio Villar, jefe del Departamento de Física Fundamental de la Facultad de Ciencias se elaboró el «Proyecto científico-técnico para la conservación de las pinturas de la cueva de Altamira».

El equipo de trabajo del Prof. Villar parte de una serie de supuestos básicos como son: el desconocimiento de la cuantía del deterioro sufrido por las pinturas, los índices de peligrosidad de los factores que intervienen en el mismo, así como de las condiciones ambientales que gobernaron la cueva antes de su descubrimiento. Se pretende llegar a definir un estado de equilibrio del ecosistema para que la sala de Pinturas se halle dentro de pequeñas variaciones reversibles, compatibles con la estabilidad de la superficie policromada, tanto desde el punto de vista mecánico como físico-químico (Villar, 1.981).

Se establecen tres etapas de trabajo, con visitantes y sin ellos. En la primera se produciría la toma de dados objetivos, para establecer la dinámica general interna del ecosistema evaluando los flujos de materia y energía, la estabilidad de la película policromada y sus modificaciones con los factores ambientales y delimitar la estabilidad en todo el sistema. En la segunda etapa se intentarían definir todos los procesos que pueden tener lugar en la superficie policromada y establecer los límites entre los que pueden fluctuar los parámetros ambientales y establecer un sistema de control técnico, así como el establecimiento de un régimen provisional de visitas públicas. Por último en la tercera etapa se produciría el seguimiento de los efectos producidos por la presencia de visitantes en el interior del recinto de la Sala de Pinturas, confirmando o rechazando hipótesis y delimitando índices de peligrosidad y con ello los períodos de tiempo en que la cueva deba estar cerrada.

En la Monografía n.º 5 del C. I. M. Altamira se pueden encontrar perfectamente detalladas todos los ciclos de medidas a realizar dentro de la cueva. Pasamos a continuación a reseñar algunos de los resultados obtenidos con estos estudios hasta 1.948.

Temperatura: se tomaron medidas de la temperatura de las superficies rocosas de los distintos techos y suelos de la Cueva mediante termómetro de radiación desde Junio de 1.980 al mismo mes del año 81, así como del aire de la cueva mediante el método del registro contínuo. A lo largo de 1.982 y siguindo con el plan de trabajo establecido, se midieron las variaciones de temperatura con diferente número de visitantes mediante una serie de termopares conectados a un monitor que proporcionaban las medidas cada dos minutos durante la visita y después de la misma hasta que las temperaturas volvían a los valores previstos a la entrada de visitantes (Villar et alii, 1.984: 70). Se pretendía extraer una serie de conclusiones sobre la influencia de la

presencia humana en la Sala de Pinturas así como sobre los tiempos de recuperación de los valores iniciales.

Los resultados obtenidos con escaso número de visitantes y sin ellos confirman la poca variación en la temperatura del aire de la Sala de Pinturas, la escasa diferencia existente entre las temperaturas del techo y del suelo con las del aire debido a la pobre ventilación de la cueva y al amortiguamiento térmico que ocasiona la situación y configuración de la entrada.

En líneas generales podemos señalar que la temperatura del aire de la Sala de Pinturas se mantiene casi constante durante todo el año entorno a los 14 grados. La temperatura es un importante factor de conservación que influye en todos los demás y que aumenta en relación al número de visitantes hasta el punto de que la cueva no tiene capacidad suficiente para contrarrestar este aumento y la perturbación se acumula de un día para otro, afectando a la humedad y provocando, como consecuencia, fenómenos de desescamación por alteraciones microscópicas del volúmen de los materiales del techo policromado, así como una pérdida de adhesividad de los mismos.

Humedad: es otro factor importante a tener en cuenta. La sala de policromos presenta una película de agua constante durante todo el año. Los siete metros de calcarenitas no porosas que separan el techo policromo del exterior, hacen que el agua discurra a través del sistema de grietas y fisuras a una escasa velocidad y con un caudal casi constante durante todo el año. Se ha estimado que el flujo medio del agua que atraviesa la Sala desde el techo es de 12 l/mes. Se tomaron medidas de la humedad relativa entre 1.980 y 1.981, demóstrandose que durante todos los meses osciló en la Sala de Pinturas entre un 99'2% y un 96'9%, siendo más elevada en los meses de verano que en los de invierno. En todas las épocas del año podemos encontrar el aire práticamente saturado de vapor de agua pero dependiendo del número de visitantes existirá evaporación cuando aumente la temperatura y condensación cuando se reduzca. El tiempo de recuperación de la humedad en la Sala de Pinturas varía según los meses del año, siendo instantánea en los meses de Julio, Agosto y Septiembre y la más lenta en el mayo.

En la composición química de estas aguas no se han encontrado ni nitritos ni amoniacos ni materia orgánica alguna, aunque sí valores relativamente altos de bicarbonatos.

Entre las propiedades químicas de este agua destaca su capacidad para la precipitación de los carbonatos, para la disolución de la roca soporte, así como para la disolución de los pigmentos.

Anhídrido Carbónico: el orígen del CO_2 de la Sala de Pinturas se encuentra en la disolución y arrastre de este gas por las aguas que se filtran a través del terreno y fluyen por las superficies rocosas. A su paso el agua va disolviendo el gas originado por el metabolismo de las raices vegetales y cuando afiora a la superficie rocosa se origina un intercambio entre CO_2 y el existente en el aire. El estudio del equilibrio entre el CO_2, el agua y el carbonato cálcico es de suma importancia. La hidratación del gas carbónico

con el agua produce ácido carbónico que, según las condiciones ambientales de temperatura, ventilación y del contenido de CO_2 disuelto en el agua puede producir bien la disolución de las rocas calcíticas que forman el soporte de las pinturas, bien la precipitación de carbonatos y la formación de depósitos sobre las paredes.

Hemos analizado aquí los puntos más importantes en los que se han baseado los estudios recientes realizados para la conservación de Altamira. Tudo lo expuesto en estos apartados puede encontrarse publicado en las monografías números 9 y 11 de la serie del Museo de Altamira. No hemos querido sino mostrar de forma básica la complejidad de los estudios encaminados a la conservación del Arte Rupestre paleolítico y de Altamira en particular aunque en la actualidad proyectos de gran envergadura se estén realizado en otros países, siendo Francia uno de los países decanos en esta materia. Es preocupante el estado de conservación de nuestras cuevas con manifestaciones artísticas, urgiendo el desarrollo de especialistas en estas materias.

Estado actual

En 1.982, se produce la reapertura al público siguiendo las medidas establecidas por el equipo de conservación quien, en base a los resultados de sus estudios, fijó tanto el número de visitantes que podían entrar al día en la Cueva como su tiempo de permanencia en la Sala de Pinturas.

En la Actualidad, se mantiene el régimen controlado de visitas siguiendo con la recogida de dados a través del equipo utilizado en su día por el grupo de trabajo del Prof. Villar que, instalado en el Centro de Investigación y Museo de Altamira, recoge las posibles variaciónes en el modelo establecido y que puedan afectar a la conservación de la Cueva. La visita a Altamira debe solicitarse con varios meses de anticipación. Se realiza en grupos reducidos de cinco personas que permanecen en el interior de la Sala un máximo de 10 minutos para realizar posteriormente un recorrido por el resto dela cueva. Los números mínimos y máximos de visitantes diarios oscilan entre 10 y 40 personas según los meses del año.

Recientemente, el Patronato del Museo y Centro Nacional de Investigación de Altamira se ha reunido en varias ocasiones con la intención de llevar a cabo la realización de una copia lo más fiel posible del original, que estaría ubicada en las proximidades y para la que se contaría con un proyecto previo elaborado en 1.983 con la misma finalidad.

En diversas ocasiones se tuvo intención de realizar una réplica de la cueva de Altamira. Así, tenemos noticia de que en 1.928 el Padre Carballo escribía en la prensa local un artículo refiriéndose al estado de abandono en que se hallava la cueva («Las grutas de Altamira: un sueño realizado»; Diario Montañés, 1.928), y en el que comenta la intención del Marqués de Comillas

de hacer una reproducicón exacta de la misma en su finca, así como la idea de Obermaier en el mismo sentido para el Field Museum of Natural History de Chicago. En 1.932 el padre Carballo plantea de nuevo al Sr. García Lorenzo la necesidad de realizar una réplica que desvíe la presencia de visitantes de la Cueva original y evitar alteraciones en la Sala de Pinturas.

En 1.957 el Prof. Pietsch y un grupo de técnicos alemanes llevan a cabo la realización de dos réplicas del techo de la Sala de Pinturas. Una de ellas se instala en 1.962 en el Deutsch Museum de Munich y la otra en los jardines del Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

En 1.977 se realiza un levantamiento fotogramétrico de toda la superficie del techo de la Sala de Pinturas que fue encargado por el Instituto Geográfico Nacional para su posterior reproducción. Al mismo tiempo el arquitecto A. Almagro hace un estudio sobre los problemas técnicos y de emplazamiento que la construcción de la réplica pudiera conllevar.

En 1.983, se encarga al Sr. Agustín de la Casa un nuevo proyecto para la construcción de una reproducción de la Sala de Pinturas de la cueva de Altamira. Este proyecto ha sido retomado en la actualidad dada la posibilidad de realizar por fin la tan discutida réplica.

En 1.985, el Comite del Patronato Mundial de la Unesco declaró la Cueva de Altamira, Patrimonio Cultural de la Humanidad.

BIBLIOGRAFIA

BREUIL; OBERMAIER: 1935 — The Cave of Altamira at Santillana del Mar, Spain. Junta de las Cuevas de Altamira. Madrid.

BREUIL; OBERMAIER: 1984 — La Cueva de Altamira en Santillana del Mar. Ed. El Viso. Madrid.

BAONZA DEL PRADO ET ALII: 1981 — «Datación con Tritio de las filtraciones existentes en la Cueva de Altamira». Altamira Symposium. Ministerio de Cultura. Madrid.

CABRERA GARRIDO: 1981 — «Conservación de la Cueva de Altamira. Sugerencias para un programa de trabajo». Altamira Symposium, 1980. Ministerio de Cultura. Madrid.

CARTAILHAC; BREUIL: 1906 — La Caverne d'Altamira a Santillane, prés Santander (Espagne). Monaco

CENDRERO: 1981 — «Influencia de la composición de la roca soporte en el deterioro de las pinturas de Altamira». Altamira Symposium, 1980. Ministerio de Cultura. Madrid.

DE LA CASA, A.:
1983
Proyecto para la construcción de una reproducción de la «Sala de Policromos» de la Cueva de Altamira.
Santillana del Mar. Santander. Madrid s. a.

GARCIA LORENZO; ENDERIZ:
1972
«La Conservación de las Cuevas Prehistóricas y las pinturas ubicadas en ellas». Santader Symposium, 1970
U.I.S.P.P. Patronato Cuevas Prehistória de Santander.

GONZALEZ ECHEGARAY:
1985
Altamira y sus pinturas rupestres.
Ministerio de Cultura. Madrid.

LLANOS VIÑA; GARCIA LAZARO:
1981
«Levantamiento fotográmetrico del techo de la Sala de pinturas de la Cueva de Altamira». Altamira Simposium, 1980.
Ministerio de Cultura. Madrid.

PLAZA MONTERO:
1981
«La medida y espicificación del color en las pinturas rupestres como dato de control de su conservación. Control durante un año en las pinturas de Altamira». Altamira Symposium, 1980.
Ministerio de Cultura. Madrid.

SANZ DE SAUTUOLA:
1976
«Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander» (1980). Escritos y Documentos.
Institución Cultural de Cantabria. Santander.

VARIOS:
1979
«100 años del descubrimiento de Altamira».
Ministerio de Cultura. Madrid.

VIDAL, P.:
1981
«Apport de la Macrophotografie Stereoscopique a la conservation du support pictural d'Altamira». Altamira Symposium, 1980.
Ministerio de Cultura. Madrid.

VILLAR, E.:
1981
Proyecto cientifico-técnico elaborado para la conservación de las pinturas de la Cueva de Altamira. C.I.M.A.: 5.
Ministerio de Cultura. Santander.

VILLAR, E.; ET ALII.:
de 1982
Microclima de la Sala de Policromos de la cueva Altamira.

VILLAR, E.; ET ALII.:
1983 a
Estudios Fisico-Quimicos sobre la Cueva de Altamira. C.I.M.A.: 9.
Ministerio de Cultura. Madrid.

VILLAR, E.; ET ALII.:
1983
«Caracterización cromática del techo policrobmado de la sala de pinturas de la cueva de Altamira». C.I.M.A.: 9.
Ministerio de Cultura. Madrid.

1983 c
«Evolución del color de la cierva pintada en la cueva de Altamira». C.I.M.A.:9.
Ministerio de Cultura. Madrid.

1983 d
«Flujos de materia en la cueva de Altamira». C.I.M.A.: 9.
Ministerio de Cultura. Madrid.

1983 e «El campo de temperaturas en la cueva de Altamira». C.I.M.A.: 9.
Ministerio de Cultura. Madrid.

VILLAR, E.; ET ALII.: Cueva de Altamira. Estudios físico-aquímicos de la sala de policromos. Influencia de la presencia humana y criterios de conservación.C.I.M.A.: 11.
Ministerio de Cultura. Madrid.

1984 b «La humedad natural de la cueva de Altamira». C.I.M.A.: 11.
Ministerio de Cultura. Madrid.

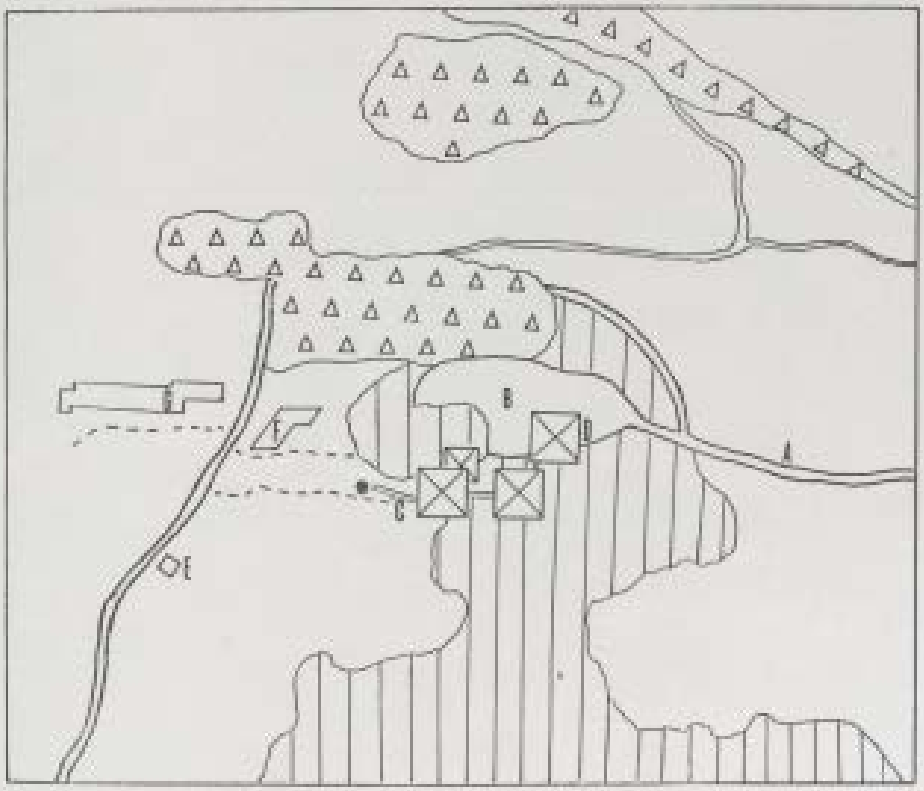
1984 c «La ventilación natural de la sala de pinturas de la cueva de Altamira. Contenido de Radon». C.I.M.A.: 11.
Ministerio de Cultura. Madrid.

1984 d «Estudio del equilibrio gas carbónico - agua - carbonato cálcico, en las aguas que bañan las pinturas de Altamira». C.I.M.A.: 11.
Ministerio de Cultura. Madrid.

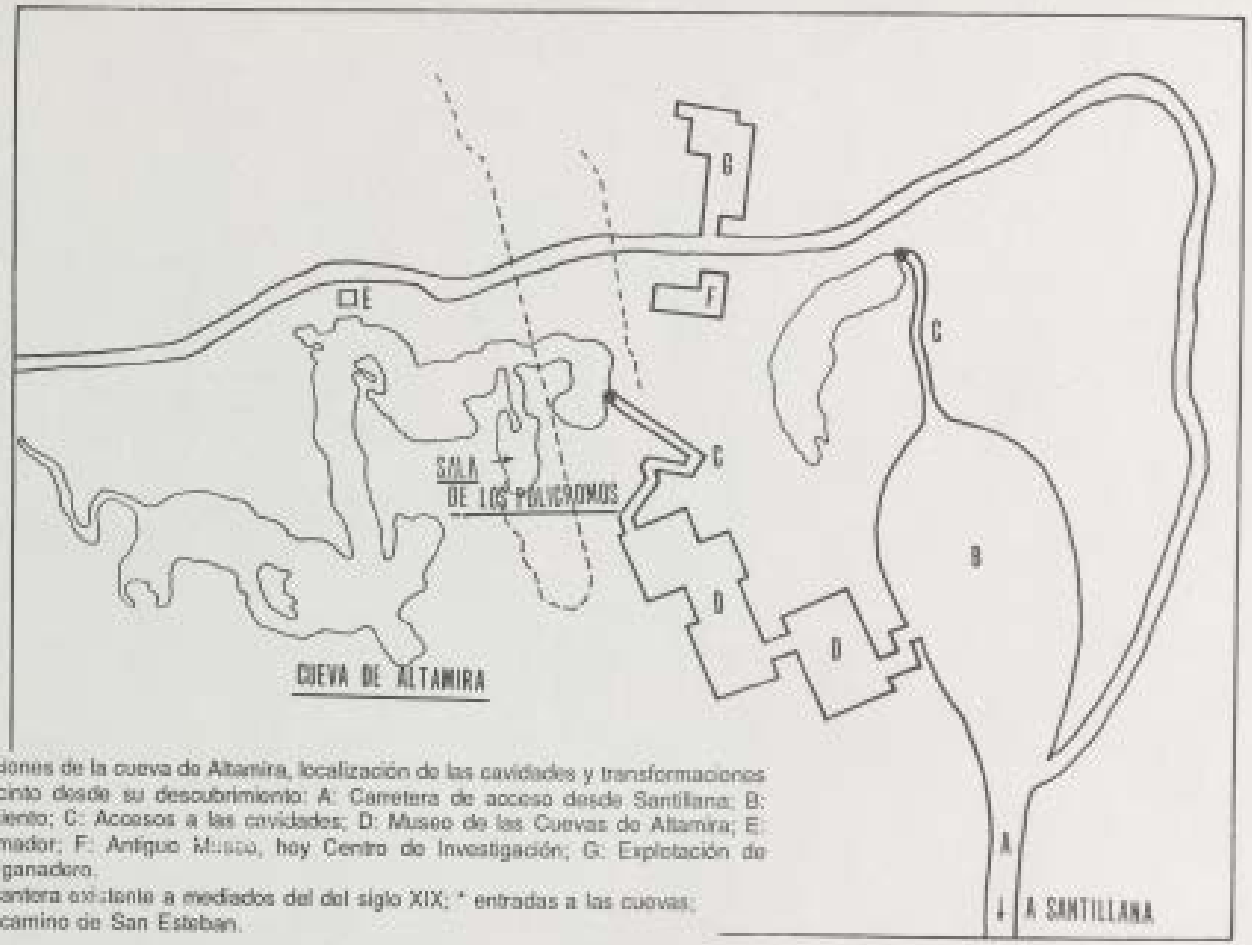
1984 e «Influencia de la presencia de visitantes sobre las temperaturas de la sala de policromos. Tiempos de recuperación». C.I.M.A.: 11.
Ministerio de Cultura. Madrid.

VILLAR, E.; ET ALII.: 1984 f «Influencia de la presencia de personas en la humedad y en la concentración de anhídrido carbónico en la sala de pinturas de Altamira. Tiempos de recuperación». C.I.M.A.: 11.
Ministerio de Cultura. Madrid.

1984 g «Influencia de la presencia de personas sobre los procesos de deterioro de la pintura de Altamira. Criterios de Conservación». C.I.M.A.: 11.
Ministerio de Cultura. Madrid.



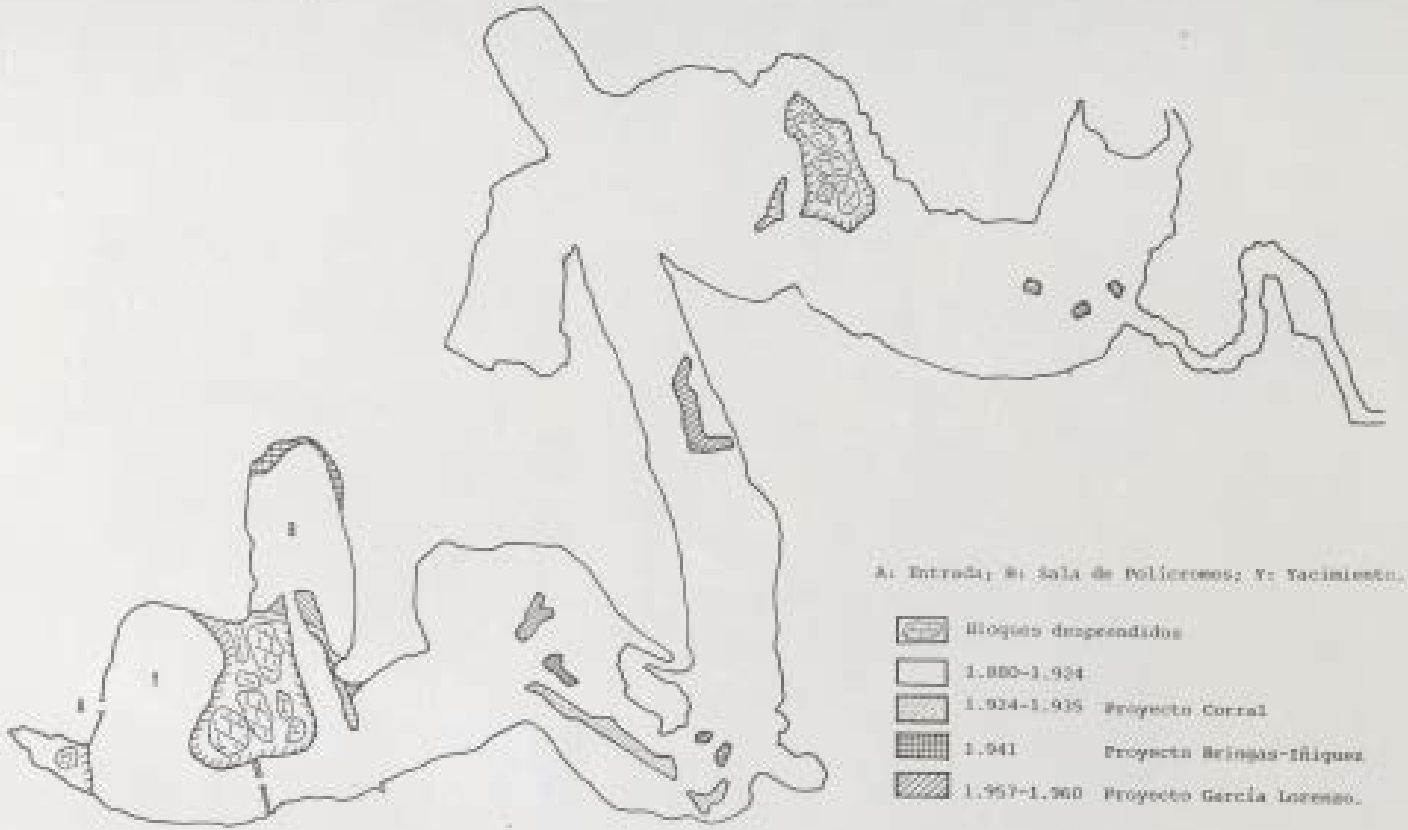
71 — Inmediaciones de la cueva de Altamira, cartografía simplificada de la vegetación. [Δ]. Eucaliptus; [⊤ ⊤] Mezcla de pradera con especies arbóreas de reciente implantanción: pinos, enebros, acacias; [____] praderas.
Para el resto de convenciones, remitirse Fig. 72.



72 — Inmediaciones de la cueva de Altamira, localización de las cavidades y transformaciones en el recinto desde su descubrimiento: A: Carretera de acceso desde Santillana; B: Aparcamiento; C: Accesos a las cavidades; D: Museo de las Cuevas de Altamira; E: Transformador; F: Antiguo Museo, hoy Centro de Investigación; G: Explotación de carácter ganadero.

- - - - - cantera existente a mediados del del siglo XIX; * entradas a las cuevas;

═══ camino de San Esteban.



73. — Planta de la cueva de Altamira incluyendo algunas de las transformaciones más importantes realizadas en la misma.

74 — Bisonte realizado sobre una protuberancia del techo.

75 — Detalle de la fisura rellenada con cemento hidraulico.

76 — Gran Cierva. La pérdida de color de la cabeza dio la voz de alarme sobre la conservación de las pinturas.

CRITERIOS DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

Inmaculada Ruiz Jiménez
Jefe del Departamento de Restauración
del Museo Nacional de Etnología

La conservación de los fondos de los museos es una de sus funciones que ha tenido una mayor relevancia en los últimos decenios, ya que en estos años es cuando se ha tomado conciencia del deterioro que éstos sufrían y se han iniciado acciones para prevenir su degradación. Ahora bien, la conservación de las colecciones etnográficas es todavía más reciente, y a pesar de su complejidad aún no se la ha concedido la importancia que tienen y que sí se ha dado a otro tipo de colecciones.

Un ejemplo de lo anteriormente expuesto se puede ver el Museo Nacional de Etnología, ya que sólo será a partir de los años setenta cuando se inicien algunas acciones encaminadas a controlar el deterioro que habían sufrido sus fondos a lo largo del tiempo, llevándose éstas a cabo, por otra parte, sin las adecuadas instalaciones.

Asimismo, las obras realizadas en el edificio en los últimos años para su rehabilitación, produjeron graves alteraciones en muchos de sus objetos, debido principalmente a los cambios de lugar que éstos tuvieron que sufrir. Por ello se intensifican los tratamientos de conservación y restauración. Pero hasta que no se finalizan las obras de rehabilitación no se instala en el museo un laboratorio, al que se dota con el material imprescindible para llevar a cabo los trabajos pertinentes a la conservación y restauración del material etnográfico.

Es a partir de ese momento cuando dan comienzo los programas de esta actividad, en la que va a tener gran importancia la investigación sobre los fondos, con el fin de realizar el montaje de las exposiciones permanentes y temporales que conlleva la inauguración de las nuevas instalaciones del museo, teniéndose en cuenta en materia de conservación la instalación de filtros en las vitrinas para evitar el daño que produce la luz a los objetos.

Una vez inauguradas dichas instalaciones, se comenzó a trabajar principalmente en la conservación preventiva. Es decir, en la organización de los almacenes con armarios y soportes específicos adaptados a las características de cada objeto, en el control de humedad, luz, temperatura,

etc. En el estudio de vitrinas adecuadas, como asimismo en la supervisión de los objetos prestados a otras instituciones para exposiciones temporales, ya que muchas veces la inadecuada manipulación de éstos puede ser la causa de graves deterioros.

Como un avance de los programas que el museo ha iniciado en el tema de la conservación, se organizó en el mes de octubre pasado una exposición temporal con el título de «CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DEL MATERIAL ETNOGRÁFICO», en la que se pretendió mostrar las causas más importantes que degradan o dererioran a nuestro Patrimonio Etnográfico. No se quiso limitar sólo a la exhibición de un conjunto de casos con diferentes fases de deterioro, sino que también se quiso mostrar las principales causas de éste y los recursos existentes para evitarlo.

Para esta muestra se seleccionaron más de cuarenta piezas, elegidas de los almacenes. Cada una tenía un problema diferente como, asimismo, estaba manufacturada con diferentes materiales, como por ejemplo, fibras vegetales, metales, madera, hueso, etc. Exponiéndose, por medio de fotografías, las distintas fases en el tratamiento que se había realizado en cada una de ellas.

Creo que es conveniente explicar, antes de pasar con los criterios de conservación, que el objeto etnográfico tiene una mayor dificultad en su conservación y restauración cuando se observa que dicho objeto ha tenido una función específica, es decir,económica, social, ritual, etc., y que, bajo ningún concepto, deben borrarse las huellas de esta función. Asimismo, debemos añadir que la mayoría de dichos objetos están vinculados a la vida cotidiana de los diferentes grupos culturales a los que pertenecen, y que, frecuentemente, no están elaborados con materiales nobles; ello ha supuesto que hasta hace poco tiempo sólo se les atribuyeran el valor de curiosidades y que, incluso en los museos, se les prestara una atención muy inferior a aquéllos que se consideraban objetos artísticos y antigüedades.

Por todo ello, es preciso llamar la atención de que el deterioro que han sufrido los objetos etnográficos en los museos a lo lardo del tiempo, se ha debido más que a su fragilidad material, a que no siempre se ha llavado a cabo en la forma adecuada su almacenaje, manipulación y exposición. También por haber estado en un medio ambiente inadecuado, producido principalmente por la humedad, sequedad, luz, contaminaciones químicas y orgánicas, plagas, etc.

Para paliar todo esto, ha surgido en los últimos años la profesión de conservador-restaurador, que ya sabe como conservar, es decir, prevenir, parar o retardar el deterioro, así como diagnosticar los factores causantes de éste, aplicar los tratamientos adecuados y en último extremo restaurar los objetos que ya han sufrido alteraciones; debiendo trabajar en estrecha colaboración con el conservador para llevar a cabo el control e inspección de los fondos, el diseño y el montaje de las exposiciones y señalar las prioridades para los objetos que necesitan tratamiento.

En la actialidad, los criterios que se siguen para la conservación y, en su caso, la restauración de los objetos etnográficos, son idénticos a los establecidos para el conjunto de los bienes culturales materiales, cualquiera que sea su naturaleza.

Estos criterios pueden resumirse en:

— **Detener los procesos de deterioro,** estabilizando los materiales y consolidando los objetos frágiles para evitar su destrucción.
— **Aplicar el menor número de intervenciones,** puesto que el más inócuo de los tratamientos implica, en mayor o menor grado, riesgos para los objetos.
— **Cuando la intervención es inevitable,** el tratamiento aplicado debe ser siempre reversible, como asimismo **debe documentarse exhaustivamente** toda intervención.
— **En ningún caso es aceptable la modificación o alteración** de la estructura y materiales constitutivos de los objetos, ya sea por criterios estéticos o de otra índole. Ello supondría falsear de forma innecesaria la información que pueden transmitir.
— La utilización de «recetas» está especialmente contraindicada en el tratamiento del material etnográfico. Es preciso prestar una **atención individualizada a cada objeto,** determinación que requiere diagnosticar en cada caso las técnicas de conservación más adecuadas.
— **Proteger los objetos** de cualquier agresión destructora, real o potencial, utilizando todos los recursos técnicos y científicos disponibles.

Siguiendo los criterios establecidos internacionalmente en materia de conservación y restauración de bienes culturales, se considera necesario disponer de los siguintes medios:

1.º **Instalaciones adecuadas;** es decir, disponer de una infraestructura museográfica adaptada, en este caso a las características del material etnográfico, que permita evitar tanto los riesgos que se derivan de las condiciones deteriorantes del medio ambiente (luz, temperatura, humedad relativa, etc.), como cualquier otra clase de peligros o agresiones (hacianamiento, fuego, inundaciones, vandalismo, robo, etc.).
2.º **Personal especializado:** conservadores, restauradores, investigadores y técnicos expertos en materiales etnográficos.
3.º **Recursos económicos suficientes** para que los museos puedan llevar a cabo el papel social que les es propio, y especialmente la labor de conservación del patrimonio Cultural.

Con todo lo anteriormente expuesto, la exposición de «CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DEL MATERIAL ETNOGRÁFICO»

pretendía poner de manifiesto una serie de objetivos que se pueden resumir en:

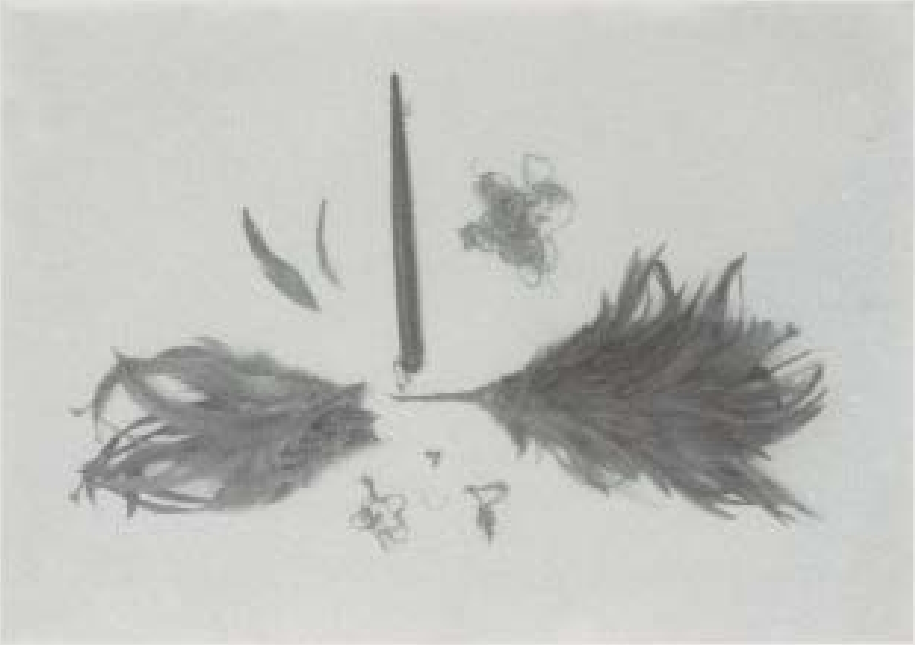
1.ª Poner de relieve que el Patrimonio Etnográfico posee un carácter específico que, aunque diferente del de otros bienes culturales y artísticos, no por ello es menos valioso.
2.ª Concienciar a la sociedad de la importancia y valor que tiene la conservación del Patrimonio Etnográfico, propio o ajeno, para el conocimiento de la historia de la humanidad.
3.ª Destacar los graves problemas que, por su propia naturaleza, presenta la conservación del Patrimonio Etnográfico.

Por último, la exposición resaltaba la importante responsabilidad que tienen los museos en la conservación de los bienes culturales, tanto en las salas de exposición como en los almacenes. Como asimismo, que los criterios museológicos en relación con la manipulación y exposición del material etnográfico se orientasen a conseguir las condiciones adecuadas para la preservación, conservación, disfrute y transmisión de dicho patrimonio.

Ejemplos de algunos de los objetos presentados en la Exposición Temporal de conservación y restauración de bienes culturales.

76. — **Adorno de cabeza Kalinga**
Provincia Montañosa — Filipinas —
Primera fase: Se observa un estado de conservación deficiente.
77. — Fase intermedia: Desmontaje para su tratamiento y limpeza.
78. — Fase final: Recomposición del objeto.
79. — **Craneo de gigante extremeño**
Primera fase: Vista de perfil observándose su deterior y un clavo en la mandibula.
80. — Vista frontal.
81. — Limpieza y tratamiento de sujección a les puntos más débiles.
82. — Fase final de la mitad del craneo.
83. — **Cabeza jivara Ecuador**
Primera fase: Estado de conservación, deficiente.
84. — Segunda fase: Resultado del tratamiento realizado.
85. — **Casaca Kurda. Albistan — Kurdistan —**
Vista de la manga, con diferenciación del color original por el daño causado por la luz.
86. — Vista general del objeto, con perdidas del color original.
87. — Vista de la parte interior o forro del objeto, observándosele multiples deterioros
88. — Vista del reverso del objeto.
89. — Después de haber realizado el tratamiento.

76



77

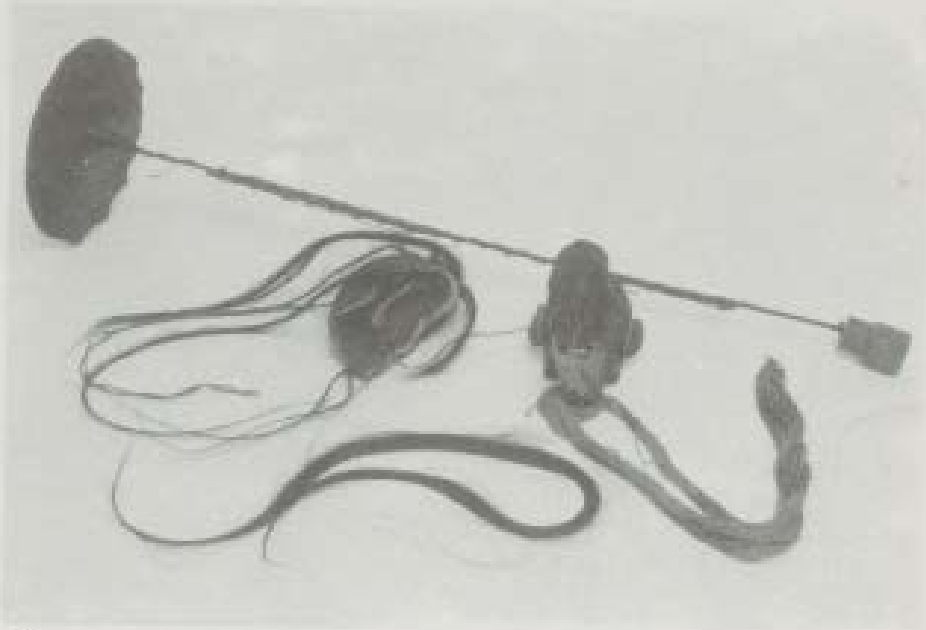
78

79

80

82

81



83

84

85

86

87

88

89

ACÇÃO CULTURAL
(EXPOSIÇÕES — EDUCAÇÃO)

ACCIÓN CULTURAL DE LOS MUSEOS

Eloisa García de Waltenberg
Directora del Museo Nacional
de Escultura — Valladolid

Suponen las exposiciones, indudablemente, una parte muy importante de la acción cultural de los Museos, porque, a través de ellas, se trata de dar a conocer al público en general, de una manera destacada, aspectos fundamentales no sólo de los fondos que habitualmente se muestran en la exhibición permanente de cada centro, sino de otros que complementan la información sobre el momento histórico a que aquéllos pertenecen. Porque si tenemos en cuenta la definición de Museo dada por el ICOM, queda muy claro que, como centro al servicio de la sociedad y de su desarrollo, tiene el compromiso de ir más allá de la labor de adquisición, conservación, investigación, comunicación y exhibición que tiene encomendada para sus propios fondos, debiendo también tratar de adquirir, conservar, investigar y dar a conocer otros que con aquéllos se relacionan de alguna manera.

A esto contribuyen positivamente las exhibiciones temporales que habitualmente se presentan en nuestros Museos dentro de su programa de actividad cultural, exposiciones que, por otra parte, cumplen con todos los condicionamientos que caracterizan a un Museo, brindando con ellas la oportunidad de completar la visión de los fondos permanentes, en muchos casos incompletos en las colecciones, para su buen estudio y debida comprensión.

Hemos de enfocarlas, por tanto, desde el punto de vista de una aplicación de la misión cultural que el Museo tiene encomendada y no sólo en un afán de alcanzar mayores conocimientos sofre fondos concretos, sino también en el de despertar interés por otros cometidos, siempre de tipo cultural, naturalmente, de los que los Museos son responsables.

En España, tanto los Museos denominados estatales, por depender del Ministerio de Cultura (Dirección General de Bellas Artes y Archivos / Dirección de los Museos estatales), como los Museos transferidos a las distintas Juntas autonómicas, tienen la posibilidad de realizar habitualmente esta actividad cultural y siempre va encaminada a una mayor información en relación con los fondos que constituyen su objeto.

En las noticias culturales del Gabinete de Prensa del Ministerio de Cultura se recogen muchas de estas actividades, aunque no todas las que se celebran llegan a esta difusión. Y a través de estas noticias vemos cómo son complementarias de sus fondos, o cómo van encaminadas a dar a conocer aspectos culturales del entorno del Museo, que de otro modo no tendrían posibilidad de divulgarse.

En lo que va de año se han registrado numerosas exposiciones en nuestros Museos y quedan programadas inicialmente otras que cabe destacar como actividad del

MUSEO NACIONAL DEL PRADO:

— Exposición Zurbarán

MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORANEO:

— Antológica del pintor Luis Feito, miembro fundador del grupo El Paso.

MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA:

— Exposición de obras seleccionadas en el Concurso Nacional de Pintura.

MUSEO NACIONAL DE ARTE ROMANO DE MÉRIDA:

— Tarraco.
— Restauración y Conservación de obras del Museo.
— El Museo de Arte romano de Mérida (con motivo del 150 aniversario del centro).

MUSEO NACIONAL DE ETNOLOGIA:

— Arte naga.
— El vegetal domado.
— Los Saharauis.

MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL:

— Instrumentos científicos. Siglos XVII-XVIII.
— Cinco años de adquisiciones del Museo Arqueológico Nacional.
— La Ciudad de las imágenes.

MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS:

— Manuel Bonome.
— Cerámica y vidrio. Art Nouveau.
— Antonio Juan Machia y Dolores Fuentes.
— Esmaltes de A. L. Yuste.

MUSEO NACIONAL DE ARQUEOLOGÍA MARITIMA DE CARTAGENA:

— Arqueología subacuática en España.

MUSEO NACIONAL DE CERÁMICA:

— Obra de Hisae Yanase.
— Indumentaria tradicional de niños.
— Cerámica y cambio cultural. El impacto de la conquista cristiana en la Valencia medieval.

MUSEO SOROLLA:

— Sorolla DECORADOR.
— La cámara oscura de Sorolla.

MUSEO DE ARTES Y COSTUMBRES POPULARES DE RIVADAVIA:

— El vino de Riveiro.

MUSEO DE BELLAS ARTES DE LA CORUÑA:

— Dibujos de Genaro Pérez Villaamil.
— Presentación del proyecto del nuevo Museo.
— Acuarelas de Pedro Pérez Castro.

Hay que contemplar sin embargo si es suficiente el atractivo que estas muestras pueden ejercer en el posible visitante para que éste se beneficie del mensaje cultural que pretenden ofrecer.

Al igual que se han discutido las posibles actuaciones del Museo para llegar a todos, cabe considerar si es realmente efectiva la política de exposiciones según hoy día se manifesta.

Habíamos indicado que la exposición había que enfocarla también desde el punto de vista de despertar interés por otros cometidos distintos del Museo que no los expresamente dirigidos a proporcionar la información sobre sus fondos concretos y en esta idea nos parece interesante recoger la experiencia presentada en las VI JORNADAS NACIONALES DE LOS D.E.A.C. DE MUSEOS, celebrada en Valladolid, en el pasado mes de marzo, por el Museo Arqueológico de la cuidad.

Con el título **«La atención al sector rural. Propuesta de acción cultural para los Museos Provinciales»**, expuso la realización de una exposición que se había presentado en el núcleo de población donde poco tiempo antes se había llevado a cabo una excavación arqueológica canalizada por el Museo.

Consideró el centro el interés de dar a conocer, mediante los hallazgos que se habían realizado, el pasado histórico del lugar, tan documentado de

este modo. En primer lugar para justificar ampliamente, antes los ojos profanos de sus habitantes, la actuación científica. Un segundo lugar, para atraerles hacia estos trabajos, para satisfacer su curiosidad y para hacerles comprender el interés de buscar testigos de anteriores culturas, origen de su modo de vivir actual. Para despertar en ellos una preocupación por otros hallazgos análogos que moviera a la pregunta en un principio y a un desplazamiento después para la visita al propio Museo, ya que la población rural llega difícilmente a nuestros centros.

El resultado fue un éxito. Se había encontrado con esta exposición la manera de informar, de forma plenamente aceptada, de una de las actividades encomendadas a un Museo arqueológico: la atención a los yacimientos arqueológicos provinciales y, por añadidura, se habían cubierto plenamente todas las premisas establecidas en la definición aceptada de Museo. Pero hubo que ir al público, no esperar su visita.

Bien es cierto que no todos los Museos pueden, por las características de sus fondos, ofrecer este determinado tipo de exposición, que sólo podría ser remplazada por el museobús. Pero, no disponiendo de este medio, las muestras en cada recinto museístico son, indudablemente, valiosísimas, asistidas, además, como lo están, por el trabajo efectivo de los Departamentos de Educación y Acción Cultural, uno de cuyos cometidos es preparar el material preciso y determinadas actividades para que los visitantes tengan una información adecuada sobre los fondos que en cada muestra se exponen.

Pueden revisarse a este respecto, entre otros, los trabajos de los Departamentos de Educación y Acción Cultural de los Museos del Prado, Nacional de Etnología, Nacional de Escultura, Arqueológico Nacional, Nacional de Cerámica, Provincial de Zaragoza, Arqueológico de Valladolid, de Bellas Artes de Valemcia, de Albacete, de Alava, de los distintos Servicios de Museos de Cataluña, etc.

El campo de la exposicion como acción cultural queda así estrechamente unido a la actividad de los DEAC, ya que para que cumpla con esa proyección cultural, ha de ser una muestra con orientación didáctica.

El objeto es el protagonista y debe presentarse de forma que el público lo comprenda. La exposición supone siempre una mayor puesta en valor de ese objeto y esto es causa para que el visitante se fije más en él y en todas sus circunstancias y valores dentro del entorno cultural al que pertenece. Es fundamental un ambiente que le potencie, como son fundamentales las informaciones con que se le debe rodear para aspectos que no pueden ignorarse.

La experiencia recogida en exposiciones presentadas en el Museo Nacional de Escultura ha demonstrado la buena orientación programada y la efectividad en relación con los fines de estas muestras. Algunas han supuesto solamente la presentación de determinados fondos y el ofrecimiento al visitante del material didáctico a que hemos hecho referencia. En torno a otras se han desarrollado ciclos culturales informativos de todas las circunstancias de la sociedad del momento representado. Y esto ha sido totalmente informativo.

Remito a la programación de exposiciones que para el Museo del Prado presentó su Director en las «Jornadas sobre organización, gestión y montaje de exposiciones culturales» celebradas en Valencia el pasado mes de abril, programa con las mismas directrices que orienta el del Museo Nacional de Escultura y los de otros Museos españoles, pero con enorme diferencia en cuanto a disponibilidades económicas.

También a la lectura de la comunicación sobre «Didáctica expositiva» presentada en las mismas Jornadas por el Conservador-Jefe del Departamento de Educación del Museo Arqueológico Nacional.

Y a la comunicación de la Directora General de Patrimonio Cultural de la Comunidad Autónoma de Madrid, que presentó la «línea conductora» de su política de exposiciones, orientada en el sentido de una acción cultural encaminada a dar a conocer un pasado y un presente histórico y cultural, contando incluso con la importante aportación de fondos de colecciones privadas y con la obra de artistas contemporáneos.

En cualquier caso, en una exposición siempre está presente el fin de informar culturalmente y, dado que no todo el público visitante puede sacar enseñanzas de una mera contemplación o del goce estético ante un objeto, la programación previa marca las líneas de actuación para alcanzar plenamente el resultado de información cultural que en estas muestras se pretende y por el que se las considera parte, más que importante diría yo, indispensable en la acción cultural de los Museos.

REVIVER O SÉC. XVIII
Uma exposição no Palácio Nacional de Queluz

Simoneta Luz Afonso
Inês Enes Dias
Teresa Vilaça
Palácio Nacional de Queluz

Situado a cerca de 12Km de Lisboa, o Palácio de Queluz edificado na segunda metade do Séc. XVIII, para residência de veraneio da Família Real Portuguesa, (Fig. 89) é um dos principais exemplares da arquitectura civil da época. Os seus jardins, desenhados à francesa e ornados de estátuas e jogos de água, foram no Séc. XVIII um protótipo que serviu de modelo aos principais jardins das casas nobres portuguesas. Constituem hoje um importante polo de atracção da população de Lisboa e seus arredores.

A partir de 1910, data da implantação da República e até aos anos 30, o Palácio atravessa um período de indefinição quanto à sua reutilização. Surgem então propostas variadas, desde a sua transformação em hotel até à instalação de uma repartição pública, chegando mesmo a ser sede de uma escola agrícola.

Felizmente prevaleceu o bom senso iniciando-se as obras de restauro (1915) interrompidas por um incêndio (1934) que no entanto não teve consequências de maior gravidade e que serviu em parte de alerta à opinião pública para a urgente necessidade da sua reabilitação.

Assim, em 1940 abre finalmente as portas ao público como Museu de Artes Decorativas, que integra nas suas Salas, em ambientes de época, colecções da Casa Real, abrangendo um período que vai desde a segunda metade do Séc. XVIII até ao primeiro quartel do Séc. XX, época em que o Palácio foi habitado.

A partir de 1983, ano em que passou a estar sob a tutela do Ministerio da Cultura e dotado pela primeira vez de um orçamento próprio, o Palácio tem vindo a empreender um ciclo de exposições sobre os séculos XVIII e primeiro quartel do Séc. XIX. Pretende-se assim, dar uma panorâmica deste período quer através dos seus motores culturais, políticos, económicos e sociais, quer através das suas manifestações sérias ou lúdicas, quer ainda através dos que aqui habitaram ou passaram.

Estas mostras integram-se no circuito normal da visita às salas do Palácio, o qual complementam. A política cultural seguida só foi possível a partir do momento em que existiram meios para recuperar uma ala que há muito perdera a sua decoração primitiva, na qual se instalou a galeria de exposições temporarias. Na recuperação deste espaço de ca. de 500 m² respeitou-se a divisão original — 7 salas — dotadas de um sistema electrónico de segurança anti-roubo e anti-incêndio. Estas salas neutras em termos decorativos — paredes brancas e caiadas — possuem a escala de uma casa portuguesa do Séc. XVIII, envolvendo um pátio interior utilizado pelos visitantes como zona de descanso.

A galeria situada no primeiro andar da Fachada de Cerimónias, proporcionará ao visitante a melhor leitura das outras alas do edifício e dos jardins que envolvem.

Dentro das balizas cronológicas da vivência do Palácio, vem a sua equipa procedendo ao levantamento sistemático das fontes documentais e iconográficas que ilustram a história socio-cultural, económica e política deste período. No decorrer desta pesquisa, inúmeras vezes sobressaem os testemunhos do ilustre viajante inglês William Beckford.

De facto não é possível tratar o Portugal de finais do Séc. XVIII, desde a política, à sociedade, à religião, aos costumes, à arquitectura, às artes decorativas, aos transportes, à música, ao teatro e até à própria gastronomia, sem ter lido atentamente a obra do referido viajante. Foi isso que o Palácio de Queluz se propôs fazer, ao montar a Exposição «William Beckford e Portugal — A Viagem de uma Paixão» aproveitando, a passagem do segundo centenário da sua primeira estadia entre nós (1787), em colaboração com a Universidade Nova de Lisboa.

A leitura da obra «pictórica» do autor sugeriu o projecto desta exposição como se de uma sequência filmada se tratasse, em que determinados excertos dos textos constituíssem o «guião». Curiosamente e à medida que se foi progredindo na pesquisa, apareceu um conjunto aliciante de testemunhos plásticos coevos que fizeram surgir como que por encanto as imagens que faltavam — objectos como uma paisagem, um retrato, uma escultura, um instrumento musical, uma partitura, uma custódia, uma planta, um arreio, uma bateria de cozinha ou um autógrafo — figuram quer individualmente para documentar situações («o água-vai» ou uma ida ao Teatro) ou ilustrar um monumento (o Palácio da Ajuda) quer em grandes reconstituições de conjunto em que se evocaram interiores de época paradigmáticos: a mesa, a cozinha, o aposento feminino e a igreja. (Fig. 90 e 91).

É o próprio Beckford que legenda e justifica os objectos expostos através das suas obras «Italy with sketches of Spain and Portugal» (1834) e «Recollections of an excurtion to the Monasteries of Alcobaça and Batalha» (1835), tornando-se assim o seu fio condutor e propondo-se ao visitante dois percursos paralelos, um verbal e outro plástico, que se complementam.

As peças expostas foram selecionadas em Museus e colecções privadas, tanto nacionais como estrangeiros, tendo algumas sido apresentadas ao público pela primeira vez.

Como vem sendo norma, e sempre que necessário procede-se ao restauro das peças a expôr recorrendo-se não só às próprias oficinas do Palácio (Têxteis e Mobiliário), mas também ao Instituto José de Figueiredo, órgão oficial de Restauro, criando-se assim um incentivo para os emprestadores, sobreludo os privados.

Na fase de montagem em que a equipa integrou um arquitecto teve de se superar a condicionante do espaço compartimentado da galeria, através da construção de estruturas cenográficas, destinadas a ultrapassar as barreiras arquitectónicas das próprias salas. O percurso da exposição, de sentido único foi delineado com painéis acopulados que também serviam de suporte aos objectos de duas dimensões. A estes painéis foram adossadas vitrines semicirculares ou paralelípipédicas completamente transparentes, e que continham as peças de três dimensões. Recorreu-se ainda a um outro tipo de vitrine panorâmica, a que poderíamos chamar «vitrine- salão» destinada a proteger e a possibilitar a apresentação de grandes «conjuntos-reconstituições» de época, permitindo também uma maior riqueza de pormenor e liberdade na colocação dos objectos. Estes conjuntos pelo seu grande efeito cenográfico: tornam o percurso mais aliciante e vêm ao encontro da curiosidade do grande público, especialmente o mais jovem. Público esse que muito habituado aos efeitos especiais dos «media» apreende mais facilmente os objectos e a sua funcionalidade dentro dos contextos próprios. Todo este conjunto esteve acompanhado por um fundo musical da época, reunindo obras de músicos referenciados pelo próprio Beckford.

Perante a riqueza plástica da obra do autor na descrição do mundo português de finais de setecentos, este projecto não ficaria completo, se ao visitante não fosse dada a possibilidade de materializar algumas das suas acções descritas. A música e a gastronomia ocupam na obra de Beckford um lugar importante e constituem como que um convite para uma verdadeira «festa dos sentidos». Assim se fez reviver através de um ciclo de concertos, a música com que o nosso autor se deleitou nas tardes quentes do Verão de Sintra. Uma pesquisa documental tornou também possível apresentar em primeira audição, algumas partituras de autores portugueses de então, no esquecimento.

Paralelamente, e seguindo o mesmo critério ressuscitaram-se através de velhos livros de receitas coevas algumas receitas de culinária portuguesa deste final de século, a que Beckford alude e que tal como a ele fizeram as delícias dos visitantes do Séc. XX. A realização prática deste projecto só foi possível porque as antigas cozinhas do Palácio de Queluz se encontram adaptadas a Restaurante vocacionado para a divulgação da cozinha tradicional portuguesa.

A par com estas iniciativas fazendo reviver a tradição da antiga Picaria Real, integrou-se um espectáculo semanal da Escola Portuguesa de Arte Equestre que aliás já fazia parte da própria animação dos jardins.

Relativamente aos vários níveis de ensino, tendo em conta os seus programas específicos, foi montada uma campanha de divulgação de temas históricos e da vida quotidiana, passíveis de ser explorados no âmbito da exposição.

Não dispondo o Palácio de monitores em número suficiente e para dar resposta à quantidade de estudantes que se previa, afluíssem à exposição, optou-se por estabelecer o diálogo com os respectivos professores, quer directamente, quer através da Associação dos Professores de História, a quem foi fornecido material de apoio didáctico referente às várias pistas a explorar.

Estima-se que a exposição tenha sido vista por cerca de 75.000 pessoas no período compreendido entre Junho e Dezembro de 1987, o que constitui um número elevado para a média do público que visita as exposições em Portugal. Para isto terá contribuído não só o facto de o Palácio de Queluz ser um dos quatro museus mais visitados do País, mas também uma divulgação concertada e periódica a nível dos principais «media»: rádio, televisão e imprensa.

A exposição foi financiada com capitais do Ministério da Cultura (70%) e de patrocinadores privados, através da lei do Mecenato (30%) entre os quais se contam a totalidade das despesas com os seguros. O facto dos encargos da montagem, restauro, carpintaria e transporte das peças terem sido suportadas pelo próprio Palácio, que dispõe das referidas estructuras, contribuiu para a diminuição dos custos.

Financeiramente o projecto resultou rentável, tendo-se coberto os investimentos realizados e obtido até um saldo de 40% através da sobretaxa com que se onerou o bilhete de ingresso normal (30%) e da venda do catálogo bilingue da exposição (Português-Inglês).

Diapositivos projectados:

— Vista dos jardins e da Fachada de Cerimónias do Palácio de Queluz, situando-se no andar nobre da galeria de exposições temporárias (Fig. 89).

— Reconstituições de interiores portugueses do último quartel do Séc. XVIII, realizados a partir de descrições e documentos coevos com peças da época apresentadas nas vitrines-salão.

a) a mesa
b) a cozinha (Fig. 91)
c) a Igreja
d) o aposento feminino (Fig. 92)

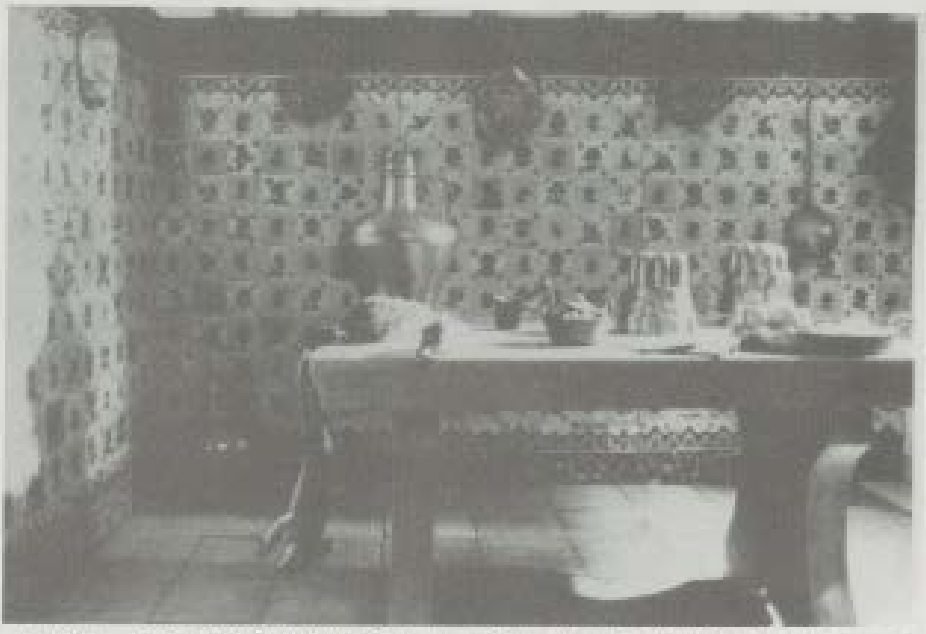
— Docel do Trono
Peça composta por elementos de talha dourada pertences ao antigo Trono utilizado a partir de 1787 na Sala do Trono do Palácio de Queluz e agora restaurados. À esquerda uma das Tabelas bilingues com textos do próprio Beckford, que serviram de guião à exposição, legendando os próprios objectos e situações.

— Aspecto da exposição em que são percectíveis vários tipos de suportes (painéis e vitrines) e sua utilização conjunta em função do espaço e dos objectos.

— Pórticos que delimitam as reconstituições de interiores, criando um corredor através do qual o visitante tinha a sensação de espreitar à esquerda e à direita os principais aposentos de uma casa portuguesa de finais de setecentos. Neste caso os próprios pórticos foram utilizados para suportes das legendas e identificação das peças. À esquerda vê-se a gravura que serviu de base a esta reconstituição.

— Ementa e programa de concerto que serviram de apoio às actividades paralelas que decorreram no âmbito da exposição.

90 — Vista dos Jardins e da Fachada de Cerimónias do Palácio de Queluz, situando-se no andar nobre da galeria de exposições temporárias.



91 e 92 — Exposição de «William Beckford em Portugal». Reconstituições de interiores portugueses do último quartel do séc. XVIII, realizados a partir de descrições e documentos coevos com peças da época apresentadas nas vitrines - salão.
a) a mesa b) a cozinha c) a igreja d) o aposento feminino.

APONTAMENTO

Madalena Cabral
Responsável pelo Serviço de Educação
do Museu Nacional de Arte Antiga (Lisboa)

Num espaço de tempo tão breve como este, passado entre profissionais, penso que nada melhor do que uma troca de idéias vivas e vividas — qualquer coisa que desvende raízes e motivos de um empenhamento.

Daí que procure esboçar uma reflexão/comunicação precisamente sobre... a comunicação.

Como gente dos museus estamos plantados no mundo dos objectos — porque no mundo do homem — no mundo transformado pelo homem.

Actualmente, um mundo em que o Aprendiz de Feiticeiro é rei.

Suponho que muitos, como me acontece desde criança, desejam ardentemente salvar o Aprendiz; mas... deverá tal salvamento implicar a morte da magia? Ou deveremos nós entrar no processo mágico da construção do homem real?

O museu.

Qual a sua força aglutinadora, globalizante, catalizadora de efeitos (retardados?) bem profundos?

Num tempo de EFICÁCIA/COMPETIÇÃO, como encontrar o caminho da intimidade do pensamento, do desejo de encontro, do relacionamento, do convívio estimulante com os homens, os tempos, através da novidade da criação?

O museu, lugar de «dar e ver».
Lugar de estímulo à curiosidade,
às realidades,
aos saberes,
aos relacionamentos,
às «verdades»,
— ao conhecimento.

Se assim é — e se realmente queremos estar em dia com os tratados socio-psico-culturais — como procuramos preservar o espaço único e privilegiado que deve caber ao mais ignorado dos nossos visitantes?

Que espaço de intimidade —
que estímulo à inteligência sensível,
ao pensamento,
ao prazer em conhecer —
pomos na nossa relação com o visitante?

Que parte — que intenção — de diálogo *pessoa a pessoa*, ainda que indirectamente?

Qual a parte aberta à comunicação sensível, individual?

Qual a parte — e que parte — reservada à informação?

Qual a nossa capacidade de comunicação humana na relação com cada visitante?

Exigência utópica, esta, mas indispensável; informadora de toda a relação desejada pelo museu.

Qualquer objecto contém virtualidades de comunicação.

Cada ser humano tem, potencialmente, capacidades de relação, de percepção, de conhecimento, de prazer.

Como entrevemos nós, supostos profissionais da comunicação, a forma de dar corpo ao encantamento de tais situações?

Como sugerir um corpo envolvente para a fragilidade do sensível?

(Como alertar o sensível?)

Segundo Bachelard,

«on ne comunique aux autres qu'une orientation vers le secret, sans jamais pouvoir dire objectivement le secret».

Tal «segredo» está com certeza no encontro de cada um com o mundo — onde os museus poderão ser, como já foi escrito, um «laboratório de ensaio».

Há muito nestes caminhos, sempre que me perguntam «como se faz» respondo «não sei».

Mas é mentira:

Há que acreditar na magia da relação, no estímulo ao conhecimento apetecido, nas capacidades do outro.

PROPUESTA PARA UN PROGRAMA DIDÁCTICO DE ESCULTURA

Daniel Castillejo
Museo de Bellas Artes de Alava (Victoria)

Durante estos tres últimos años, un equipo formado por tres técnicos y del que participo, ha sido contratado por la Diputación Foral de Alava, para llevar a cabo una programación didáctica y específica en el Museo de Bellas Artes de Alava.

Dicha programación ha consistido, básicamente, en un programa denominado «Arte-Niño», del que existe abundante documentación, al haber sido presentado en diversos congresos y reuniones.

«Arte-Niño» fue una actividad heredada; fue creado por un grupo de trabajo de San Sebastián basado en experiencias gestadas en Museos y Escuelas italianas.

El equipo del Museo de Bellas Artes de Alava adaptó y programó «Arte-Niño» a la importante colección de arte contemporáneo español que posee el Museo alavés, al constatar la necesidad de establecer un profundo contacto entre el arte de nuestros días, el Museo y los escolares.

Posteriormente, se diseñaron nuevos programas para el Museo de Bellas Artes, intentado abarcar el espectro de las Artes Plásticas.

Así nació «Arte-Gráfico» en un afán de exponer y conocer los procesos de reproducción y su función en la sociedad contemporánea.

Para esta experiencia se diseñaron imprentas y diversos objetos de carácter didáctico que facilitan de manera clara y precisa los complicados procesos del arte gráfico.

«Escultura», que es el título de esta comunicación, ha sido el último programa creado por dicho grupo, completando definitivamente la triología de las Artes-Plásticas: la pintura, la escultura y el grabado.

Estos programas son complementarios entre sí, formando un bloque uniforme, que descongestionan y relajan el tiempo físico en el que se desarrollan, haciendo más efectivos los objetivos propuestos. Así mismo mantienen autonomía propia al repasar a lo largo de su duración las claves permanentes de cualquier hecho artístico.

No se pretende con esta división tríptica crear fronteras interdisciplinares, precisamente ahora que nos encontramos en una situación en la que, más que nunca, los propios artistas huyen conscientemente de encasillamientos formales. Son en realidad los propios Museos quienes organizan sus colecciones disciplinariamente al intentar darles un contenido didáctico.

El proceso de elaboración del programa ha durado tres meses desde su concepción hasta la actualidad.

Han sido tres meses de un trabajo en equipo y no exclusivo, pues se simultaneaba esta tarea con los otros programas impartidos así como con otras ocupaciones museísticas. Un trabajo de investigación y estudio, de debates, propuestas, pruebas y decisiones.

Fue necesario un estudio de la teoría escultórica y sus posibles adaptaciones a niños, adultos y enseñantes. De cómo simplificar grandes códigos mitificados a pequeños ejercicios de contacto, incluso de como integrar unitariamente en la misma explicación las Andra-Maris románicas en las obras semiconceptuales de la actualidad.

Se deshecharon varias opciones, unas por excesivamente teorizantes, otras por incompletas, alguna por su excesivo costo.

Creemos que para llevar a buen término un curso didáctico, se deben tomar todo tipo de precauciones previas que garanticen y aseguren su efectividad, evitando en la mayor medida posible experimentos peligrosos o arriesgados, si existe un grupo de alumnos que pueda pagar los platos rotos de una mala o defectuosa elaboración.

Finalmente, una vez decidida la complexión del programa, lo llevanos a cabo entre nosotros mismos varias veces. Sigue siendo inédito, pues, por falta de tiempo, no se ha podido llevar a cabo el curso piloto.

El programa sobre escultura se basa en la misma filosofía pedagógica que en materia de didáctica de Museos hemos ido aplicando en los programas anteriores.

Se trata sobre todo de una triple relación binaria:

En cuanto a su forma, en cuanto a su contenido y en cuanto a sus objectivos.

Por una parte esta relación binaria se establece en la dialéctica entre la experiencia práctica y la experiencia visual, o entre el laboratorio y el Museo.

En el laboratorio los participantes tomarán contacto físico y experimentarán con sus propias manos la problemática real de la esculura. Tendrán una aproximación empírica que posteriormente se verá confirmada en el Museo con la obra escultórica allí presente. Es esta última parte, el Museo, el objetivo principal, aunque no es necesario explicar que el objetivo primordial es el propio participante.

La primera pregunta y la más lógica, es preguntarse porque no es al contrario, ya que lo normal es primero la teoría y posteriormente la práctica.

Son dos las razones básicas. En primer lugar el aspecto lúdico y de sorpresa con los que esperamos llegar a los participantes en los cursos. Se

debe, además, diferenciar la teoría práctica, que existe mas que nada como guía, de la teoría del Arte que se trata en el Museo.

En segundo lugar y como complemento de lo anterior jámas se intenta hacer un artista del participante, ni un experto en la práctica artística, incluso los materiales son de bajo coste, por lo que es praticamente imposible dominarlos y llevar a buen término las obras, sino que lo realmente importante es que lleguen a ser capaces de ver obras contemporáneas sin desidia, desprecio o escándalo.

Asimismo esa relación dual se erige como esencial en cuanto nos propusimos elaborar el contenido del programa. ¿ Cómo entender conceptos tan abstractos como vacío o realidad sino se expresa su valor contrario como lleno o ilusión?.

Este ejemplo nos lleva a definir el programa de escultura como un cúmulo de conceptos claves que repasan globalmente la historia y el momento de la escultura, su situación en la historia del Arte y de la cultura.

Conceptos como espacio, vacío, representación, movimiento, equilibrio, objeto... que con un valor determinado toman el sentido de escultura pero que no son exclusivos de ella.

Hagamos un repaso de los diversos conceptos bajo esa dualidad permanente y de su articulación en el programa de escultura:

Espacio

Es este concepto el fundamental soporte de la escultura, puesto que en las Artes Plásticas a través de la Historia, la denominación escultura es sinónimo de espacio real, Por lo tanto una de las claves en el programa diseñado fue establecer la radical diferencia entre espacio real (escultura) y espacio representado (pintura).

Este binomio es evidente, pero no siempre ha sido consciente, sobre todo en los espectadores que, ante un objeto artístico, por inercia cultural, tienden a ver exclusivamente el tema.

Fue a principios de siglo cuando se difinió ideológicamente el tema de la representación, dando lugar a una nueva concepción del arte y de los estilos: la profusión del manifiesto como concepción previa del estilo, el comienzo del Arte Contemporáneo.

La existencia, la comprobación y asimilación del espacio físico, es el primer punto que se trata en el programa, con una breve explicación de las dimensiones, diferenciando la bidimensionalidad de la tridimensionalidad, la superficie del volumen.

Posteriormente, la incidencia en el espacio, con un gesto o una acción, son los ejercicios en el laboratorio.

El vacío

En el discurso contemporáneo y una vez asumida la problemática de la representación espacial, se presenta como lógica subsiguinte el planteamiento sobre el vacío. El vacío como realidad del espacio o como soporte escultórico; lo ocupado como materia escultórica.

Oteiza teoriza ampliamente sobre esta idea, basándose en las premisas constructivistas generadas en las primeras décadas de nuestro siglo por los artistas rusos de la prerevolución.

En el laboratorio, con cartulinas, papel, hilo, cuerda, etc..., se realizan ejercicios ocupación y limitación del espacio. En el Museo se constacta y se debate.

Movimiento, equilibrio, orden y composición

En este punto, vuelve a presentarse la obstinación primigenia de todas las artes: la de la representación, la de lo real y lo ilusorio, el orden y el desorden.

En escultura existe movimiento real (Calder y sus móviles), movimiento representado (Chillida), ordenado y rítmico (escultura construtivista, mínimal) o desordenado y aleatorio (escultura expresionsta, arte póvera).

La ingente cantidad de ejercicios que a partir de aquí se posibilitan, quedan unificados por la idea global de composición, que abre un campo enorme a la creatividad personal del participante en el laboratorio, y que en el Museo observando las obras, se convierte en un tema de discusión apasionante.

Estos tres conceptos: el espacio, el vacío y la composición, forman un bloque unitario definido como de aproximación ideológica a la escultura y sus estilos.

Tales conceptos son los comunes a otras disciplinas, a las artes plásticas en general, aunque valoradas de forma distinta; cada disciplina tiene sus características propias.

El siguiente bloque, plantea problemas específicos de la escultura. Una vez asumida la filosofía profunda del Arte, nos encontramos con el objeto tridimensional en sí. Con la escultura, que pasamos a analizar.

El punto de partida es el del «objeto encontrado» de Marcel Duchamp. Este acto determinó, en su momento, el paso adelante más importante, cualitativamente hablando, del debate del arte de vanguardia. Consideramos, por lo tanto, que debe ser integrado en este programa como un ejercicio más, si se quiere dar una visión lo más completa posible de la escultura.

Es obvio que la multitud de significaciones que produjo y aún produce el «objeto encontrado» de Marcel Duchamp, son imposibles de cuantificar en un programa como éste, ya que incluso en la actualidad sigue abierto a matices que profundizan en las relaciones entre el arte, el artista, el especta-

dor y la sociedad. De entre ellos, se eligieron varios que resumen las características de la escultura:

La descontextualización, el significado y el entorno

La relación entre el objeto y el espacio circundante, potencia o cambia el significado de dicho objeto. La descontextualización de algo acostumbrado a ser relacionado con su entorno habitual, nos produce una sensación distinta, perdiendo un significado y ganando otro distinto. Por ello en el programa de escultura se realiza un ejercicio de descontextualización utilizando unas peanas. La peana es una carecterística atemporal de la escultura. Cualquier objeto situado sobre una peana toma un significado escultórico, convirtiéndolo en un objeto abierto.

Manipulación

Partiendo de un objeto existente en la relidad, se propone como ejercicio su manipulación, es decir, la negación de una expresión exclusivamente conceptual para adaptarla a una idea propia. Surge el objeto mixto donde se mezclan manifestaciones inherentes y culturales con las creativas y propias del autor. Se potencian unos significados y se anulan otros. Esta acción produce un designio consciente, una notificación al espectador. Se ha expresado una idea condicionada por medio del enmascaramiento, la descomposición en partes, la incisión, el doblez o la rotura.

En el Museo de Bellas Artes de Alava existen obras características en esta dirección.

El participante en los cursos, tras trabajo y el contacto en el laboratorio, descubre la escultura, siendo capaz de hablar sobre ella.

Creatividad material

Durante la primera parte, en el bloque que hemos dado en llamar ideológico, se han creado pequeñas esculturas. Estos objetos inventados estaban al servicio de una idea, tal que el espacio, el vacío o la representación. Se ha dejado al margen la importancia del propio soporte físico.

Ahora y como resumen de lo anterior, llegamos al objecto creado, al contacto con los diferentes materiales, a la creatividad y expresión pura.

Volvemos a resaltar que para llegar a este ejercicio, se ha recorrido, a lo largo del curso, el conjunto de claves que determinan la escultura.

LLegamos al principio de todo, al resumen de los procesos. Es por ello por lo que el principio lo dejamos al final. Se ha realizado una labor de síntesis y queda la escultura como tal desde el principio de su tiempo histórico hasta la actualidad.

El ejercicio propuesto es el de la creación de un «objeto». Pretendemos llegar a la creatividad en sí misma, al significado puro y simple.

La adicción, la manipulación, el ensamblaje, la sustracción, la acumulación y la repetición son los recursos que proponemos.

Como se puede advertir, el programa «escultura» profundiza y desgrana en tres días el mundo críptico que es el de la escultura contemporánea, entabla contacto con sus procesos y materiales y no establece criterios de valor entre unas obras y otras, ni entre la escultura antigua y moderna, al tratar conceptos permanentes, inherentes y atemporales.

Observando y relacionando el arte escultórico anterior con el actual, sus paralelismos y sus conexiones, el participante en el programa llega a comprender la visión tridimensional del Arte.

Finalmente haré una breve descripción del curso y de los materiales utilizados:

En principio son tres las jornadas en las que se imparte el curso, divididas en dos horas diarias en el laboratorio y una hora diaria en el Museo.

El laboratorio estará organizado y preparado con los materiales precisos y adecuados para cada ejercicio.

Durante la primera jornada se realizan, aproximadamente, tres ejercicios que contemplan el primer bloque de acercamiento a la escultura:

1) El espacio y las dimensiones.
2) Vacío-Lleno. Ocupación-desocupación del espacio.
3) Movimiento, ritmo y composición. Ordenación de los elementos escultóricos.

Los materiales de apoyo utilizados esta jornada son entre otros: cartulina, hilo, cuerda, papel, corcho, etc,.

La segunda jornada aborda el bloque formal y conceptual de la escultura con las siguientes propuestas de ejercicios:

1) «Objeto encontrado» y el juego de sugarencias sobre una peana.
2) Manipulación del «objeto encontrado».
3) Creación de un «objeto» escultórico.

Los materiales consisten en peanas, objetos diversos reconocibles, pintura, arcilla, escayola, plastilina, etc,.

Durante la tercera jornada se organizarán varios grupos, que realizarán una escultura en grades dimensiones, utilizando cajas de cartón, poliexpán, envases, etc,. La finalidad es la de reconecer las escalas, y el acercamiento a las esculturas de mayor tamaño no abarcables en un sólo golpe de vista. Estas esculturas no deben sobrepasar el metro de altura.

Por otra parte, estamos estudiando la posibilidad de realizar la reproducción de una escultura o un relieve. Este ejercicio se distribuirá a lo

largo de tres días: El primero consistirá en la elección y creación de lo que se va a reproducir. En el curso del segundo se fabricará el molde. El tercer día se reproducirá.

El vacío existente en didáctica sobre el arte contemporáneo, la deficiencia de la educación plástica en colegios y centros escolares, el desconocimiento que en general el público tiene sobre el arte, son las principales causas de que estos programas hayan sido diseñados.

Están dirigidos a grupos escolares de Educación General Básica, a estudiantes de Enseñanza Media y Universitaria, a estudiantes de las Escuelas de Magisterio, a profesores y enseñantes, a adultos organizados en grupos, adaptando los programas a los tipos de participantes (lenguaje, ejercicios, tiempos, etc.), pero sin apartarse de los objetivos propuestos ni de la forma específica de su realización, contacto físico con la escultura y visita al Museo. La tipología de cada uno de estos grupos es propia y diferente y los problemas que se plantean son distintos en cada caso, aunque se unifican en una general apatía y mitificación del arte y de los artistas.

No consideramos los programas ni sus propuestas pedagógicas como una pócima universal. Por el contrario, ésta es una de las muchas respuestas posibles, con seguridad es de las más efectivas pero, pero, posiblemente, de las menos efectistas y aprovechables por el número de visitantes a los Museos pero no el de visitas. Esto se debe a que no parece rentable dedicar dinero esfuerzo, tiempo y personal a pequeños grupos de personas, aunque finalmente se produzcan mayor número de visitas aprovechadas cualificadas.

AVALIAÇÃO DA EFICACIA DO DISCURSO MUSEOLOGICO

— Razões para um projecto —

Margarida Lima
Museu de Etnologia

Maria do Céu Baptista
Centro de Arte Moderna (F. C. Gulbenkian)

As duas análises que aqui se apresentam são reflexões individuais suscitadas por diferente prática profissional e pela situação em que nos encontramos no projecto em que trabalhamos e que em linhas gerais denominámos AVALIAÇÃO DO DISCURSO MUSEOLOGICO, e que permitirá o estudo comparativo de dois discursos museológicos diferentes como o são o de um museu de Ciência e o de um museu de Arte. As diferentes formações académicas, locais de trabalho, e razões subjacentes ao nosso interesse por esta questão foram por nós aceites como enriquecedoras.

Margarida Lima Faria — Estagiária de Investigação
Museu de Etnologia (monitora na Área de Educação)

Os museus cada vez mais tendem a deixar de estar orientados para a **conservação de colecções** para se orientarem no sentido do **público.** O aumento em exponencial do número de visitantes fruto de vários factores ligados a fenómenos recentes de urbanização e consequente alargamento dos canais de comunicação, são a razão principal desta mudança.

Não mais se pode falar num **público** mas em **públicos.** O Museu «templo de saber» de linguagem esotérica, ambiente silencioso, permanecendo afastado do seu tempo, lugar de recolha e reflexão de alguns iluminados estudiosos, está a chegar ao fim.

Da evolução do discurso museológico damos os seguintes testemunhos:

Jean Gabus em «L'Objet Témoin» (¹) opõe o **espaço-museu** ao **espaço-rua**, afirmando a necessidade imperiosa daquele se aproximar desta como que um prolongamento, (passo a citar): «O nosso público, venha donde vier, está condicionado pela rua» e, sobre a rua diz: «vida um pouco vulgar e barulhenta sem dúvida; mas no entanto viva, criativa, fonte dos dicionários de amanhã, reveladora do dinamismo em potencia».

O problema maior que tem de enfrentar a museologia actual é o desconforto da invasão, é a obrigação de assumir que o **seu** público já não existe, o **seu** discurso não é mais um discurso passivo-porque-incontestável. Ainda mais perturbador, é que o discurso não é mais **legenda** é **comunicação.**

Assistimos nas últimas décadas à avalanche dos estudos sobre esta nova forma de comunicação que é o espaço-museu na sua globalidade. Trata-se dum todo em que não apenas o **objecto** produz mensagem mas que em tudo fala desde a **iluminação,** aos **suportes, meios gráficos, meios audio-visuais** que envolvem, assim como é produtor de sentido, o **contacto humano e social** que em seu redor se desenvolve.

E se o **público** se diversifica uma questão surge imediatamente: «Indivíduos pertencendo a culturas diferentes não só falam línguas diferentes mas, o que é mais importante, **habitam mundos sensoriais diferentes**».

Na África Negra o «belo» é sinónimo de «bem» ou de «verdadeiro». Uma máscara é bela quando realiza a «vontade dos espíritos», quando é de certo modo eficaz na mediação entre os vivos e os antepassados.

Mas esta plasticidade na transmissão da mensagem escapa muitas vezes ao conservador agarrado que estava aos antigos utensílios. Surge assim um novo «staff» de especialistas em comunicação, sociólogos, psicólogos saídos do próprio corpo do Museu ou contratados para o efeito, cuja função é a avaliação da eficácia do discurso expositivo sobre os diferentes públicos, como uns a definem, ou o estudo do comportamento do público, como outros evocam a razão de ser do seu trabalho (²).

Um destes novos especialistas, Jean André (³) um dos criadores de exposições cujo talento é altamente procurado na América do Norte contratado pois pelos conservadores para montar novas exposições, descreve de forma bastante elucidativa esta viragem: «Se se quer corresponder a um grupo de pessoas não se pode caminhar na direcção do **conservador.** Mas para mim, o **conservador** é a única pessoa que sabe o que há a fazer (...) Tenho de agradar a duas pessoas ao **conservador** e ao **público.** Tenho de andar sempre sobre o arame mantendo sempre este equilíbrio». É também Jean André que nos conta que uma vez tentou expôr um texto escrito por um

(¹) Gabus, Jean — «L'Objet Témoin», Neuchâtel 1975 pag. 7

(²) International Laboratory for Visitors Studies

(³) André, Jean — **Musé** Printemps 1984 (Canadá) pág. 15

índio num museu do estado de Washington e foi o pânico, não o deixaram por não estar escrito em bom inglês. E acrescenta «teria sido um dos textos mais raros mais comoventes que alguma vez li». Teria sido ? Se o conservador tivesse permitido a Jean André realizar e no final medir os efeitos da sua experiência, entraria em acção o **processo de avaliação.**

Tradicionalmente avalia-se o público de forma meramente quantitativa. Media-se o caudal de visitantes, por dia, por mês, por ano. Outras recolhas mais ousadas referiam dados obtidos através de inquéritos em que se pretendia perceber não só **quantos** mas igualmente **quem,** surgindo estudos estatísticos entrando em linha de conta com variáveis de carácter sócio- -económico. Percebeu-se então que se estava perante secções de público de características diferentes cujo peso relativo tendia a alterar-se. Chegou-se por exemplo à conclusão que, (passo a citar) «apesar do predomínio do público cultivado, as classes média e média -inferior estão relativamente bem representadas ». (4)

Desta análise de tipo quantitativo surgiu por parte dos conservadores e organizações estatais, políticas de alargamento do chamado **«grande público»,** chamando ao Museu grupos até aí afastados. O Museu assumindo-se como um complemento ou mesmo substituto da Escola. Diz Minda Borun, que realizou um estudo em Washington sobre a eficácia dos Museus «O museu compartilha com outras instituições educativas e «mass media» a responsabilidade de desmistificar a ciencia e tecnologia e formar novas informações, conceitos, aplicações acessíveis ao público. O museu está em posição ideal para complementar outras formas de educação científica desde a sala de aula aos programas educativos da televisão». Diz-nos ainda: «Os Museus complementam a aprendizagem escolar providenciando possibilidades técnicas não possíveis na Escola. Talvez que a função mais importante é tornar a educação acessível àqueles que já não andam na Escola. A maioria da nossa população está fora da Escola e não tem mais acesso à educação formal» (5). O Ministro da Cultura holandês em 1977 define assim o Museu: «é uma instituição permanente não-lucrativa ao serviço da comunidade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que conserva materiais relacionados com o homem e o seu meio envolvente, conserva-os e faz investigações sobre eles no sentido do estudo, educação e prazer».(6)

Educação e **prazer** aparecem aqui como os elementos mais inovadores deste discurso.

Hoje a avaliação debruça-se exactamente sobre estas dimensões dificilmente quantificáveis que permitem perceber até que ponto a linguagem

---

(4) Gabus, Jean op. cit. pág.14

(5) Borun, Minda «Measuring the Immeasurable — A Pilot Study of Museum Effectiveness» The Franklin Institute Science Museum & Planetarium, Washington 1982 pág. IV

(6) Spaandouk The Hagen, Government Memorandum, 1977 pág.10

museológica é apreendida no seu sentido mais amplo pelos diferentes sectores do público. Os conservadores dos museus têm acima de tudo por vocação serem comunicadores, mas o visitante apreende a mensagem duma forma pessoal e o seu sentido adquire a forma de uma descoberta. Diz Annis Sheldon(7) em 1986:«Cada visitante evolui através de uma floresta de símbolos tentando ligá-los por associações e significações, como se fosse simultaneamente o actor da sua própria peça. O que acontece é que os pensamentos de coreografia do visitante seguem raramente o cenário sugerido por quem o concebeu. O seu próprio cenário não respeita obrigatoriamente a seriedade e o didatismo que lhe é proposto. Numa exposição existem vários cenários, acções simbólicas que se desenvolvem simultaneamente a vários níveis.» (fim de citação). Existe um **campo meramente sensorial de interação com espaço tridimensional** e a criação de percursos pessoais dentro de limites físicos impostos; existe um **campo social** onde os objectos passam para segundo plano e é o indivíduo que está em jogo, criando formas de interacção interpessoais dentro do grupo em que se integra ou com visitantes que estão presentes na mesma sala, existe por fim o **espaço cognitivo** que corresponde ao pensamento racional, o campo de estudo, de aprendizagem. Mas este último universo não existe independentemente dos anteriores dado que a interacção física visual e mental rege a compreensão.

A avaliação vê-se pois obrigada a assumir estas dimensões subjectivas da visita. É de facto neste plano que se situam os estudos mais recentes e onde nos queremos situar.

O conservador emite uma mensagem, que o público recebe e descodifica de forma pessoal. A possibilidade de testar a transmissão da mensagem é dada através do questionamento do receptor, ou seja a resposta do público.

A avaliação coloca-se pois no plano do *feed-back* do processo de comunicação, fechando assim o circuito que é reactivado no planeamento de nova exposição se se tiver em conta os resultados que essa mesma avaliação foi capaz de fornecer.

Maria do Céu Baptista — Assistente de Conservação
Centro de Arte Moderna — Fundação Gulbenkian

Ainda partindo do princípio que a enfase na prática museológica se desloca do objecto para o Homem facilmente constataremos que todo um leque de novas perspectivas se abre ao Museu e lhe pode proporcionar novos dados que o ajudam a compreender a complexidade das tarefas que se lhe deparam.

---

(7) Sheldon, Annis, «le Musée, Scène de l'Action Symbolique» in **Museum** n.º 151, 1986 pp. 168-171

Tal como o estudo do objecto participa do conhecimento que a interdisciplinariedade permite, também a museologia actual recorre a uma complexa rede de inter-relatividades para pensar o objecto em contexto. O **objecto-museal** não é só o item seleccionado pelas suas qualidades, classificado, catalogado e estudado, mas também a sua relação no espaço onde factores de ordem física, isto é a relação dos objectos entre si e com o espaço da exposição — espaço este que significa em função do modo como se está a ver — não podem ser menosprezados. São importantes ainda factores de ordem afectiva e cognitiva que diferem de indivíduo para indivíduo e de ordem comportamental, ou seja o todo como pretexto de interactividade. Estes factores não funcionam em cortes, sobrepõem-se, condicionam-se. Há que deslizar por entre vários níveis e admitir que acontecimentos a um nível podem causar acontecimentos em outro.

O que está em causa não é o valor do objecto. É porque o objecto é sempre foco de emanação permanente de novas significações que a sua exposição não é neutra. Os seus significados múltiplos podem ser accionados diferentemente no momento em que são inseridos num contexto e são propostos a um público.

As condicionantes tempo e espaço que diferenciam por exemplo as exposições radicalmente próprias podem ser inseridas aqui como dados pertinentes a que certamente todos somos sensíveis.

Conservador, educador, museólogo, «concepteur», enfim o profissional do museu contemporâneo ansiará por diversificar e optimizar a abordagem pelo público da globalidade que é a exposição; embuido de uma nova sensibilidade investirá no sentido de valorizar os plurisignificados das relações que se têm vindo a equacionar. Tentará enfim que a comunicação se estabeleça plenamente.

No momento em que os Museus se confrontam internamente com as implicações desta realidade, factores de ordem externa (tais como opções políticas e educativas) pressionam esta instituição a refazer os conceitos instituídos. Os Museus necessitam portanto de se debruçar com o máximo de perspicácia possível sobre a razão da sua actuação, sob pena de não conseguirem definir uma identidade própria e se tornarem instituições sem significado ou campos de projecção de pequenas modas internacionais.

Consciente da contribuição das ciências humanas e sociais, a elas recorrerão não só para fundamentar o seu discurso, mas utilizando igualmente o seu instrumental teórico e a sua metodologia.

A avaliação da eficácia do discurso museológico não é uma preocupação nova. Muitos profissionais de diferentes sectores da prática museológica se impuseram essa tarefa como prática de aferição da qualidade das suas propostas, mas muitas vezes sob a forma de um «exame de consciência». Hoje o que se pretende criar são bases que permitam uma avaliação efectiva das questões que interessam ao Museu que se quer lugar de «transferência de sabedoria».

Qualquer que seja o tipo de avaliação escolhido formativo ou de diagnóstico, com base em dados de âmbito quantitativo ou afectivo e cognitivo ele deve ter em conta as realidades específicas de cada Museu. E isso só se obtém com o envolvimento significativo dos técnicos do Museu, especialmente no caso em que o processo avaliativo tenha de recorrer a elementos do exterior, o que por vezes se torna útil dada a dificuldade de nos distanciarmos da nossa própria experiência.

Assim se definirão objectivamente as metas a atingir e os processos a seguir.

Os resultados obtidos serão pois respostas a problemas cruciais e portanto um auxiliar importante na sua resolução.

Encontramo-nos numa primeira fase do nosso trabalho que é o desbravar de um emaranhado de informação, e levantamento de diferentes projectos de avaliação. Os primeiros estudos datados dos anos 60 já relatam preocupações muito anteriores e permitem notar a diversidade de análises possíveis assim como os seus fundamentos.

Cada metodologia inventa ou aperfeiçoa os princípios e as técnicas de modo a torná-la mais eficaz e operatória.

Se por um lado cada estudo tende a definir com mais exactidão o princípio da sua metodologia, verifica-se por outro que existe uma grande combinação de técnicas de modo a obter uma gama vasta e mais adequada de informação.

A **avaliação formativa** muito utilizada nos E. U. A. e aplicada essencialmente a exposições de grande envergadura e a centros de informação, tenta ser um utensílio no «design» de uma exposição actuando na fase de concepção. Tem em vista ajustar o que se vai obter ao que se deseja obter, evitar tomar decisões sem o prévio conhecimento do público a atingir, detectar as propostas menos eficazes, impraticáveis ou dispendiosas, e reduzir as correcções após a instalação o que sobrecarrega sempre o orçamento final.

Os princípios e as grelhas de funcionamento das várias fases deste processo, e que incluem a própia avaliação do processo em curso têm vindo a ser definidas desde 1968. A **avaliação formativa** utiliza testes apropriados a cada fase de estudo que vão do inquérito à observação e muitas vezes recorrem à criação de situações para medir certos efeitos. As propostas decorrentes são por vezes extremamente inventivas embora as soluções encontradas não devam ser utilizadas como «receitas».

Muitos Museus nomeadamente os europeus têm optado por avaliar o **produto final.** Talvez menos interessados em rentabilizar a relação museu--visitante estas instituições têm procurado obter informações relevantes sobre aspectos diversificados quer em exposições permanentes quer em exposições temporárias. Analisam por exemplo a motivação do público em relação aos canais de comunicação social, a eficácia das legendagens em função do tempo de permanencia nas salas. Os resultados obtidos são

transmitidos em termos percentuais, isto é, 40% dos visitantes ...10% dos estudantes, etc.

Mede-se portanto a eficácia de certas opções. Estudos deste tipo permitem-nos hoje entender com maior acuidade a motivação do público e relaccioná-la diacronicamente com factores de ordem diversa. As técnicas utilizadas são o inquérito e a entrevista lidas através de análises de tipos **estatísticos.**

Alguns investigadores têm no entanto valorizado a **observação directa do comportamento dos visitantes,** e tentado exprimir a relação entre a produção de uma exposição e o modo como ela é apropriada pelo público.

Os pressupostos em que se baseiam estas metodologias propiciam resultados essencialmente **qualitativos** em que se tende a aceitar e valorizar a diversidade dos **comportamentos** mais do que a encontrar o meio de tornar uma opção aceitável para um maior número de visitantes. Utiliza-se especialmente a observação directa mais do que o inquérito ou a entrevista, embora estes métodos possam ser utilizados como complemento da observação. A entrevista é em muitos casos dirigida para que se possa sujeitar certos pontos importantes à análise. O título do estudo tornado público em Paris durante a conferência CECA 87 «Ethnographie de l'Exposition — l'espace, le corps, le sens» remete imediatamente para os métodos utilizados pela Etnografia que estiveram na raíz desta abordagem, e que permitiram detectar uma tipologia de atitudes face à exposição. Por vezes este investigador utiliza formas tradicionais de análise como o inquérito fechado, inovando no entanto que se caia em respostas estandartizadas do tipo «gosto» ou «não gosto».

Um dos pontos que nos parece importante salientar desde já prende-se com a interpretação dada os resultados obtidos. Se, como todos sabemos, mesmo os dados estatísticos podem ser traduzidos menos correctamente, quando abordamos um campo cognitivo e afectivo deparam-se-nos problemas bem mais complexos. Estamos como diz Minda Borum em 1982 «medindo o imensurável», e perante o facto de a avaliação reflectir os nossos preconceitos, juízos cegos, e a nossa visão do mundo.

Consideremos para finalizar uma das constatações de um inquérito de Toronto «The Public Modern art», realizado em 1968 e que se foi desenvolvendo em fases sucessivas, de onde citamos: «o nosso estudo parece mostrar que **gostar** é uma palavra carregada, susceptível de ser mal interpretada, mas que **não gostar** é uma sensação compartilhada ou uma emoção».

A avaliação não é uma solução em si. É uma metodologia para a tentar encontrar.

GRUPOS DE AMIGOS DE MUSEUS

— Suas vantagens —

Maria de Lourdes Pimenta de Castro Guimarães
Conservadora do Museu dos C. T. T.

Julgo que neste 1.º Encontro das Comissões Nacionais Portuguesa e Espanhola do Conselho Internacional dos Museus virá também a propósito falar, embora muito sucintamente, dos Grupos de Amigos de Museus muito generalizados no estrangeiro e que também existem nos nossos dois países, embora em número reduzido.

Assisti há 6 anos, em Birmingham, ao 4.º Congresso Internacional de Amigos de Museus, realizado sob o alto patrocínio de Sua Alteza o Duque de Gloucester, primo direito da Rainha de Inglaterra.

Com que interesse e entusiasmo ouvi os membros de vários países europeus — França, Espanha, Grã-Bretanha, Itália, Polónia, Suécia e Suiça — e de países de outros Continentes — Argentina, Austrália, África do Sul, Canadá, Chile, Colómbia, Estados Unidos da América, Índia, Japão e México — referirem as suas proveitosas experiências e falarem nos seus novos projectos, sempre com o fim altruísta de valorizar e enriquecer os seus respectivos Museus.

Relativamente a Espanha, irei um pouco mais longe. Sei que em Barcelona, concretamente, esses grupos são bastante activos e têm tido uma acção muito meritória, a avaliar pelo que nos disseram as Conservadoras do Museu da Cidade de Barcelona, duas simpáticas Catalãs que nos deixaram uma excelente impressão não só pela sua vasta cultura, mas também pelo seu finíssimo trato.

Em Portugal, poucos são ainda os Museus que beneficiam do apoio de Grupos de Amigos e é pena.

Em Lisboa, conhecemos:

— O Grupo de Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga, cujos Estatutos foram aprovados a 27 de Abril de 1912 e revistos em 19 de Janeiro de 1946 — já existe, portanto, há 76 anos;
— O Grupo de Amigos do Museu da Marinha cujos Estatutos foram aprovados a 14 de Janeiro de 1955;

— E finalmente o Grupo de Amigos do Museu dos CTT que nasceu a 27 de Janeiro de 1986.

Para não vos enfadar e porque seria mesmo pretensioso enumerar aqui os Grupos de Amigos que se conhecem, existentes no mundo inteiro, dir-vos-ei,apenas, a título informativo, que em França há 11 Grupos só em Paris e cerca de 40 na província.

Foi justamente em França que se formou em 1784 o mais antigo Grupo de Amigos de que há notícia, para apoiar o Museu de Bordéus.

Na Bélgica, segundo o Dr. de Voss, Presidente da Federação dos Amigos de Museus existem, para cima de 30 Grupos.

Em Itália, presentemente, são 48 os Grupos de Amigos existentes.

Na Austrália, em 1981, havia 30 Grupos espalhados por todo o território.

«And last, but not least» a Espanha que tem 13 Grupos de Amigos distribuídos por dez cidades.

Como estamos, neste momento, a participar num Encontro Luso-Espanhol de Museologia, apraz-me referir, uma a uma, as Associações de Amigos, segundo uma lista facultada pela Federação Espanhola de Amigos de los Museos.

— Amigos del Museo del Prado — Madrid
— Presidente: D. Luís Gomez Acebo, Duque de Badajoz

— Amigos de los Museos de Cataluña — Barcelona
— Presidente: D. Ignacio Serra Godáy

— Amigos del Museo Arqueológico Nacional — Madrid
— Presidente: D. Manuel Retuerce Velasco

— Amigos del Museo de Málaga
— Presidente: D. Baltazar Peña

— Amigos del Museo Numantino — Sória
— Presidente: Doña Angeles Arlegui

— amigos del Museo Arqueológico — La Coruña
— Presidente: D. Alfredo Gonzalez Mazaira

— Amigos del Museo de Bellas Artes — Sevilla
— Presidente: D. Leonardo Gaviño

— Amigos del Museo de VIC — Barcelona
— Presidente: D. José Luís Vives Conde

— Amigos de los Museos de Cordoba
— Presidente D. Rafael Mir

— Real Societat Arqueológica Tarraconense
— Presidente: D. Enric Olivé

— Asociación Arqueológica Adaegina y Amigos del Museo de Caceres
— Presidente: D. Gregorio Herrera

— Amigos del museo Español de Arte Contemporaneo, Madrid
— Presidente D. Jesus Aguirre, Duque de Alba

— Amigos del Museo Evaristo Valle — Gijón
— Presidente: D. Juan Cueto Alas

Durante todo o século XIX são raros os grupos deste género, se bem que nas últimas décadas deste século o seu número tenha aumentado sustancialmente e, de então para cá, continue a aumentar. Sabemos que por volta de 1976 havia cerca de mil associações de Amigos de Museus, em todo o mundo.

De início estas instituições tiveram uma mera função de apoio, limitando-se a contribuir economicamente para o enriquecimento das suas colecções. Hoje, fazem algo mais.

O Grupo de Amigos, sendo constituído por pessoas que se interessam pelo seu Museu, procura concorrer para o enriquecimento das suas colecções e favorecer, por todos os meios ao seu alcance, o seu desenvolvimento.

Como podem estes Grupos actuar?

Pois bem, de inúmeras maneiras. Permitir-me-ei enumerar algumas:

— procedendo a estudos sobre a história vocacional do Museu, nos seus aspectos técnico, económico, social e cultural;
— procedendo ao estudo das colecções museológicas em geral, ou apenas de determinadas peças
— promovendo e realizando pesquizas para a recuperação de material com interesse museológico
— promovendo conferências e usando outros meios que se julgem convenientes para tornar conhecido e devidamente apreciado o Museu;
— organizando visitas não só ao Museu que apoiam, mas também a monumentos ou locais com interesse;
— procurando obter doações ou depósito de objectos que digam respeito ao Museu e se encontrem na posse de particulares;
— diligenciando a obtenção de reprodução de objectos, gravuras e documentos vocacionados para o Museu, existentes no País ou no estrangeiro;
— sugerindo o aumento do seu património através da aquisição, a título oneroso ou gratuito, do material da temática do Museu que apoiam, sempre que disso tiverem conhecimento;

— velando de forma a evitar a dispersão de peças ou documentos que possam ser vendidos em leilões, tanto a nível nacional, como internacional;
— aproveitando os conhecimentos e a experiência de técnicos capazes de contribuir para a valorização e classificação das colecções;
— organizando concursos para jovens, relacionados com a vocação do Museu, tanto documentais como fotográficos; estes últimos acompanhados de uma resenha histórica;
— publicando informação pertinente através dos órgãos noticiosos ou em boletim próprio;
— fomentando o intercâmbio com organizações congéneres.

A estas sugestões poderiam acrescentar-se muitas outras, todas elas realçando o importante papel que os Grupos de Amigos dos Museus podem desempenhar quando bem aproveitados.

É obvio que o Grupo de Amigos e o Museu não devem trabalhar isoladamente. É, pelo contrário, trabalhando lado-a-lado e de mãos dadas que um e outro podem melhor cumprir a sua missão para exclusivo benefício do próprio Museu, (sem que haja a menor interferência na sua gerência).

Aproveitemos bem o «saber de experiência feito» que tantos Amigos podem pôr à disposição do Museu.

Não vos roubo mais tempo.

Aqui lhes deixo este breve apontamento, esta chamada de atenção para a utilidade dos Grupos de Amigos dos Museus, desses obreiros infatigáveis que com os seus conhecimentos, experiência e boa vontade tanto podem auxiliar os museus e que bem merecem uma palavra de reconhecimento.

O meu bem-haja para todos os Amigos de Museus.

PROGRAMAS DIDÁCTICOS Y MUSEOS

Ignacio Díaz Balerdi
Museo de Bellas Artes de Alava
Vitória

Pasar revista a todos y cada uno de los programas didácticos que actualmente se aplican en los distintos museos sería una tarea larga, complicada y que desde luego se sale de los límites y alcances que ahora nos marcamos. Además, nos tendríamos que conformar con postulados meramente enunciativos, toda vez que valorar la validez y oportunidad de los mismos entrañarían el barajar parámetros difícilmente calibrables o francamente desconocidos para quien no se halla inmerso en la dinámica de su cotidianiedad. Por otro lado, existe una bibliografía abundante y variada al alcance de quien desee buscar ideas, o sugerencias tratsadas en dettalle, o colejar datos que le permitan una optimización de sus propios recursos.

Lo cierto es que los programas y actividades didácticas, del mismo modo que el resto de los apartados que configuran el panorama actual de la museología, despiertan un interés creciente y una preocupación renovada. Y si en un principio primó la atención a escolares sobre el amplio abanico de hipotéticos beneficiarios de dichas actividades, ahora las opciones se diversifican y, consecuentemente, se pretende hacerlas extensibles a otros grupos o personas individuales que se puedan interesar en las mismas.

Desde esta perspectiva, plantearse el diseño de unos programas didácticos que respondan a los cada vez más exigentes requisitos de toda gestión cultural entraña unos riesgos y, a la vez, constituye un reto. Riesgos referidos sobre todo a la tentación de inmovilismo, a creer que lo que funciona bien una vez puede seguir funcionando indefinidamente, a dejarse engañar por la trampa de las estadísticas, de los cómputos y de los números. Reto, porque de lo que se trata es de llegar a un público potencial cada vez más numeroso, sin que ello implique una merma en la calidad de nuestra oferta ni un estancamiento en cuanto a contenidos y metodologías.

Evidentemente, ponerlos en práctica implica tiempo, personal y conocimientos, elementos que por lo general no suelen estar garantizados por la instituciones de este país. Existen excepciones, claro está, por hoy la situación dista de ser la óptima.

Con todo, a veces se pueden hacer cosas. Y se hacen. Luego llega la hora de darlas a conocer, el momento del reconocimiento o, por qué negarlo, del mutismo o del olvido. Y como estamos aquí para dar a conocer propuestas y actividades, discutirlas y aprender de las demás, pasaremos sin más preámbulos a la exposición de una experiencia que ha durado tres años y que la posibilitado el diseño de unos programas a partir de un ideario básico y de unos objetivos concretos.

Estas actividades han tenido como marco el Museo de Bellas Artes de Alava y, por tanto, se han visto mediatizados por una serie de condicionantes que les han otorgado especificidad: la naturaleza y variedad de sus fondos, su ubicación en una provincia de 260.000 habitantes, de los cuales 200.000 aproximadamente viven en la capital y, finalmente, el público que acude al museo y el que se pretende que acuda. Ahora bien, hemos de señalar que la génesis de estos programas es aplicable a cualquier situación museológica. Habrá que tener en cuenta, eso sí, los tres condicionantes anteriores, pero la estructura que los sustenta es válida para un amplio abanico de situaciones, debiéndose realizar las pertinentes variaciones metodológicas (adecuación del lenguaje, aceleración o ralentización de ritmos, etc.) y los consabidos cambios de contenidos para garantizar la viabilidad de los mismos.

Como punto de partida, nos planteamos una superacíon real y efectiva de las visitas guiadas y de las actividades eventuales . Y lo hacemos no porque consideremos que ambas carecen de interés o se salgan del marco de nuestra competencia, sino porque las vemos tan sólo como un punto de partida, no como un fin en sí mismas. Las visitas guiadas sirven de primera aproximación, nunca de profundización, y generalmente adolecen del peligro de la pasividad por parte del público y de la repetición de contenidos. Por su parte, las actividades eventuales pueden funcionar perfectamente en el momento que se realizan, además de servir de escaparate publicitario y reclamo de atención sobre el resto de actividades del museo (sobre todo, cuando existe la posibilidad de hacer cosas sonadas y no reparar en gastos), pero su carácter efímero las priva de continuidad y las hace vulnerables a la dispersión y superficialidad.

En segundo lugar, nos interesa un acercamiento en profundidad a los fenómenos objeto de nuestra actividad. Y ese acercamiento debe tener voluntad globalizadora, pues de lo contrario se corre el riesgo de estudiar un aspecto del fenómeno y olvidar otros tan importantes como aquel. Esto es, no nos sirve explicar un cuadro de manera que quien lo vea lo entienda, pues quizá no sea capaz más tarde de explicar, aunque sea por aproximación, otro distinto. Preferimos que al final quien participa en estas actividades desentrañe las claves fundamentales de una obra pictórica, sea de la naturaleza que sea, y cualquiera que haya sido la técnica y los códigos de expresión utilizados por el artista.

En tercer lugar, consideramos que los objetivos de cada uno de los programas han de ser lo más claros posibles, así como las actividades que se

hayan de realizar para conseguir alcanzarlos. Nada se puede dejar al azar o a la improvisación, pues faltos de tiempo como generalmente se está, los vacíos o los tiempos muertos jamás se recuperan .

Finalmente, estamos convencidos de la importancia fundamental del carácter práctico de las actividades. La teorización, si no va acompañada de práctica se convierte con harta frecuencia en mera retórica, atractiva en principio, pero desprovista de efectividad. En la perfecta adecuación de contenidos teóricos y actividades prácticas estriba la mejor garantía para unos programas que pretendan hacer comprensibles los fondos de un museo al público interesado. De ahí también la necesidad de un equipo mixto, esto es, dos licenciados en Bellas Artes, responsables del apartado práctico, y uno en Historia del Arte, encargado fundamentalmente de los contenidos teóricos. En realidad, las separaciones no son tan tajantes, y no deben serlo, pues lo que se pretende es la perfecta conjunción del equipo, de manera que todos participen en el diseño de los programas y en el desarrollo de los mismos. Además, se ha contado con la asesoría de una licenciada en pedagogía a fin de racionalizar determinados aspectos y encauzar adecuadamente problemas que eventualmente surgieran.

Dos palabras acerca de los contenidos. Los programas pueden ser diseñados desde distintas ópticas y perseguir diferentes objetivos. Ahora bien, siempre deberán observar el suficiente rigor crítico y ser planteados desde unos criterios de calidad irrenunciables.Como señalábamos al principio, estarán en función de los fondos museográficos y del público a quien van dirigidos, serán flexibles, en cuanto a adecuación a las distintas necesidades que se vayan presentando, nunca perseguirán el desarrollo de la capacidad de erudición de los asistentes y jamás se deberán estructurar como cotos o parcelas cerradas, sino como algo abierto a la profundización y a las sugerencias. Por último, deberán estar en continua revisión para evitar anquilosamientos y adaptarse a las necesidades del momento.

Una vez claros estos requisitos básicos de actuación, se trata ya de articular unos programas que respondan a las espectativas planteadas, en nuestro caso concreto, los mencionaremos sin entrar en detalles, pues alguno de ellos ya ha sido expuesto en anteriores reuniones o congresos, mientras que de los más recientes se hablará con mayor detenimiento en estas mismas sesiones.

Aunque cada uno de los programas es independiente y puede funcionar por separado, la intención es que cubran de manera efectiva las posibilidades ofrecidas por el Museo de Bellas Artes. Para ello, se diseñó uno que podría hacer las veces de introducción general, denominado «Así pinta...», consistente en que un artista realice su obra ante el público, estableciéndose una comunicación real entre todos. Los grupos permanecen en el taller durante hora y media aproximadamente y, aunque el peligro de mimesis es evidente, dada la presencia del artista en pleno proceso creativo, sirve a los participantes para interesarse por determinadas formas de hacer a las que por lo general

no han tenido acceso con anterioridad. Además despierta su curiosidad y se rompe con el tópico del artista ajeno a contingencias materiales y encerrado en su propio limbo. Las sesiones se concretan con una exposición paralela del propio artista, en la que los puntos de vista, opiniones y dudas surgen de manera natural y dinámica.

El segundo programa, llamado «Arte-Niño» ha estado enfocado fundamentalmente a escolares de E. G. B., aunque la validez de sus presupuestos se ha comprobado en grupos de adultos. Son cinco sesiones de 3 horas cada una, que se distribuyen de manera que las 2 primeras transcurran en un taller habilitado al efecto y la otra en el museo. Se trata de la creción plástica: la pintura, útiles, soportes, gestos; el color, colores primarios, secundarios, complementarios, posibilidades expresivas del color; el espacio y su representación bidimensional, el punto, la línea, principio de composición; las texturas, lo visual y lo táctil; el módulo y las construciones modulares, módulos bidimensionales, el paso a la tridimensionalidad.

El tercero, «Arte Gráfico», busca el desentrañamiento de las claves de la obra gráfica, de las posibilidades que brinda y de sus peculiaridades técnicas. Son tres días, en sesiones de tres horas cada una, también distribuidas en dos hora en el taller y 1 en el museo.

El cuarto, «Escultura», se ciñe al arte escultórico, intruduciendo factores como la casualidad, el encuentro, la manipulación, el espacio. También consta de 9 horas.

Respecto a los objetivos que nos planteamos con unas actividades de este tipo, las podríamos resumir en los siguientes puntos.

Evidentemente, no se trata de convertir nuestro museos en museos didácticos o en centros permanentes de enseñanza, sino de que la didáctica, en este caso una serie de actividades específicas, apoye la difusión del mismo y el conocimiento que de él tenga la sociedad.

El hecho de que en los tres programas claves, «Arte-Niño», «Arte Gráfico», y «Escultura», se invierta más tiempo en el taller que en el museo, tampoco responde a un deseo de convertir los programas en un sucedáneo de academias de dibujo, talleres de pintura o espacios de creatividad. El objetivo final es acercar el museo a la sociedad, intrgrarlo en una oferta cultural activa y rentabilizarlo en cuanto a aprovechamiento que se pueda derivar de su existencia. Además, es otra forma de atraer público potencial al museo mediante estímulos atractivos y rupturas de falsas barreras distanciadoras.

Los programas didácticos siempre deberán estar en función de la vida y de las posibilidades del museo, pero a la vez deberán estar enfocadas muy especialmente a un público real y concreto, adecuando sus posibilidades a los intereses particulares de cada grupo.

Para ello, buscarán con especial énfasis el desarrollo de la imaginación, de las dotes de observación, de la creatividad, de la capacidad crítica y de la puesta en común de opiniones y modos de apreciación de los fenomenos que

se producen entre las paredes de un museo. Lo importante no es tanto el objeto en él custodiado, sino las relaciones que se pueden establecer entre la obra y el sujeto que la contempla.

Por otra parte, la calidad deberá primar sobre la cantidad. La referencia no debe estribar tanto en el número de participantes (que por otro lado superará con creces nuestras posibilidades siempre que la oferta sea realmente actrativa) sino la calidad de los propios programas.

Somos conscientes que esta es una labor a largo plazo: los cambios de actitud no se producen de la noche a la mañana, pero al cabo del tiempo los resultados son fácilmente comprobables, tanto en cuanto a habituación al museo por parte de quienes han participado en las actividades didácticas —que lo incorporan a sus perspectivas culturales de manera natural— como en cuanto a la actitud entre los fenómenos artísticos y capacidad para aproximarse a ellos.

De ahí la importancia del trabajo prático en el taller. Las barreras que se establecen entre el sujeto y el objeto caen con mayor facilidad si se establece un contacto directo entre ambos y se palpan de manera directa las dificultades que entrañan los códigos expresivos y el manejo de diversos elementos para encontrar un lenguaje cuya significación transcienda sus propios límites materiales.

Finalmente, una dinámica de este tipo nunca es directiva, pues las dudas —y las respuestas— surgen de manera espontánea y se desarrollan de manera natural y enriquecedora.

ARTE - GRÁFICO

PROGRAMA DIDÁCTICO DIRIGIDO A MUSEOS QUE DISPONGAN DE UNA COLECCIÓN DE OBRA GRÁFICA

Mari Fran Macaín Ortuoste
Museo de Bellas Artes de Alava
Vitória

El curso «Arte-Gráfico» forma parte de los programas dicácticos que se han relizado en el Museo de Bellas Artes de Alava durante los tres últimos años. Este curso fue diseñado y elaborado por el equipo didáctico del Museo con carácter de entidad propia, pero siempre pensando en que fuera un complemento de los otros programas que desarrollaba el Museo.

Lo que se pretende con los programas didácticos es la apropiación social del fenómeno museológico, de manera que el niño o el adulto se acerque a las claves de su legado cultural de una manera activa, que refuerce su capacidad crítica y potencie su imaginación creativa y sus facultades intelectuales. La filosofía que inspira todo el trabajo consiste en acercar a los distintos colectivos al Museo, pero no sólo físicamente sino también dotando al individuo de unos códigos y de una capacidad de lectura que le permitan identificarse con las Bellas Artes en un proceso de desmitificación y de habituación.

En este caso, «Arte-Gráfico» pretende un acercamiento al Museo, concretamente a su colección de arte gráfico, conjugando la experiencia directa con las técnicas gráficas en el taller, y la visión, el análisis y la comprensión de la obra gráfica en el Museo.

Esta conjunción taller y museo es muy importante pues está comprobado que los acercamientos a los museos suelen resultar poco provechosos cuando se realizan sin una preparación previa, tanto por parte del profesorado como del alumnado. Y las experiencias plásticas a secas, no enriquecen, salvo que exista una racionalización teórico-práctica hace que el acercamiento al museo, a la obra gráfica, sea más completo y profundo que si se realizara sólamente una visita guiada.

En ningún momento se pretende realzar el curso pensando en el desarrollo de unas habilidades ocultas por parte de los alumnos, ni creyendo que éstos se convertirán en futuros artistas, sino que se trata de concienciarles de

la existencia de unos códigos visuales muy importantes que es necesario conocer y comprender y de estimular la creatividad.

«Arte-Gráfico tiene una proyección abierta, procurando ser modelo para su utilización en escuelas y colegios y, por ello, es tan necesaria la participación tanto de los niños como de sus profesores. En un principio estuvo dirigido, como todos los programas didácticos del museo, al ciclo medio de E. G. B., pero debido al gran interés mostrado por los profesores que acompañaban a los grupos y ante la imposibilidad de acercar «Arte-Gráfico a todos los escolares de Alava, se creyó necesaria la realización de cursos para profesores; de esta manera ellos son quienes realizan los mismos ejercicios que los niños, tienen que superar los mismos «problemas» y en la mayoría de las ocasiones plantean idénticas dudas y muestran parecidas reacciones.

Estos cursos de profesores, junto con los realizados con estudiantes de la Escuela Universitaria del profesorado de E. G. B. significan un gran adelanto ya que el participar como alumnos y tener que vencer las mismas dificultades que los niños hace que la comprensión de los objectivos y la dinámica de las actividades se haga de una manera más profunda y eficaz, y además, de esta manera, están mejor capacitados para poder impartir el curso en sus colegios.

Los cursos son exactamente los mismos para niños que para profesores, lo único que varía es que con los profesores se explican los objetivos de cada ejercicio y se les entrega información (esquemas, vocabulario, bibliografía, etc.) para que les resulte más fácil cuando tengan que impartir el curso.

Desarrollo del curso

Como se ha dicho anteriormente «Arte-Gráfico» está estructurado en dos partes bien diferenciadas pero que la una sin la otra no tendrían razón de ser. Una es el taller, donde los alumnos experimentan con los materiales, y la otra el museo, donde se produce el contacto directo con las obras de arte.

Para la primera es necesario acondicionar de una manera muy sencilla un aula de 90 m² aproximadamente (tomando como base un grupo de 18 participantes), son suficientes unos tableros sobre caballetes dispuestos de tal manera que los alumnos tengan suficiente espacio para actuar libremente, dejando siempre algún espacio para las explicaciones, que siempre estarán ayudadas por carteles con el máximo de imágenes y el mínimo de palabras. Estos irán distribuídos por las paredes del aula que a su vez se pueden aprovechar para la colocación de los dibujos que se van haciendo a lo largo de cada sesión.

En esta parte del proyecto es muy importante contar al máximo con la participación del alumno, preguntándole, estimulándole, provocando respuestas, ya que se pretende en todo momento huir del academicismo en las

explicaciones y que éstas se conviertan en un juego divertido y entretenido en el que participen de igual manera tanto profesor como alumno.

En el museo, si no se dispone de obra gráfica en exposición, es necesario acondicionar una pequeña sala en la que se colocan las obras que se han elegido. Estas no se analizan según su contenido literario, sino según «el cómo están hechas», observando las técnicas.

El Museo de Bellas Artes de Alava posee una variada colección de obra gráfica que, unida a la de Naipes del Museo Fournier han completado la segunda parte del proyecto, ya que además posee las imprentas y los materiales que se necesitan para su utilización.

«Arte-Gráfico consta de tres sesiones de tres horas de duración, dos de las cuales se desarrollan en el taller y después de un pequeño descanso se realiza la visita al museo.

Como el objetivo más importante es el acercamiento a la obra gráfica del museo, la actividad en el taller consiste en la realización e impresión de una serie corta de carteles; por lo tanto los ejercicios que se llevan a cabo siguen el proceso lógico para la consecución del objetivo previsto: la impresión de un cartel.

El primer día y como toma de contacto con las artes gráficas, se hace una visita a un taller de grabado, donde los alumnos puedan visualizar el método de realización manual de una obra gráfica, y en concreto las técnicas propias de ese taller (aguafuerte, litografía, serigrafía,...), desde los bocetos hasta la impresión final en el tórculo o cualquier otra prensa, pasando por el trabajo de preparación de las planchas. Se aprovecha esta visita para conocer todo tipo de materiales utilizados en los diferentes procesos gráficos: tipos de planchas, punzones, barnices, tintas, papeles para imprimir, etc.

Despúes se pasa ya al taller en el que ellos van a trabajar y se les proyecta una serie de diapositivas sobre una imprenta actual, en las que pueden apreciar el proceso moderno de impresión, totalmente mecanizado.

Una vez visto que, aunque un método sea manual y el otro mecánico, el proceso a seguir para la realización de una obra gráfica es el mismo, les toca el turno a ellos, y en el taller, comienza el desarrollo de sus obras gráficas.

El primer paso consiste en la ejecución de unos cuantos bocetos con colores planos, ya que así lo exige la técnica que se utiliza, de manera que al final puedan elegir uno para convertirlo en un cartel. Por lo tanto es necesario tratar sobre temas como la composición, el círculo cromático, etc., y explicar la organización y disposición de los materiales de la clase. Ha habido veces que los alumnos habían participado en otros programas («Arte-Niño») por lo tanto se realizaba un repaso sobre estos temas.

La clase empieza con una explicación en la que se exponen los objetivos principales del tema, se les muestra la impresora, que fue diseñada especialmente para este curso por el equipo didáctico del museo y que es la que ellos van a utilizar. El modo de usarla es muy sencillo, pues consiste en pegar en las planchas de madera unos trozos de goma que corresponden al dibujo

elegido y, después de haberles dado pintura su huella quedará impresa en el papel.

Cuando se han elegido los dibujos es necesario explicar «el modo de hacer» para pasarlo a las planchas de madera y a las gomas. Este proceso se realiza calcando el dibujo en papel transparente y, de esta manera, poniéndolo al revés (el mismo mecanismo que los sellos y los tampones) se puede pasar a las planchas de madera y a las goma.

El segundo día se continúa con la tarea hasta tener pegados los trozos de goma en las planchas correpondientes. Acada plancha le corresponde un color y cada alumno prepara tres planchas, por lo tanto realiza un dibujo con tres colores.

Hasta ahora el trabajo se había realizado de manera individual, ya que cada uno prepara sus planchas, pero a partir del momento en que se tiene todo preparado para imprimir el trabajo, es necesario realizarlo en equipo. Los alumnos están organizados en grupos de tres ya que hay tres tareas diferentes que realizar: uno se encarga del papel (ponerlo y quitarlo de la impresora), otro imprime y el último se encarga de llevar el papel impreso a secar y, cuando se ha terminado la impresión de una plancha, se encarga de limpiarla. Estas tareas van rotando de manera que los tres participen en todo el proceso.

El profesor, después de haber explicado el método de trabajo, está pendiente y dispuesto en todo momento para ayudar en cualquier contratiempo que surja.

Este segundo día se realiza la primera visita al museo y allí, lo mismo que en el taller, es necesaria la participación del alumno. Hay que estimularle, preguntarle y lograr despertar en él interés por el tema. Con esta visita se pretende que el alumno diferencie la obra gráfica de la original, que sepa distinguir distintas técnicas gráficas, que sea capaz de contar el número de planchas utilizadas en cada obra y porqué se numera la obra gráfica.

El tercer día, en el taller se acaban de imprimir los diez carteles y se numeran. La visita al museo está dedicada a la colección de naipes (Museo Fournier), donde se les proyecta un video sobre las diferentes formas de fabricación de naipes a lo largo de la historia, también se ven los materiales y las máquinas que se utilizaban en su impresión, y para acabar se hace un pequeño recorrido viendo naipes de diferentes épocas y de distintos países.

También este último día se les pasa una encuesta con la intención de obtener datos sobre el desarrollo del curso, analizar sus resultados y sacar conclusiones, haciendo una valoración de los aspectos positivos y negativos.

Al comienzo del curso escolar, el museo organiza una exposición de los trabajos realizados en los programas didácticos durante el curso anterior; todos los alumnos están representados por lo que es necesario hacer una selección de los trabajos. En «Arte-Gráfico» cada alumno ha imprimido diez carteles, de los cuales él se lleva ocho y los dos restantes se quedan en el museo para su exposición y posterior archivo de los cursos.

Valoraciones

El curso «Arte-Gráfico» se considera como un programa abierto, sujeto a la dinámica del proyecto, aspecto éste esencial para evitar ahora y en el futuro posturas dogmáticas o criterios teóricos cerrados, que imposibiliten el estar al tanto de otras nuevas experiencias estéticas, artísticas y/o pedagógicas y de lo que ocurre en estos campos a nivel mundial.

Para los profesores del curso es una obligación investigar nuevas posibilidades, e introducir nuevas experiencias, pues éstas evitarán un academicismo y una mera repetición a la hora de impartir el curso y permitirán su dinamización continua y seria.

De los resultados de las encuestas que han sido plenamente satisfactorios y de la correspondencia recibida hay que destacar el gran interés de los colegios por el curso y por las impresoras en articular, debido a que es un sistema de fácil manejo y a la vez económico para la realización de carteles, imágenes en los periódicos y revistas del colegio, etc. Esto ha dado lugar a que estas impresoras hayan sido patentadas para que tanto colegios como particulares las puedan adquirir.

PROGRAMA «ARTE-GRÁFICO»

Curso 1985-86

Verano 1985: Elaboración del Proyecto «Arte-Gráfico», diseño de imprentas de uso escolar y organización de los curos.

Curso 1986-87

3 Ciclos de Arte-Gráfico: 3 Colegios
54 niños.

CURSOS DE PROFESORES. PROGRAMA «ARTE-GRÁFICO»:

Junio de 1987: I Curso de Profesores
Asistencia de 4 Profesores.

Julio de 1987: II Curso de Profesores
Asistencia de 17 Profesores.

PROYECTOS PARA EL CURSO 1987-88:

3 Ciclos de «Arte-Grafico» para niños: 6 Colegios
108 niños.

Curso de «Arte-Gráfico» para Profesores.

Elaboración de maletas pedagógicas y material didáctico para la difusión del programa.

Exposición de trabajos. Museo de Bellas Artes de Alava.

UN MUSEO NO TIENE QUE SER ABURRIDO

Pedro J. Lavado
Conservador-Jefe del Dep. Educación del
Museo Arqueológico Nacional Madrid. (España)

ESQUEMAS

La visita al Museo: problemas. El aburrimiento.
El cansancio.

Otros Museos u otras Visitas: Tipos y propuestas.
Atención al objeto / ateción al público.
Oferta del Museo.
Sistemas expositivos:

Museo-almacén
Museo-vitrina
Museo-diorama
Museo-conceptual
Museo-bus / kits y maletas
Museo-taller / laboratorio
Museo-vivo.

Respuesta didáctica:

acercamiento al público
propuesta acción
asimilación vida real.

La visita al Museo: problemas

Gran parte de los visitantes de un Museo dan muestras de cansacio en el transcurso de su visita. Probablemente, todos inician recorridos ambiciosos y piensan a la manera de etapa contra reloj cubrir el mayor número de

espacios y salas en en mínimo de tiempo. Al inicio se sienten ufanos de sus fuerzas y con los suficientes ánimos para leer cuantos rótulos les salgan al paso, ver todos los audiovisuales existentes y acopiar cuanta información sea posible.

Estos mismos visitantes son conscientes de que en una visita a un supermercado o a una librería no tienen que cargar con cuanto encuentran a su mano, so pena de tener que pasar por la vergüenza de no tener fondos suficientes a la hora de pagar o aparecer como acaparadores de lo superfluo. De la misma forma, y si sirve la comparación, la información cultural que ofrece un museo ha de ser tomada selectivamente. Unos se interesarán por un tema, una etapa cultural o un determinado personaje, otros optarán más bien por visiones de conjunto y por lo mismo por una aproximación sensibilizadora y cuando no, habrá algunos que prefieran extasiarse ante una única pieza, símbolo de la colección expuesta o obra maestra según su criterio.

En cualquier caso, somos conscientes de que la realidad nada tiene que ver con lo planteado por los museólogos, porque estamos acostumbrados a ver visitantes derrengados en las zonas de descanso del museo y a grupos tremendamente aburridos ante una saturación de objetos y obras, sin llegar a los niveles que se marcaban en su inicio. Un hecho similar es frucuente en las visitas escolares o de grupos al Museo, donde constatamos que tras unos minutos iniciales de cierta tensión y atracción, los grupos comiezan a desperdigarse paulatinamente, hasta quedar los más inquebrantables en su adhesión al guía o los más carentes de espíritu para tomar decisiones por sí solos.

Los técnicos de montaje procuran por lo general estabelecer unas rutas en las que de diferentes maneras y sirviéndose de colores simbólicos se puede trazer un plan según las fuerzas del visitante. Este hecho que goza de gran aceptación en algunos museos europeos y en especial en los Museos al aire libre o rutas urbanas, articulándose por horas el proyecto a realizar, aún no ha llegado a muchos Museos y parece que tardará. Por otro lado es difícil diseñar rutas del tesoro o de las obras maestras del Museo cuando todo se considera de alta calidad (1). Pero lo que es más difícil aún, es establecer estos niveles de calidad y estas antologías del arte y de la cultura universal sin incidir en un cierto sistema diferente de exposición o en alguna propuesta didáctica que permita el estudio, la contemplación y el goce.

A menudo los Museos ofertan unas guías breves y unos folletos que concisamente recogen cuanto hay de más interés en las colecciones (2). En

---

(1) GOULD, A.: **The Young Visitor's V & A.** Londres 1978.

(2) BOELICKE, U. et al.: **Römisch-Germanisches Museum Köln.** Munich Magazinpress/Westermann's.
SCHOLZ, F.: **Was Dir die Bilder sagen können.** Munich 1982, Museums-Pädagogischen Zentrums.
SCHOLZ, F.: **Mit Maleraugen gasehen.** Munich 1981, Museums-Pädagogischen Zentrums.

todo caso, los itinerarios marcados ensalas o en el suelo, las hojas y textos informativos existentes en algunos distribuidores al paso y las propias indicaciones del personal de vigilancia vienen a paliar algunas carencias. Sin embargo, nada parece planificarse con respecto a una acción que haga de forma más completa que un Museo no sea algo aburrido, ni cansado.

Los temas científicos y las constantes que definen al Museo por su capacidad de almacenamiento, conservación, restauración y exposición no se oponen a aspectos lúdicos, activos y de una marcada proyección social. Olvidamos a menudo que los Museos en su origen fueron también símbolos de una época y del pensamiento que les hizo sala de maravillas, gabinete de monstruosidades y rarezas, galería de obras maestras, colección particular de renombre y lugares para la contemplación estética. Ninguno de estos aspectos se deberían de olvidar y los hemos de tener presentes a la hora de ofrecer un nuevo aspecto museográfico.

Otros Museos u otras visitas

Puede constatarse una gran atracción por algunos tipos de Museos, como los de Ciencia y Tecnología. No creo que ello sea debido más a nuestra sociedad tecnológica o a las demandas científicas en el área de las comunicaciones, los descubrimientos y el progreso, sino más bien a las formas expositivas utilizadas. Los actuales Museos de Ciencias han dejado de ser los almacenes y vitrinas que exhiben animales disecados, gemas preciosas o amarillentas fotos de paisajes, fenómenos atmosféricos y otras manifestaciones. Por el contrario, lo que ahora se propugna es que el visitante toque, experimente y haga suyo ese saber científico. Es harto frecuente encontrar en estos Museos una recomendación que dice: «En este museo, lo único que esta prohibido es no tocar». De esta manera visitantes de todo tipo y edad pueden hacer suyas las experiencias científicas que antes sólo parecían estar destinadas a los grandes científicos. Las leyes de la química o de la física, los postulados científicos tienen a través del uso de salas experimentales y laboratorios una alternativa didáctica (³).

En los antiguos Museos de Historia Natural han entrado los mass media y los ordenadores. En los Museos de Antropología y Etnología conviven los objetos más exóticos de culturas lejanas a la nuestra con sistemas de reproducción sonora y visual. Frecuentemente se trata de establecer así un paralelo de formas de vida con las de nuestra cultura.

Más difícil aún, los Museos de Historia, Arte y Arquología están tratando de implicar a los visitantes en un aspecto más activo, ofreciendo algunos sistemas de experimentación, un estudio más profundo de las formas exposi-

(³) UTRILLA, L. y PUIG, C. (Coord.): **Museu de la ciència. Guia del museu.** Barcelona 1981. Caixa de Pensions.

tivas de acuerdo a los objetos y piezas exhibidos y combinado la modernidad con la tradición. Posiblemente eran los Museos de Arte Moderno los que mejor manera atraían al visitante con actividades que iban desde el happening a las múltiples propuestas de tipo plástico y expresivo, pero otro tanto hay que afirmar hoy día de los Museos del campo humanístico en sus alternativas expresivas dramáticas y creativas.

Los ejemplos de esta nueva tipología de Museos son frecuentes en nuestro entorno y quizás no sea muy necesario referirse a todos ellos. Valga la pena mencionar en el caso de los de Ciencias, el de Barcelona o el Centro de la Villete en París, un clásico como el Deutsches Museum de Munich o uno en transformación como el de Londres, con sus secciones de Geología y de historia Natural. Entre los Museos Etnológicos valga la pena mencionar los montajes y exposiciones del Mankind de Londres y el nuevo Museo de Lisboa. Y en el tema humanístico no es fácil olvidar los Museos de Berlín Occidental, agrupados en torno al patrimonio cultural prusiano, el excelente montaje del Museo de Israel y algunos Museos de Arte Moderno, conocidos en el mundo entero: Estocolmo, París o Lisboa.

A la hora de establecer una alternativa entre nuevos Museos o nuevos sistemas de visita al Museo, se hace evidente que es mucho más económico optar por la segunda propuesta, pero que esta supone un cambio de concepciones museológicas muy profundas. De entrada, el secular culto al objeto y su sacralización deben dejar paso al binomio: objeto expuesto y objeto en reserva. No es necesario exponer todo, siendo posible en cualquier caso la solución de la National Gallery de Londres en la que las otras selecciones ocupan las salas altas, mientras que las conservadas en el piso bajo se exhiben dentro de un sistema, a caballo entre el almacén y la pinacoteca para observación y estudio de expertos. Una solución más importante la ofrece el Museo de Artes y Tradiciones populares de París que en su piso de exposición muestra sus mejores piezas dentro de ambientes en los que se conjuga la luz, el sonido y toda una amplia documentación científica que no tiene la pesadez del texto escrito y que se apoya en sistemas audiovisuales in situ, mientras que el sótano se destina para el almacén y exhibición de piezas de estudio o las colecciones completas.

Este tipo de Museos propicia un sistema de visita que independiza al curioso del estudioso, al turista del investigador del centro.

Atención al objeto y/o atención al público

La atención debida al objeto u obra de arte requiere, y nunca está de más repetirlo, un cuidado en cuanto a su exposición, con una luz adecuada, unos espacios amplios y un sistema de relaciones espacio-temporales que permitan identificarla. Tan importante es la luz que no dañe al objeto como la que permita una lectura visual y de la misma forma que no es necesario

ahogar las piezas por querer meter muchas en un sólo lugar, es importante también su sistema de rotulación, información y exposición de conceptos adecuados.

Los educadores de Museos estamos acostumbrados a ver en las salas los aglomeramientos propiciados por algunos grupos siguiendo a su guía o por una absurda distribución del espacio. Por lo general, los lugares marcados para el descanso o para el cambio de salas y épocas no existen, con lo que se logra crear una sensación de ruta sin principio, ni fin. El hecho de exponer didácticamente no quier decir ni todo cuanto hay, cosa que hemos señalado antes, ni de forma agobiante. Antes bien, el recorrido escogido para visitar el Museo o parte de éste tendría que contar a la manera de un juego de la Oca con sus descansos. Cárceles, puentes, atajos y escaleras.

La atención al público es quizás una se las más olvidadas en los Museos, posiblemente por esa noción de que el visitante es algo esporádico y temporal. Pero si este mismo planteamiento se hicieran en algunos almacenes y supermercados actuales, posiblemente tendrían que cerrar por abandono de la clientela. Olvidamos que el visitante de hoy es también un visitante futuro y consumidor de cultura dentro de los parámetros que hoy se constumbran: guías, reproducciones, objetos, carteles, cursos y otras actividades. Es por todo ello, que ante la habitual situación de Museos aburridos haya que empezar a plantearse si no es más adecuado hacer otras propuestas al visitante que no sean tan serias, científicas y alejadas de su realidad social.

Cualquier persona puede ver el interés del público por algunas muestras expositivas, caso de los escaparates de los grandes almacenes en la Navidad, algunas muestras temporales de libros, obras de arte y objetos de consumo y cuando no, todo lo que de una u otra manera nos implica personalmente o es tema de actualidad. Frente a magníficas exposiciones sobre la cultura otomana o el arte tibetano y las colecciones rusas de Matisse, el gran público se siente atraído por temas como las drogas, la marginación de algunos grupos sociales, las zonas en conflicto de nuestro mundo y el arte popular o la artesanía.

Habrá quien quiera diferenciar entre política cultural de gran altura y la altura real de una política cultural.

La oferta del Museo

Todo lo anteriormente expuesto nos hace plantear una alternativa de Museo en la que predomine la actividad y la oferta más completa al público. No es simplemente que el Museo se convierta en una tienda más que favorezca el consumo del visitante, pero no conviene olvidar tal idea.

Numerosos museos europeos ofertan al visitante, no sólo excelentes reproduciones de sus colecciones y objetos más representativos, sino también

la posibilidad de recreación de tales piezas por medio de la enseñanza de cursos prácticos y ciclos de conferencias y talleres en los que pueden asimilarse muy diferentes técnicas artísticas y artesanales. El hecho se hace cada vez más frecuente en Museos de Artes Decorativas, Diseño, Indumentaria y en los propios Museos de Arte, donde también el visitante puede recibir unas nociones de introducción a la técnica de la acuarela, la interpretación del paisaje y el dibujo del natural.

Esto viene a demostrar que el Museo en ningún momento se halla alejado de cualquier realidad tangible, por extraña que parezca. Podríamos plantearnos si en los Museos de Historia o de arqueología deberían de programarse actividades que tengan que ver con sus colecciones o antes bien, respetuosos con el pasado, debemos mantener un cierto silencio sacral con respecto a los visitantes. No es esto lo que propugnamos, sino antes bien una aproximación a las realidades científicas y técnicas de cada Museo.

Si el visitante conoce el proceso de trabajo de una excavación, de la misma forma que puede conocer los trabajos de restauración y el estado de la cuestión de los estudios en marcha del Museo, posiblemente estará en mejores condiciones de entender y proteger el patrimonio cultural y artístico que le rodea y actuar dentro de sus medios en su conservación y difusión. De este modo propugnamos dentro de las ofertas didácticas de un Museo la realización de cursos informativos, científicos y de divulgación sobre los temas que trate el Museo: dibujo y fotografía arqueológicos, técnicas de excavación, culturas del pasado y estados de la investigación con respecto a las colecciones del Museo.

No quiere decir esto que se planteen estas actividades a nivel de congreso, simposio o reunión de sabios solamente, sino que se procure también un acercamiento al gran público según los niveles intelectivos: difusión, información, investigación...

Muchas de las ofertas del Museo tienen que ver con la didáctica y con programaciones generales de tipo creativo e imaginativo. Sucede por tanto, que junto a actividades científicas y en las que el laboratorio o la biblioteca son su núcleo de desarrollo, hay otras en las que hemos de centrarnos en otros espacios como el taller y la sala de exposiciones didácticas.

La principal oferta del Museo hacia el público se centra en la producción de publicaciones con las que apoyar los anhelos de conocimiento extra del visitante, así como de permitir una mayor documentación al respecto. Junto a ello, hoy día priman las ofertas de audiovisuales, videos, imágenes o todo o tipo de material sonoro y visual sobre soporte magnético o fotográfico. No hay que olvidar que nuestro museo actual es un ejemplo más de sociedad que consume productos alimenticios, electrónicos o culturales. Posters, postales, libros, diapositivas, videos, juegos, material de decoración, reproducciones, camisetas, pañuelos, bolsas y otros objectos son una muestra de lo que tiene cabida en la actual demanda del público hacia los museos.

Sistemas expositivos

La atracción o rechazo de una determinada imagen de Museo se hallan en relación con los propios sistema expositivos empleados en éste. No son todos los mismos, ni puede afirmarse ingenuamente que uno sea superior a los otros por el mero hecho de ocupar un puesto más o menos avanzado en la escala o un punto determinado del desarrollo evolutivo de los Museos.

Se hace evidente que no nos encontramos ya ante la demanda de aquellos museos de siglos atrás, que más parecían cámaras de horror o chamarilerías variopintas que lugares para la conservación de objetos y obras maestras del pasado.

El Museo-almacén sigue siendo uno de los más frecuentes, dada la concepción de recogida de cuanto el progreso abandona. Es corriente encontrar estos museos atiborrados de objetos y obras de arte, donaciones apasionadas unas veces y hallazgo fortuito en los cubos de basura en otros casos. El Museo-almacén siempre está a la espera de su creación como tal Museo por parte de un organismo competente, la llegada de unos fondos que le hagan salir de su acumulación y el sueño de una exposición imposible. Muchos de estos museos contienen colecciones excelentes, recogidas durante muchos años por aficionados, furtivos y amantes de lo exótico. En ellos, la mente más fría navega por mares de imaginación y aventuras. Entre lo dadaísta y lo surrealista no hay más que un paso. De la misma forma, entre una exposición desordenada o caótica científicamente y el desbordarse de la imaginación, con todo lo que esto supone para mentes simples como la de los niños, sólo existe esa delgada franja que es límite y a la vez tangente.

Posiblemente, dada su dispersión y novedad en cuanto lo coleccionado, éste sea el museo menos aburrido para determinados visitantes, pero también el que conjuga mayores problemas en cuanto a su conservación de objetos y su accesibilidad. Muchas propuestas didácticas pueden contemplar este tipo de museo como una alternativa creativa cercana a lo propuesto por algunos Museos infantiles y juveniles (*). Bien es cierto que un almacén no es lugar de contemplación, trabajo o actividad lúdico-creativa, pero en todo caso, siempre ofrece una posibilidad, basada en el misterio y la imaginación, resortes muy motivadores.

El Museo de vitrinas se define por el aislamiento de sus objetos y la sacralización a que se ven sometidos estos por su situación tras el cristal, en lugares más o menos importantes. Por otro lado, la acumulación de objetos, clasificados unas veces por culturas, otras por cronologías y en la mayoría de los casos por espacio o necesidades de distribución viene a hacer del Museo un elemento atractivo en su arranque, pero frío y monótono en una progresión

(*) LIEBICH, H. y ZACHARIAS, W.: Was ist ein Kinder und Jugendmuseum (KJM)? Einfürung. **Vom Umgang mit Dingen.** Munich 1987, Pädagogische Aktion; p. 5.

posterior. A menudo no conocemos lo referente a gran parte de lo que allí se exhibe y tenemos que echar mano de los apoyos didácticos que nos brindan rótulos, textos informativos o alguna imagen paralela.

El proceso seguido de esta manera es lento y cansado. Normalmente no vamos a un Museo a leer y para esta actividad preferimos una postura más cómoda que la que nos permiten las desiguales vitrinas. Realmente vamos al museo a ver y posteriormente nos planteamos en casa la posibilidad de leer sobre el tema concreto. Las ayudas propugnadas por algunos textos portátiles dentro de pequeñas paletas de ping pong o similares, no evitan el proceso de lectura. Posiblemente en esta línea lo más oportuno sería conjugar un tipo de lenguaje icónico en el que texto e imagen permitan una lectura rápida y esquemática. Algunos museos como el Kunsthalle de Hamburgo se sirven de sistemas al respecto y ya hace muchos años nos planteamos hacer una labor similar para el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, sin que haya sido posible hasta el momento tal propuesta.

En esta misma línea, algunos Museos como los de Berlín Occidental se sirvan de textos accesibles al visitante, tanto desde unos distribuidores de sala, como en la misma tienda del museo. Excluyendo el tema de los recolectores de papeles, hay que considerar que es una buena solución comunicativa para el Museo de vitrinas, siempre que los textos no rayen en lo pedante o en lo innaccesible.

Las técnicas educativas que procuran paliar los problemas de este tipo de museos inciden en lo relativo a una experiencia visual, una motivación personal, una introducción a otros sistemas de visión y comprensión de los objetos, así como otras técnicas expresivas entre las que tiene cabida la plástica o el teatro. Normalmente, una visita al Museo sirve para aquilatar como son los objetos u obras de arte, su escala, sus procesos y técnicas o simplemente para romper con algunos tópicos al uso (*).

Los cursos de profesores y los textos al uso ayudan a preparar la visita, pero toda aproximación al museo tiene que vérselas con cada tipo específico de visitantes. Los sistemas audiovisuales cooperan en la motivación de entrada para los nuevos visitantes, de la misma forma que otras alternativas activas como el contacto con la cuidad, el entorno y el patrimonio tiene también su repercusión posterior. Tanto visita de escolares, como de adultos es tarea harto problemática en un Museo de vitrinas y para la que toda la imaginación y propuestas nuevas siempre serán pocas.

Los Museos-diorama han comenzado a ofrecer una forma nueva de implicación del visitantes. Pues no sólo a nivel de maquetas un miniatura o reproducciones completas de algunos objetos, sino recreando entornos y situado los objetos, las obras de arte y los elementos cotidianos en su lugar,

---

(*) REEVE, J.: La educación en los Museos de vitrinas. **Revista de Educación de Museos,** O (1987), Madrid. Deman, 10 pp. (Cfr. **Journal of Education in Museums,** 2, diciembre 1981; pp. 1-6.

se logra una más fácil asimilación del espacio y tiempo museístico. Los Museos etnológicos han puesto de moda este sistema y han ensayado nuevas formas expositivas en las que la luz y los audiovisuales incorporados recrean tiempos, épocas o espacios históricos.

Aquí reside posiblemente la atracción de algunos museos monográficos y la habilitación de algunas casas históricas, convertidas en el albergue de los objetos que formaron parte de la vida y el mundo cotidiano de algunos artistas, científicos o literatos.

Es evidente que un ambiente cuidadosamente recreado permite una mejor comprensión de elementos expositivos un tanto abstractos. Tanto a través de la ventana que cierra una vitrina con una maqueta del pasado que muestra la Torre de Londres o un espacio que reproduce las normas de vida de los esquimales en la actualidad se puede percibir mejor algo que ve más allá de los sistemas expositivos. Museos como el de la Diáspora judía en Tel Aviv combinan sistemas expositivos que van desde la simple maqueta al diorama, la recreación audiovisual o los complejos fotomontajes y multivisiones con mínimos elementos textuales, pero por autonomasia, muy oportunos (6).

El Museo-conceptual es una forma de definir un sistema expositivo que va más allá en la comprensión de objetos y fenómenos. En los museos anteriormente señalados se hacía hincapié al menos en el objeto o la obra de arte, como elemento original y fundamental a la hora de justificar un conocimiento. Ahora esto tiene menos importancia,siendo en muchos casos relegado el propio objeto por su concepto o su mensaje. Si tenemos que explicar a un analfabeto lo que es un hacha de piedra y su función, posiblemente una buena solución sea la propuesta por Zetterberg, ensayada en el Museo de Antropología de Méjico, en la que junto a elementos líticos del pasado prehistorico se exhiben elementos actuales como un cuchillo, con el que se pueden establecer paralelos (7).

Nuestros museos tienen una importante dosis de elementos con valor conceptual que no podemos explicar por medio de textos, puesto que de esta manera recaeríamos en una cierta explicación abstrusa. Por otro lado, los museos tienen como misión una responsabilidad educativa ante su sociedad y en aspectos que van desde la sanidad a los sistemas de vida social o al conocimiento de su historia y patrimonio. Adquirir una conciencia nacional o el conocimiento de las otras culturas del planeta, los temas de actualidad como la marginación, la ecología o el desarrollo industrial son entre muchos, algunos temas que necesitan de una cierta capacidad expositiva dialéctica.

---

(6) A.: **Beth Hatefutsoth. Museo de la Diáspora Judía «Nahum Goldmann»**. ¿ Tel Aviv 1989 ?

(7) ZETTERBERG, H.: **Rôle des Musées dans l'education des adultos.** Sussex 1970.

Hay un aspecto de este tipo de Museo conceptual que no podemos olvidar en lo que toca a los modernos medios de comunicación y reproducción. Curiosamente nos encontramos entre una cultura de objetos y una cultura de pseudo-objetos. Imágenes, sonidos y toda una recreación plástica que cada vez tiene mayor soporte fuera de lo plástico e incluso se define como consumible, nos llevan a buscar otras formas de expositivas y comunicativas, de la misma forma que nos implican en otros sistemas educativos y de acción.

Tampoco puede olvidarse que la cada vez mayor presencia en los museos de grupos, denominados especiales por sus características de dificultad comunicativa, nos implica en otras propuestas para llegar a un museo real y efectivo. Ciegos, sordomudos y deficientes mentales pueden establecer de esta manera un contacto con esa realidad cultural y social, a través de formas de expresión distintas y por intervención de sistemas sonoros, luminosos o sensoriales distintos. Un museo de este tipo no sólo trata de transmitir conocimientos y experiencias sensoriales, sino que pretende buscar respuestas creativas e imaginativas nuevas.

Los países del Tercer mundo han tomado el Museo-bus como una alternativa válida para la proyección de un mensaje cultural en diferentes zonas marginadas de su geografía. Curiosamente nuestra sociedad occidental ha hecho menos uso de este sistema, cuando los medios de comunicación se encuentran entre nosotros en una situación mucho mejor de lo que es imaginable pensar par algunos lugares de Africa o Asia (*). Otros ensayos de Museos rodantes, ya en tren o diferente sistema de transporte, no han encontrado eco todavía.

Sin embargo, hay que pensar también que el Museo-bus no sólo es una respuesta comunicativa, sino que conlleva una concepción diferente de los materiales a exponer. En esa línea hay que entender que lo que se transporta en éste tiene mucho que ver con las gentes y el entorno al que va dirigido. No se trata, como han querido ver algunos, de un anuncio del Museo o una muestra de una determinada colección. La filosofía del Museo-bus tiene que ver con problemas actuales de la cultura o de la sociedad o en todo caso intenta recuperar algunos procesos culturales que están en trance de desaparición. En esta línea hay que contemplar la actividad de un tipo de Museo-bus que se halla emparentado con las maletas didácticas.

La alternativa que ofrecen las maletas didácticas o los kits tiene que ver con una aproximación de los objetos al usuario y con la manipulación que permite el poder trabajar directamente con ellos. Las maletas ofertan un material que tiene que ver con las técnicas, los procesos artísticos o industriales, una etapa cultural o un fenómeno social. De la misma forma que el kit ofrece similares propuesta con un matiz individual y consumible. La maleta es una pequeña exposición y un proceso discursivo para el receptor, que gener-

---

(*) GARCIA BLANCO, A. et al.: **Función pedagógica de los Museos.** Madrid 1980. Ministerio Cultura; p. 213-215.

almente va acompañado de una posibilidad, prática, mientras que el kit es simplemente esa actividad, diseñada y programada para permitir un cierto conocimiento y una actividad creativa (9).

El museo-taller o laboratorio tiene como fin la puesta en práctica de procesos creativos plásticos y expresivos dramáticos en relación con el propio Museo. Un Museo-taller no se identifica sólo con museos de tipo artístico, de la misma forma que el laboratorio no ha de identificarse sólo con museos de tipo científico. En ambos puede llevarse a cabo una actuación que comporte una experiencia prática. Lo visto y lo oído tienen así una mejor asimilación y permiten un rucuerdo más indeleble.

Las ideas a realizar en un taller han de ser lo sulicientemente libres como para permitir que en algunos momentos nos lleguemos a plantear si la realidad fue así o de otra manera aún más diferente. Cuando los participantes en un taller experimentan situacionas del pasado, técnicas y formas de vida que muchas veces sólo conocen por referencias de libros o tradiciones, están recreando este pasado y ensayando soluciones o respuestas que pueden ser tan reales como las que conocemos científicamente.

Esta liberdad interpretativa permite una mayor participación y da como consecuencia algunos anacronismos que deben de ser comprendidos como una consecuencia lógica. Posiblemente no haya Historia, sino historias, de la misma forma que tampoco exista Arte, sino artistas, lo que no quita para que tratemos siempre de abstrear algunos términos como mero sistema comunicativo.

Todos estos sistemas expositivos nos dan como consecuencia que la respuesta a un Museo que quiera alejar de sí el espectro del aburrimiento y del cansacio, no tiene por que cambiar como tal museo o en lo que atañe a sus sistemas expositivos, sino que se trata más bien de ejercer una acción que le convierta en algo vivo y actual.

El Museo que denominamos vivo es un museo que permite la aventura y la imaginación tal y como pueden hallarse en el museo-almacén, busca otras alternativas para contactar con los objetos y obras encerrados tras de vitrinas, se asimila con ambientes y entornos que permiten una más fácil comunicación, tiene cabida para cualquier proceso conceptual y en él hace también residir su comunicación y se aproxima a todos los ambientes y problemas a través de los museo-bus y maletas didácticas, de la misma forma que sabe experimentar con nuevos procesos creativos y expresivos (10).

---

(9) LAVADO, P.: **Didáctica Espositiva. Jornadas sobre Gestión, Organización y Montaje de Exposiciones. Valencia-abril 1988** Madrid 1988, Fundación Antonio Machado; pp. 9-11, figs. 2-6.

(10) Ibidem pp.15-16.
LAVADO, P. y GAUDENS, V.: El Museo Arqueológico Nacional ante las demandas de la sociedad. **VI Jornadas Nacionales DEAC Museos.** Valladolid 1988; pp. 155-165.

Respuesta didáctica

A manera de conclusión podría definirse que la respuesta concreta a una concepción de Museos radicalmente nueva se contempla en tres apartados:

Un acercamiento al público. Conocimiento de sus intereses y de sus niveles. Interés por sus ideas y lo que les preocupa.

Una propuesta de acción. Búsqueda de respuesta y de actividades a realizar. Participación y recreación de hechos y de elementos de cultura material, al igual que textos o manifestaciones plásticas.

Una asimilación a la vida cotidiana. Una forma más de convertir lo visto, oído o experimentado en algo vital que merece la pena.

BIBLIOGRAFÍA DIDÁCTICA MUSEOS — M. A.N
marjo 1988

AUTOR	A. A. V. V.
TITULO	SEMINARIO: ALTERNATIVAS DE EDUCACIÓN 2
LUGAR	MADRID
AÑO	1988
EDITOR	MCU/MAN-KAHER
EDIC/REIMP	
REVISTA	REV. EDUC. DE MUSEOS
SIGLAS	REM
NÚMERO TOMO	1
PAGINAS	28
FIGURAS	8
FOTOS	
MAPAS	
PRECIO	
BIBLIOTECA	BPEDU
ADDENDA	MEMOIRE / WEILER / VAN DER HOEK / POPP / RICHER / LIEBELT / LAVADO.
RESEÑA	DOCUMENTOS EDUC. MALETA COLOR. MUSEOLANDIA. MIK.JUEGO ARTISTICO.
TOPOGRAFIA	BURDEUS. OLDENBURG. A'DAM. NUREMBERG. HANNOV.
SIGNATURA	

AUTOR	A.A.V.V.
TITULO	SEMINARIO: ALTERNATIVAS DE EDUCACIÓN. CONCLUSIONES. NOTICIAS.
LUGAR	MADRID
AÑO	1987
EDITOR	MCU/MAN-KAHER
EDIC/REIMP	
REVISTA	REV. EDUC. DE MUSEOS
SIGLAS	REM
NÚMERO TOMO	0
PAGINAS	16
FIGURAS	12
FOTOS	
MAPAS	
PRECIO	
BIBLIOTECA	BPEDU
ADDENDA	SEMINARIOS MATERIALES. ACCIÓN INT. / EXT. JUEGOS. MALETA.DIEGOS
RESEÑA	RESUMEN / CONCLUSIONES. NOTICIAS 1987.

TOPOGRAFIA
SIGNATURA

AUTOR BALDEON, AMELIA
TITULO LOS JUEGOS DEL MUSEO
LUGAR MADRID
AÑO 1987
EDITOR MCU/MAN-KAHER
EDIC/REIMP
REVISTA
SIGLAS
NÚMERO TOMO
PAGINAS 8
FIGURAS 11
FOTOS
MAPAS
PRECIO
BIBLIOTECA BPEDU
ADDENDA SEM. ALTERNATIVAS DE EDUCACIÓN1, MARZ 87.
RESEÑA JUEGOS PROTAGONIZADOS, JUEGOS DE REGLAS, JUEGOS DEL / EN MUSEO.
TOPOGRAFIA MUSEO ARQUEOLOGÍA ALAVA
SIGNATURA

AUTOR CABALLERO ZOREDA, LUIS
TITULO OFERTA DIDÁCTICA'85. MUSEOS. ARCHIVOS. ARQUEÓLOGIA. MONUMENTOS.
LUGAR MADRID
AÑO 1985
EDITOR MCU/GRAF. OGGI
EDIC/REIMP
REVISTA
SIGLAS
NÚMERO TOMO
PAGINAS 24
FIGURAS
FOTOS
MAPAS 1
PRECIO
BIBLIOTECA BPEDU
ADDENDA PRESENTACIÓN: DIONISIO HDEZ-GIL. DISEÑO: J. S.GONZA- LES GOMEZ.
RESEÑA MUSEOS NACIONALES Y OFERTA DIDÁCTICA. EXC. CATALUÑA, VASCOS
TOPOGRAFIA AB. AL. AV. BA. IB. PM. BU. CC. C. S. CR. CO. CU. GR.
SIGNATURA

AUTOR COOPER, JONH
TITULO FRENTE A LOS CUADROS. LA ENSEÑANZA DIRECTA EN EL MUSEO DE ARTE
LUGAR MADRID
AÑO 1987
EDITOR MCU/MAN-KAHER
EDIC/REIMP
REVISTA REV. EDUC. DE MUSEOS
SIGLAS REM
NÚMERO TOMO 0
PAGINAS 6
FIGURAS 4
FOTOS
MAPAS
PRECIO
BIBLIOTECA BPEDU
ADDENDA SEMIN. ALTERNATIVAS DE EDUCACIÓN 1, MARZ 87. TRAD: I. LLAGOSTERA
RESEÑA PROPUESTAS: CHARLAS, ESTUDIO, PRACTICA ART, DRAMATIZACIÓN
TOPOGRAFIA LONDRES. NATIONAL PORTRAIT GALLERI
SIGNATURA

AUTOR DURBAN CARMONA, CRISTINA
TITULO TEORIA DE LA COMUNICACIÓN APLICADA AL MUSEO
LUGAR GRANADA
AÑO
EDITOR CONS. CULT. ANDALU
EDIC/REIMP
REVISTA V JORN. NAC. PEDAG. MUS. 1986
SIGLAS JNPM
NÚMERO TOMO
PAGINAS 8
FIGURAS 1 ESQ.
FOTOS
MAPAS
PRECIO
BIBLIOTECA BPEDU
ADDENDA NOVIEMBRE 1986. EN PRENSA
RESEÑA TEORIA COMUNIC. SAUSSURE EN MUSEO. MENSAJE, SIGNOS, SEMIOLOGIA.
TOPOGRAFIA
SIGNATURA

AUTOR GARCIA BLANCO, A. Y SANZ, T.
TITULO SALAS DE PREHISTORIA
LUGAR MADRID
AÑO 1988
EDITOR MCU/GRAFOFFSET
EDIC/REIMP 2
REVISTA
SIGLAS
NÚMERO TOMO
PAGINAS 30
FIGURAS 18
FOTOS
MAPAS 2 ESQ
PRECIO 100 PTS.
BIBLIOTECA BPEDU
ADDENDA BERNALDO, F./CERDEÑO, L./LOPEZ, P./MARTIN, C./RUÍZ, L./WERNER, S.
RESEÑA 12 SALAS PREHISTORIA MAN. ETAPAS. BALEAR. CANARIAS. SAHARA. BIBLIO
TOPOGRAFIA ALTAMIRA. CASTILLO. ARGAR. MILLARES. CIEMPOZ
SIGNATURA

AUTOR GONZALEZ, C. Y MASALLES, R.
TITULO EL MUSEO Y SU ENTORNO. LA CIUDAD.
LUGAR MADRID
AÑO 1987
EDITOR MCU/MAN-KAHER
EDIC/REIMP
REVISTA
SIGLAS
NÚMERO TOMO
PAGINAS 6
FIGURAS 4
FOTOS
MAPAS
PRECIO
BIBLIOTECA BPEDU
ADDENDA SEM. ALTERNATIVAS DE EDUCACIÓN 1, MARZ 87
RESEÑA HISTORIA DE CALLE, BARRIO, BUS CULTURAL
TOPOGRAFIA BARCELONA, MUSEO HISTORIA CIUDAD
SIGNATURA

AUTOR GRANDJEAN, GILLES
TITULO MUSEOS Y VISITANTES MINUSVALIDOS

LUGAR MADRID
AÑO 1987
EDITOR MCU/MAN-KAHER
EDIC/REIMP
REVISTA REV. EDUC. MUSEOS
SIGLAS REM
NÚMERO TOMO 0
PAGINAS 8
FIGURAS 6
FOTOS
MAPAS
PRECIO
BIBLIOTECA BEPDU
ADDENDA DISEÑO Y DOCUM.; P. LAVADO
RESEÑA MINUSVALIDOS FISICOS. CIEGOS.
TOPOGRAFIA
SIGNATURA

AUTOR HERNANDEZ MIRANDA, JULIAN
TITULO LOS OTROS ARQUEOLOGOS. TALLERES ESPECIALES EN EL MUSEO ARQ. NACIÓN
LUGAR MADRID
AÑO 1988
EDITOR PAIS SA
EDIC/REIMP
REVISTA EL PAIS
SIGLAS
NÚMERO TOMO VII265
PAGINAS EDUC. 7
FIGURAS
FOTOS 1
MAPAS
PRECIO
BIBLIOTECA BPEDU
ADDENDA CLASES EXTRAESCOLARES. ENTRAR EL EL PASADO. PAIS EDUC, 9.2. 1988
RESEÑA ACTIVIDADES TALLERES PINTURA CERÁMICA, MAN/CEMIP
TOPOGRAFIA MADRID. MAN. DEAC
SIGNATURA

AUTOR KOHAN, HORACIO
TITULO EL CICLO DEL AÑO JUDIO
LUGAR MADRID
AÑO 1988
EDITOR MCU/MAN
EDIC/REIMP
REVISTA
SIGLAS
NÚMERO TOMO
PAGINAS TRIPTICO
FIGURAS 2
FOTOS
MAPAS
PRECIO
BIBLIOTECA BPEDU
ADDENDA FIESTAS DE LA VIDA Y DEL AÑO JUDIO. EXPOSICIÓN MAN MARZO 1988
RESEÑA
TOPOGRAFIA
SIGNATURA

AUTOR LAVADO PARADINAS, PEDRO
TITULO DIDÁCTICA EXPOSITIVA
LUGAR VALENCIA
AÑO 1988

EDITOR FAMAYTMTO. VALEN
EDIC/REIMP
REVISTA
SIGLAS
NÚMERO TOMO
PAGINAS 17
FIGURAS 6
FOTOS
MAPAS
PRECIO
BIBLIOTECA BPEDU
ADDENDA I JORNADAS DE GESTIÓN, ORGANIZACIÓN Y MONTAJE DE EXPOSICIONES
RESEÑA ALTERNATIVAS DIDÁCTICAS. MALETAS. KITS. TALLERES. JUEGOS
TOPOGRAFIA ESTOCOLMO. PARIS. ALAVA LISBOA. AMSTERDAM.
SIGNATURA

AUTOR LAVADO PARADINAS, PEDRO
TITULO ETAPAS DE LA DIFUSIÓN CULTURAL Y EDUCATIVA DE LOS MUSEOS
LUGAR BARCELONA
AÑO 1988
EDITOR AYTMTO. BARCELONA
EDIC/REIMP
REVISTA ACTAS ICOM-CECA 1985
SIGLAS
NÚMERO TOMO
PAGINAS 228-238
FIGURAS
FOTOS
MAPAS
PRECIO
BIBLIOTECA BPEDU
ADDENDA LA INVESTIGACIÓN DEL EDUCADOR DE MUSEOS. ACT. ICOMCECA 1985
RESEÑA RECEPTIVA, INFORMATIVA, EXPRESIVA, PROGRESIVA. PROPUESTAS.
TOPOGRAFIA LONDRES, LISBOA, MURCIA, BERLIN, HAMBURGO.
SIGNATURA

AUTOR LAVADO PARADINAS, PEDRO
TITULO JUEGOS DE ANTES Y DE SIEMPRE. UNA ALTERNATIVA EDUCATIVA EN MUSEOS
LUGAR BARCELONA
AÑO 1987
EDITOR DIPUTACIÓN PROV.
EDIC/REIMP
REVISTA REVISTA DE MUSEUS
SIGLAS RDM
NÚMERO TOMO 2
PAGINAS 17-32
FIGURAS
FOTOS COL
MAPAS
PRECIO
BIBLIOTECA BPEDU
ADDENDA EN CASTELLANO Y CATALAN
RESEÑA TEORIA Y CARACT. JUEGO. APLIC. MUSEOS: OCA, CARTAS, RECORT, PUZZLES
TOPOGRAFIA ALAVA, MUNICH, LISBOA, LONDRES, MUS. EUROPA.
SIGNATURA

AUTOR LAVADO PARADINAS, PEDRO
TITULO LA MALETA DIDÁCTICA «MEC-1» (MUSEO EN CASA)
LUGAR BARCELONA
AÑO 1988
EDITOR AYTMTO. BARCELONA
EDIC/REIMP

REVISTA	ACTAS ICOM-CECA 1985
SIGLAS	
NÚMERO TOMO	
PAGINAS	292-293
FIGURAS	
FOTOS	
MAPAS	
PRECIO	
BIBLIOTECA	BPEDU
ADDENDA	LA INVESTIGACIÓN DEL EDUCADOR DE MUSEOS. ACT. ICOMCECA 1985
RESEÑA	MALETA DE ALFARERIA AGOST, AGUA, BOTUO.
TOPOGRAFIA	AGOST, MURCIA.
SIGNATURA	

AUTOR	LAVADO PARADINAS, PEDRO
TITULO	SISTEMAS DE LENGUAJE EN LOS MUSEOS: LOS MEDIOS.
LUGAR	GRANADA
AÑO	
EDITOR	CONS. CULT. ANDALU
EDIC/REIMP	
REVISTA	V JORN. NAC. PEDAG. MUS. 1986
SIGLAS	JNPM
NÚMERO TOMO	
PAGINAS	10
FIGURAS	
FOTOS	
MAPAS	
PRECIO	
BIBLIOTECA	BPEDU
ADDENDA	NOVIEMBRE 1986, EN PRENSA
RESEÑA	LENGUAJES, PÚBLICO, PLAN MEDIOS, HUMANOS TÉCNICOS, MEDIA, RECURSO
TOPOGRAFIA	MUNICH, PARIS, ESTOCOLMO, LISBOA, KÖLN, OSLO
SIGNATURA	

AUTOR	LAVADO PARADINAS, PEDRO
TITULO	UTILIZACIÓN DIDÁCTICA DE LOS MUSEOS
LUGAR	MADRID
AÑO	1987
EDITOR	HISTORIA 16
EDIC/REIMP	
REVISTA	HISTORIA 16
SIGLAS	H16
NÚMERO TOMO	140
PAGINAS	117-118
FIGURAS	
FOTOS	1 B/N
MAPAS	
PRECIO	325 PTS
BIBLIOTECA	BPEDU
ADDENDA	
RESEÑA	PEDAGOGIA CULTURAL Y CATEQUISTAS. EXPERIENCIAS 1987.
TOPOGRAFIA	MADRID, ZARAGOZA, VALENCIA, ALAVA, COPENHAG.
SIGNATURA	

AUTOR	LAVADO PARADINAS, PEDRO
TITULO	ZEITVERTRIEB ODER AUFTAKT ZU NEUEN ERFAHRUNGEN
LUGAR	MÜNCHEN
AÑO	1987
EDITOR	PÁDAGOG. AKTION
EDIC/REIMP	
REVISTA	VOM UMGANG MIT DINGEN
SIGLAS	

NÚMERO TOMO
PAGINAS 83-88
FIGURAS 1 B/N
FOTOS
MAPAS
PRECIO
BIBLIOTECA BPEDU
ADDENDA UTOPIE UND WIRKLICHKEIT IN DER MUSEUMS PÄDAGOGIK SPANIENS
RESEÑA ESTADO PEDAGOGIA DE MUSEOS EN ESPAÑA 1987. PROYECTOS EXPERIEN
TOPOGRAFIA MADRID, BARCELONA, ALAVA, LOGROÑO, MU, A, AL.
SIGNATURA

AUTOR LAVADO PARADINAS, PEDRO
TITULO ALTERNATIVAS CON VIDEO EN LA EDUCACION
LUGAR MADRID
AÑO 1982
EDITOR UNED MADRID
EDIC/REIMP
REVISTA UNIVERSIDAD Y SOCIEDAD
SIGLAS US
NÚMERO TOMO 2
PAGINAS 219-241
FIGURAS
FOTOS
MAPAS
PRECIO
BIBLIOTECA BPEDU
ADDENDA VIDEO EN ENSEÑANZA, MUSEO Y ARTE.
RESEÑA QUE ES VIDEO. VENTAJAS. SISTEMAS. POSIBILIDADES BIBLIOGRAFIA
TOPOGRAFIA
SIGNATURA

AUTOR LAVADO PARADINAS, PEDRO
TITULO CON TIJERAS Y PAGAMENTO... UNA HISTORIA DEL ARTE PARA NIÑOS
LUGAR MADRID
AÑO 1987
EDITOR MCU/MAN-KAHER
EDIC/REIMP
REVISTA
SIGLAS
NÚMERO TOMO
PAGINAS DIPTICO
FIGURAS 1
FOTOS
MAPAS
PRECIO
BIBLIOTECA BPEDU
ADDENDA HOJA INFORMATIVA EXPOSICION RECORTABLES MAN-DIC. 1987
RESEÑA CAPATAR ESPACIO. CATALOGO DE RECORTABLES EXPUESTOS.
TOPOGRAFIA
SIGNATURA

AUTOR LAVADO PARADINAS, PEDRO
TITULO FUNCION EDUCATIVA DE LA MALETA DIDACTICA MEC-1
LUGAR MURCIA
AÑO 1986
EDITOR MEC/CEP MURCIA 1
EDIC/REIMP
REVISTA REV. EDUC. CENTR. PROF. MU
SIGLAS CEPS 1
NÚMERO TOMO 1, EN86
PAGINAS 22-33

FIGURAS
FOTOS
MAPAS
PRECIO
BIBLIOTECA BPEDU
ADDENDA
RESEÑA OBJETIVOS MALETA ALFARERIA. PROYECTOS. CARACTERISTICAS. DESC.
TOPOGRAFIA
SIGNATURA

AUTOR LAVADO PARADINAS, PEDRO
TITULO FUNCION EDUCATIVA DE LOS MUSEOS EUROPEOS
LUGAR MADRID
AÑO 1980
EDITOR UNED MADRID
EDIC/REIMP
REVISTA UNIVERSIDAD Y SOCIEDAD
SIGLAS US
NÚMERO TOMO 7
PAGINAS 145-165
FIGURAS 6
FOTOS
MAPAS
PRECIO
BIBLIOTECA BPEDU
ADDENDA UTILIZACION EDUCATIVA DE LOS MUSEOS. VISITA. PROPUESTAS.
RESEÑA ETAPAS: RECEPTIVA. INFORMATIVA. EXPRESIVA. PROGRESIVA.
TOPOGRAFIA BERLIN, LONDRES, MUNICH, MADRID, HAYA, R'DAM.
SIGNATURA

AUTOR LAVADO PARADINAS, PEDRO
TITULO INFORMACION PARA CENTROS EDUCATIVOS. PROGRAMA DEL CURSO 1987-88
LUGAR MADRID
AÑO 1987
EDITOR MCU
EDIC/REIMP
REVISTA
SIGLAS
NÚMERO TOMO
PAGINAS TRIPTICO
FIGURAS 6
FOTOS
MAPAS
PRECIO
BIBLIOTECA BPEDU
ADDENDA PROGRAMA PARA COLEGIOS. ACTIVIDADES.
RESEÑA VER. APRENDER. HACER. INFORMACION
TOPOGRAFIA
SIGNATURA

AUTOR LAVADO PARADINAS, PEDRO
TITULO TECNICAS DE DINAMIZACION Y COMUNICACION DEL PATRIMONIO CULT/ARTIS
LUGAR VALENCIA
AÑO 1988
EDITOR SERV. FROM PROF.
EDIC/REIMP
REVISTA
SIGLAS
NÚMERO TOMO
PAGINAS 10
FIGURAS 2
FOTOS

MAPAS
PRECIO
BIBLIOTECA BPEDU
ADDENDA JORNADAS DE APROVECHAMIENTO EDUCATIVO DE MUSEOS VALENCIANOS
RESEÑA ACCION PLASTICA Y EXPRESIVA EN MUSEOS. TALLERES. LUDICO.
TOPOGRAFIA MUNICH. PARIS. LONDRES. MADRID. ALAVA. RIOJA.
SIGNATURA

AUTOR LAVADO PARADINAS, PEDRO
TITULO UN VIAJE POR EL NILO
LUGAR MURCIA
AÑO 1986
EDITOR GRAFS. DELFOS
EDIC/REIMP
REVISTA
SIGLAS
NÚMERO TOMO
PAGINAS 24
FIGURAS SI
FOTOS
MAPAS
PRECIO
BIBLIOTECA BPEDU
ADDENDA GUIA DIDACTICA DE EXPOSICION MUSEO MURCIA
RESEÑA DIBUJOS PARA COLOREAR, RECORTABLES, PUZZLES, TEMAS...
TOPOGRAFIA
SIGNATURA

AUTOR LAVADO, P. Y CARDENAL, C.
TITULO JOVENES DISEÑADORES EN EL MUSEO/NOSOTROS LOS DISEÑADORES...
LUGAR MADRID
AÑO 1988
EDITOR MCU/MAN/EAD
EDIC/REIMP
REVISTA
SIGLAS
NÚMERO TOMO
PAGINAS TRIPTICO
FIGURAS 7
FOTOS
MAPAS
PRECIO
BIBLIOTECA BPEDU
ADDENDA DISEÑOS ALUMNOS CURSO PREPARATORIO DE EAD.
RESEÑA DISEÑADORES. RELACION OBRA MUSEO. EXPERIENCIA 1985-6. EXP. 1986
TOPOGRAFIA
SIGNATURA

AUTOR LAVADO, PEDRO; GAUDENS, VICTORIA
TITULO EL M. A. N. ANTE LAS DEMANDAS CULTURALES DE LA SOCIEDAD.
LUGAR VALLADOLID
AÑO 1988
EDITOR M. C. DIR. GL. BBAA.
EDIC/REIMP
REVISTA VI JORN. NAC. DEAC MUS. 1988
SIGLAS JMDM
NÚMERO TOMO
PAGINAS 155-165
FIGURAS
FOTOS
MAPAS
PRECIO

BIBLIOTECA BPEDU
ADDENDA ACTAS JORNADAS. FALTA PARTE TEXTO RESULTADOS.
RESEÑA TALLERES/EXPOSICION, PROYECTO, RESULTADOS PROFESORES-NIÑOS.
TOPOGRAFIA
SIGNATURA

AUTOR LEHIDEUX, CATHERINE
TITULO EL TALLER INFANTIL DEL CENTRO POMPIDOU. SUS ACTIVDS. SUS HERRAMIEN
LUGAR MADRID
AÑO 1987
EDITOR MCU/MAN-KAHER
EDIC/REIMP
REVISTA
SIGLAS
NÚMERO TOMO
PAGINAS 8
FIGURAS
FOTOS
MAPAS
PRECIO
BIBLIOTECA BPEDU
ADDENDA SEM. ALTERNATIVAS DE EDUCACION, 1. MARZ 87. TRAD: P. LAVADO
RESEÑA MALETAS PEDAGOGICAS: CERAMICA, GRABADO, CINE, COLOR, ESCRITURA...
TOPOGRAFIA ATELIER ENFANTS,CENTRO POMPIDOU, PARIS
SIGNATURA

AUTOR LIEBELT, UDO
TITULO JUEGO ARTISTICO. FORMAS SENSORIALES DE COMUNICACION PARA NIÑOS...
LUGAR MADRID
AÑO 1988
EDITOR MCU/MAN-KAHER
EDIC/REIMP
REVISTA REV. EDUCAC. DE MUSEOS
SIGLAS REM
NÚMERO TOMO 1
PAGINAS 18-26
FIGURAS
FOTOS
MAPAS
PRECIO
BIBLIOTECA BPEDU
ADDENDA EN UN MUSEO DE ARTE MODERNO. MUS. HANNOVER.
RESEÑA EXPERIENCIAS PLASTICA, EXPOSICIONES Y OBRAS, EN COMUN, SENTIDOS
TOPOGRAFIA HANNOVER
SIGNATURA

AUTOR MACIAS, URIEL
TITULO GUIA DE BIBLIOGRAFIA JUDAICA. LOS JUDIOS PASADO Y PRESENTE.
LUGAR MADRID
AÑO 1988
EDITOR MCU/MAN
EDIC/REIMP
REVISTA
SIGLAS
NÚMERO TOMO
PAGINAS 24
FIGURAS
FOTOS
MAPAS
PRECIO
BIBLIOTECA BPEDU
ADDENDA EXP. BIBLIOGRAFICA EN EL CICLO DEL AÑO JUDIO.

RESEÑA	BIBLIOGRAFIA JUDIA EN ESPAÑOL ASEQUIBLE ACTUALMENTE
TOPOGRAFIA	
SIGNATURA	

AUTOR	MEMOIRE CASTRO, NATHALIE
TITULO	MIRADA SOBRE LOS DOCUMENTOS EDUCATIVOS EN LOS MUSEOS
LUGAR	MADRID
AÑO	1988
EDITOR	MCU/MAN-KAHER
EDIC/REIMP	
REVISTA	REV. EDUCAC. DE MUSEOS
SIGLAS	REM
NÚMERO TOMO	1
PAGINAS	3-9
FIGURAS	5
FOTOS	
MAPAS	
PRECIO	
BIBLIOTECA	BPEDU
ADDENDA	DEP. EDUC. MUSEO HIST. NATURAL DE BURDEOS.
RESEÑA	ENCUESTA HOJAS DIDACTICAS. RESULTADOS. ANALISIS.
TOPOGRAFIA	DATOS MUSEUS EUROPEOS
SIGNATURA	

AUTOR	OLMOS, R. CABRERA, P. GRINO, B...
TITULO	SALAS GRIEGAS Y ETRUSCAS. GUIAS DIDACTICAS.
LUGAR	MADRID
AÑO	1988
EDITOR	MCU/MAN-KAHER
EDIC/REIMP	2
REVISTA	
SIGLAS	
NÚMERO TOMO	
PAGINAS	36
FIGURAS	SI
FOTOS	
MAPAS	SI
PRECIO	100 PTAS.
BIBLIOTECA	BPEDU
ADDENDA	LOSADA, A. DIBUJOS: SANTIAGO GONZALEZ. OR. PED.: SANZ GARCIA B.
RESEÑA	VASOS GRIEGOS. PERIODOS. VIDA GRECIA. SURITALICO. CAMPANIA. ETRUR
TOPOGRAFIA	
SIGNATURA	

AUTOR	PEREZ C., E. Y NOVOA, F.
TITULO	LA PREHISTORIA EN EL AULA: UNA MALETA-KIT TITULADA «UTILES PALEOLIT»
LUGAR	MADRID
AÑO	1987
EDITOR	MEC- CEP ALCALA
EDIC/REIMP	
REVISTA	CEP-ALCALA
SIGLAS	
NÚMERO TOMO	ABRIL
PAGINAS	23-24
FIGURAS	2
FOTOS	
MAPAS	
PRECIO	
BIBLIOTECA	BPEDU
ADDENDA	CURSO PROFESORES CEP.
RESEÑA	ELEMENTOS MALETA. UTILES PREHISTORIA. ACTIVIDAD.
TOPOGRAFIA	
SIGNATURA	

AUTOR	PEREZ C., E. Y NOVOA, F.
TITULO	LABORATORIO DE PREHISTORIA
LUGAR	MADRID
AÑO	1987
EDITOR	MEC
EDIC/REIMP	
REVISTA	NUESTRA ESCUELA
SIGLAS	NE
NÚMERO TOMO	OCT. 87
PAGINAS	13-20
FIGURAS	4
FOTOS	12
MAPAS	
PRECIO	
BIBLIOTECA	BPEDU
ADDENDA	DIDACTICA DE PREHISTORIA CEP ALCALA/ALUMNOS COLEG. RETIRO
RESEÑA	METODO. TALLERES. MATERIALES USADOS. MANIPULACION OBJETOS.
TOPOGRAFIA	
SIGNATURA	

AUTOR	PEREZ CAÑAMARES, ENRIQUE
TITULO	EL MUSEO COMO SISTEMA COMUNICADOR-EDUCADOR.
LUGAR	GRANADA
AÑO	
EDITOR	CONS. CULT. ANDALU
EDIC/REIMP	
REVISTA	V JORN. NAC. PEDAG. MUS. 1986
SIGLAS	JNPM
NÚMERO TOMO	
PAGINAS	8
FIGURAS	1 ESQ
FOTOS	
MAPAS	
PRECIO	
BIBLIOTECA	BPEDU
ADDENDA	NOVIEMBRE 1986, EN PRENSA
RESEÑA	DEF. SISTEMAS, SISTEMAS ABIERTOS Y CERRADOS, APLICACION, COMUN.
TOPOGRAFIA	
SIGNATURA	

AUTOR	PEREZ DIE, M. CARMEN
TITULO	EGIPTO. GUIA DIDACTICA
LUGAR	MADRID
AÑO	1985
EDITOR	MCU/GRAFS FUTURA
EDIC/REIMP	
REVISTA	
SIGLAS	
NÚMERO TOMO	
PAGINAS	64
FIGURAS	SI
FOTOS	SI
MAPAS	SI
PRECIO	100 PTS.
BIBLIOTECA	BPEDU
ADDENDA	DIBUJOS: SANTIAGO GONZALEZ/ORIENT. PED.: T. SANZ MARQUINA
RESEÑA	COLECCION EGIPCIA MAN. NUBIA. HERACLEOPOLIS. BIBLIOGRAFIA
TOPOGRAFIA	EGIPTO
SIGNATURA	

AUTOR	POPP, K. Y RICHTER, Y.
TITULO	EL MUSEO EN LA MALETA

LUGAR MADRID
AÑO 1988
EDITOR MCU/MAN-KAHER
EDIC/REIMP
REVISTA REV. EDUCAC. DE MUSEOS
SIGLAS REM
NÚMERO TOMO 1
PAGINAS 15-17
FIGURAS
FOTOS
MAPAS
PRECIO
BIBLIOTECA BPEDU
ADDENDA MUSEUM IM KOFFER NUREMBERG
RESEÑA ACTIVIDAD. COCINA. LAVADO. LUZ. GRABADO. PREHISTORIA. MINORIA.ECOL
TOPOGRAFIA NUREMBERG
SIGNATURA

AUTOR REEVE, JOHN
TITULO LA EDUCACION EN LOS MUSEOS DE VITRINAS
LUGAR MADRID
AÑO 1987
EDITOR MCU/MAN-KAHER
EDIC/REIMP
REVISTA REV. EDUC. MUSEOS
SIGLAS REM
NÚMERO TOMO 0
PAGINAS 10
FIGURAS
FOTOS
MAPAS
PRECIO
BIBLIOTECA BPEDU
ADDENDA TRAD. I. LLAGOSTERA/P. LAVADO. PROBLEMAS Y TECNICAS EDUCATIVAS
RESEÑA JOURNAL OF EDUCATION IN MUSEUMS, 2, DIC. 1981; PP. 1-6
TOPOGRAFIA
SIGNATURA

AUTOR REEVE, JOHN
TITULO MATERIALES DE MUSEO PARA NIÑOS
LUGAR MADRID
AÑO 1987
EDITOR MCU/MAN-KAHER
EDIC/REIMP
REVISTA REV. EDUCAC. DE MUSEOS
SIGLAS REM
NÚMERO TOMO 0
PAGINAS 4
FIGURAS 6
FOTOS
MAPAS
PRECIO
BIBLIOTECA BPEDU
ADDENDA TRAD. I. LLAGOSTERA/P. LAVADO.
RESEÑA FUNCION DE LOS MATERIALES DE MUSEOS. TAXONOMIA DE HABILIDADES
TOPOGRAFIA
SIGNATURA
AUTOR RIPOLL PERELLO, EDUARDO
TITULO GUIA BREVE DEL MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL
LUGAR MADRID
AÑO 1985
EDITOR MCU/GRAFS. FUTURA

EDIC/REIMP R
REVISTA
SIGLAS
NÚMERO TOMO
PAGINAS 18
FIGURAS
FOTOS 14
MAPAS 1 PLANO
PRECIO 50 PTS.
BIBLIOTECA BPEDU
ADDENDA
RESEÑA INFORMACION. PIEZAS MAS IMPORTANTES DEL MUSEO.
TOPOGRAFIA
SIGNATURA

AUTOR SCHÜLTZ, ILSE
TITULO «MUSEO EN CASA — DER DIDAKTISHEN KOFFER: MEC 1»
LUGAR MUNICH
AÑO 1987
EDITOR PÁDAGOG. AKTION
EDIC/REIMP
REVISTA VOM UMGANG MIT DINGEN
SIGLAS
NÚMERO TOMO
PAGINAS 97-99
FIGURAS
FOTOS
MAPAS
PRECIO
BIBLIOTECA BPEDU
ADDENDA MATERIALIEN SPIEL — UND KULTURPÄDAGOGIK
RESEÑA MALETA ALFARERIA MUSEO AGOST. TECNICA, OBJETIVOS, INVENTARIO
TOPOGRAFIA AGOST, MURCIA
SIGNATURA

AUTOR SOLANO, A (ED.)
TITULO LA FORMACION DE EDUCADORES DE MUSEOS
LUGAR MADRID
AÑO 1988
EDITOR SILEX
EDIC/REIMP
REVISTA
SIGLAS
NÚMERO TOMO
PAGINAS
FIGURAS
FOTOS
MAPAS
PRECIO
BIBLIOTECA
ADDENDA SEMINARIO UNESCO-ICOM EN MUSEO ETNOLOGIA MADRID MAYO 1987
RESEÑA MUSEOLOGIA, MUSEOGRAFIA, MUSEOS ARTE, ARQ. ETN. CIENC. COMUNICAC.
TOPOGRAFIA
SIGNATURA

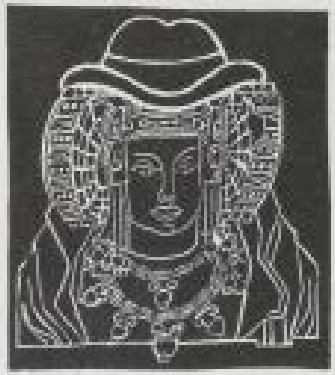
AUTOR VAN DER HOEK, GERARD
TITULO CRISIS EN LA PROVINCIA EDUCATIVA DE MUSEOLANDIA
LUGAR MADRID
AÑO 1988
EDITOR MCU/MAN-KAHER
EDIC/REIMP
REVISTA REV. EDUCAC. DE MUSEOS.
SIGLAS REM

NÚMERO TOMO	1
PAGINAS	13-14
FIGURAS	
FOTOS	
MAPAS	
PRECIO	
BIBLIOTECA	BPEDU
ADDENDA	SER. EDUCAT. DEL RIJKSMSEUM, AMSTERDAM
RESEÑA	APOYO EDUCATIVO. PREPARACION VISITA. ASISTENCIA ESTUDIO/HOBBY
TOPOGRAFIA	AMSTERDAM. BARCELONA.
SIGNATURA	

AUTOR	WEILER, DORISE
TITULO	EN COLOR. VER, VIVIR Y COMPRENDER LOS COLORES.
LUGAR	MADRID
AÑO	1988
EDITOR	MCU/MAN-KAHER
EDIC/REIMP	
REVISTA	REV. EDUCAC. DE MUSEOS
SIGLAS	REM
NÚMERO TOMO	1
PAGINAS	10-12
FIGURAS	
FOTOS	
MAPAS	
PRECIO	
BIBLIOTECA	BPEDU
ADDENDA	EXPOS. DIDACT. EN EL AUGUSTEUM DE OLDENBURG. 16.8-29.11.1987
RESEÑA	OBJETIVOS. EXPOSICION. ESPACIOS Y FINES. VALORACION. CATALOGO
TOPOGRAFIA	OLDENBURG
SIGNATURA	

UN MUSEO

ES ALGO



MUY

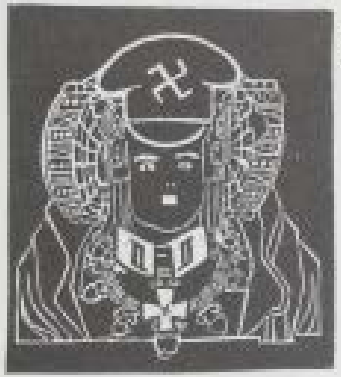
DIVERTIDO

18 de Mayo. DIA INTERNACIONAL DE LOS MUSEOS. MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL

UN MUSEO

ES ALGO

MUY



DIVERTIDO

320

18 de Mayo. DIA INTERNACIONAL DE LOS MUSEOS. MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL

LA ACCIÓN CULTURAL EN LAS EXPOSICIONES DEL MUSEO NACIONAL DE ETNOLOGÍA DE MADRID: INFORME DE ACTIVIDADES

Ana M.ª Verde Casanova
Jefe del Departamento de Educación y Acción Cultural y Jefe del Departamento de América

M.ª Angeles Díaz Ojeda
Conservadora-Jefe del Departamento de Africa
Museo Nacional de Etnología — Madrid

El Museo Nacional de Etnología se encuentra instalado en el edificio que mandó construir el médico D. Pedro González Velásco para crear, en 1875, el primer museo antropológico que ha existido en España. Al morir su fundador, tanto el edificio como las colecciones que albergaba fueron adquiridos por el Estado, y a pesar de los avatares sufridos en más de cien años de historia — como pone de manifiesto su actual directora, Pilar Romero de Tejada, en el trabajo que presenta en este Encuentro —, el edificio siempre se ha utilizado como museo. En la actualidad, su administración y gestión es competencia de la Dirección General de Bellas Artes y Archivos del Ministerio de Cultura, a través de la Dirección de los Museos Estatales.

Si la apariencia externa del edificio no ha sufrido apenas variaciones en su ya larga historia, no se puede afirmar lo mismo de su aspecto interior, que se fue acomodando, en la medida de lo posible, a las necesidades impuestas por las actividades que la institución desarrollaba, acordes con los criterios dominantes en cada época, tanto en lo que respecta a lo que se consideraba qué era un museo, como en lo relativo a la materia concreta de la que se ocupaba: en este caso, la Etnología o Antropología Sociocultural, disciplina de tortuoso y débil desarrollo en España, por razones oscuras que aun en la actualidad siguen discutiendo los especialistas, sin terminar de llegar a un acuerdo.

Lo cierto es que, según las épocas y por unos intereses u otros, las colecciones que a lo largo del tiempo se han ido incorporando y constituyendo los fondos del Museo Nacional de Etnología son muestras de la cultura material de diferentes pueblos del mundo, especialmente de aquéllos que están relacionados con la historia española. Y es preciso hacer notar aquí que

la denominación de «nacional» del museo se presta a confusión, puesto que entre las colecciones no hay ninguna que represente la cultura material de los pueblos de España. Las colecciones del patrimonio etnográfico español, cuya conservación, gestión y custodia es competencia del Estado, se encuentran en el Museo del Pueblo Español, que fue creado por el Gobierno de la II República en el año 1934. Esta división se debe no tanto a criterios científicos como a cuestiones de carácter administrativo y práctico, o incluso de «tradición» de estas instituciones museales.

En la actualidad, los fondos del Museo Nacional de Etnología están integrados por las colecciones procedentes de Filipinas, Golfo de Guinea, Marruecos, Sáhara Occidental, diversas zonas y culturas del continente americano, Extremo Oriente y Oceanía, así como por algunos objetos aislados que proviennen de muy diversos lugares del mundo. Asimismo, se conserva buena parte de la importante colección de antropología física que inició el Dr. Velásco, y acrecentaron sus discípulos y sucesores al frente del Museo, en los primeros años del siglo XX.

Las actividades del museo vienen condicionadas por distintos factores. En primer y decisivo lugar, las propias colecciones como objetos de conocimiento y como medios para comunicar y difundir conocimientos. En segundo lugar, la perspectiva científica desde la que se aborda el tratamiento de las condiciones etnográficas, así como el papel que desempeña la Antropología Socio-cultural como ciencia que permite un mejor y mayor conocimiento de la humanidad, a través del estudio de la diversidad cultural. En tercer lugar, las tendencias actuales de la museología, que inciden centros difusores de conocimiento, al servicio de la sociedad. En cuarto lugar, la infraestructura, es decir, el espacio disponible, las características del edificio, los recursos humanos, especialmente el equipo técnico, y los recursos económicos de los que se dispone. El órden en que se han enunciado estos factores no debe interpretarse como una valoración de la importancia de cada uno de ellos, pues todos están interrelacionados y, en ocasiones, se influyen mutuamente de forma muy determinante.

Por razones de operatividad, en el museo se ha establecido una estructura interna de departamentos, con un responsable al frente de cada uno de ellos, que responde también a la diversidad de colecciones. Estos departamentos son, en la actualidad, Filipinas y Extremo Oriente, Africa, América y Oceanía, Antropología Física, Educación y Acción Cultural, y Reatauración.

El equipo técnico del museo está integrado por las siguientes personas:

— Pilar Romero Tejada, Licenciada en Antropología Americana. Facultativo del Cuerpo de Conservadores de Museos. Es la Directora del Centro y Jefe del Departamento de Filipinas y Extremo Oriente.
— Angeles Días Ojeda, Licenciada en Ciencias Políticas y Sociología, especialista en Antropología Social. Facultativo del Cuerpo de Conservadores de Museos. Jefe del Departamento de Africa.

— Ana M.ª Verde Casanova, Licenciada en Antropología Americana. Conservadora-Técnica, Jefe del Departamento de América y Oceanía, y Jefe del Departamento de Educación y Acción Cultural.
— Concepción Mora Postigo, Licenciada en Antropología Americana. Técnica. Jefe del Departamento de Antropología Física.
— Inmaculada Ruíz Jiménes. Restauradora Titulada. Jefe del Departamento de Restauración.

La escasez de personal técnico cualificado se trata de paliar — no siempre con éxito — abordando las actividades en equipo, de tal manera que existe una estrecha colaboración entre todo el personal del museo a la hora de llevar a cabo los proyectos que plantea, coordina y controla cada responsable de Departamento, y siempre con la autorización y supervisión de la Dirección. En este sentido, cabe destacar el papel del Departamento de Educación y Acción Cultural que, lejos de desarrollar su actividad como algo independiente que se sobreañade a los proyectos del resto de los Departamentos, participa activamente en todos ellos, desde su gestación hasta su realización.

Esta dinámica de trabajo se ha ido generando por la propia experiencia adquirida en los años que han precedido a la reapertura del museo, el 4 de diciembre de 1986. Desde que se iniciaron las obras de rehabilitación del edificio, en 1982, que ya llevaba un tiempo cerrado al público a causa del grave deterioro que había alcanzado, y puesto que el mecanismo específico de comunicación de un museo son las exposiciones, la mayor preocupación se centró en mantener un espacio para realizar exposiciones temporales, lo que permitiría al museo continuar comunicándose con la sociedad e ir reafirmando su presencia y la nueva orientación de sus actividades. De este modo, cuando la totalidad de las instalaciones entraran en funcionamiento de nuevo, su presencia no supondría la irrupción de una institución extraña en el entorno, sino la intensificación de aquellas actividades que ya habrían adquirido así carta de natureza.

En esta etapa se realizaron las seguintes exposiciones:

1. **Exposición monográfica de Filipinas,** inaugurada en febrero de 1982. Consistió en una exhibición de la cultura material de los diferentes grupos étnicos de las Islas Filipinas, que permaneció abierta al público hasta 1985, en la planta baja del salón central del museo, zona que tan sólo se había adecentado provisionalmente a tales efectos. Se editaron unas hojas didácticas que permitieran un mejor aprovechamiento de la visita a lo escolares.
2. En julio de 1985 se inauguró la exposición titulada **La India y Extremo Oriente,** y con ella se inicia la serie de exhibiciones propiamente temporales, en una sala lateral del museo de muy reducidas dimensiones, mientras se finalizan las obras en la zona central del mismo. Se trataba de una

muestra de objetos, pertenecientes a los fondos del museo, relacionados con las creencias religiosas y las manifestaciones artísticas de los pueblos de donde proceden. En esta ocasión, además de las clásicas hojas didácticas para escolares, se editó un catálogo que aportaba información de carácter general acerca de las culturas a las que hacía referencia la exposición. Esta publicación, modestísima por la escasez de medios económicos, tiene la importancia de abrir camino en esta línea, y de constituir el producto que permanece en el tiempo, reflejando una actividad realizada en su momento, con todas sus limitaciones y todos sus logros.

3. En diciembre del mismo año se ofrece al público la exposición **Cerámicas de Marruecos** que, a través de los objetos elegidos, ponía de manifiesto el contraste entre las tradiciones culturales árabe y bereber que conviven en ese país vecino. Se trató de una exhibición muy didáctica, quizás porque el material utilizado era una muestra seleccionada por Francisco de Santos, que coordinó la exposición, y que había estudiado exhaustivamente estas colecciones del museo para realizar su Tésis de Licenciatura. La itervención de Ana Verde, responsable del Departamento de Educación y Acción Cultural en el diseño del montaje y en la confección del material impreso de apoyo —en esta ocasión, hojas didácticas y un tríptico informativo—, así como la colaboración del resto del equipo técnico del museo, dio como fruto un producto bastante satisfactorio, que puso de manifiesto una vez más —como en el caso de **La India y Extremo Oriente**—, que es posible ofrecer al público una exposición de calidad utilizando muy pocos objetos y escasísimos recursos infraestructurales y económicos, si se saben suplir estas carencias materiales con el aporte científico y humano invertido en la realización del proyecto.
4. **Tallas y Máscaras Africanas** se inauguró en marzo de 1986. Coordinada por María Sierra, responsable en aquel momento del Departamento de Africa, mostraba una selección de objetos representativos y característicos de los sistemas de creencias propios de un conjunto de grupos étnicos del Africa Subsahariana. Junto con los objetos pertenecientes a los fondos del museo, en esta ocasión se exhibieron otros pertenecientes a colecciones privadas, que fueron depositados temporalmente para la ocasión. La exposición se acompañó de la edición de un catálogo, modestísimo una vez más, pero que cumplía la función de dejar constancia del trabajo realizado.
5. **Joyas de Marruecos** es la última exposición temporal que se lleva a cabo en esta etapa. Ofrecía al público una rica muestra de la orfebrería tradicional marroquí, y ponía de manifiesto la diversidad de lecturas que permite el material etnográfico. Los mismos objetos pueden servir para explicar técnicas de elaboración y expresiones y tradiciones estéticas; así como usos y funciones de carácter utilitario, económico, social y religioso. Todo ello permite transcender la materialidad concreta de los objetos y, a través de ellos, elaborar un discurso que aporte a nuestra sociedad un mayor

conoci-miento y comprensión de tradiciones culturales diferentes de la nuestra.

En este período de 1982 a 1986, en el que la actividad expositiva del museo se ve limitada a exhibiciones temporales —por las obras de rehabilitación del edificio, como ya se ha indicado—, es cuando se consolida el Departamento de Educación y Acción Cultural que, además de intervenir en la dinámica habitual de funcionamiento, lleva a cabo una serie de experiencias educativas de gran interés, algunas de las cuales terminaron con la realización de una exposición en el propio museo, como fueron la **Exposición de Trabajos Escolares,** en colaboración con Juvenalia, en enero-febrero de 1984; y la de dibujo y pintura, titulada **La Etnología vista por los niños,** en colaboración con la Escuela de Artes Decorativas, en septiembre-octubre del mismo año. En ellas se partió de la utilización del museo como recurso didáctico para la escuela, estableciendo una serie de objetivos educativos, como fueron el desarrollo del conocimiento, el estímulo de la imaginación y la comprensión del objeto inserto en la cultura de la forma parte. El trabajo de los niños en el museo, así como la utilización de fotografías y documentación, les permitió la aprehensión de formas, significados y percepciones que plasmaron después en una actividad imaginativa, y credora. Además, el entrar en contacto con una realidad atractiva, por su falta de cotidianidad, dio como resultado la obtención de formas, colores y modelos para enriquecer su mundo de vivencias y sensaciones, que permitieron crear nuevos cauces de expresión. Estas experiencias sirvieron también para estrechar los lazos entre el museo y la escuela, solventar las deficiencias de infraestructura de una y otra institución —en este caso, el museo carente de taller— así como para valorar el patrimonio y trabajo museístico, mediante la colaboración de los escolares y profesores en la realización de las mismas.

Por otra parte —y constituyó, sin duda, la actividad de mayor envergadura de este período—, fue preciso ir diseñando el montaje de la exposiciones permanentes del museo, para que, una vez finalizadas las obras, se pudiera proceder a su reapertura total. Es estos años, el equipo del museo sufre algunas variaciones, para adquirir su actual composición: En 1982, Pilar Romero Tejada se hace cargo de la dirección del centro; en enero de 1986 se incorpora Concepción Mora Postigo como Técnica; en abril del mismo año, Angeles Díaz se hace cargo del Departamento de Africa, sustituyendo a Marta Sierra, que pasa a otro Museo; y Ana Verde e Inmaculada Ruíz cosolidan su situación laboral, que hasta aquellos momentos había sido inestable desde el punto de vista administrativo.

En esta época, el equipo técnico del museo pudo contar con la ayuda de personal especializado contratado temporalmente por la Administración, gracias a que la importancia de las obras de rehabilitación del edificio suposo que se considerara «museo de nueva creación», lo que significa la puesta en marcha de todos los servicios que ofrece dicha institución, así como el diseño

y montaje de las exposiciones permanentes, lo que conllevaba un volúmen de trabajo difícil de llevar a cabo con los exiguos recursos humanos de que se disponía. Por ello, el personal contratado sirvió de gran ayuda, pero, aun con todo, no es pecar de vanidad afirmar que el esfuerzo realizado ha sido monumental.

Se llegó al acuerdo de que la exposición permanente había de ser el resumen del museo, algo así como la imágen social del mismo, por lo que era necesario dotar de unidad y coherencia al discurso expositivo que, al tener que mostrar diferentes colecciones, y a través de ellas, a su vez, la diversidad cultural, constituía un importante desafío. Por otra parte, el espacio disponible para exposición permanente también era limitado, y con una estructura rígida impuesta por el carácter histórico-monumental del edificio, que constreñía las posibilidades de actuación. Por último, razones económicas han supuesto que los recursos técnicos con los que se ha dotado el edificio constituyan el mínimo equipamiento necesario para su funcionamiento como institución museística, por lo que aun en la actualidad dista mucho de alcanzar el nivel óptimo deseable.

Con tales exigencias y limitaciones en perspectiva, se abordó el diseño del montaje de la exposición permanente, haciendo un análisis de la división del espacio disponible y de la importancia y significación de las colecciones que integran los fondos del museo. Se establecieron tres grandes bloques geográficos, que se correspondían a las tres plantas dedicadas a exposición permanente, y en función de la magnitud de las colecciones se eligieron los espacios de exposición para cada una de ellas. De este modo, en la primera planta, que es la que ofrece mayor espacio expositivo, se instaló Filipinas y Extremo Oriente, por ser la colección más numerosa. En la segunda, asignada a la cultura material africana, se han instalado muestras de las colecciones de Marruecos y del Sáhara Occidental, posponiendo el montaje de las importantes colecciones del Africa Subsahariana, que se llevará a cabo cuando sea posible realizar el profundo estudio previo que ello requiere. Por último, en la tercera y última planta se exhiben procedentes de Oceanía y del continente americano.

Como es fácil deducir, cada Departamento se hace cargo de una sala de exposición permanente, a excepción del Departamento de Antropología Física, cuya exposición está aún en estudio. El criterio dominante es que la exposición ha de ser didáctica por sí misma, y cuantos menos elementos complementarios requiera mejor se habrá logrado el objetivo de hacer comprensible, a través de ella, las culturas de otros pueblos. El hecho de que el recorrido completo por las salas permanentes supone el acceso a una información muy diversa, lo que ya implica un alto grado de complejidad, y respectando la libertad de los responsables de cada Departamento a la hora de poner el énfasis en unos elementos culturales u otros en concordancia con las características de las diferentes colecciones, ha requerido la unificación de criterios expositivos, con el objeto de facilitar a los visitantes la comprensión

de la información transmitida, cualquiera que fuera su nivel de conocimientos. De este modo, cada una de las culturas reflejadas se expone siguiendo un esquema común, que atiende básicamente a la localización geográfica del pueblo o grupo social de que se trata, el medio ambiente en el que vive, los recursos técnicos y económicos de que dispone, la organización familiar y social, el sistema político y de creencias. Este esquema de desarrollo integrando en un mismo discurso secuencial los objetos de las colecciones, mapas de localización, textos explicativos, fotografías y dibujos. Estos elementos se combinan y ordenan de tal modo que se potencian unos a otros, para alcanzar en conjunto el objetivo de caracterizar la cultura del grupo humano del que se trate y hacerla inteligible en los términos de muestra propia cultura.

Del mismo modo que se eligió este esquema común de caracterización cultural (elaboración del contenido del mesaje y transmisión del mismo), también se optó por unificar los elementos expositivos tales como soportes, vitrinas, paneles y formato de fotografías. A este acuerdo de llegó tras arduas discusiones sobre las ventajas de la uniformidad o los problemas de aburrimiento que podrían causar en el espectador. Finalmente, y teniendo en cuenta que tales elementos son simplemente el envoltorio inevitable en el que se ofrece la exposición, se eligió el criterio unificador de los mismos, ya que la diversidad de información que se ofrece a través de ellos es de por sí lo suficientemente rica como para mantener la atención del visitante.

Otro tema que suscitó un importante debate fue la pertinencia de utilizar vitrinas en las exposiciones permanentes, o la conveniencia de organizalas creando ambientes, y, a pesar de estar todo el equipo de acuerdo en que esta última solución es la ideal para un museo etnológico, la infraestructura disponible y la condición de «permanente» de dichas exposiciones aconsejaban el montaje en vitrina, que finalmente fue la fórmula adoptada.

Sin embardo, con la apertura definitiva de las salas permanentes, el museo no ha dado por concluida su función expositiva, sino que, partiendo de ese montaje permanente que presenta los fondos principales del museo y que tiene unos objetivos generales en sus planteamientos científicos, así como unos objetivos de comunicación amplios y abiertos a diferentes intereses e interpretaciones, se ha abordado otra serie de exposiciones temporales con objetivos y realizaciones concretas, que no han dejado de suponer fuertes retos para el personal científico del museo.

En la actualidad, los museos son conscientes de que sus fines no se han de centrar sólo en la salvaguarda y protección del Patrimonio que albergan, sino que deben jugar también un importante papel en la difusión cultural y en la educación de la comunidad a la que pertenecen, de forma que se hagan no sólo accesibles sino también comprensibles a todos los niveles potenciales o reales de público. La toma de conciencia de esta situación nos lleva, por un lado, a realizar exposiciones que tengan un interés social y conecten con la realidad de la sociedad en la que están inmersos y, por otro, a organizar

actividades complementarias que ayuden a aumentar su mensaje así como sus funciones de comunicación y educación.

Todo lo anterior encuentra su concretización en la exposición titulada **Culturas y Drogas,** cuya realización buscó tratar un tema presente en la historia de la humanidad a través de diferentes culturas, así como en la propia de la sociedad occidental. El objetivo concreto de esta exposición fue mostrar la historia cultural de aquellas sustancias naturales que, durante siglos, han tenido una función simbólica y ritual por las especiales propiedades y características de las mismas, razón por la que han sido utilizadas con fines mágico-religiosos y medicinales en otras culturas, diferenciando y analizando su uso en diferentes contextos culturales específicos, en donde sirven para reafirmar los valores sociales.

Esta exposición, coordinada por Dolores García y Francisco de Santos, y asesorada científicamente por Domingo Comas Arnau, especialista en el tema de la droga, contó con una serie de actividades complementarias, tales como conferencias y mesas redondas referentes al tema de la droga. Asimismo, contó con un poster, un catálogo en el que aparecían diversos trabajos de investigación y documentación; un video, que complementaba, ampliaba y daba una presentación más dinámica a los objetos expuestos, al situarlos en su contexto cotidiano y cultural; un material didáctico destinado a profesores, que tenía por finalidad facilitar el estudio y análisis de la problemática del uso de la droga en nuestra sociedad, permitiendo conectar la exposición con nuestra realidad social. El éxito de esta muestra se ha visto reflejado en su petición de itinerancia por parte de otras instituciones de diversos lugares de España, habiendo sido expuesta en Santillana del Mar (Cantabria), Zamora (Castilla-León), Cádiz (Andalucía), Burgos (Castilla-León), Alicante (País Valenciano), y Murcia (Comunidad de Murcia).

La exposición **Conservación y Restauración del Material Etnográfico,** coordinada por Inmaculada Ruiz Jiménez y M.ª Isabel Herréaz, en la que se mostraba la importancia y responsabilidad de los museos en la conservación del patrimonio etnográfico —y de la que se ha presentado una comunicación específica en este Encuentro—, fue la siguiente realización, junto con la titulada **Simbología de la Indumentaria Indígena de Guatemala,** coordinada por Ana Verde y Fidela San Miguel, propietaria de la colección que se exhibía. Esta exposición, aunque contaba con un espacio muy reducido, permitió presentar al público una colección privada y abordar el tema de la indumentaria como código de comunicación a través de su simbología. Dicha exposición también se acompañó de una conferencia y un folleto informativo.

En la actualidad se encuentra en exhibición la exposición de **Arte Naga,** procedente del Museo Barbier-Muller de Ginebra, cuya venida a España ha sido posible gracias a la gestión realizada por Pilar Romero de Tejada, directora del Museo Nacional de Etnología, que ha sido asimismo la coordinadora de dicha exposición en el Museo. Esta muestra significa el comienzo de una forma de colaboración entre este museo e instituciones extranjeras afines

en su temática, que permitirá al público español la contemplación de colecciones etnográficas desconocidas hasta el momento en nuestro país. Como complemento a esta exposición se ha editado la versión en castellano del catálogo correspondiente; y, especialmente orientado al público infantil, el Departamento de Educación ha diseñado una hoja didáctica y ha creado dos juegos, uno de los cuales es un puzzle de grandes dimensiones que produce una talla Naga, y el otro es un gran panel imantado con la figura de un guerrero en el que los niños pueden superponer los adornos que simbolizan el status de guerrero entre los Naga.

Llegados a este punto, nos queda por manifestar que la acción cultural está formada por las actividades que el museo proyecta al exterior. Conferencias, cursos, proyecciones, realización de simposios y congresos, visitas comentadas, etc., forman parte de la misma y son también realizadas por el Museo Nacional de Etnología. Sin embargo, en esta comunicación nos hemos centrado en el tema de las exposiciones, no de forma arbitraria sino porque cada museo prima su acción en unas actividades sobre otras en base a su historia, espacio, medios económicos, criterios de su personal, etc., y nosotros consideramos, basándonos en la idiosincrasia específica que nos define, que las exposiciones, que poseen en sí mismas un carácter didáctico, y los elementos de difusión que las acompañan, son el medio que tenemos más adecuado para llegar al mayor y más variado número de público, en sus aspectos lúdicos, estéticos y educativos.

LOS DEPARTAMENTOS DE DIFUSION — EDUCACIÓN Y ACCIÓN CULTURAL EN ESPAÑA — 1988

Irene Peypoch Mani
Jefe del Departamento de Difusión
Sección técnica de Museos
Diputación de Barcelona

Quiero ante todo felicitar a los componentes de los Comités Nacionales de ICOM de España y Portugal por la oportunidad que nos brindan de llegar a conocernos mejor y poder establecer contactos que, todos esperamos, sean cada vez más fructíferos y amplios. Si consideramos muy importante la relación de intercambio entre los diferentes museos del ámbito internacional o entre los departamentos afines de los mismos, así como pueda serlo la relación entre los museos de un mismo país, para los Departamentos de Educación y Acción Cultural este intercambio debería ser obligado: los que trabajamos en ellos nos relacionamos con el exterior y este exterior, es decir el público al que hay que mantener informado, al que debemos comunicar todo lo que el museo puede ofrecer, procede de diferentes áreas tanto de carácter social como geográfico. Cuanto más estrecha sea la relación entre los museos, cuanto más exhaustivo sea el intercambio de documentación, de ideas, de materiales, mejor será la oferta que los Departamentos de Educación y Acción cultural podran hacer a la sociedad para que se sienta integrada y los utilice.

Del mismo modo, igual que tratamos de dar a conocer nuestra historia, nuestra manera de ser, nuestro entorno al público nativo que visita un museo, es decir exponerle todo lo que hace referencia a su pasado en su relación con el presente y con su posible futuro, utilizando objetos y documentos con los que pueda sentirse identificado, podemos hacer algo semejante con el público procedente de otro país. Por ejemplo, un portugués que viaja a España o un español que lo hace a Portugal, si al visitar un museo se le da una información ampliada con datos que de un modo u otro le relacionan con lo que está viendo, la visita le resultará mucho más agradable y provechosa. Es una de las muchas maneras de educar deleitando cumpliendo así una de las funciones del museo.

Tratará de exponer a grandes rasgos el estado en que se hallan y el funcionamiento de los Departamentos de Educación y Acción cultural de los museos españoles. Quizá esta no sea la ocasión para discutirlo, pero me parece necesario mencionar el hecho de la falta de acuerdo en la definición de los departamentos, no en cuanto a su cometido, dado que, por lo menos para los que formamos parte de ellos, este es muy claro aunque muy pocas veces pueda llevarse adelante; pero sí en cuanto a su nombre: los llamamos Departamentos o Gabinetes de Educación y Acción Cultural, Pedagógicos, de Difusión. Yo me inclino por la primera de las definiciones, la misma que emplea ICOM-CECA, no con pleno convencimiento, pero sí en el caso que nos ocupa dado que es la que se aplica en la mayoría de nuestros museos. En realidad, los DEAC deberían ser parte integrante y ejecutores hacia el exterior de un departamento más amplio al que podríamos llamar de Difusión, y que estaría formado por conservadores, educadores, restauradores, es decir, por una representación de las diferentes secciones que componen un museo, además de técnicos en diseño, relaciones públicas, asesores de imagen o de marketing, etc. Todos sabemos que esto no es así, en la mayoría de los casos los Departamentos de Educación y Acción Cultural se limitan a recibir y acompañar escolares y todos sabemos que a pesar de ser importantes no son las únicas visitas que se acercan al museo, aunque sean las más asiduas por obligadas. Algunas autonomías tienen Gabinetes Pedagógicos, pero se ocupan de programas generales, no únicamente de museos. Hay, claro, museos más abiertos a la búsqueada de nuevos públicos, dentro y fuera del museo, a la aplicación de las nuevas tecnologías, pero se trata de excepciones achacables más a los directores que consideran al Departamento de Educación y Acción Cultural como parte integrante del museo y actúan en consecuencia, que a una política general preestablecida por los diferentes gobiernos capaz de convertir el museo en un verdadero equipamento cultural en beneficio del municipio.

Es difícil saber cuantos museos existen en España, yo tengo censados un millar y estoy convencida que hay bastantes más. Según mis datos puedo decir, como ejemplo, que en Madrid capital hay, entre museos y colecciones unas 70 instituciones, a 40 de las cuales se las califica como museos; en Barcelona se contabilizan unas 50, 40 mencionadas como museos; en Galicia hay información sobre 26 museos; en el País Vasco y Navarra hay censados 30, diez de los cuales están en Alava; en Gerona se contabilizan 52 museos; en el Alto Aragón se ha editado un folleto que nos habla de 24 museos; en Catalunya se nos indica la cantidad de 250; en un folleto que ha editado últimamente la comunidad de Castilla-La Mancha se cuentan 48 entre museos y colecciones; en las Baleares hay censados unos 30, etc.

Algunos tienen Departamentos de Educación y Acción Cultural que hacen un buen trabajo y aportan documentación muy interesante, aunque mayoritariamente dedicada a los escolares. Se trata únicamente de algunos ejemplos que podrían ampliarse con un largo etc referido a todos los museos

de España. La lista que se obtiene no es demasiada fiable. Hay un hecho que puede dar una idea de lo que expongo, y me permitiran que explique algo que afecta a una Institución de Barcelona, esta última en su papel de apoyo a los municipios de su área de influencia y en nuestro caso a los museos municipales, está llevando a término una encuesta para saber cuantos museos y colecciones existen, de que tipo de equipamento disponen y en que estado se hallan. Para llegar a ello se ha escrito a todos los municipios, por pequeños que sean, indagando si tienen o no museo o colecciones y el resultado ha sido de 170, más de 20 de los que en principio se suponía que había, de los cuales sólo un 7 u 8% tienen organizado un Departamento de Educación y Acción Cultural. Las visitas son personales pues deseamos que los datos que obtenemos sean lo más aproximados posible a la realidad.

En base a esto y extrapolándolo a toda España, el millar de museos de los que dispongo de datos puede aumentar. Hay que pensar que en multitud de pequeños pueblos existen colecciones a las que algo pomposamente se llama museo y que no estan censadas. Algunos sólo estan abiertos los fines de semana y a menudo hay que ir a la caza y captura de la llave para poderlos visitar, en este caso el Departamento de Educación y Acción Cultural está representado por el personaje erudito del lugar gracias a cuya buena voluntad y esfuerzo podemos decir, en términos teatrales, que representa todos los papeles de la obra. Como es de suponer, no podemos aceptar que a muchas de estas colecciones se les dé el título de museo ya que no cumplen las funciones que se supone deben cumplir ni tienen los equipamentos mínimos necesarios; pero, nos guste o no, existen y hay que tenerlas en cunta dado que albergan y puede decirse que «conservan» una parte de nuestro patrimonio, y en mayor o menor escala, son visitadas.

Como es natural y por todo lo expuesto, saber que porcentaje de los museos españoles tiene departamento de educación adecuado, es por lo menos complicado. Con un grupo de compañeros y compañeras de diferentes museos de España, estamos trabajando para tratar de obtener una respuesta lo más aproximada posible a la realidad. De momento hemos elaborado una encuesta a través de la cual deseamos obtener datos suficientes para poder saber cual es nuestro techo actual y actuar en consecuencia elaborando mediante ordenador un informe del que todos podamos sacar provecho. Hemos empezado a hacerla circular y ya hemos obtenido algunas respuestas y es un poco basándome en estas y en los datos que con el tiempo he ido recopilando a través de mi trabajo, y en los que hay que tener en cuenta las lagunas de los pequeños museos y colecciones desperdigados por toda nuestra geografía, que trato de exponer la situación actual de los departamentos de educación y acción cultural y de un modo más marginal, de los departamentos de difusion.

Por desgracia no podemos decir que la situación sea la más óptima. Y es por demás muy desigual, dependiendo la mayoría de las veces del papel que la dirección considera debe jugar el Departamento de Educación y Acción

cultural dentro del contexto del museo. Este es el mayor problema con que estos departamentos se enfrentan: excepto contadas excepciones que no hacen sido confirmar la regla, no se los considera como parte integrante del bloque museístico, como puedan serlo los conservadores o los restauradores, sino como apéndices y, si, de por si los presupuestos que se dedica a los museos son una pequeña parte de los escasos presupuestos que en general se dedican a la cultura, los de los departamentos de educación y acción cultural no se llevan la mejor parte.

Son bastantes los museos que dicen tener Departamentos de Educación y Acción cultural, casi un 50% de los que atienden al público, pero tan sólo entre un 20 o un 25% de ellos tienen un taller didáctico y equipamentos propios que no ha de compartir con el resto del museo. La realidad es que tienen personal dedicado a atender las visitas escolares o de algún otro tipo y pueden ofrecer publicaciones pedagógicas; ahora bien, ¿cuantó personal y cuantas publicaciones? ¿Es éste su único cometido? Y, por encima de todo, ¿el personal y los medios de que se dispone son los necesarios para difundir adecuadamente el contenido de los museos? Estas preguntas deben cumplir una premisa previa, que el patrimonio que deben explicar se halle en condiciones aceptables. No podemos llamar al público a visitarnos si nuestra oferta no está adecuadamente presentada. Aquí es donde se hace necesario el esfuerzo de los diferentes equipos del museo.Hay que decir que este esfuerzo existe y que los resultados acostumbran a ser sorprendentes si se tienen en cuenta los presupuestos que se barajan, sobre todo si pensamos en los museos municipales. Los compañeros y compañeras de difusión que asisten a las Jornadas nos pueden explicar los buenos resultados que en general obtienen, contando con presupuestos mínimos.

Tan sólo un 10% aproximado de los museos españoles tienen institucionalizado el que podríamos llamar Departamento de Educacióny Acción Cultural, es decir tienen personal, equipamentos, espacio para taller pedagógico, posibilidad de edición de materiales. Se trata de Departamentos en cierta medida privilegiados que, sin embargo no se tienen por tales, porque, como es natural, es mucho lo que se puede hacer en el campo de la Educación y la Acción Cultural si tenemos en cuenta la importancia y, porque no decirlo, la grandeza del Patrimonio de nuestro país y aquí creo poder añadir de nuestros países. Sin embargo, no quiero ofrecer una idea equivocada cayendo en la tentación de la queja y el lloriqueo, es mucho lo que se hace y el trabajo que se lleva a término para abrir cada día más nuestros museos al exterior. Una muestra lo son las publicaciones y, los que hemos establecido relaciones de intercambio con otros museos, vemos que cada día son más y más elaborado su contenido resultado de la investigación no sólo de los contenidos del museo sino de estudios de público, de entorno, de resultados, de análisis comparativos, de estadísticas de incidencia, de aplicación de nuevas tecnologías. Cada día va en aumento la elaboración de las maletas didácticas, elemento cuya importancia como apoyo a la difusión externa del

museo es enorme. Nos relacionamos cada vez más con el exterior y ejercemos nuestro derecho en las organizaciones internacionales y ocupamos en ellas el lugar que nos corresponde.

He mencionado antes que un 10% de nuestros museos tenían institucionalizados los Departamentos de Educación y Acción Cultural, entre 20 o un 25% no sólo no tiene Departamento sino que ni tan sólo tienen atención al público y, cuando la tienen, es la efectuada por el erudito del lugar que he mencionado antes. El resto de museos tienen personal fijo o eventual, una o a lo sumo dos personas dedicadas a la atención al público, mayoritariamente dirigido a la atención a los estudiantes, tanto de EGB, BUP,COU,Formación Profesional y en algunos casos a los universitarios. Los museos van incorporando a sus circuitos al público llamado de la tercera edad, un hecho que cualquier educador o difusor consideraría normal dentro de la atención al público, empieza a ser aceptado dentro de los programas debido al número cada vez mayor de excursiones organizadas para pensionistas y jubilados que tienen el museo o los museos de la localidad como visita obligada. Se está creando un nuevo tipo de información para los grupos procedentes de asociaciones culturales y de ocio y, dentro de las posibilidades de cada museo, se les ofrecen visitas comentadas, y se les plantean nuevos circuitos posibles con la participación de los museos, yacimientos arqueológicos, conjuntos monumentales de la zona. Se está trabajando cada vez más con grupos especiales, minusválidos, invidentes, etc. tratando de que el museo ofrezca a todos las mismas posibilidades y no sólo en casos puntuales como puede ser una exposición, sino dentro de la programación normal del Museo.

En todo momento nos movemos con cifras aproximadas y así será hasta que no exista el censo de todos los museos y colecciones de España, por ahora nuestros datos proceden en su mayoría, de museos estatales, de museos que dependen de las autonomías, de diputaciones, de ayuntamientos solventes y así podemos decir que un 20% aunque no tengan DEAC tienen un responsable que tiene a su cargo la difusión y que el 80% restante dependen directamente de la dirección. En muchos casos falla la infraestructura de apoyo casi siempre por cuestiones de presupuesto ya que la mayor parte se la llevan la conservación y restauración de los objetos, cosa por demás comprensible, pero sin olvidar que la finalidad última del museo es difundir el patrimonio, no guardarlo perfectamente conservado en un almacén sin darle a nadie o sólo a unos pocos privilegiados la oportunidad de gozar de él.

Todos estos museos tienen publicaciones que como ya he mencionado son cada vez mejores, se publican guías, catálogos, juegos, recortables hay publicaciones didácticas para todos los niveles de la educación. Son los museos afortunados el resto se mueve por otras pautas, pero se mueve. Todo esto hay que hacérselo conocer el gran público y aquí entronca otra de las finalidades de los Departamentos de Educación y Acción Cultural en su labor de dar a conocer el Museo, es decir de entrar en la Difusión: es la relación

con los medio de comunicación, a medida que la Acción Cultural de los museos van en aumento, estos se interesan más por los actos que efectuan y les dan un mayor publicidad. Poco a poco, las emisoras de radio y las prensas locales se hacen más eco de las actividades de los museos. Con la televisión es diferente, ésta sólo se interesa por los grandes museos y únicamente en casos muy excepcionales dedica sus espacios a los demás.

Como dicho, las condiciones no son las mejores, pero se trabaja y se avanza, el público aumenta no sólo en cantidad sino también en calidad y nos obliga a ampliar nuestro campo de acción, a salir del museo, a investigar y a dar respuestas que le lleven a plantearse nuevas perguntas y así hasta el infinito. El material de que disponemos nos permite esto y mucho más, es cuestión de unir nuestros esfuerzos para llegar a un fin que nos es común: la salvaguarda y posterior difusión del patrimonio.

MUSEUS E MEMÓRIA COLECTIVA
(Experiências comunitárias do Museu de Setúbal)

Fernando António Baptista Pereira
Conservador do Museu de Setúbal
Convento de Jesus

I

É indesmentível que há uma febre de formação ou constituição de Museus, nacionais, regionais ou locais. Não só em Portugal, onde a moda é, porventura, mais recente, mas por toda a Europa e por todo o Mundo. Perante uma tão alargada proliferação, verdadeira obsessão colectiva, cumpre interrogar: porquê e para quê?

Quem fala em Museus está a referir-se a instituições que recolhem, conservam e apresentam vestígios do pasado, **instituições que participam da reconstituição da memória colectiva dos homens,** à escala da comunidade em que se encontram inseridas. No entanto, os Museus surgem, por outro lado, como **as casas das ruínas ou dos vestígios,** uma vez que o que neles se conserva é, fundamentalmente, o que escapou da destruição do tempo e dos homens, quer por vontade dos seus contemporâneos (preservação da memória), quer por recuperação intencional dos vestígios que durante longo tempo estiveram esquecidos.O facto de se recuperar intencionalmente a memória através dos objectos de Museu não elimina o perigo de eles continuarem a ser ruínas e transformarem, assim as casas onde são recolhidos naquela espécie de armazém para onde é levada, no final da história, a **arca** dos «Salteadores da Arca Perdida».

Os Museus, se se querem repositórios privilegiados da nossa memória colectiva (várias memórias: artística, histórica, científica, tecnológica, literária, social, religiosa, etc.), não podem apenas apresentar ruínas, vestígios, por mais belos, interessantes e únicos que sejam. Têm de se esforçar, pelo contrário, por evocar a vida perdida dos objectos que recolhem, conservam e apresentam aos visitantes: terá de haver lugar para uma apresentação imaginativa dos diálogos que se travaram com esses objectos ou a seu propósito, bem como para a evocação da sua **vida perdida** (aquela que perderam quando foram recuperados para a nossa vida cultural de visitantes de

museus), de modo que a sua presente forma de morte (para a vida do tempo em que foram produzidos e úteis socialmente falando) se transforme em **solicitação activa da memória.**

II

A menos de doze anos do século XXI, impõe-se aos museus ganhar a batalha da formação de **um novo público para a cultura,** diversificando as acções, intervindo com originalidade no tecido cultural da comunidade e não recuando perante novos desafios, quer no que respeita ao estudo e dinamização da herança cultural comunitária, quer no tocante à conservação integrada dos bens culturais e às propostas de desenvolvimento integrado da comunidade em que se inserem.

O Museu de Setúbal/Convento de Jesus (1) tem vindo a pôr de pé um novo quadro de intervenção museológica na comunidade em que a constituição de memória colectiva local e o respeito pela identidade cultural das populações fundamentam uma actuação valorizadora do lúdico e da imaginação criadora, em função de diferentes níveis etários e tendo em vista públicos diversificados.

---

(1) O Museu de Setúbal abriu as portas ao público no Convento de Jesus a 5 de Fevereiro de 1961, por iniciativa do então Provedor da Santa Casa da Misericórdia, Eng.º João Botelho Moniz Borba, que veio a ser o seu primeiro director até Dezembro de 1977, data do seu falecimento. Até essa data funcionara em salas adaptadas provisoriamente, nos Paços do Concelho, em 1940. Instalado no Convento de Jesus, fundação monástica proto-manuelina (1940), o Museu reuniu o importante espólio conventual, constituído fundamentalmente por pintura antiga (excelente núcleo de primitivos portugueses e flamengos) e escultura sacra, às colecções da Misericórdia (especialmente o núcleo de ourivesaria e o arquivo histórico) e da Câmara Municipal de Setúbal (arqueologia local e pintura contemporânea). Nunca tendo beneficiado de um programa museológico que rentabilizasse ao máximo quer as potencialidades das suas excelentes colecções, quer o valor histórico-artístico do monumento, o Museu de Setúbal viu, pelo contrário, agravarem-se, com os anos, as condições de conservação oferecidas pelo imóvel que impõe uma intervenção imediata e urgente de recuperação do edifício, reformulando totalmente o seu programa. Desde 1983 que temos vindo a exigir publicamente dos responsáveis autárquicos e centrais (o Museu é uma criação administrativa da Misericórdia, gerido desde 1978 pela Câmara Municipal e instalado num imóvel que é propriedade do Estado, cedido ao IPPC) essa intervenção, que passa por uma classificação definitiva da tutela administrativa da instituição, tornando-a dependente do IPPC. Correm neste momento, os trâmites legais dessa transferência. Por outro lado, o IPPC nomeou recentemente o Arqt.º Pedro Vieira de Almeida responsável pela recuperação do Convento e da sua envolvente urbana e paisagística estando a ser elaborado, por nós, um novo programa museológico que não se limitará a propor a remusealização do espaço do Convento mas também a construção de um ou mais edifícios anexos que permitam a expansão e aprofundamento das actividades culturais do Museu na sua relação com a comunidade.

Apesar de lutar com numerosos condicionalismos, que vão desde as precárias condições de conservação do edifício (2) até às costumeiras carências orçamentais, a equipa que nela trabalha soube transformá-lo num espaço polivalente de animação cultural e num agente dinamizador da vida educativa e cultural, local e regional (3). Por comodidade de exposição, vamos apresentar os vários aspectos da nossa acção comunitária segundo diversos vectores:

1.º Diversificar públicos

Além de uma intervenção qualificada no meio artístico e cultural local, promovendo anualmente cerca de duas dezenas de **exposições de artes visuais** (4), quer na divulgação de novos valores (Sergio Eloy, Matos Cardoso, Luciano António, Tomás Maia, Hélder Cerqueira), quer na organização de exposições retrospectivas de grandes mestres (Lima de Freitas, Álvaro Perdigão, Jorge Vieira, Eurico Gonçalves), ou ainda, na realização de grandes colectivas de âmbito local (Artistas de Setúbal, Fotografia Jovem, etc.), o Museu de Setúbal tem-se preocupado em abarcar, com essas iniciativas, públicos (e mesmo **gostos**) diversificados, abrangendo gerações afastadas entre si que insiste em pôr a dialogar no espaço do Museu.

Indo mais longe, os Serviços de Extensão Cultural do Museu (dirigidos, desde 1984, por Ana Duarte) têm-se dirigido igualmente a outros estratos sócio culturais, como a 3.ª idade ou os alfabetizandos, ainda às crianças deficientes mentais. Num trabalho-projecto realizado em 1985 em colaboração com as estruturas locais de alfabetização lançou-se entre os

---

(2) F. A. Baptista Pereira, «Um Futuro para o Museu do Convento de Jesus», in **Património**, n.º 1 Novembro de 83, pp.28 a 30 e Id. «Obras de Arte em Perigo no Museu de Jesus», in **Património**, n.º 2, Julho/Dezembro de 84, pp. 28 a 30; bem como o dossier **Convento de Jesus: estudo e proposta de intervenção** (concl. 1985), depositado no IPPC e elaborado por F. A. Baptista Pereira, Sergio Dias e Noélia Fernandes, em que é feito minucioso levantamento do estado de conservação do edifício e se avançam algumas propostas de recuperação e de renovação museológica.

(3) Ana Duarte «O Museu como Espaço Polivalente de Animação Cultural» in **Movimento Cultural** n.º 3, Dezembro de 1986, pp. 87 a 91; e [F. A. Baptista Pereira], «O Castelo de São Filipe depois da reconquista» in **História ao Vivo**, ed. APOM, 1986.

(4) Pensamos que, pelo que dissemos antes e especialmente na nota 1, ficou claro que a vocação do Museu do Convento de Jesus (esta a designação que ficará consagrada após a transferência para o IPPC) é a de um **Museu de Arte e História**, não apenas virado para a apresentação de vestígios de um passado monumental brilhante, mas igualmente interessado em intervir, com agressividade, na produção cultural e artística contemporâneas. O número aparentemente elevado (cerca de duas dezenas) de exposições inclui as realizadas, sob a nossa direcção, na **Casa de Bocage**, Galeria Municipal de Artes Visuais

Lares de 3.ª Idade e os **Asilos** ou os **grupos de alfabetizandos** o mote «Faça o brinquedo da sua infância e fale/escreva sobre ele». Os brinquedos surgidos — que ficaram pertença da Ludoteca do Museu — eram verdadeiras lições de engenhosidade popular e testemunhos etnográficos e culturais do maior valor e interesse para o prosseguimento da actividade educativa do Museu junto das crianças e dos jovens.

Com os centros de apoio aos deficientes mentais, foi também desenvolvido um projecto que mobilizou a rica experiência em animação educativa e dramática que os serviços do Museu já haviam desenvolvido (6). Graças à manipulação de fantoches em diversos pontos do percurso de visita ao Convento e aos diálogos travados logrou-se, por exemplo, fazer com que as crianças autistas pegassem, pela primeira vez na vida, em pincéis e pintassem no atelier e nos claustros do Museu. Pedagogos e psicólogos ficaram verdadeiramente maravilhados com o poder dinamizador dessas três ou quatro sessões com fantoches no universo mental adormecido dessas crianças e jovens.

Graças a estes projectos educativos (lúdicos) — e a muitos outros — o Museu e a equipa que nele trabalha (6) tornaram-se profundamente conhecidos na Cidade, pelo que «chovem» os pedidos de colaboração e participação em festas (de aniversário) de colectividades de cultura e recreio de Setúbal. Satisfazendo esses pedidos, são novos públicos para a cultura que se ganham, novos públicos para a fruição cultural dos espaços museológicos, **novos** públicos para **novas** exigências culturais.

2.º Dialogar com as escolas

Quando chegámos ao Museu em finais de 1982 (7) encontrámos uma instituição moribunda, com cerca de 8.000 visitantes anuais, principalmente turistas estrangeiros, totalmente desconhecida da população e principalmente das Escolas. Decidimos inverter a situação e fomos às Escolas «levando» o Museu em **maletas pedagógicas** cujo conteúdo propunha uma **abordagem pluridisciplinar** das colecções do Museu, tendo em conta os programas

(6) Como se verá adiante, no ponto 2.º Ver também Ana Duarte «O Museu como Espaço Polivalente de animação cultural», ed. citada.

(6) Principalmente o Grupo de Fantoches que, em 1986, 1987 e 1988, participou nos Festivais Nacionais de Teatro de Fantoches em Santarém, Viana do Castelo e Lisboa.

(7) Depois de cerca de cinco anos em que o Museu não teve qualquer responsável superior e viu o seu espaço «invadido» e maltratado por actividades culturais extremamente agressivas para o seu já precário estado de conservação, o signatário teve de arcar, praticamente sozinho e com fracos apoios, com responsabilidade de pôr termo a essa situação e defender a integridade do monumento e das colecções nele guardadas.

escolares, e propondo uma ligação entre os **vários domínios da expressão:** verbal/escrita/plástica/lúdica. O êxito foi tal que não tardámos a receber o efeito de «feed-back»: a visita das escolas para continuarem e aprofundarem o trabalho iniciado.

Foi então desenvolvida a **abordagem lúdica** das colecções artísticas e históricas do Museu, propondo o diálogo entre a **observação,** das obras de arte, a **expressão dramática** de sentimentos e impressões colhidos e a **criatividade plástica.** Cada visita dura toda uma manhã ou uma tarde para cada turma e é um acto cultural e educativo total, por vezes apenas a partir de um quadro ou de uma sala do Museu.

Com o objectivo de abranger diversos escalões etários (trabalhámos num primeiro momento, nestes projectos lúdicos, com crianças do pré-escolar e do ensino primário) temos desenvolvido diversos projectos. Um deles contribuiu decisivamente para a conquista do público escolar do Ciclo Preparatório, ao mesmo tempo que proporcionou o desenvolvimento da componente lúdico-dramática dos nossos serviços. Foi o projecto que movimentou as turmas de **Português** no estudo da riquíssima literatura infanto-juvenil que actualmente se produz. O Museu organizou **sessões de leitura animada** de contos ou histórias infantis na presença das crianças que haviam previamente estudado essas obras na aula, e proporcionou-lhes o diálogo com os autores. Matilde Rosa Araújo, José Ruy, Madalena Gomes, Maria Rosa Colaço ou José Jorge Letria foram alguns dos escritores que passaram manhãs ou tardes conversando com os seus jovens leitores e assistindo à representação dos seus textos pelas monitoras do Museu ou pelos próprios alunos. Deste projecto se passou a um muito mais ambicioso: a organização de um **Grupo de Fantoches** que tem recriado alguns textos fundamentais da literatura infantil portuguesa, como o **Romance da Raposa** de Aquilino Ribeiro ou **O Pagem não se cala** de António Torrado. Não esquecendo jamais a dimensão **formativa,** os Serviços do Museu organizaram, em simultâneo, seminários e ateliers para professores (e também para outros funcionários do Museu) dedicados à expressão dramática, à expressão musical, à expressão plástica, ou à elaboração de brinquedos a partir de materiais de desperdício ou à manipulação de fantoches.

Ao largo de 87 e 88 os Serviços de Extensão Cultural organizaram exposições experimentais dedicadas aos temas predilectos da exploração pedagógica e didáctica, de que damos dois exemplos: **O Natal,** recolhendo diversas imagens do Menino Jesus, do séc. XV ao XX, existentes na Cidade, e reconstituindo uma gruta (presépio) e uma Sala de Jantar de consoada, em que uma das monitoras narrava contos de natal; **A Floresta,** recolhendo diversas representações da natureza e da Paisagem na Pintura existentes no Museu e reconstituíndo uma floresta no fim da qual, na «casinha de chocolate», as crianças ouviam a história tradicional. A componente literária, a

dimensão lúdica e a criatividade plástica estavam, uma vez mais, interligadas na participação activa dos jovens visitantes do Museu ([8]).

No diálogo com **as escolas de todos os níveis** há que pensar nos níveis unificado, complementar e superior. Para o primeiro foram especialmente elaboradas **fichas-guia** de abordagem temática das colecções do Museu e de reconhecimento patrimonial em percursos pelo Centro Histórico da Cidade. Para o segundo, além das visitas guiadas específicas sobre temáticas como «o manuelino» ou «arte e cultura no Portugal quinhentista» ou ainda «estética e filosofia nos objectos de Museu» e «a cultura barroca», pensámos diversas versões do **Concurso de História Local**, aberto às áreas de humanísticas e de arte e design, com resultados surpreendentes. Quanto ao superior, refira-se que uma parte do estágio do Curso de Educadores de Infância da Escola Superior de Educação é feita no Museu.

3.º Levantamento sistemático da memória colectiva local

Inserido no centro da cidade de Setúbal, o Museu do Convento de Jesus não pode ignorar a importância que o edifício em que se encontra instalado desempenhou no desenrolar da **vida da urbe** nos últimos quinhentos anos. Por outro lado, não pode manter-se alheio a toda a realidade histórica local nem descurar o papel que lhe cabe na constituição da memória colectiva da comunidade em que se reconhece. Para responder às carências neste domínio foi criado no Museu um sector dedicado à **Investigação do património local.** Realizou-se um exaustivo levantamento bibliográfico na Biblioteca Municipal, nas bibliotecas do Museu ([9]) e em bibliotecas e arquivos de Lisboa, tendo-se igualmente elaborado um roteiro de fontes para a história de Setúbal. Puseram-se, assim, à disposição de qualquer investigador os meios para o rápido recenseamento da documentação.

Pela nossa parte, encetámos a realização de diversos ficheiros (cronológicos, temáticos) tendentes a seriar a informação disponível sobre a história e o património locais (principalmente sobre o Centro Histórico de Setúbal e sobre os edifícios notáveis do concelho, estejam ou não classificados). Para obviar à formação dos agentes internos e externos (professores, por ex.) implicados neste sector temos organizado diversos **Cursos de**

([8]) Sobre o papel do jogo na formação da criança e do jovem, ver a interessante reflexão de Ana Duarte «Do brinquedo e do jogo na era dos Computadores» in **No labirinto da Comunicação/Memórias da Informática**, Catálogo da Exposição do Museu do Trabalho no Museu de Setúbal, 1988.

([9]) Há diversos núcleos bibliográficos de grande valor no Museu, além do arquivo já mencionado, resultantes de doações (Dr. Domingos García Pérez, Olga Morais Sarmento e Correia da Costa).

História Local, bem como **Ciclos de Visitas guiadas** temáticas, convidando especialistas exteriores ao Museu (como José Meco ou o Dr. Peres Claro, por ex.).

Todo este esforço de levantamento das memórias colectivas locais organiza-se em projectos específicos ou surge para satisfazer solicitações da Comunidade. Criaram-se, a título de exemplo, linhas de investigação sobre **Setúbal do Século XX,** envolvendo o levantamento e tratamento sistemático da riquíssima tradição da imprensa local, ou sobre **Setúbal na época dos Descobrimentos,** incluindo a reconstituição do traçado urbano da Cidade no último quartel do sécul XVI, a partir das mais antigas representações cartográficas, ou, ainda, sobre a **história de Setúbal através da origem das suas freguesias.** Tratando-se de um Museu, o objectivo destas linhas de investigação não é **apenas** a acumulação do saber e/ou a edição de monografias mas, **através da sua linguagem específica, a da exposição,** promover apresentações periódicas dos resultados dessa investigação não só nos espaços do Museu mas também no exterior. Num espaço de grande impacto — a Feira de Santiago, certame que se realiza anualmente, em Setúbal, desde 1582 — montámos, por exemplo, a exposição **Setúbal: Anos Vinte** ou a evocação dos **500 Anos do Aqueduto dos Arcos e do Abastecimento de Água à Cidade,** exposição que poderá vir a proporcionar a criação de um núcleo museológico sobre a história do abastecimento de água à Cidade numa antiga estação elevatória, para além de ter chamado a atenção do público para a necessidade de recuperação do remanescente Aqueduto. Respondendo a uma solicitação das Escolas Secundárias do Concelho, organizámos em 1987/88 uma exposição itinerante sobre **Setúbal na época dos descobrimento** que sucedeu a uma outra que havia circulado pelos mesmos locais no ano anterior, subordinada ao tema **Setúbal Ontem e Hoje.** Duas freguesias da Cidade solicitaram-nos a colaboração no levantamento histórico-cultural na sua área, o que veio a estar na génese de duas exposições, montadas com o apoio do Museu, sobre as respectivas origens históricas e evolução subsequente.

Grande parte da memória colectiva local cristalizou-se à volta de certos valores culturais e artísticos que foram fundamentais para a caracterização da imagem da Cidade. Não os esquecendo ou retirando-os ao olvido, o Museu tem apresentado exposições monográficas e saraus evocativos, homenageando justamente os que estão ainda entre os vivos. Deste modo se processaram os ciclos de homenagem à Família Cabecinha, fotógrafos e músicos, ou aos Albinos, pioneiros do turismo cultural da região, ou ainda Sebastião da Gama, grande poeta lírico da Arrábida. Também nestas ocasiões, o Museu ultrapassa os limites das suas paredes estendendo a sua acção a colectividades, casas do povo ou Juntas de Freguesia.

4.º Dinamizar a educação patrimonial vivenciando a História

Fazer convergir todos os anteriores vectores de acção num projecto único de grande alcance cultural e educativo foi, desde sempre, o grande objectivo do Museu de Setúbal, finalmente alcançado graças à oportunidade oferecida pelos **Projectos chamados de «História ao Vivo»**.

Aplicando técnicas experimentais (vivenciais) ao ensino da História e à educação patrimonial, os **projectos História ao Vivo** foram criados em Inglaterra e introduzidos em Portugal pela mão da APOM (Associação Portuguesa de Museologia) ([10]).

O Projecto realizado no Castelo de São Filipe, em Setúbal, durante o mês de Maio de 1988, recriou o dia 16 de Dezembro de 1640, subsequente à ocupação dessa fortaleza pelas tropas afectas ao novo Rei D. João IV, num quadro de necessária reorganização da sua vida interna. Para essas tarefas quotidianas foram chamados a intervir populares da então vila de Setúbal — papel que foi confiado às crianças participantes. Um grupo de actores do Teatro de Animação de Setúbal assumia os papeis das personagens históricas que «naquele dia» visitavam o Castelo e aí resolviam problemas que diziam respeito ao futuro do então reino de Portugal: um mercador inglês, sentindo-se ludibriado na alfândega de Setúbal, solicitava a intervenção do novo governador que se via obrigado a dirimir a questão, o que implicava a condenação de um juiz corrupto ligado aos interesses castelhanos. Um grupo de jovens bailarinas da Academia de Dança Contemporânea preparou uma coreografia de «dança de ciganas» com que, quotidianamente, abrilhantava a recepção ao novo governador. O cenógrafo Celestino da Costa reconstituiu os cenários de actuação no Castelo com fidelidade surpreendente e desenhou os fatos que foram confeccionados pelos pais das crianças intervenientes. A comida necessária à «vivência» do dia foi integralmente executada, cada dia, pelas crianças devidamente enquadradas, de acordo com receitas da época. Um mercado e diversas oficinas artesanais (madeiras, têxteis, cestaria, latoaria, barro e escrita) contemplavam o quadro das tarefas que ocupavam cerca de 100 crianças diariamente, num total de cerca de 3000 ao longo do mês. Cuidadosamente preparadas, todas as crianças visitantes só não sabiam **como** se ia processar o «dia» que iam reviver. No final de cada dia, as espectativas nunca foram desiludidas, mesmo quando o tempo não ajudou. O grau de compreensão «vivida» da história e o novo olhar sobre o património local que resultaram deste projecto deixaram marcas definitivas na memória desses jovens e na sua atitude para com os vestígios do passado que dificilmente passará, além de lhes terem proporcionado um novo sentido para a sua vida cultural ([11]).

([10]) A técnica de **História ao Vivo** está extensamente apresentada e adaptada a Portugal no Catálogo **História ao Vivo** editado por ocasião do Colóquio APOM/87, «A Escola Vai ao Museu», realizado em Lisboa.

([11]) Segundo uma definição recente, cultura, mais do que saber codificado e armazenado, é a forma como se vive um problema.

Beneficiando de uma preparação intensiva de dois anos e de um rigoroso levantamento de dados históricos, o Projecto História ao Vivo de Setúbal pôs em **diálogo constante** o Museu, a Escola e a Comunidade e foi, na opinião unânime de todos os que o visitaram ou viram os seus registos em vídeo, o melhor até à data realizado em Portugal, pela exemplaridade da sua organização, pelo rigor das suas propostas de reconstituição e pela vasta abrangência dos sectores envolvidos (professores, alunos de vários graus, pais, pessoal do Museu, artesãos e outros elementos da comunidade) ([12]).

5.ª Um Museu que nasce de Outro Museu: o futuro Museu do Trabalho de Setúbal

Um quinto e último vector de acção comunitária do Museu do Convento de Jesus prende-se com a génese do Museu do Trabalho de Setúbal, cujas colecções tiveram origem na recolha efectuada nos anos de 1974/75 por ocasião do chamado «Serviço Cívico» ([13]). Doado à Câmara Municipal de Setúbal, esse espólio de alfaias agrícolas e outros instrumentos de trabalho, actualmente em reserva no Museu de Setúbal, deverá constituir o núcleo central de um museu polinucleado dedicado ao desenvolvimento do Homem, centrado na evolução dos meios e processos de trabalho, na sua relação com as estruturas sociais e culturais. Um museu desta natureza participará activamente no reencontro de uma população desenraizada com a sua memória colectiva, relançando igualmente a discussão sobre os parâmetros de integração da força e dos meios de trabalho na sociedade do futuro. Esta perspectiva, ao mesmo tempo que combina a recuperação de uma memória de objectos e de fazeres com a discussão da projecção de necessidades, espectativas e ilusões, tem o indiscutível mérito de abrir um campo de estudo multi-disciplinar em que os diversos ramos do saber são chamados a contribuir na longa e interminável questionação sobre o devir da existência humana. Reconhecendo-se, hoje, não existir em Portugal nenhum museu etnográfico, antropológico ou histórico assim vocacionado, nem à escala nacional nem local, sendo a sua presença em Setúbal não um factor de

---

([12]) Ver uma descrição minuciosa do Projecto em [F. A. Baptista Pereira] «O Castelo de São Filipe depois da reconquista», já citado, e num artigo escrito por Ana Duarte para uma nova revista sobre educação a editar, muito brevemente, pela Associação de Municípios do Distrito de Setúbal. Em 1989, o Museu de Setúbal colaborará com a Câmara Municipal de Palmela na realização de um Projecto de História ao Vivo que terá lugar, em Maio, no Castelo daquela Vila, subordinado ao Tema «A Profissão de Um Cavaleiro na Ordem de Santiago».

([13]) Ver para a história das colecções e para a definição da vocação do Museu o **Catálogo** da Exposição **O Trabalho Faz o Homem**, editado pelo Museu de Setúbal e pela Câmara Municipal de Setúbal em 1987.

redundância ou sobreposição, mas, pelo contrário, o indispensável complemento de vocação universal das abordagens regionais e locais, que, de resto brilhantemente,têm vindo a ser desenvolvidas pelos Museus da Cidade e da Região.

Apesar de ainda não possuir sede própia, o Museu do Trabalho de Setúbal têm-se preocupado com a conservação e enriquecimento das suas coleções e, sobretudo, com o desenvolvimento da sua intervenção comunitária, preparando já a sua futura implantação no tecido urbano. Organizou, em 1988, no espaço do Museu de Setúbal, uma exposição intitulada **No Labirinto da Comunicação/Memórias da Informática,** em que propunha uma reflexão sobre as várias gerações da inteligência artificial e seus reflexos na sociedade contemporânes, e levou até uma escola secundária um Ciclo de Conferências sobre o tema «A Filosofia e o trabalho». Seguindo as normas da sua «casa adoptiva», lançou o projecto de estudo sobre a **Indústria Conserveira em Setúbal** ([14]) que desembocará numa exposição, em 1989, e na edição de um caderno de estudos. Finalmente co-organizou as **Jornadas Internacionais sobre os Descarregadores de peixe de Setúbal** das quais saíram valiosos contributos para a salvaguarda de uma parte do Porto de Setúbal em laboração artesanal e para o melhor conhecimento do último porto da Europa em que o peixe é descarregado à cabeça ([15]).

Chegados aqui, resta-nos referir que todo este trabalho de revitalização de um Museu ([16]) — realizado no tempo recorde de três/quatro anos — só foi possível graças ao empenho — eu diria **paixão** — de toda uma equipa não superior à vintena de elementos e ao apoio financeiro da autarquia local, que soube compreender e estimular uma acção sócio-cultural verdadeiramente renovadora no panorama nacional.

Combatendo ferozmente a morte cultural da instituição, que parecia querer acompanhar a morte física do edifício (só agora começa a ser sustida!), fizemos nosso lema a bela frase de Sebastião da Gama «Pelo Sonho é que Vamos», sem esquecer essa outra de Manuel da Fonseca «Estamos no Vento»!

([14]) Neste quadro importa sublinhar a necessidade de recuperação e eventual musealização de uma das muitas unidades industriais conserveiras de Setúbal que se encontram abandonadas. Não se encontraria aí uma boa sede para o Museu do Trabalho, ou pelo menos, para um dos seus núcleos?

([15]) Ver os materiais editados na ocasião pelo Museu do Trabalho de Setúbal, bem como o caderno **Retratos,** depoimentos de operários e fotografias de Mauricio Abreu, Setúbal, 1988.

([16]) Hoje a média de visitantes é de 40.000/ano, ou seja quintuplicou no espaço de cinco anos! Contudo, deve dizer-se que não são meramente problemas quantitativos que nos interessam, mas a **qualidade** das novas relações estabelecidas entre o Museu e a Comunidade.

ÍNDICE

II Tema — Investigação e Formação do Pessoal

III Tema — Conservação e Restauro

IV Tema — Acção Cultural (Exposições — Educação)