

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

Alice Semedo e Elisa Noronha Nascimento (coord.)

volume 2

volume 2

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

Actas do I Seminario de Investigación en Museología de los Países de Habla Portuguesa y Española

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

Coordenação editorial
Alice Semedo
Elisa Noronha Nascimento

Editor
Universidade do Porto / Faculdade de Letras / Departamento de Ciências e Técnicas do Património

Edição: **Universidade do Porto / Faculdade de Letras / Biblioteca Digital**

Local de edição: **Porto**

Ano: **2010**

ISBN: **978-972-8932-61-9**

Volume: **2**

Concepção e arranjo gráfico
José Antonio Lacerda

Imagem da capa
Programa do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola / R2 Design

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

I Seminario de Investigación en Museología de los Países de Habla Portuguesa y Española

Local de realização / Lugar de realización
Fundação Dr. Antonio Cupertino de Miranda, Porto

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

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

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

Responsáveis operacionais e contactos / Responsables operativos y contactos
Alice Semedo e Sandra Carneiro
Departamento de Ciências e Técnicas do Património – FLUP
Via Panorâmica, s/n, 4150 – 564 Porto, Portugal
Tel. +351 22 607 7172 Fax: +351 22 607 7181
E-mail: dctp@letras.up.pt
http://www.letras.up.pt/dctp

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

Apoios

Sumário / Índice

Museus, Espaço e Comunicação / Museos, Espacio y Comunicación

8 **Comunicar Ciência numa Exposição: Uma Avaliação Exploratória de A Evolução de Darwin Através de PMM**
Ana Delicado, Alcina Cortez, Filipa Vala, Maria do Mar Gago e Pedro Casaleiro
Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Museu da Ciência da Universidade de Coimbra, Portugal.

19 **Una Aproximación al Diseño Ambientalmente Consciente en Espacios de Guarda. Estudio de Casos**
Analía Fernanda Gómez
Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de La Plata (FAU–UNLP), Consejo de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET), Argentina.

34 **Compartiendo Momentos de Tránsito: la Investigación Educativa en Museos como un Espacio de Posibilidad Intermedia**
Carla Padró
Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona, Espanha.

47 **O Patrimônio Cultural no Campo Museográfico Modernista Brasileiro**
Cêça Guimaraens
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil.

64 **Espacios Museales como Herramientas de Movilización Social**
Diana Pérez
Universidad Nacional de Colombia, Colombia.

75 Museus: Espaços de Comunicação, Interação e Mediação Cultural
Eliene Dourado Bina
Universidade Federal da Bahia, Universidade Católica do Salvador, Brasil.

87 Museus e Acervos
Elizabete Rodrigues de Campos Martins
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil.

99 Os Museus e a Museologia: Instrumentos de Demarcação de um Lugar na Ecúmena Global
Fernando Paulo Oliveira Magalhães
Instituto Politécnico de Leiria, Portugal.

109 Projecto de Museografia do Museu Municipal de Penafiel
Gabriella Maria Casella, Francisco Providencia, Mª José Santos e Rosário Marques
Cariátides, Universidade de Aveiro, Museu Municipal de Penafiel, Portugal.

119 A Relevância do Desenho como Valor Simbólico e Cultural. Um Arquivo de Desenhos de Projectos Portugueses do Séc. XX e XXI
Graça Magalhães e Fátima Pombo
Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Portugal.

132 El Museo de la Historia de la Inmigración a Cataluña: Creando Espacios de Comunicación Intercultural
Imma Boj e Michelle Dezember
El Museo de la Historia de la Inmigración a Cataluña, Espanha.

143 O Museu como Instituição Social e os seus Públicos
Inês Pereira de Almeida de Bettencourt da Câmara
Instituto Politécnico de Tomar, Portugal.

156 A Qualidade em Museus – Atributo ou Imperativo?
Isabel Victor e Margarida Melo
Universidade Lusófona, University of Leicester, Portugal/Reino Unido.

168 Comunicar Ciência com Consequência nos Museus Centros de Ciência e Tecnologia
Joel Pereira de Almeida
Gabinete de Estudos e Projectos CEM, Universidade Santiago de Compostela, Portugal/Espanha.

180 Comunicação Multi-Sensorial em Contexto Museológico
Josélia Neves
Instituto Politécnico de Leiria, Imperial College of London, Universidade de Aveiro, Reino Unido/Portugal.

193 Educação nos Museus de Arte Moderna e Contemporânea Portugueses: um Lugar no Feminino?
Maria Genoveva Moreira Oliveira
Universidade de Evora, Portugal.

207 Divulgação Científica em Museus: as Coleções e seu Papel na Linguagem Expográfica
Maria Lucia de Niemeyer Matheus Loureiro
Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST, Ministério de Ciência e Tecnologia, Brasil.

216 La Supervivencia del Museo – Hacia un Nuevo Modelo Museal
Matilde Sánchez
Universidad Central de Venezuela, Venezuela.

225 Marcas Comerciais, Identidade e Memória: a Revalorização de Património Visual do Período do Estado Novo
Pedro Carvalho de Almeida
Central Saint Martins College of Art and Design, Universidade de Aveiro, Portugal.

236 O Acesso para Todos à Cultura e aos Museus do Rio de Janeiro
Regina Cohen, Cristiane Rose Duarte e Alice Brasileiro
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil.

256 Museus, Cidades e Comunicação
Ricardo de Souza Rocha
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil.

266 Museu-Cidade: o Bairro-Escola e a Educação Patrimonial
Sérgio Ferraz Magalhães e André Luiz Oliveira Pinto
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil.

274 O Museu como Interface entre Cultura Local e Cultura Global
Teresa Torres Eça
Linha de Estudos Artísticos do Centro de Estudos da Criança da Universidade do Minho, Portugal.

Museus e Curadoria / Museos y Comisariato

284 Egídio Álvaro: o Crítico como Comissário
Ana Luísa Barão
Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Portugal.

300 Os Museus dos Curadores
Laura Castro
Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa, Portugal.

Museus, Gestão e Empreendedorismo / Museos, Gestión y Emprendedorismo

311 Os Museus e o Novo Paradigma do Turismo
António dos Santos Queirós
Universidade de Aveiro (Bordéus e Salamanca), Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Portugal.

324 Gestão da Visitação ao Patrimônio Cultural: Estudo Comparativo de Museus na Cidade de São Paulo
Beatriz Veroneze Stigliano e Pedro de Alcântara Bittencourt César
Universidade Federal de São Carlos, Universidade de Caxias do Sul, Brasil.

336 Los Modelos de Gestión: el Panorama Actual de los Museos
Luz María Gilabert González
Universidad de Murcia, Espanha.

348 El Oficio de Conservar la Memoria. Una Reflexión Acerca de la Relación entre Museos, Patrimonio y Restauración
Mirta Asunción Insaurralde Caballero
Escuela de Conservación y Restauración de Occidente, México.

Museus, Espaço e Comunicação / Museos, Espacio y Comunicación / Posters

360 Capacitação de Profissionais: Estratégia de Comunicação no Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia
Edjane Cristina Rodrigues da Silva
Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia, Brasil.

363 Módulos Interactivos nos Museus. Exemplos e Conselhos Práticos
Elisabet Carceller
Portugal.

366 Os Turistas no Museu: (Dis) ou Indispensáveis? O Caso do Museu de Alberto Sampaio em Guimarães
Helena Dinamene Duarte Gomes Simões Baltazar
Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal.

369 Museus em «Banda Larga» – Estudo Exploratório sobre Museus, Comunicação e Novas Acessibilidades
José António Rodrigues Lima
Escola EB 2,3 Professor João Fernandes Pratas, Portugal.

374 A Propósito de uma Exposição sobre Amílcar Pinto: Idéias de Museu na Cidade
José Miguel Raimundo Noras
ISLA de Santarém, Portugal.

378 Arte Contemporáneo ¿Fuera De Lugar? "Islamic Mirror" en el Museo Santa Clara de Murcia
Julia Rabadán Guillén
Museo Santa Clara, Espanha.

382 Salud+Cuidados+Aprendizaje+Diversión=☺ ¿¿¿Es Esto Possible??? Proyecto Museo-Hospital. Pachuca, Hidalgo, México
Karina Ocaña Izquierdo
Centro de Difusión de Ciencia y Tecnologia, México.

387 Características da Identidade Visual Corporativa dos Museus e Centros de Arte
Lizá Marie Defossez Ramalho
ESEIG, Escola Superior de Estudos Industriais e Gestão do Instituto Politécnico do Porto, Portugal.

391 Um Museu no Castelo
Maria Felisa Henriques Pereira e Pérez e Maria Inês De Brito Câmara Noivo
EGEAC – Castelo de São Jorge, Portugal.

395 Design Gráfico para os Museus
Marta Ornelas
Portugal.

399 Moinho do Cais – Da Recuperação à Musealização
Micaela Casaca Sécio
Museu Municipal de Montijo, Portugal.

403 Eficiência no Design de Exposições: uma Pesquisa Exploratória no Museu da Língua Portuguesa
Paulo Roberto Sabino
Serviço Social do Comércio, SESC– SP, Brasil.

407 Visita Guiada: uma Expressão da Dimensão Educativa
Sandra Patrícia de Jesus da Silva
Museu Nacional de Etnologia, Portugal.

411 Museus para Todos
Sónia Maria Almeida Santos
Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Fundação Dr. António Cupertino de Miranda, Portugal.

Museus e Curadoria / Museos y Comisariato/ Posters

416 Leituras Contemporâneas de Colecções Históricas como Estratégia de Comunicação dos Museus
Carla Sofia Ribeiro Dias
Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Museu do Carro Eléctrico, Portugal.

Museus, Gestão e Empreendedorismo / Museos, Gestión y Emprendedorismo / Posters

421 O Papel do Museu na Salvaguarda dos Patrimónios em S.Tomé
Isabel Rodrigues
Museu de Etnologia do Porto, Portugal.

Museus, Espaço e Comunicação / Museos, Espacio y Comunicación

Ana Delicado, Alcina Cortez, Filipa Vala, Maria do Mar Gago e Pedro Casaleiro

Ana Delicado: *Doutorada em sociologia pelo Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, é actualmente Investigadora Auxiliar na mesma instituição. Trabalha principalmente na área dos estudos sociais da ciência. Desenvolveu investigação sobre organizações não governamentais e voluntariado, riscos ambientais, museus de ciência e cultura científica, o uso da internet pelas crianças, a mobilidade internacional dos cientistas, associações científicas. Autora de vários artigos nacionais e internacionais e do livro "A musealização da ciência em Portugal (Lisboa, FCT/F.C. Gulbenkian, 2009).* ***Alcina Cortez:*** *trabalha há 8 no Serviço de Ciência da Fundação Calouste Gulbenkian, dedicando-se à concepção e produção de exposições há 12 anos. A forma como encara a gestão das actividades culturais assenta na ideia de que estas acrescentam valor ao capital cultural dos indivíduos conduzindo à promoção da cidadania, ao desenvolvimento da competitividade das cidades e à construção de economias baseadas no conhecimento. Tem, pois, como preocupação fundamental assegurar a qualidade de cada exposição ao nível das várias disciplinas que nela intervêm. Nesta sequência, desenvolve simultaneamente um projecto de doutoramento que visa encontrar formas de redigir textos para exposições que, em conjunto com os objectos, possam levar o visitante a "ver" o que cada exposição se propõe contar.* ***Pedro Casaleiro:*** *tem um PhD em Museum studies, da Universidade de Leicester no Reino Unido, é membro da Direcção do Museu da Ciência da Universidade de Coimbra e Professor convidado de Museologia na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Desenvolve investigação na área dos museus em comunicação de ciência, interpretação, desenvolvimento de exposições e novos conceitos de museus.*

COMUNICAR CIÊNCIA NUMA EXPOSIÇÃO: UMA AVALIAÇÃO EXPLORATÓRIA DE A EVOLUÇÃO DE DARWIN ATRAVÉS DE PMM

Ana Delicado, Alcina Cortez, Filipa Vala, Maria do Mar Gago e Pedro Casaleiro

Resumo

Esta comunicação visa apresentar alguns resultados de um trabalho, que está ainda em curso, que consistiu na análise sumativa de uma exposição de ciência. No âmbito da exposição "A Evolução de Darwin" (Fundação Calouste Gulbenkian, Fevereiro a Maio de 2009) foi desenvolvida uma avaliação sumativa por meio de um conjunto de diferentes técnicas, entre as quais a de *Personal Meaning Mapping* – PMM. Aplicado a uma amostra de visitantes adultos e de jovens em visitas escolares, tendo por base as palavras "Darwin" e "Evolução", pretendeu-se aferir a forma como a experiência da visita à exposição exerceu um efeito transformador sobre os conhecimentos e as representações destes temas. Através da análise dos conceitos e dos temas expressos pelos visitantes antes e depois da visita, é possível apreender não só os conhecimentos adquiridos, consolidados ou alterados pelos visitantes, mas também os elementos de maior impacto da exposição. Assim, entre outros objectivos, esta actividade, de carácter eminentemente exploratório, tem por finalidade tirar ilações sobre a eficácia comunicacional desta exposição.

Palavras-chave: Exposições de Ciência, Avaliação Sumativa, Aprendizagem, Personal Meaning Mapping, Evolução, Darwin

Ana Delicado, Alcina Cortez, Filipa Vala, Maria do Mar Gago e Pedro Casaleiro
COMUNICAR CIÊNCIA NUMA EXPOSIÇÃO: UMA AVALIAÇÃO EXPLORATÓRIA DE A EVOLUÇÃO DE DARWIN ATRAVÉS DE PMM
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 8-18

Abstract

This presentation aims to show some results of an ongoing study of summative evaluation of a science exhibition. The exhibition "Darwin's Evolution" (Fundação Calouste Gulbenkian, February to march 2009) was subjected to a summative evaluation, consisting of a set of different techniques, among which Personal Meaning Mapping – PMM. A sample of students and adult visitors was asked to draw their PMMs based on the words "Darwin" and "Evolution", with the purpose of measuring how the experience of visiting the exhibition had transformed their knowledge and representations on the matter. By analyzing concepts and issues used by the visitors, we aim to elicit not only the acquired or transformed knowledge, but also which elements of the exhibition had a greater impact. Thus, this exploratory activity intends to also draw conclusions regarding the communication efficacy of the exhibition.

Keywords: Science Exhibition, Summative Evaluation, Knowledge, Personal Meaning Mapping, Evolution, Darwin

Ana Delicado, Alcina Cortez, Filipa Vala, Maria do Mar Gago e Pedro Casaleiro
COMUNICAR CIÊNCIA NUMA EXPOSIÇÃO: UMA AVALIAÇÃO EXPLORATÓRIA DE A EVOLUÇÃO DE DARWIN ATRAVÉS DE PMM
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 8-18

Introdução

Os museus e as exposições de ciência desempenham um papel importante na divulgação e na comunicação de ciência. A par da escola, procuram proporcionar uma aprendizagem não formal das ciências, mediante a combinação articulada e atraente de dispositivos vários, como textos, imagens, demonstrações, mecanismos interactivos e multimédia.

Davallon (2003) define como objectivos das exposições de ciência informar, transmitir um saber, fazer compreender. A experiência de visita é cognitiva, emocional e social, pelo que as exposições de ciência não podem funcionar segundo o princípio de transmissão de informação de um emissor para um receptor nem reproduzir a aprendizagem escolar, antes procuram sensibilizar para assuntos científicos e apresentar reflexões sobre a ciência.

Também Bloom (1998) salienta as especificidades da aprendizagem obtida num museu de ciência

> O que é único na educação em contexto museal? Um museu proporciona experiência directa, pessoal, de um para um, a oportunidade de experimentar objectos reais. Mesmo nesta Era da Informação, de saturação mediática, não há substituto para o poder da realidade. A visita a um museu é auto-estruturada. Não há padrões de performance. Ninguém pode reprovar numa visita a um museu. Os nossos visitantes são livres de explorar sem medo de falhanço; regressar uma e outra vez a algo que lhes interessa. Eu acredito que o museu é um lugar de aprendizagem. É um lugar especial, onde as pessoas podem seguir os seus próprios interesses; passear até encontrar algo que lhes inspira uma atenção mais focada e talvez acender uma centelha que dura a vida toda.
>
> (Bloom 1998: 18)

Apesar do acentuado crescimento das exposições de carácter científico em Portugal nos últimos anos (Delicado 2009), há pouca investigação desenvolvida sobre a sua eficácia, ou seja, até que ponto as suas mensagens são captadas e interpretadas pelo público visitante, traduzindo-se num efectivo acréscimo de conhecimento. Neste contexto, a aplicação de *Personal Meaning Mapping* em Portugal é pioneira, tanto quanto foi possível apurar.

O presente trabalho visa portanto, não só reportar os resultados obtidos com este método de análise, como também discutir a aplicação, vantagens e desvantagens desta metodologia.

A exposição

A exposição em análise nesta comunicação intitula-se "A Evolução de Darwin" e esteve aberta ao público entre 12 de Fevereiro e 24 de Maio de 2009, na Galeria de Exposições Temporárias da Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa, tendo posteriormente seguido para o Museo Nacional de Ciências Naturales, em Madrid.
A exposição surgiu na sequência de uma linha de acção da Fundação Calouste Gulbenkian, que consiste na montagem de grandes exposições sobre ciência, de que são exemplo "Potências de Dez" (2002) e "À luz de Einstein" (2005). Deste modo, decidiu o Serviço de Ciência organizar "A Evolução de Darwin", no âmbito das comemorações do segundo centenário do nascimento de Darwin e dos 150 anos da publicação da obra *A Origem das Espécies*. A sua concepção esteve a cargo de uma equipa nacional liderada pelo biólogo José Feijó.
A exposição integrou alguns núcleos da exposição "Darwin" organizada pelo American Museum of Natural History, assim como peças de variados museus nacionais e estrangeiros, incluindo animais vivos cedidos pelo Jardim Zoológico de Lisboa. Estava organizada segundo as seguintes secções principais: o contributo dos naturalistas setecentistas (Lineu, Buffon, Lamark, Cuvier, Hutton, etc.) para a ideia de evolução, o período inicial da vida de Darwin, a sua viagem no *Beagle*, as principais observações sobre a diversidade biológica e geológica da América do Sul, o regresso a Inglaterra e a formulação da teoria da evolução por selecção natural, a vida familiar, a publicação do livro *A origem das espécies* e de outras obras, a fase pós-Darwin, com a incorporação da genética na teoria evolutiva e, por fim, a evolução do Homem e a noção de escalas de tempo (tempo universal, tempo geológico, tempo evolutivo).
A história do desenvolvimento do conceito de "Evolução" de Darwin foi ilustrada com diversos elementos expositivos (espécimes naturais vivos e conservados, modelos, mapas, cartas, documentos, livros, pequenos filmes, dispositivos interactivos, fotografias, gravuras de ilustração científica), alguns de grande impacto visual, como a entrada em forma de proa de barco, a reconstituição de um gabinete de curiosidades do século XVIII, uma reconstituição científica do jovem Darwin à escala 1:1, uma réplica de um fóssil de gliptodonte e uma escada em caracol que reconstituía a estrutura da molécula de ADN.
A par da exposição, foram promovidos dois ciclos de conferências (um nacional e um internacional) e editadas diversas publicações. Para o público escolar foi concebido um pacote (contendo uma biografia sobre Darwin, um livro ilustrado sobre evolução, um Guia para Professores e um convite do Instituto Gulbenkian de Ciência para a realização de uma experiência), enviado para todos os professores

que marcaram visitas guiadas à exposição ou para aqueles que o solicitaram directamente. Foi ainda realizado um concurso intitulado "Darwin regressa às Galápagos" dirigido a alunos e professores do 3º ciclo e do secundário.
Em três meses e meio, esta exposição recebeu cerca de 161 mil visitantes.
Já após a abertura da exposição, foi decidido proceder a um estudo de avaliação sumativa da exposição. A equipa responsável por este estudo inclui elementos do Serviço de Ciência e da equipa científica da exposição, bem como dois consultores externos. Para este fim, foram identificados dois tipos principais de visitantes (público em geral e público escolar) e concebidos vários instrumentos de pesquisa empírica, de forma a recolher as percepções e as opiniões sobre a exposição.
Foram aplicados três inquéritos por questionário: o primeiro consistiu num inquérito de caracterização do público em geral, aplicado antes da visita (entre 3 de Abril e 3 de Maio, com um total de 1146 respostas); o segundo, também dirigido ao público em geral, tratou dos conteúdos museológicos e foi aplicado após a visita (no início de Maio, com um total de 301 respostas); o terceiro, colocado *online*, foi divulgado via email para os professores que tinham marcado visitas guiadas à exposição ou solicitado o pacote-escola (realizado entre 4 de Junho e 5 de Agosto, com um total de 199 respostas).
A par da utilização do meio mais convencional nas avaliações sumativas, o inquérito por questionário, foi ainda decidido aplicar um instrumento mais qualitativo, o *Personal Meaning Mapping*, seguido de uma entrevista, a visitantes do público em geral e a duas turmas escolares, do 9.º e do12.º ano (curso de ciências e tecnologias).

Personal Meaning Mapping

Personal Meaning Mapping (PMM) é uma técnica desenvolvida por John Falk e a sua equipa do Institute for Learning Innovation, que visa avaliar os efeitos sobre a aprendizagem de uma determinada experiência, geralmente uma visita a uma exposição ou a um museu.

> O PMM foi desenhado para medir como uma experiência de aprendizagem específica afecta de forma única a compreensão e a construção de sentido de cada indivíduo. Não presume que todos os sujeitos de aprendizagem entrem com conhecimento ou experiência comparáveis nem requer que um indivíduo produza uma resposta "certa" específica de forma a demonstrar aprendizagem. A avaliação por PMM presume que as experiências de aprendizagem por livre escolha tenham por norma, e não excepcionalmente, um efeito na estrutura subjacente da compreensão de um indivíduo. Porém, o que um indivíduo pode aprender exactamente em consequência de uma experiência de aprendizagem específica varia consideravelmente em função dos indivíduos e do contexto sociocultural e físico da experiência
>
> (Adams, Falk e Dierking 2003: 15)

Ana Delicado, Alcina Cortez, Filipa Vala, Maria do Mar Gago e Pedro Casaleiro
COMUNICAR CIÊNCIA NUMA EXPOSIÇÃO: UMA AVALIAÇÃO EXPLORATÓRIA DE A EVOLUÇÃO DE DARWIN ATRAVÉS DE PMM
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 8-18

Ao contrário de técnicas mais convencionais (como, por exemplo, os inquéritos à cultura científica – Ávila e Castro 2002), que pressupõem uma concepção unívoca e aproblemática de conhecimento e de "verdade" científica, em que os indivíduos são avaliados pelas respostas "certas" e "erradas", esta metodologia baseia-se numa perspectiva construtivista de que "o visitante é um participante activo na construção da sua compreensão de uma exposição, baseada nas suas próprias experiências" (Bowker e Jasper 2007: 138).

Tem sido frequentemente utilizada na avaliação de exposições, tanto de cariz artístico (Boyd 2007, Stylianou-Lambert 2009), como científico (Bowker e Jasper 2007, Falk e Storksdieck 2005), de várias formas e com diferentes objectivos[1].

Esta técnica permite vários procedimentos de análise de dados: a apreciação qualitativa do PMM individual, a identificação de padrões em conjuntos de PMM, a avaliação das alterações provocadas pela experiência, através da comparação entre o PMM inicial e final (vocabulário, categorias conceptuais, concepção de conjunto do tema, expressão emocional), a codificação e o tratamento estatístico (Adams, Falk e Dierking 2003: 17). Falk e Storksdieck (2005) propõem aferir a mudança da conceptualização dos indivíduos em quatro dimensões: extensão (número de palavras utilizadas), alcance (número de categorias conceptuais), profundidade (grau de compreensão em cada categoria) e domínio (compreensão global).

No caso dos PMM aplicados a turmas escolares, o procedimento foi o seguinte: antes da visita guiada à exposição, as turmas foram encaminhadas para uma sala nas instalações da F.C.G., onde foram distribuídas folhas de papel com duas palavras no centro da página - "Darwin" e "Evolução" - e um questionário sumário no verso (idade, concelho de residência, qualificação e profissão dos pais). Foi-lhes pedido que escrevessem na folha, a azul, em redor das duas palavras-chave, todas as ideias que lhes ocorressem a partir destas. No final do exercício, três monitoras recolheram as folhas e fizeram algumas perguntas aos alunos sobre o que haviam escrito anotando a vermelho as suas explicações. Pretende-se assim "permitir aos indivíduos que articulem e negoceiem as suas percepções e compreensões e de forma a fornecer compreensões mais específicas do seu próprio quadro de referência cognitivo" (Adams, Falk e Dierking 2003: 16). Após a visita à exposição, os alunos foram novamente convidados a entrar na sala, os PMM foram entregues aos alunos tendo-lhes sido pedido que alterassem ou acrescentassem, a cor preta, o que quisessem. No final, as monitoras efectuaram novas perguntas anotando as suas respostas a verde. Foram assim obtidos 19 PMM de alunos do 9º ano e 13 de

1 *A título de exemplo, no caso descrito por Graham (2001) apenas foi efectuada a aplicação de PMM antes da visita à exposição.*

Ana Delicado, Alcina Cortez, Filipa Vala, Maria do Mar Gago e Pedro Casaleiro
COMUNICAR CIÊNCIA NUMA EXPOSIÇÃO: UMA AVALIAÇÃO EXPLORATÓRIA DE A EVOLUÇÃO DE DARWIN ATRAVÉS DE PMM
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 8-18

alunos do 12º ano (nem todos completos com anotações das monitoras).
No caso dos PMM aplicados ao público em geral, o procedimento foi semelhante ao seguido para o público escolar tendo a sua aplicação sido individual, e não em grupo. O visitante foi convidado a participar por uma monitora que lhe entregou uma folha de papel com uma palavra-chave no centro – para o público geral optou-se por utilizar uma só palavra-chave em cada PMM, "Darwin" ou "Evolução" - bem como um breve questionário no verso (sexo, idade, nível de escolaridade, situação profissional, concelho de residência) No final da visita, no hall de saída, a mesma monitora devolvia a folha ao visitante, pedindo-lhe para registar as alterações que entendesse. Foram assim aplicados 15 PMM para a palavra "Darwin" e 15 PMM para a palavra "Evolução", ainda que nem todos estejam completos (alguns visitantes recusaram colaborar na segunda parte do exercício).

Uma primeira análise exploratória dos PMM

A análise dos PMM obtidos neste estudo de avaliação sumativa está ainda numa fase exploratória[2].
Numa primeira apreciação, verifica-se que esta técnica, tal como seria de esperar, gera grande variabilidade de resultados. A adesão dos visitantes a esta técnica varia não só segundo as suas disposições pessoais, mas também segundo o contexto da sua aplicação. Por exemplo, os PMM realizados por estudantes, num cenário semelhante a uma sala de aula (ex. Fig. 1, 2 e 3), tendem a ser bastante mais preenchidos e detalhados do que os PMM aplicados ao público em geral, nos hall de entrada e saída da exposição (Fig. 4).
Por outro lado, os PMM preenchidos por alunos do 12º ano (Fig. 3), que já abordaram detalhadamente a teoria da evolução nas aulas, tendem a ser bastante mais complexos e pormenorizados do que os dos alunos do 9º ano (Fig. 2) (diferenças que ultrapassam a questão da sofisticação do vocabulário associada à idade). O mesmo tipo de diferenças poderá ser encontrado entre os PMM preenchidos por um licenciado em Biologia e por um visitante com outras qualificações (Fig. 4).

Por outro lado, ainda, de acordo com o princípio subjacente a esta técnica, mesmo em circunstâncias idênticas (Fig. 1 e 2), os níveis de conhecimento prévio (e/ou de adesão ao exercício) são bastante variáveis.

2 *A análise dos PMM aplicados ao público em geral conta com a colaboração de Inês Meirinho, mestranda em museologia.*

Ana Delicado, Alcina Cortez, Filipa Vala, Maria do Mar Gago e Pedro Casaleiro
COMUNICAR CIÊNCIA NUMA EXPOSIÇÃO: UMA AVALIAÇÃO EXPLORATÓRIA DE A EVOLUÇÃO DE DARWIN ATRAVÉS DE PMM
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 8-18

Da análise mais sistemática dos PMM obtidos, prevemos obter dados sobre:
- que elementos da exposição são mais salientes (veja-se, por exemplo, como o nome do barco da viagem de Darwin, *Beagle*, é acrescentado após a visita nas Fig. 1, 2 e 4);
- que temas são mais ou menos frequentes nas concepções prévias sobre Darwin e Evolução e que novos temas surgem após a visita à exposição;
- qual o grau de mudança proporcionado pela visita (aquisição de novos conhecimentos, reformulação ou consolidação de conhecimentos já detidos).

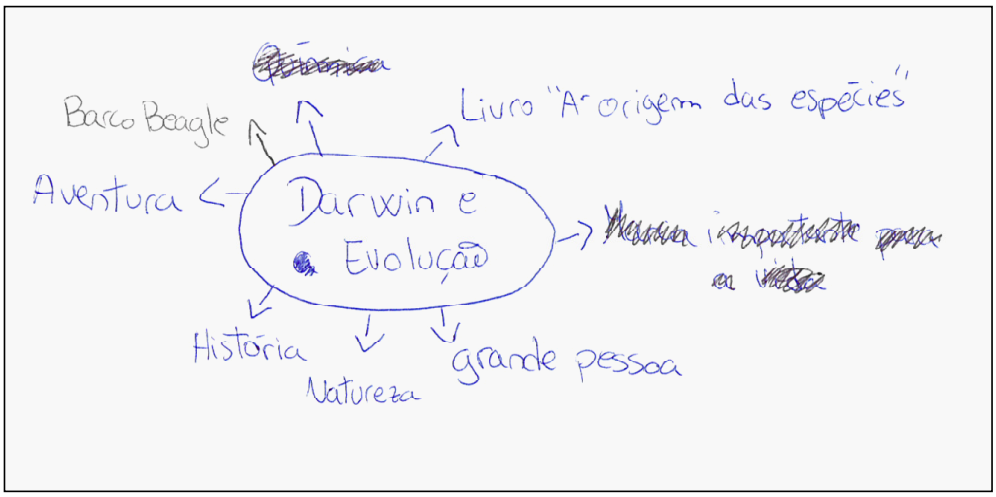


Fig. 1 – PMM de um aluno do 9º ano

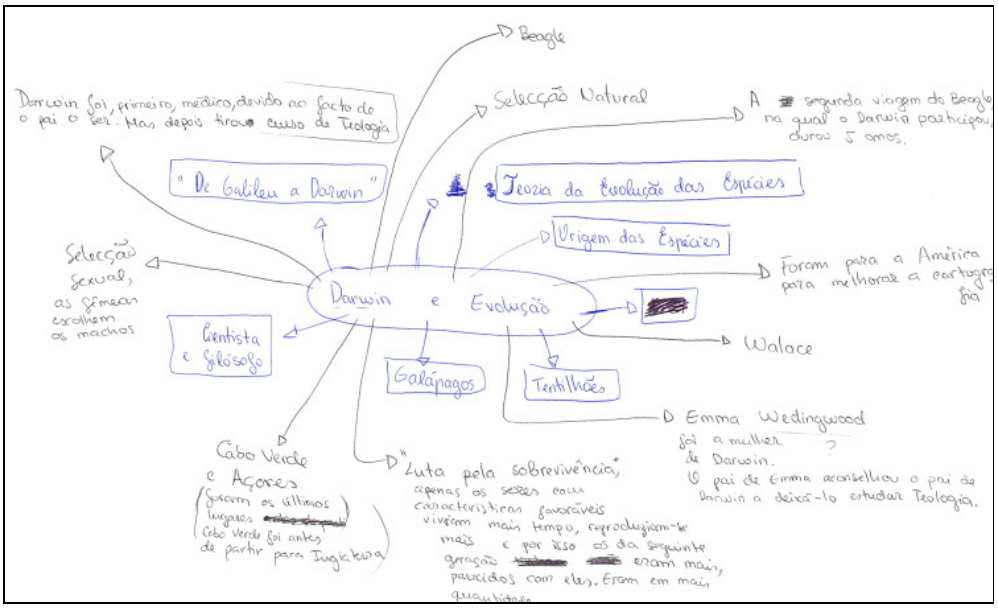


Fig. 2 – PMM de um aluno do 9º ano

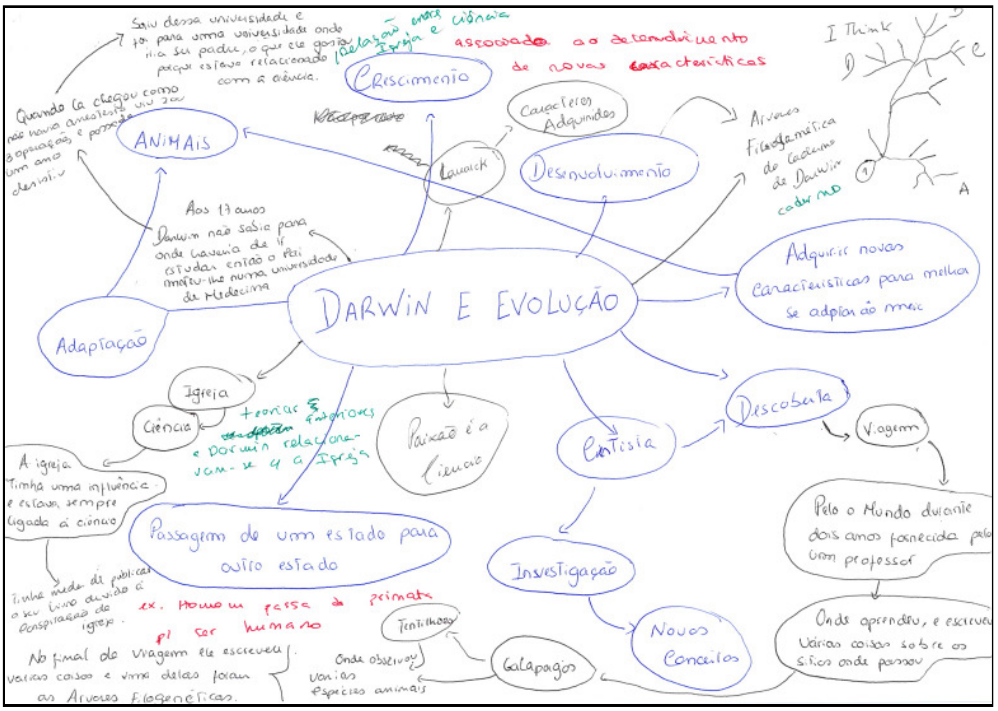


Fig. 3 – PMM de um aluno do 12º ano



Fig. 4 – PMM de um visitante de 47 anos, advogado

Referências

Adams, Marianna, Falk, John e Dierking, Lynn (2003), "Things change: museums, learning and research", in M. Xanthoudaki, L. Tickle, V. Sekules (eds.), *Researching Visual Arts Education in Museums and Galleries: An International Reader*, Berlin: Springer, pp. 15-31.

Ávila, Patrícia e Paula Castro (2002), "Compreender a ciência: o inquérito à cultura científica dos portugueses" in M. E. Gonçalves (org.), Os *Portugueses e a Ciência*, Lisboa: Dom Quixote, pp. 287-320.

Bloom, Joel (1998), "Science and technology museums face the future", in *Museums and the public understanding of science*, ed. J. Durant, London: Science Museum, pp. 15-22.

Bowker, Rob e Jasper, Andy (2007) "Don't forget your leech socks'! Children's learning during an Eden Education Officer's workshop", *Research in Science & Technological Education*, 25 (1), pp.135-150

Boyd, Nicky (2007), *Black British Style Exhibition Tour: summative evaluation report,* http://www.vam.ac.uk/files/file_upload/43281_file.pdf (acedido em 10 de Novembro 2009).

Davallon, Jean (2003), "Les musées de sciences et leurs publics, entre communication et médiation", in B. Pellegrin (ed.), *Sciences au musée. Sciences nomades*, Genebra: Georg Éditeur, pp. 183-198.

Delicado, Ana (2009), *A musealização da ciência em Portugal*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/FCT.

Falk, John e Storksdieck, Martin (2005) "Using the Contextual Model of Learning to Understand Visitor Learning from a Science Center Exhibition", *Science Education* 89, pp.744– 778.

Graham, Jo (2001), *Visitor views on architecture and potential architecture exhibitions at the V & A*, http://www.vam.ac.uk/files/file_upload/17159_file.pdf (acedido em 10 de Novembro 2009).

Stylianou-Lambert, Theopisti (2009) "Perceiving the art museum", *Museum Management and Curatorship*, 24 (2), pp. 139-158.

Analía Fernanda Gómez

Egresa como Arquitecta en 1988 de la FAU-UNLP, Argentina. Doctorando de la FCE-UNSa, con el tema: "Evaluación higrotérmica (ht) de reservas de bienes culturales y archivos en climas templados cálidos húmedos y su caracterización ambiental. Utilización del diseño ambientalmente consciente (DAC) para moderar la variabilidad ht en dichos recintos". Investigador Científico del CONICET desde 1999, actualmente Investigador Adjunto. Docencia de grado desde 1988 en FAU-UNLP, desde 2008 Profesora Titular Ordinaria, Cátedra de Instalaciones. En Posgrado, dictado Cursos y Seminarios sobre aspectos bio-ambientales, energéticos, normativos, diseño sustentable, condiciones ambientales en museos y archivos. Desde 1985 vasta actividad en investigación científica, integrando equipos en las especialidades bioambiental, conservación de energía y climática, diseño ambientalmente consciente, volcado a los edificios de interés cultural como museos, archivos, bibliotecas. Desde 2005 dirige el Grupo Formación en Nodos Cultura - GruFoNC -, que se incorpora a partir del 2009 al Laboratorio de Arquitectura y Hábitat Sustentable, LAyHS-FAU-UNLP.

UNA APROXIMACIÓN AL DISEÑO AMBIENTALMENTE CONSCIENTE EN ESPACIOS DE GUARDA. ESTUDIO DE CASOS

Analía Fernanda Gómez

Resumen

La posibilidad de climatización no mecánica en instituciones, que guardan bienes de interés histórico y cultural, debe ser un parámetro a tener en cuenta en las adaptaciones u obras nuevas a realizar.

En la mayoría de las intervenciones se plantean costosos proyectos de climatización que se van desvaneciendo en la vida útil por el alto costo de mantenimiento, acompañando a este desvanecimiento la pérdida de bienes.

Del trabajo continuo de análisis ambientales en una decena de museos, tomando al edificio como el principal contenedor, ha posibilitado estudiar las circunstancias climáticas (interiores y exteriores) para poder aplicar en nuevas intervenciones pautas de Diseño Ambientalmente Consciente (DAC).

En este trabajo se analizarán los casos de estudio de proyectos para edificios existentes, en los cuales se han planteado pautas de DAC y los conceptos básicos de la Conservación Preventiva, se han volcando en estos proyectos el resultado de las investigaciones desarrolladas en la última década.

Palabras Claves: Condiciones Ambientales, Diseño Ambientalmente Consciente, Conservación Preventiva

Analía Fernanda Gómez
UNA APROXIMACIÓN AL DISEÑO AMBIENTALMENTE CONSCIENTE EN ESPACIOS DE GUARDA. ESTUDIO DE CASOS
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 19-33

Abstract

The possibility of air conditioning non mechanics in institutions that keep goods of historical and cultural interest, should be a parameter to keep in mind in the adaptations or new buildings to carry out.

Most of the interventions they think about expensive air conditioning projects that go disappearing in the useful life for the high maintenance cost, accompanying to this dissipation the loss of goods.

Of the continuous work of environmental analysis in a dozen of museums, taking to the building like the main container, it has facilitated to study the climatic circumstances (interiors and external) to be able to apply in new interventions rules of Environmentally Conscious Design (ECD).

In this work the cases of study of projects will be analyzed for existent buildings, in which have thought about rules of ECD and the basic concepts of the Preventive Conservation, they have overturning in these projects the result of the investigations developed in the last decade.

Keywords: Environmental Conditions, Environmentally Conscious Design, Preventive Conservation

Introducción

El trabajo de investigación base de estas intervenciones ha sido posible gracias al análisis de bases de datos meteorológicas, estudio climático a partir de la regionalización bioambiental de la República Argentina, cruzando estos datos con los de condiciones en los que se deben encontrar los bienes a guardar.
Este cúmulo de información se ha volcado en el desarrollo de nomogramas bioambientales y nomogramas según material constitutivo de la colección, para la conservación de bienes de interés histórico y artístico.

Materiales y métodos

Tratamiento de los datos meteorológicos: Se elaboró una base de datos reducida con los datos provenientes del SMN[1] y base de datos de la CNIE[2]. Como esta información solo contenía la HR media, correspondiente a la temperatura media mensual, así se determinaron las humedades correspondientes a las temperaturas mínimas y máximas, considerando constante la humedad absoluta y con la utilización de un diagrama psicrométrico. Quedaron así conformados los datos para volcar en los diagramas.
En la Figura 1 podemos observar el resumen del análisis de los valores anuales de temperatura y humedad relativa para todas las zonas bioambientales (IRAM 11603) y valores límites según materiales de la colección (UNI 10829) para cuatro localidades de la Provincia de Buenos Aires.

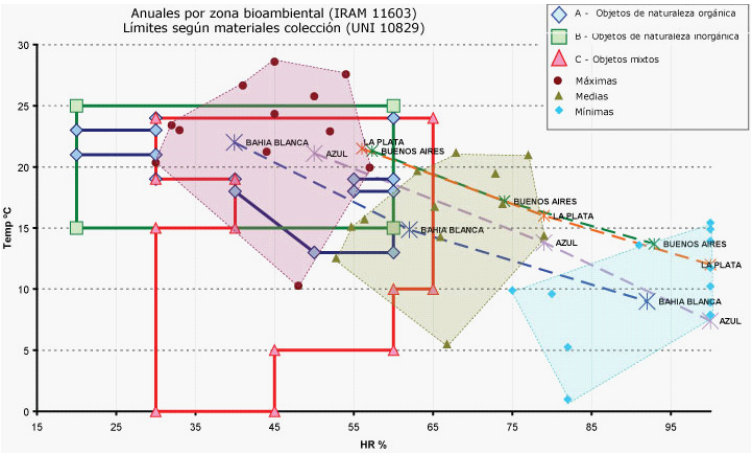


Figura 1: Resumen de análisis de valores anuales de T y HR

1 *Servicio Meteorológico Nacional. www.smn.gov.ar*

2 *Comisión Nacional de Investigaciones Espaciales*

Modelo ambiental: Para el proceso de medición y evaluación de los espacios se ha requerido de varias fases y una frecuencia más intensa que en otras auditorias ambientales en las que se trabajó previamente.

En una primera etapa se procede al relevamiento de la totalidad del edificio y las situaciones particulares que se presentan y se realiza una evaluación a priori de los principales sectores en riesgo. Se observan modos de uso de los espacios y mobiliario de almacenaje, se releva el equipamiento de climatización y el sistema de iluminación natural y artificial, se observa el sistema de ventilación natural y se entrevista a los responsables del establecimiento y de la conservación de bienes para registrar opiniones y observaciones.

En una segunda etapa se planifica que se va a medir, para que y como, en función de las libertades y restricciones que impongan las características del edificio y del modo de exposición y tipos de bienes conservados. *Además la medición debe circunscribirse al instrumental disponible.*

Se ha venido utilizando para la realización de las mediciones el Protocolo que marca la Norma Italiana UNI 10829 del Ente Nazionale Italiano di Unificazione, dado que en nuestro país no se cuenta con normativa similar. Esta norma propone una metodología para la medición de las condiciones ambientales relacionadas con el comportamiento higrotérmico y de iluminación teniendo como centro la conservación de los bienes de interés históricos y artísticos. Suministra indicaciones relativas a la modalidad de elaboración y síntesis de los datos relevados para una valoración final del comportamiento del proceso de degradación.

Para esto se establece la ubicación del instrumental de medición de temperatura, humedad relativa e iluminación. Se han utilizado en las campañas de mediciones microadquisidores de datos HOBO de 3 y 4 parámetros en el interior del los establecimiento y un HOBO WaterProof en resguardo meteorológico en el exterior Figura 2. Con este instrumental se registran las variaciones de temperatura, humedad relativa e iluminación en períodos de siete días. De ser posible y de acuerdo al tratamiento a realizar, se toman datos en cuatro campañas anuales de mediciones, para poder corroborar las situaciones a las que se encuentran expuestas los bienes dadas las condiciones del edificio, relevando características formales y constructivas del mismo. Dejando establecido que siempre se trabaja en la relación: *edificio <- confort ambiental -> bien.*



Figura 2: HOBOS utilizados

Casos de estudio

Reserva del Museo de la Shoá:
Montevideo 919, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

El Museo del Holocausto –Shoá- es una institución creada en 1999, depende administrativamente de la Fundación Memoria del Holocausto. Su colección comprende aproximadamente unas 2.000 piezas, que narran la historia de la comunidad judía de la preguerra, durante la misma y la posguerra. La colección se ha ido acrecentando por medio de donaciones realizadas por sobrevivientes de la Shoá. La misma comprende pasaportes, billetes, cartas, fotografías y objetos relacionados con la religión judía y el cotidiano.



Figura 3: Museo del Holocausto

En Junio del 2001 se comenzó a desarrollar el Proyecto de Revalorización Ambiental del área de Guarda, Conservación y Biblioteca. Este proyecto incluyó no solo la parte edilicia, sino también todo lo referente a la conservación y guarda del acervo. A finales del 2001 se comenzó con la construcción que fue inaugurada en julio del 2002.
El proyecto se basó en la adecuación bioclimática del segundo piso del Edificio. Este edificio centenario presentaba graves problemas ocasionados por la falta de mantenimiento. Es así que se plantearon sistemas pasivos de acondicionamiento del aire.

La propuesta se planteó en dos niveles: a) a *nivel edilicio* se buscó lograr a través del diseño pasivo una adecuada climatización con parámetros no agresivos a los bienes y b) a *nivel conservación* realizar los acondicionamientos para la puesta en valor de la colección.

Se realizaron mediciones en el espacio para determinar los trabajos a realizar para llevar los parámetros a los estipulados para los bienes a conservar. Surgiendo así el proyecto de refuncionalización.

Se trato de llevar a cabo esta propuesta de adecuación bioambiental poniendo énfasis en la utilización de sistemas pasivos para llegar a los parámetros estipulados, con el uso de aislaciones, ventilación, iluminación natural.

Para la aplicación de esta propuesta edilicia, se diseñó un sistema denominado ***SISTEMA DEV (Doble Envolvente Ventilada).*** Figura 4.

Tiene como objetivo reducir la carga higrotérmica del local a fin de acondicionar el aire mediante técnicas pasivas, está compuesto de seis partes:

1. Piel interior
2. Espacio medianamente ventilado de baja emisividad en la cara interior
3. Forzador pasivo de ventilación de cámara de aire
4. Forzador pasivo para mejorar la ventilación del local
5. Mejorador de la calidad del aire interior
6. Envolvente exterior de alta emisividad y alta permeabilidad al vapor de agua

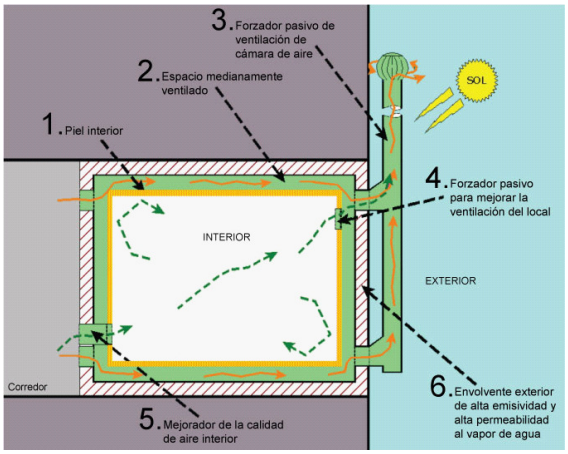


Figura 4: DEV – Doble Envolvente Ventilada

Esta propuesta fue construida, medida y monitoreada para poder corregir y/o regular las condiciones, tratándose de un sistema que no requería aporte mecánico y los beneficios del ahorro energético que una solución tradicional hubiera ocasionado.

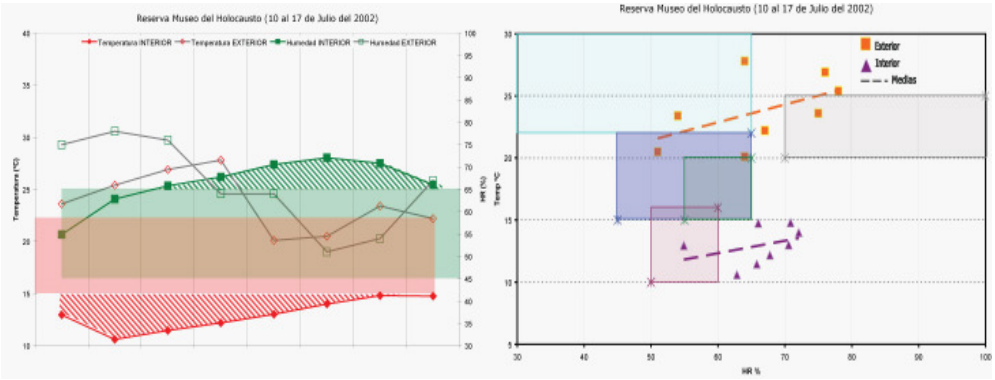


Figura 5: Mediciones anteriores a la intervención

Poder construir este espacio ha servido de demostración y verificación de que con sistemas pasivos podemos regular los parámetros.

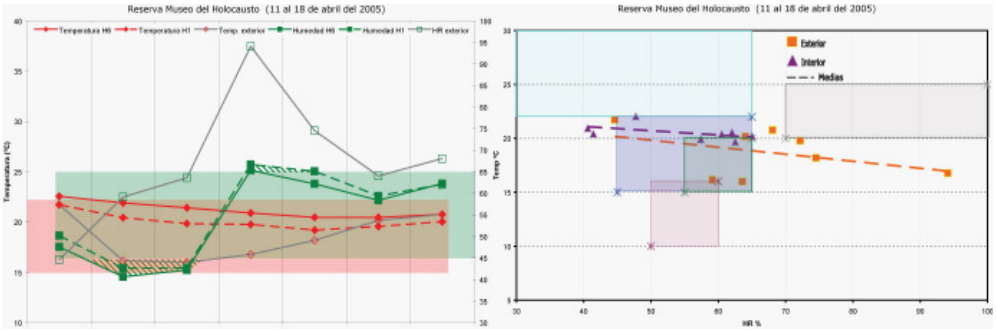


Figura 6: Mediciones posteriores a la intervención

Reservas y Biblioteca del Museo de Instrumentos Musicales Dr. Emilio Azzarini.
Calle 45 Nº582 - La Plata, Buenos Aires.

Inaugurado el 9 de diciembre de 1985, es uno de los museos universitarios perteneciente a la Red de Museos de la UNLP. Posee una valiosa colección de instrumentos musicales, único en Argentina por sus características y temática, la base de su acervo está integrada por la colecciónde Dr. Emilio Azzarini, prestigioso profesional de la ciudad de La Plata, que coleccionó a lo largo de su vida una amplia

e interesante variedad de partituras, manuscritos e instrumentos musicales. Legó su colección a la Universidad Nacional de La Plata, la misma fue donada por sus descendientes en 1963. Asimismo cuenta con una valiosa Biblioteca que reúne, entre otros, primeras ediciones que datan del siglo XVIII, manuscritos de Juan Pedro Esnaola, "Missa Solemnis" de Beethoven y el único ejemplar conocido del "Boletín musical" del impresor Ybarra que data del año 1837. También cuenta con una Fonoteca.



Figura 7: Museo Azzarini

A partir de un proyecto financiado por la Secretaría de Cultura de la Nación con la contraparte de la UNLP, se están llevando a cabo la puesta en valor de las salas de reserva.

Estas fueron monitoreadas y se obtuvieron los parámetros para plantear las intervenciones.

El parámetro a controlar, el de e mayor inconveniente en nuestra ciudad es la Humedad Relativa, para ello se realizaron ventilaciones continuas a las zonas de circulación a través de las carpinterías, reemplazando paneles de las puertas por rejillas. Se busca con esto una baja de aproximadamente 15 % en el tenor de humedad.

En la biblioteca, separada del edificio principal, se ha realizado el proyecto que se espera concretar el próximo año. Se ha aplicado el mismo sistema DEV que se utilizó en la Reserva del Holocausto, lo que nos garantizaría una baja importante en el grado de humedad.

Los resultados de las mediciones en el análisis de diagnóstico de las Reservas (Figuras 8 y 9); y de la Biblioteca (Figuras 10 y 11). Planta y corte de la Biblioteca en la Figura 12.

Analía Fernanda Gómez
UNA APROXIMACIÓN AL DISEÑO AMBIENTALMENTE CONSCIENTE EN ESPACIOS DE GUARDA. ESTUDIO DE CASOS
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 19-33

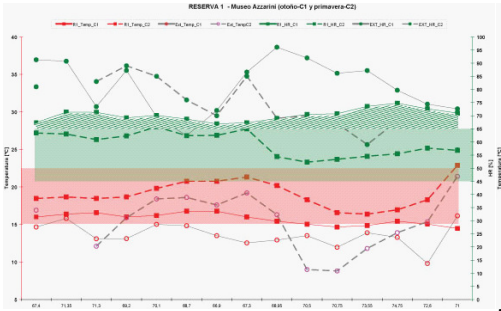


Figura 8: Medición Inicial Reserva 1

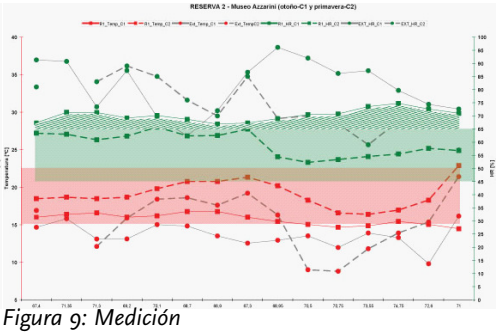


Figura 9: Medición Inicial Reserva 2

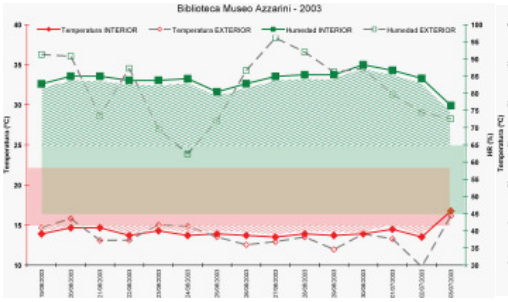


Figura 10: Medición Biblioteca (1º 2003)

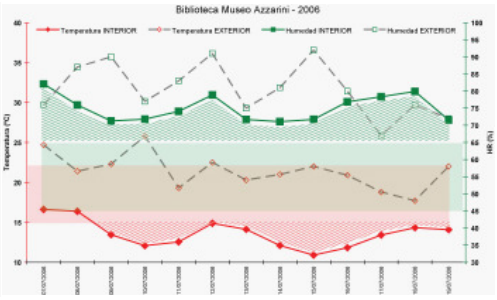


Figura 11: Medición Biblioteca (2º 2006)

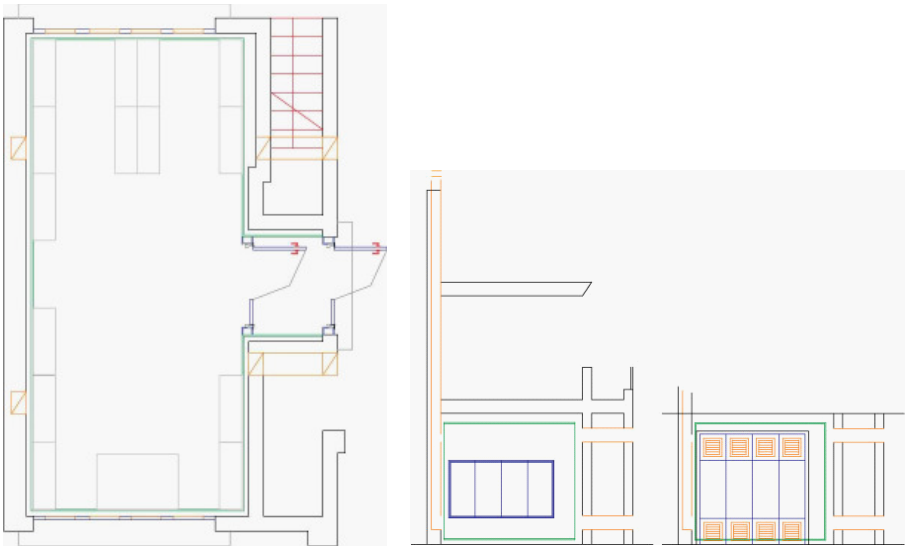


Figura 12: Planta y corte del Proyecto con Sistema de Doble Envolvente Ventilada para la Biblioteca

Biblioteca de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo - UNLP.
Calle 47 Nº162 - La Plata, Buenos Aires

La Facultad ha emprendido desde el 2004 una serie de refuncionalizaciones y nuevos edificios. Dentro del Plan de Obras se construyó una nueva Biblioteca. Esta posee un acervo bibliográfico de 7.027 títulos, 381 publicaciones periódicas, 9.975 diapositivas en porceso de digitalización, 13.600 artículos de publicaciones, 1.000 folletos, 100 Cd, 95 videos y 97 tesis de becarios.



Figura 13: Biblioteca FAU

A su vez la Biblioteca de la FAU forma parte de la Red Arquisur (bibliotecas del MERCOSUR) entre otras y tiene acceso a diferentes bases de datos.
El 1º de marzo del 2007, una precipitación extrema anego el depósito y unido a que se estaban terminando obras dentro del edificio, produjo que el subsuelo de la biblioteca, donde se encuentra el depósito de préstamos, se inundara hasta 15 cm. a pesar de lo denodado del personal para poder controlar el episodio fortuito, el agua ingresó y dejó su huella.
A las pocas hora el incidente estaba controlado, el agua se había retirado manualmente, pero el daño oculto quedaba. Es así que a los pocos días se notó en algunos ejemplares la aparición de moho. En este sentido se realizaron toma de muestras las cuales en una sola de las 5 mostró la especie Penillium Spp. Preventivamente se decidió la limpieza de toda la colección correspondiente a los libros de préstamo y se realizó vigilancia diaria en los otros niveles, donde no aparecieron problemas.

Analía Fernanda Gómez
UNA APROXIMACIÓN AL DISEÑO AMBIENTALMENTE CONSCIENTE EN ESPACIOS DE GUARDA. ESTUDIO DE CASOS
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 19-33

Ante esta circunstancia se procedió a realizar mediciones y tratar de paliar lo mas rápido posible el daño que ya había comenzado.
La determinación de parámetros de temperatura, humedad relativa e iluminación, resultan fundamentales para evaluar la calidad del medio ambiente de este recinto.
El edificio consta de tres plantas: subsuelo (depósito de libros de préstamo), entrepiso (administración y colecciones especiales) y 1º piso (sala de lectura, revistas y libros de consulta). El entrepiso y subsuelo con una superficie de 87 m² cada piso y la sala de lectura con 128 m². Figuras 14 y 15.



Figura 14: Vista exterior

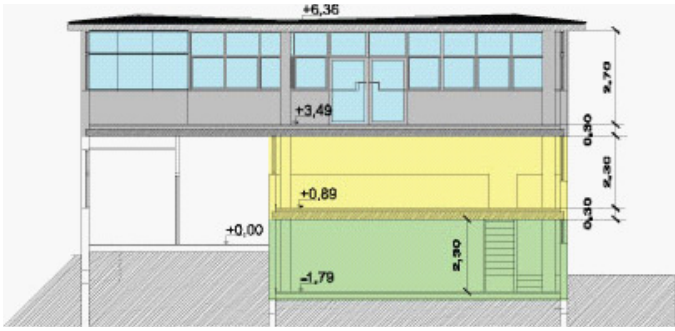


Figura 15: Corte del edificio

Para el monitoreo inicial se colocaron cinco adquisidores en el subsuelo y seis en el entrepiso. Este se realizó entre los días 18 y 24 de abril del 2007, permitiendo control para la adopción de medidas. Figuras 16 a 19.

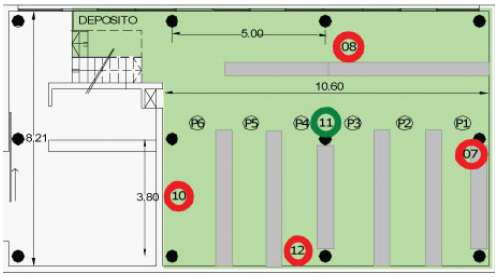


Figura 16: Ubicación DataLoggers en Subsuelo

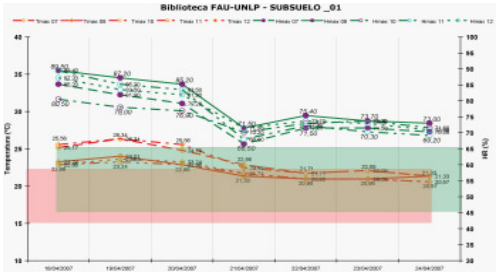


Figura 17: Primeras mediciones subsuelo

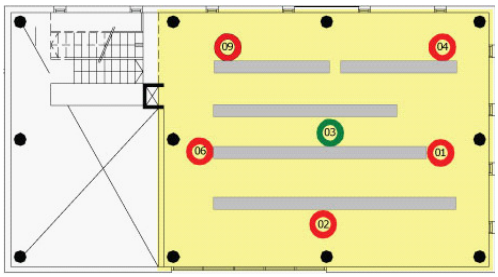


Figura 18: Ubicación DataLoggers en entrepiso



Figura 19: Primeras mediciones entrepiso

La primer intervención consistió en retirar dos paños fijos vidriados que dan al corredor central a nivel de entrepiso y la colocación de ventilaciones (rejas con registro del tipo AA de 20 x 40 cm) hacia el pasillo el muro en subsuelo. Figura 20. Con las ventilaciones realizadas en los dos niveles analizados, se consiguió reducir al 76% el tenor de HR pero sin alcanzar lo recomendable (50%).

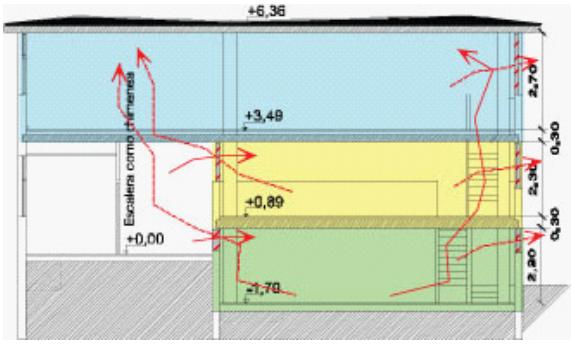


Figura 20: Esquema de ventilaciones

Como las medidas "pasivas" no permitieron restaurar la condición de equilibrio, se colocó un deshumidificador en el subsuelo. Con el fin de poder continuar bajando y estabilizar el tenor de humedad a valores aceptables, para la conservación del papel. La condición de la estabilización se observa en la Figura 21.

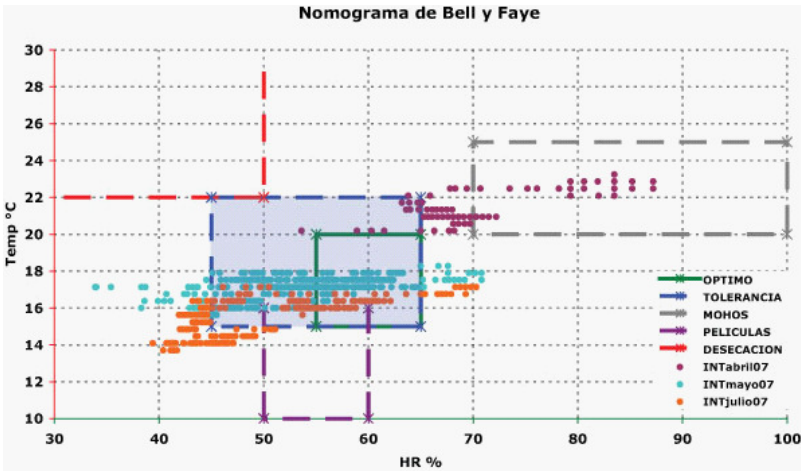


Figura 21: Evaluación de la mediciones

Conclusiones

A partir de los resultados obtenidos, vemos que las medidas de diseño pasivo pueden equilibrar el comportamiento a valores admisibles. Un deshumidificador electrónico de costo inicial moderado y bajo costo de funcionamiento es suficiente para alcanzar condiciones ideales para los edificios analizados, en climas con alto nivel de humedad como donde se han realizado y propuesto las intervenciones.
Creemos que vamos por buen camino y que nuestras porpuestas han comenzado a ser analizadas como soluciones alternativas a las tradicionales. Esto se nota en la solicitud de diferentes instituciones de poder realizar este tipo de intervenciones y pensar un poco mas allá.
Mucho se habla del Cambio Climático, mientras notamos que nuestro clima templado va cambiando a paso sostenido. Comienza a hacerse notoria la separación en estaciones seca y húmeda. Las lluvias caen en pocas horas con el volumen que hasta hace no mucho tiempo tenían como frecuencia mensual. Que algunos especialistas denominan “subtropicalización”.
Esta situación hace que debamos estar preparados para las manifestaciones que pueden, no solo atacar nuestras instituciones, sino nuestra vida cotidiana.

Referencias bibliográficas

Bell, L y Faye, B (1980) La concepción de los edificios de archivos en países tropicales. Colección Documentación, bibliotecas y archivos. Estudios e investigaciones. UNESCO.

Cassar, May. (1994): Museum Environment Energy. Museums & Galleries Commission. Energy Eddiciency Office. HMSO. London.

de Guichen, Gaël y de Tapol, Benoit. (1998) Climate Control in Museums. ICCROM, Roma.

Gómez, A. (2006) Desarrollo de nomogramas aplicados a la conservación de Bienes de Interés Cultural según los materiales constitutivos de la colección. Revista Avances en Energías Renovables y Medio Ambiente. Pág. 123 a 129. Salta, Argentina. Editorial: ASADES. URL: http://www.asades.org.ar

Gómez, A.; Czajkowski, J. (2006) Modelización Bioambiental aplicada a la Conservación de Bienes Culturales. Caso Provincia de Buenos Aires. Argentina. ENTAC 2006. Pág. 440 a 445. Porto Alegre, Brasil. Editorial: ANTAC.

Padfield T y Borchensen K. (editors). (2007) Museum Microclimates. National of Denmark.

Thomson, Gary. (1998). El museo y su entorno. 2º edición. Akal ediciones. Madrid, España.

UNI 10586:1997. Documentazione. Condizioni climatiche per ambienti di conservazione di documenti grafici e caratteristiche degli alloggiamenti. UNI. Ente Nazionale Italiano di Unificazione-Milano.

UNI 10829:1999. Beni di interesse storico e artistico. Condizioni ambientali di conservazione. Misurazione ed analisi. UNI. Ente Nazionale Italiano di Unificazione-Milano.

UNI 10969:2002. Beni culturali - Principi generali per la scelta e il controllo del microclima per la conservazione dei beni culturali in ambienti interni. UNI. Ente Nazionale Italiano di Unificazione-Milano.

UNI 11120:2004. Beni culturali - Misurazione in campo della temperatura dell'aria e della superficie dei manufatti. UNI. Ente Nazionale Italiano di Unificazione-Milano.

UNI 11131:2005. Beni culturali - Misurazione in campo dell'umidità dell'aria. UNI. Ente Nazionale Italiano di Unificazione-Milano.

Vaillant Callol M., Valentín Rodrigo N. (1996) Principios básicos de la conservación documental y causas de su deterioro. Ministerio de Educación y Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. Instituto del Patrimonio Histórico Español. Madrid. España.

Agradecimiento

Al los responsables y personal de la guarda de las diferentes instituciones analizadas en estos años de estudio, que ya suman 20, sin su colaboración este trabajo no se hubiese podido realizar.

Carla Padró

Profesora Titular en el Área de la Educación Artística de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. Investigadora sobre temas de educación en museos y museologías. Ha colaborado como consultora de educación en los siguientes museos: Kiasma, Helsinki, Centro What, Lovaina, Museo de Historia de la Ciudad de Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña, etc. Ha colaborado como investigadora en los siguientes proyectos: Proyecto Europeo "Didart", financiado desde el 2004. Proyecto "Indaga't" de Innovación Docente. Colaboración entre profesorado. Financiado por la Generalitat de Cataluña, de Julio del 2006 a Julio del 2008. "Proyecto Arte, mujeres, feminismos y perspectivas de género". Financiado por el Instituo Catalán de la Mujer, Julio 2007-Julio 2007.

COMPARTIENDO MOMENTOS DE TRÁNSITO: LA INVESTIGACIÓN EN MUSEO COMO UN ESPACIO DE POSIBILIDAD INTERMEDIA

Carla Padró

Resumen

Esta comunicación tiene como finalidad compartir un proceso de investigación grupal sobre pedagogías críticas en museos, en el marco del doctorado en Artes Visuales de la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona. Se trata de una investigación narrativa colaborativa que estudiaba diferentes discursos y prácticas en nuestra constitución como visitantes.

Palabras Clave: Investigación Narrativa, Socionstruccionismo, Pedagogías Museológicas Crítica

Abstract

This communication aims to show a narrative research process on museum education at a fine arts university. This research process lasted for nine months and it consisted on studying different discourses on how we are constructed as museum visitors and how we resist this.

Keywords: Narrative Inquiry, Social Constructionism, Critical Museum Pedagogy

(*)

Desde hace unos años, me interesa investigar sobre educación artística museística desde perspectivas situadas (Harding, 2004) y contextuales. Me interesa indagar sobre la construcción de la identidad y de las subjetividades que marcan / descartan ciertos dispositivos museísticos (la visita, las salas, los textos, el diseño, etc.) y sus efectos sobre posiciones de los sujetos como por ejemplo, la educadora de salas, la visitante obediente, el visitante ideal, la visitante infantilizada, etc. Parto del concepto de proceso disruptivo de las teorías postestructuralistas. Esta concepción se refiere a la necesidad de identificar las interpretaciones autoritarias sobre aquello que se estudia para, desde aquí, tener en cuenta posiciones propias en el discurso y aportar otras interpretaciones. Me permite generar otras prácticas más allá de una noción de 'seguir los contenidos- establecidos-asumidos' por ciertos agentes en el plano museístico y me ayuda a plantearme otras preguntas desde lugares como la performance y la performatividad (Butler, 1990), el juego infinito (Hicks, 2004) o el sujeto como intersticio (Bhabha, 2002). La noción de disrupción desmantela críticamente la noción de estructura, proveniente del estructuralismo, todavía muy común en la mayoría de programas educativos en museos de arte de mi contexto catalán[1]. El estructuralismo en educación se refiere al hecho de que los textos, los objetos y las prácticas se definen por las partes que los constituyen y no se tiene en cuenta ni el contexto de producción, ni las posiciones del sujeto (Gooding-Brown, 2000:44):

> Empezando con estas formas subjetivas (en oposición a las formas objetivas del estructuralismo) es cuando los educadores artísticos pueden desarrollar prácticas y estrategias que involucran a los estudiantes en la comprensión y la valoración de la diferencia y de sí mismos.

Esta concepción se vincula con las pedagogías artísticas y museísticas deconstructivas o transformadoras, las cuales están interesadas en desmantelar las meta narrativas modernas,[2] como centros de autoridad o de significados trascendentales, alrededor de unos objetivos y unos estándares que se consideran fijos, pues promueven "el orden, la organización y racionalidad, ignorando el

1 A menudo me sorprende cuando alguna educadora dice que su marco teórico es el 'artista' o la 'exposición'.

2 Un tema ampliamente trabajado en las museologías postmodernas. Para más información ver Susan Pearce,1992; Carol Duncan, 1995; Sharon MacDonald, 2007; Gail Anderson (2004), Tony Bennet, 1994, James Clifford, 1997; Eilean Hooper Greenhill, 2000.

papel del estudiante o del docente" (Gooding-Brown, 2000:43). Gooding-Brown destaca los siguientes ejemplos: 'excelencia en educación'; 'equidad en educación' o 'multiculturalismo', términos relacionados con la racionalidad o la autoridad modernistas (patriarcales). Aquí no se cuestionan las fuerzas simbólicas o institucionales que construyen distintas identidades y formas de agenciamiento, ni los sujetos que son constituidos (y que también son resistentes). El hacer deconstructivo en la educación en los museos contribuye a desterritorializar al sujeto que ya no es entendido como unitario ni autónomo, sino posicionado en el discurso.

Aquí podría destacar la noción de mediación artística de Sturm (2002:181) como:

> El conocimiento de la producción permanente de situaciones sin ninguna disposición correcta, sino a partir de darse cuenta de las constelaciones transitorias de poder, de un sujeto que no está el cual – y sin quererlo- siempre está inherente a cualquier cosa que haga y lo demuestra a pesar de esta posición. Esta posición que tiene el sujeto puede ser por ejemplo, la de artista hombre o mujer, la de mediador artístico / educador/ comunicador hombre o mujer.

Por otro lado, el discurso transformador del museo quiere negociar cambios en las políticas y prácticas museísticas e incorporarlos en los quehaceres, debates o resistencias institucionales (Mörsch, 2009).

(**)

Desde una docencia postfeminista

La realidad de mi trabajo docente es la continua relación y conversación que establezco con la mayoría de estudiantes que son mujeres. Al ser la educación artística en museos un ámbito femenino y al ser el trabajo docente un poderoso ámbito transformador de lo político como pedagógico, como diría Giroux, me parece muy importante tanto en mi práctica diaria, como en mi posición como investigadora, partir de una perspectiva de género preocupada por visibilizar las diferentes voces que configuran posiciones del otro (y así reflexionar sobre las relaciones entre docente-discentes).

> El conocimiento de la producción permanente de situaciones sin ninguna disposición correcta, sino a partir de darse cuenta de las constelaciones transitorias de poder, de un sujeto que no está el cual – y sin quererlo- siempre está inherente a cualquier cosa que haga y lo demuestra a pesar de esta posición. Esta posición que tiene el sujeto puede ser por ejemplo, la de artista hombre o mujer, la de mediador artístico / educador/ comunicador hombre o mujer.
>
> Eva Sturm (2002:181) y su concepción de 'art mediation'

En este sentido, me interesa el trabajo de Middleton (2004:64) y su compromiso con la formación de profesoras feministas que participan en programas de formación de profesorado, y específicamente, cómo las profesoras que dan clases en departamentos universitarios de 'educación' desean capacitar a sus alumnos y alumnas para desarrollar pedagogías radicales. Según Middleton (2004: 64), las primeras estrategias que se usaban en el aula, a raíz de la primera ola del feminismo, fue "empezar por lo personal", como una forma de construir conocimiento. Otra estrategia más contemporánea es la de utilizar historias de vida para desarrollar pedagogías radicales.

> Para recobrarnos a nosotras mismas como sujetos sociológicos, debemos teorizar desde nuestra propia experiencia y de este modo visibilizar las prácticas reales para poder situar nuestra investigación en el mundo cotidiano.
>
> (Smith, 1983)

Trabajar desde relatos autobiográficos es una táctica que utilizo tanto en la clase, como a la hora de iniciar un proceso colaborativo de investigación, pues me permite diferenciar algunos aspectos del trabajo de las educadoras en museos que, a menudo, no se tienen en cuenta por considerarse 'externos' al mismo. Por ejemplo:

> Estuve en salas durante muchos años.[3] Tenía la suerte de no ser rubia como Kati[4] a quién siempre confundían con la 'educadora inocente' y le daban más trabajo del que tenía en su contrato. Pero, soy alta. A veces, demasiado aunque en los museos siempre he quedado bien. Y más, al ser espigada. A veces me daba la impresión de que mi altura era una especie de toque de glamour en las salas. Mi espalda siempre se resiente. El glamour se va y me encojo. Si al menos, pudiera refugiarme detrás de la mesa y sentarme un ratito. En Estados Unidos se añadía que era europea (se ve que un acento de medio francesa. Irresistible, uf). A la vez, latina. Ojos negros. Programas latinos. Suerte de la ayuda de Lucho, mi compañero que era peruano, de sus amigos, de los amigos de sus amigos que eran mexicanos, chilenos, brasileños y de Sofía la argentina, casada con diplomático, que encandiló a Bárbara, mi jefa del departamento de educación. Lennette era negra. Una mujer voluptosa y sincera. Nos hicimos amigas. De vez en cuando, en el departamento traía el mantel de lino de su casa y celebrábamos unas de nuestras largas comidas con otras educadoras y otro personal de abajo como Cederic, piel negra, ojos verdes que trabajaba en seguridad. Lennette estaba casada con un maestro. En el departamento de educación se encargaba de la logística. Un día estuvimos invitadas a la casa de Fiona, voluntaria jubilada del museo y pendiente de los programas que Bárbara hacía para el grupo de educadoras de voluntarias, como ella, que ejercían de maestras en las salas. En casa

3 (También estuve en despachos, almacenes y auditorios).

4 Alumna de doctorado de hace dos años que trabajaba en las salas de La Virreina. Ahora es profesora de visual y plástica.

> de Fiona, me sentí como Lenette: -Viste que la única persona negra lleva un delantal de esos de Lo que el viento se llevó- me susurró en la oreja. La sirvienta. A Carrie Mae Weems le hubiera gustado posar con ella o reutilizar el delantal. Justo aquel mes Carrie exponía en el Museo Nacional de las Mujeres de Washington, Dc. En la universidad, cuando empecé, se ve que era demasiado joven a mis 30 años, pero tenía experiencia y quería aprender más. Las salas de visitas a museos han sido tantas cosas... A veces eran un lugar donde vigilar, un libro de texto, un paseo con o por 'los contenidos' (con lo que se permite / no decir), una esfera donde hacer disrupciones en el discurso público o del público del museo, un terreno para el misterio y la aventura donde actuaba como Miss Plastilina (como diría Amparo), Miss Qué-hacer hoy-con estos jóvenes o Miss Goodmorning. A veces los diseños de las exposiciones parecían traducciones, performances, adaptaciones, instalaciones, atmósferas, actuaciones, relaciones o quizás solo eran admiraciones. No sé, pero tanto los trípticos como los programas educativos parecían sus extensiones. Los catálogos eran solo galeradas para leer la exposición.
>
> Texto presentado en el Museo Thyssen, 2007

En este caso me interesa distinguir algunos modos de construir significado desde los cruces entre culturas institucionales, expectativas personales y posiciones de género y raza.

> Cambia el foco de una política de identidad donde el foco la 'mujer' como sujeto a cómo la 'mujer' está continuamente construida mediante discursos sobre lo qué es / se considera una mujer. Enfoca en cómo los discursos crean sujetos, así como cómo las mujeres resisten la constitución de su subjetividad. Esto sugiere que el sujeto está continuamente en cambio.
>
> Munro, 1998:37

Me ayuda a estudiar la experiencia como producción cultural, y no como algo dado; como una práctica simbólica y narrativa que tiene sus efectos Así, puedo enfatizar no solamente cómo pensamos sobre los museos y la educación, sino cómo hacemos educación: como profesoras, cómo académicas, maestras y ciudadanas (Munro,1998:7).

(*)

Tránsitos/ Desvíos

Investigar colaborando

Empezamos segundo de doctorado. Una tarde de finales de septiembre. Con una tetera, té verde y un montón de textos para revisar. Mi intención era que las alumnas investigaran los discursos y las prácticas educativas en dos o tres museos de la ciudad. Haríamos una investigación narrativa, puesto que su finalidad es entender y representar la experiencia como parte de todo proceso educativo (Clandinin; Conelly, 2000:41):

Carla Padró
COMPARTIENDO MOMENTOS DE TRÁNSITO: LA INVESTIGACIÓN EDUCATIVA EN MUSEOS COMO UN ESPACIO DE POSIBILIDAD INTERMEDIA
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 34-46

> La investigación narrativa es el estudio de la experiencia, tal y como Dewey nos enseñó, es la forma en que la gente se relaciona contextualmente y temporalmente. Los participantes están en relación y nosotros los investigadores estamos en relación con los participantes. La investigación narrativa es una experiencia de la experiencia. Es la gente en relación estudiando a gente en relación.

En nuestro caso vendría mediada por una fuerte mirada de género. Antes de iniciar la investigación me interesaba recuperar las voces, los tránsitos, las experiencias y los saberes de las alumnas para, desde aquí negociar con ellas el problema de la investigación. Me encontré con el relato de Helena:

> En BCN300508 escribí:
> (...) No me gustan los museos. Me agacho un poco junto a una columna para poder apoyar el papel sobre mi rodilla al escribir y la seguridad se aproxima vigilante... ¿acaso creen que vaya a escribir algo en tan recién encalados muros? (en tal caso, escribiría "arte" por hacerlo en dicho lugar, y... como saben las mamás cuyos hijos se preguntan cuánto cabe en un lápiz... con agua y esponjita fácilmente restaurable). Me atraen, me llaman la atención, pero... no, no me gustan. No me hacen sentir bien. En ellos me siento encorsetada, incómoda, insatisfecha. De mí por no comprender más, y de lo que éste me aporta como insuficiente / suspenso. Salgo con la sensación de no haber entendido nada, o lo que es peor, de haberme perdido algo. Como si me hubieran mostrado películas a cachos, fragmentos no-significativos de por sí, pedazos de una historia no-mostrada y que yo desconozco. Veo colgado en sus muros todo lo que no sé...
> ... y siento que en cualquier momento voy a hacer algo por lo que me van a tener que llamar la atención. Con seguridad hoy he tenido varios problemas (en ambos sentidos), aunque sólo uno ha sido manifestado con el equivalente al chiflo policial de la histórica Roma. "Ei, tú, que eso no se puede tocar!" me dice el vigilante de salas quitándome de la mano un palito de madera (de esos que venden en todos los mercadillos medievales, como el que yo llevaba para sujetar mi "toquilla de abuela") que reposaba sobre una mesa. Creo que ni me excusé, de lo perpleja que me dejó la rapidez de su acción inesperada, ante mi gran acto "de desfachatez". Que conste que aunque siempre me pregunto en estos espacios qué es lo que puedo o no puedo hacer, en aquella ocasión y ante aquel mantel y vajilla de anuncio de Ariel, no tuve ningún atisbo de reparo. Si hasta los palitos tenían el cordoncito ese de hilo de pescar que ponen en las tiendas para que te pruebes los anillos!! Así que ahí dejé al buen hombre, remetiendo el hilo a través de la mantelería... el resto de visita no me quitó ojo.
>
> Relato de Helena[5]

5 *He cambiado los nombres para preservar sus identidades.*

Otro año con los mismos clichés, las mismas experiencias y el mismo abandono. Poco a poco las alumnas serían conscientes de cómo las visitas que hicieron con la escuela, con su familia o las expectativas de ciertos museos hacia ellas como visitantes, reproducían una concepción modernista de la educación artística, donde ellas desaparecían[6].

> Y, es que mi educación moderna me fuerza a centrar o tratar de encajar toda información dentro de un mapa de conocimiento, completamente lineal, por ello este trabajo es un reto para mí, por primera vez estoy haciendo Investigación Narrativa dejándola fluir, sin conocer el final, estando abierta y receptiva a cualquier giro de 180º. En conclusión dejándome sorprender con cada nueva carta, con cada interpretación... Pero, teniendo presente que al leer los relatos de mi tieta estoy acercándome a su modo de entender la historia, su biografía (con sus redes y relaciones) y como estas son generadas a partir de su propia narrativa; El conocimiento tiene la marca de su productora (Burns, 2005).
>
> Relato de Julia

Poco a poco situaron por qué estaban 'bloqueadas' en ciertas nociones del espacio museo, interesándose en analizar cómo ciertos relatos museísticos construyen ciertas nociones de sujetos. Durante un tiempo, pesaban las visitas transmisoras o la expectativa de reproducir una educación artística no dialógica. Y se aburrían, a pesar de las muchas lecturas, conversaciones en clase con su ritual del té, interpelaciones sobre cómo reproducimos un discurso educativo patriarcal, a menudo vinculado con los museos modernistas y canónicos (Duncan, 1995; Pollock, 2007).

La clase era dialógica. El relato de la investigación final también. Fue escrito y defendido en el tribunal del Dea de Julio a cuatro manos. Lo titularon 'Mano a Mano'. Después de un intenso año de intercambio de cartas, análisis de las cartas, escritura de nuevas, y al final cruces entre investigadoras e investigadas.

Surgieron muchos momentos de tránsitos: análisis del discurso, ser conscientes de cómo reproducían la dicotomía novel / experto. O sea seguir con la lógica modernista de que visitar el museo es creer en lo expuesto, intentar situarse desde los mismos valores, conocimientos y expectativas de quiénes han organizado la exposición. Seguir por tanto, enraizadas en el discurso del museo estético, donde la experiencia viene justificada por el conocimiento sofisticado y la contemplación de los visitantes (Duncan, 1995), reforzando el papel educador del museo-institución, más que del sujeto-educador. Así, se establecerá una división entre profesionales auto disciplinados y profesionales noveles, que transmiten los códigos,

6 *En el sentido de no ser sujetos de la historia.*

Carla Padró
COMPARTIENDO MOMENTOS DE TRÁNSITO: LA INVESTIGACIÓN EDUCATIVA EN MUSEOS COMO UN ESPACIO DE POSIBILIDAD INTERMEDIA
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 34-46

comportamiento, contenidos y gusto de los expertos. Ahí va un ejemplo de cambio de mirada:

> **Sobre la carta de la tía:**
> La tía de Julia habla como mucho formal... Parece que ha venido a clase."
> Información nova: La tía ha trabajado como guía. Por lo tanto habla desde de dos lugares o de dos experiencias, como visitante y como guía.
> La tía habla claramente que prefería un guía hombre do que una guía mujer, aun que fuera una guía. ¿Con qué se puede relacionar ese punto? [Personalmente me encanta la honestidad del relato.]
> La paradoja de las mujeres. La mujer se ve a través de la lógica patriarcal.
> El tema del Egipto también puede ser trabajado. Buscar en Google el tema Egipto manía y también La cultura Nubia, explotar el tema de la fascinación. El British Museum a través da parte que está dedicada al Egipto ha participado de la construcción de la fascinación e incluso también del "fetiche" por la cultura Egipcia.
> Atención para los discursos institucionales, este punto puede ser desarrollado.
> ¿Cómo habla el museo? (A través de las etiquetas, de folders, de catálogos, de la organización del espacio, de la selección de las obras, de trayectos bien definidos...)
> ¿Qué voz utiliza? (¿Los discursos están firmados?)
> ¿Cuándo habla, él dice la verdad? ¿Invita al diálogo?
> El tema de la "limpieza" que es mencionado puede revelar algo, provocar asociaciones con esa idea.
> Invitar la tía para hacer una visita juntas.
> ¿Qué diferencia identificamos entre la narrativa da tía de Majo y las narrativas de bell hooks y de las otras feministas que hemos leído?
> Las autoras hablan desde sus conflictos y experiencias, han enfrentado contradicciones, ambigüedades, compartirán sus trayectorias, han reflexionado y presentan un posicionamiento maduro. Percibimos un proceso en marcha y bastante elaboración de la temática.
>
> Acta del 15 de enero de 2009

Nos ayudó partir de la investigación narrativa. Nos ayudó a reflexionar sobre las experiencias de cada estudiante y la persona investigada. A relacionarnos con otras experiencias de vida en un contexto, el museístico, que, a menudo, vimos representado más como un espacio de conocimiento disciplinar y dicotómico, que un poderoso espacio relacional donde surgen otras preguntas más allá de las 'organizadas' por las culturas institucionales. Seguimos formulando la experiencia social de visitar museos y sus recuerdos, memorias y resistencias como algo no solamente individual, sino colectivo, como parte de un continuo (las vidas de las personas, las vidas institucionales, las vidas de las cosas) y dentro de un contexto que cambiaba según "pasaba el tiempo" (Clandinin; Connelly, 2000).
Nos apoyamos en el socio-construccionismo. Esta postura defiende que la generación de conocimiento y de ideas sobre la realidad se relacionan más con procesos sociales que procesos individuales (Gergen, 1994). Por tanto, el conocimiento no es algo que todos tengamos en "nuestras cabezas", sino algo

que construimos entre todos. Cuidamos la colaboración, la reflexividad y la multiplicidad al considerar el significado como relacional. Cuidamos a nuestras invitadas y a nosotras mismas. El socio-construccionismo y los estudios de género nos autorizaron a conversar desde nosotras y con otras personas, a escuchar historias, compartir experiencias, relatar memorias, etc. Hasta que la investigación se tornó rizomática, giró hacia otros lugares, nos atravesó y dejó que el devenir de nuestros relatos, actas y relaciones en la clase jugaran con las cartas que escribieron la tieta, la iaia, la mama, el amigo. Así lo habían decidido las investigadoras:

> Decidimos abordar el tema desde una perspectiva post-feminista y partiendo del tema "museos" (*propuesta de Carla*). A la hora que elegir a nuestras colaboradoras Helena propone que, en lugar de buscarlas entre los trabajadores de museos podíamos acercarlo más a nosotras planteando la investigación con alguien más cercano, de modo que llegáramos a poner en práctica el concepto de *autoridad compartida* que habíamos encontrado en una lectura reciente de un texto de Julia Cabaleiro.
>
> > (...) Aquest esdevenir mare, però, no és entès en termes d´afectuositat o de compensació de les ànsies psicológiques de l´alumna, sino en el sentit més profund de la capacitat que una dona té de fer créixer una altra. Així, l´autoritat recupera el seu significat originari de "fer creixer" (...) perque l´autoritat es reconeix, no s´exerceix
> >
> > (Cabaleiro Manzanedo, 2005:97).
>
> De este modo, nos propusimos trabajar con la tieta, la mamá, la güela, la hermanita, la amiga... compartiendo nuestra experiencia como mujeres en los museos.
>
> Texto Mano a Mano, 2009

A mí no me molestaba. Mi propio currículo es rizomático (Wilson, 2003). Cartográfico. Basado en lo múltiple y consciente del contexto desde donde investigas. Sabiendo que la propia investigación te lleva a otros lugares y que tú misma inscribes tu subjetividad en ella.

> Cuando iniciamos este estudio la idea era trabajar con las voces no representadas en los museos, desde la autoridad que nos proporciona el marco de la institución académica en la que nos encontramos (la Universidad) les damos un espacio (reconocido) en el que relatar sus propias experiencias vividas en relación con éste. Y nos preguntamos: ¿cómo se siente Fulana en los museos? ¿Qué le gusta a Mengana de éstos? ¿Cuándo va? ¿Por qué? ¿Qué espera de ellos? ¿Cómo visita las salas? ¿Va sola? ¿Se pregunta algo? ¿Se cansa? ¿Le duelen los pies? ¿Necesita un abanico o ponerse la chaqueta? ¿Cuánto tiempo dura su visita? ¿Sale satisfecha? ¿Qué dice de los museos quien no es la propia institución o no se adapta a las proyecciones de éste?
>
> Texto Mano a Mano, 2009

Más adelante Carolina escribiría una viñeta sobre sus memorias de niña en el *British Museum*, mediadas por la lectura de Tintín y por una visita a su hermana Helga, que vive en Londres, desplazada desde Sao Paolo. En ella reflexionaba sobre cómo a los seis años se veía reflejada en la narrativa del Imperio del Museo debido al placer de leer Tintín. Sin embargo, todo le causaba un gran extrañamiento, lejos del Brasil, a pesar de esta lectura de Imperio que ahora reconoce. No siempre se habló de museos. La titeta, la mama, la iaia y otras amigas compartieron con nosotras otras preocupaciones, vinculadas con la construcción del género, como por ejemplo, la educación recibida, en el caso de la iaia, que contribuía al ser doméstico y obediente de muchas mujeres; la importancia de la política del cuidado en el caso de la mama o la necesidad de interrumpir las informaciones 'objetivas' a la hora de difundir (vía web) exposiciones como la de la artista "Kiki Smith", realizada en Barcelona la primavera pasada.

Para mí fue muy interesante acercarme a las estudiantes como una aprendiz y una investigadora más. Y sobretodo, explorar formas narrativas que nos permitan recuperar la complejidad de lo estudiado, ser conscientes de nuestras mediaciones en los museos y viceversa, y de construir desde la variedad de posiciones. Y en ello estamos... *Mano a mano*.

[con amor, c.]

Bibliografía

Anderson, G.: (2004) (ed.) "Reinventing the Museum. Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift". Walnut Creek y Lanham: Altamira Press.

Bal, M.: (1996). "The Discourse of the Museum". En: R. Greenberg; B.W. Ferguson,; S. Nairne "Thinking about Exhibitions". Londres y Nueva York: Routledge.

Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.

Bennett, T.: (1994) *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, Londres: Routledge.

Burns, D. (2005) "Feminist Methodologies". EN: Bridget Somekh y Cathy Lewin Research Method in the Social Sciencies. Londres. Sage.

Burr, V. (1997): *Introducció al construccionisme social*. Barcelona: Proa.

Butler; J. (1990) *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Londres y Nueva York: Routledge.

Cabaleiro Manzanedo, J. (2005) *Educació, dones i història. Una aproximació didáctica*. Barcelona: Icaria.

Clandinin, D.J. Connelly, F.M. (2000). Narrative Inquiry. Experience and Story in Qualitative Research. San Francisco: Jossey-Bass Publishers.

Clifford, J.: (1997) *Rutes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Duncan, C.: (1995) *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*. Nueva York: Routledge.

Ellsworth, E.: (!997) *Teaching Positions: Difference, Pedagogy and the Power of Address*. New York: Teachers College Press, 1997.

Harding, S. (2004) The Feminist Standpoint Theory: Intellectual and Political Controversies. Londres: Routledge.

Hooper-Greenhill, E.: (2000) Museums and the Interpretation of Visual Culture. Londres y Nueva York: Routledge

Gergen, K. (1994) *Realidades y relaciones*. Barcelona: Paidós.

Hicks, L. (2004). "Infinite and Finite Games. Play and Visual Culture". *Studies in Art Education*, 45 (4), pp. 285-297.

MacDonald, S.: (2007) (ed.) "A Companion to Museum Studies". Oxford, Inglaterra, Victoria: Australia: Blackwell Pubsishing.

Mason, R.: (2007) "Cultural Theory and Museum Studies". En: MacDonald, S.: "A Companion to Museum Studies". Oxford, Inglaterra, Victoria: Australia: Blackwell Pubsishing, pp.17-31.

Middletown, K (2004) " La formación". En: Goodson, I. (2004). Historias de vida del profesorado. Barcelona: Octaedro.

Mörsch; c: (2009) (ed.) "Documenta 12 Education. Between Critical Practice and Visitor Servides. Results of a Research Process". Zurich, Berlin: Diaphanes.

Munro, P. (1998) *Subject to Fiction. Women Teachers' Life History Narratives and the Cultural Politics of Resistance*. Buckingham, Philadelphia: Open University Press.

Pujal, M. (2003) "La identitat (el self)". En: Tomás Ibañez García (coord.) *Introducció a la psicologia social*. Barcelona: Ed. UOC, pàg. 91-134.

Padró, C. (2008) "Entredós". Congreso de Educadores de Museos, Museo Thyssen, Madrid.

Padró, C.: (2006a) “Artistas, educadoras y otros menesteres”. Texto presentado en las Jornadas sobre Museos y educación artística al Guggenheim, Bilbao.

Padró, C. : (2006b) “Historia (s) de la educación en los museos y retos para el futuro”. Texto para el Módulo del M.A. de Educación, Univ. Granada, Junio 2007, pp.11-12.

Pearce, S.: (1992) *Museums, Objects, Collections: A Cultural Study*, Leicester University Press.

Pollock, G.: (2007) “Un-Framing the Modern: Critical Space/Public Possibility”. En: Pollock, G.; Zemans, J. (eds.) “Museums after Modernism. Strategies of Engagement”. Oxford: Inglaterra, Victoria: Australia: Blackwell Publishing, pp.2-39.

Sturm, E. (2002) “Art-Mediation/-Education/-Communication as Deconstruction”. EN: VVAA. *Kunstcoop in der NGBK*, Berlín pp. 182-189.

VVAA (200) *Mano a Mano*. DEA: Universidad de Barcelona.

Wilson, B. (2003). Of Diagrams and Rizhomes: Visual culture, Contemporary Art, and the Impossibility of Mapping the Content of Art Education. *Studies in Art Education, 44* (3), 214-229.

Cêça Guimaraens

Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de Brasília (1970), mestrado em Teorias da Comunicação e da Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1993) e doutorado em Planejamento Urbano e Regional pelo Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional (1999). Dirigiu o Departamento de Identificação e Documentação do IPHAN; realizou estudos de pós-doutorado em American and Museum Studies na New York University onde foi professora-visitante em 2004-2005. Atualmente é Professora Associada da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde coordena o Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e também é Líder do Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus. Doutoranda em Museologia na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia é também Pesquisadora Bolsista do CNPq. Tem experiência na área de Arquitetura e Urbanismo, com ênfase em Teoria e Projeto, Historiografia e Crítica da Arquitetura e Urbanismo. Atualmente desenvolve o projeto de arquitetura do Museu Aeroespacial do Rio de Janeiro.

O PATRIMÔNIO CULTURAL NO CAMPO MUSEOGRÁFICO MODERNISTA BRASILEIRO

Cêça Guimaraens

Resumo

Observa-se, inicialmente, que a classificação tipológica mais geral do Patrimônio determina-se naquela que compõem o espaço imóvel, os bens móveis e imateriais. Desse modo, cidades, museus, objetos, ritos e paisagens mentais fazem parte do acervo mais visível das culturas nacionais identitárias e patrimoniais. Por outro lado, verifica-se que o Modernismo estimulou e acelerou o trabalho feminino na vida social e pública, pois os princípios modernistas e os fins do trabalho educativo se adequaram mutuamente. Nesta dimensão, a narrativa que enquadra as experiências no campo museológico de mulheres, criaturas de tempos e círculos privilegiados que mantiveram laços profissionais comuns, é um modo propício para registrar e compreender alguns dos aspectos delimitadores do Modernismo brasileiro. Assim, a comunicação pontua objetivamente algumas das principais idéias e realizações das arquitetas Lina Bo Bardi, Gisela Magalhães e Janete Costa. Na condição de principais agentes da formação e consolidação das tendências modernistas no Brasil, essas mulheres se destacaram na arquitetura e no campo da museografia.

Palavras-chave: Museografia, Gênero, Lina Bo Bardi, Gisela Magalhães, Janete Costa

Cêça Guimaraens
O PATRIMÔNIO CULTURAL NO CAMPO MUSEOGRÁFICO MODERNISTA BRASILEIRO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 47-63

Abstract

It is perceived, at first, that the most general typological classification of Heritage is determined on that which composes non-movable space, movable and immaterial assets. In this manner, cities, museums, objects, rites and mental landscapes are part of the most visible collection of national and heritage cultures identity. On the other hand, it is noted that Modernism stimulated and accelerated female workforce in social and public life, for modernist principles and the aims of educative work have matched. In this realm, the narrative that limits the experiences in women's museological area —updated and favored circles creatures that kept common professional ties—, is a proper way to record and understand some of the delimiting aspects of brazilian Modernism. Thus, this communication pins some of the main ideas and realizations of the architects Lina Bo Bard, Gisela Magalhães e Janete Costa. As main agents of execution and consolidation of modernist trends in Brazil, these women stood out in architecture and in the museographical field.

Keywords: Museography, Gender, Lina Bo Bardi, Gisela Magalhães, Janete Costa

O contexto, os temas e os objetos

No tempo do Modernismo, quando o jogo de construir as cidades e formar a nação brasileira era consenso oficial, a arte e a arquitetura foram utilizadas para cumprir os acordos sociais. Portanto, se o objetivo era transformar o mundo e a sociedade por meio da renovação do ambiente físico e simbólico no cotidiano, os padrões modernistas deveriam estar ao alcance de todos de maneira igualitária.

A colaboração direta de educadores, artistas e técnicos foi fundamental para cumprir esses parâmetros. Desse modo, os fins do trabalho cultural e educativo se adequaram mutuamente e a participação feminina na vida social e pública foi estimulada. Observa-se, nesta perspectiva, que a constituição da identidade nacional moderna brasileira foi também resultado do trabalho de Lina Bo Bardi, Gisela Magalhães e Janete Costa, pois, direcionado à valorização do patrimônio popular na arquitetura de interiores e nas exposições, abrangia em amplo espectro os preceitos do "novo tempo".

Neste sentido, o artigo aborda algumas das principais idéias e realizações dessas arquitetas, considerando que elas tiveram importante atuação na arquitetura e no campo da museologia brasileira. Dentre os principais personagens da formação e consolidação das tendências modernistas no Brasil, elas se destacam em razão da criatividade e da influência dos seus diferentes projetos arquitetônicos e inovadoras realizações expográficas.

Há poucas décadas, a historiografia modernista se alarga e se desdobra. Antes, porém, a promoção da conjuntura físico-espacial e simbólica, no Rio de Janeiro e em São Paulo — até hoje as cidades mais importantes do país — somente demonstrava que, desde a década de 1920, os modernistas desviaram a trilha romântica e militarista para o rumo de um Brasil-nação prático e funcional.

No entanto, se entendermos, à maneira de Pierre Bourdieu, que o espaço social é o campo dos embates e da afirmação dos produtos culturais decorrentes destes conflitos, verificaremos que as instituições de memória — entre essas os museus e arquivos —, são lugares onde muitas lutas simbólicas foram levadas a efeito e, assim foram concretizadas.[1]

Em relação ao Modernismo brasileiro, quando os tempos eram de inconsistência política, embora a ruptura da tradição fosse direta, destacava-se apenas que em 1922, no Rio de Janeiro, foi estabelecido o sistema nacional de comunicações radiofônico e foi criado o Museu Histórico Nacional; e que, em São Paulo, realizou-se a Semana de Arte Moderna.

1 *BOURDIEU, P. O poder simbólico. Rio de Janeiro: DIFEL, 1989.*

Cêça Guimaraens
O PATRIMÔNIO CULTURAL NO CAMPO MUSEOGRÁFICO MODERNISTA BRASILEIRO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 47-63

Porém, quando as temáticas do Modernismo foram vistas na condição de construção cultural, tanto o espaço urbano brasileiro quanto a definição dos bens nacionais, foram destacadas de forma diversa.

Também era registrado o fato de que o movimento modernista se afirmava igualmente em setores públicos e privados. E foi nessa conjuntura onde se radicou a idéia de cidade moderna e onde se fortaleceram os conceitos amplos que definem os objetos patrimoniais no Brasil.

Mas, viver e interpretar a forma e a apropriação do espaço arquitetônico e museológico foram ações prioritárias para muitos grupos de intelectuais. Isto sugere, portanto, movimentos reflexivos e críticos para rever as formas de criação e os limites das vocações olímpicas socialmente reconhecidas.

Nesta perspectiva, observa-se, em primeiro lugar, que os campos da Arquitetura e da Museologia foram produzidos sobre a dimensão estética sem distinção de ideologias e de estilos. Assim, pode-se afirmar que a matéria da história modernista se constituiu de modo firme, embora simultaneamente flexível.

Sabe-se, ainda que essas representações da historiografia são, à semelhança dos personagens que as constituíram, múltiplas e híbridas. No entanto, para saber ver o moderno, é preciso apreciar todos os referentes. Mas, em conseqüência dessa história, onde encontrar o referente, no que se diz "novo" em estado perene?

Observa-se, de início, que, quando era consenso oficial o jogo de construir as cidades e formar a nação brasileira republicana e idealizada, os produtos da arte e da arquitetura, disciplinas utilizadas para cumprir os acordos sociais em padrões modernistas deveriam estar ao alcance de todos de maneira igualitária.

Neste sentido, o objetivo era transformar o mundo e a sociedade por meio da renovação do ambiente físico e simbólico do cotidiano com a colaboração direta dos professores de educação técnica e artística. Portanto, os princípios e os fins do trabalho cultural e educativo se adequaram mutuamente a esses parâmetros.

Em seguida, verifica-se que o Modernismo e a extensão dos projetos políticos da ala conservadora também estimularam e aceleraram o trabalho feminino na vida social e pública em diferentes campos.

Nesta dimensão, a narrativa que enquadra as experiências de Lina Bo Bardi, Gisela Magalhães e Janete Costa, mulheres e criaturas de tempos e círculos privilegiados que mantiveram laços profissionais comuns, pode ser modo propício para rever a história e compreender aspectos delimitadores da cultura no Modernismo brasileiro. [2]

2 Ver: GUIMARAENS, C. "Dois olhares sobre o patrimônio cultural: Lina e Lygia". Dissertação de mestrado. UFRJ / ECO, 1993.

Lina, Gisela e Janete

Em razão da criatividade e influência dos diferentes projetos e realizações no campo da museografia, considera-se que Lina Bo Bardi, Gisela Magalhães e Janete Costa se destacam dentre os principais personagens da formação e consolidação das tendências modernistas e preservacionistas no Brasil.

Em plena "liberdade livre", além das expressivas expografias que elas idealizaram, a valorização do patrimônio erudito e popular sempre esteve presente nas operações teóricas e práticas que Lina realizou no Museu de Arte em São Paulo e na Bahia, que Gisela produziu no campo da museografia, e que Janete revelou na arquitetura de interiores.

Elas foram mulheres cosmopolitas e expressaram em suas exposições as mutantes faces da Arquitetura e da Museologia modernista, ciências e disciplinas que, desde a Renascença, foram motor e mito de idéias revolucionárias.

Arquitetas, ao trabalhar no campo representacional em museus e exposições, também se tornaram museólogas e, museólogas, transfiguraram-se em artistas e mestras.

Profissionais e professoras de modernidade, formal e informalmente, elas se tornaram personagens de diferentes fases de consolidação e mudanças das memórias geradas e reproduzidas à luz de ideologias duais.

Ao levar a efeito a tradição moderna e compreender antecipadamente a sedução pós-moderna que desterritorializou os lugares de memória urbana, Lina, Gisela e Janete se opuseram à massificação cultural e às injustiças sociais que esta ação provoca. Assim, as expografias que conceberam articularam novos monumentos ao romper com a simetria ortogonal e com as imposições das imagens cristalizadas dos lugares de memória nacionais.

A ação educacional e cultural, política e intelectual — definida no Estado e no setor privado brasileiro, e em museus e universidades — teve a participação de Lina, Gisela e Janete que, nessa trajetória, foram respectivamente incentivadas por Pietro Maria Bardi, Paulo B. Magalhães e Acácio Gil Borsói.

Bardi, foi promotor das artes plásticas e marido de Lina. Os arquitetos Paulo, marido de Gisela, e Borsói, marido de Janete, foram colegas de profissão e companheiros, e, em sua medida, eles também se fizeram expoentes centrais do campo arquitetural brasileiro, o que contribui para ampliar o interesse no trabalho delas.

Porém, ao abordar o trabalho dessas mulheres observa-se também que o tempo em que elas viveram era um tempo de sonhos que consolidaram e transtornaram as mentalidades e práticas patrimoniais. Assim, elas trataram a idéia de patrimônio

Cêça Guimaraens
O PATRIMÔNIO CULTURAL NO CAMPO MUSEOGRÁFICO MODERNISTA BRASILEIRO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 47-63

nacional integrando método e rigor artístico às visões próprias e individuais. Contemporâneas da modernidade, essas mulheres modernistas tiveram atuação constante em São Paulo, Brasília, Recife e Rio de Janeiro ao longo de mais de cinco décadas e assumiram didaticamente a missão de salvaguardar coisas e lugares comuns e excepcionais.

Para elas, os olhares e os desejos do povo brasileiro fariam a história e o tempo que a sociedade deveria, a cada hora, escrever. Desta condição, elas conceberam os inovadores territórios e espaços de museus urbanos. Assim, dia após dia, exposições após exposições, produziram operações históricas que, paradoxalmente, geraram identidades mutantes.

Mulheres: Patrimônios dos modernos?

Lina Bo Bardi, Gisela Magalhães e Janete Costa realizaram importante trabalho profissional em demandas no campo da proteção dos bens tradicionais e populares na medida em que relacionaram esses conceitos básicos às revoluções das linguagens modernistas.

Portanto, os trabalhos de Lina, Gisela e Janete configuraram legítimas expressões da constituição e promoção da idéia de Patrimônio no espaço museográfico brasileiro.

Mas, "diziam", no Brasil, que mulheres bonitas, inteligentes e profissionais de sucesso não se conjugam no feminino e sim, no masculino. Diziam também que as mulheres eram sempre identificadas como "arquitetos" e "poetas" pois que não existia, na língua portuguesa, o vocábulo "arquiteta" nem "poetisas".

Assim, de Cecília Meireles fizeram o maior poeta brasileiro e, de Lina Bo Bardi, fizeram o maior arquiteto.

*

Lina Bo Bardi nasceu em Roma em 1914, onde se graduou arquiteta em 1940, veio para o Brasil em 1946. Aqui desenvolveu a idéia e o projeto de arquitetura do Museu de Arte de São Paulo [3] entre 1947 e 1968, sua obra mais reconhecida. Naturalizou-se brasileira em 1951 e faleceu em São Paulo em 1992.

3 As histórias da criação, projeto e construção do MASP nas avenidas Sete de Abril e na Paulista estão narradas em várias publicações; ver, entre estas: BARDI, P. M. A cultura nacional e a presença do MASP. São Paulo: Fiat do Brasil, 1982; e AMARANTE, L. As bienais de São Paulo, 1951-1987. São Paulo Projeto Editores, 1989.

Cêça Guimaraens
O PATRIMÔNIO CULTURAL NO CAMPO MUSEOGRÁFICO MODERNISTA BRASILEIRO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 47-63

O tempo do Modernismo vivido por Lina foi um tempo de pluralidades que instituíram homogênea identidade. Portanto, é desse ponto de vista que se pode afirmar que as modernas diretrizes de preservação patrimonial, descritas nas Cartas de Veneza e de Florença na condição de leis básicas do restauro — e até hoje ainda atuais — também foram aplicadas por Lina Bo Bardi quando ela rompeu com o Modernismo funcionalista e atópico.

Para muita gente, a identidade nacional anunciada durante certo tempo no Serviço do Patrimônio ainda é, apenas, a conjunção de coisas que revelam nossas raízes portuguesas. No entanto, verifica-se que a *féerie* macunaímica invadiu corações, mentes e atitudes para ampliar conceitos e incluir as alteridades nativas regionais, latinas e internacionais na homogênea, excludente e modernista "feição" nacional.

O regionalismo nacionalista e folclórico, onde a criação vernacular perigosamente resvalava para o primitivismo e o pitoresco, foi transformado em objeto com alma inédita por Lina Bo Bardi. Ela, para tanto, adotou as formas 'orgânicas' e a produção de arte popular ao compor a arquitetura de interiores e as ambientações museográficas modernistas.

No seu último ano de vida, em "Uma Aula de Arquitetura", ela disse *que "o nacionalismo é um erro gravíssimo que confunde a idéia das pessoas tirando o sentido do nacional (...) o nacional traz implícito o povo com todas as suas manifestações".* [4]

Em quase todas as suas realizações, Lina, completamente livre das concepções rígidas, transformou em arte o desejo e a inspiração de artistas populares brasileiros.

Considerada por Bruno Zevi "um arquiteto em caminho ansioso" [5], Lina dirigiu a revista Habitat entre 1950 e 1954; criou e foi professora do primeiro núcleo para cursos de Design em 1951 no MASP.

Lina dizia que a sua crença moderna na ação política didática se expressou vivamente em expografias plenas de transformações conceituais; mas, as bases dos processos de sua revolução museológica e museográfica estão registrados, principalmente, nas páginas da revista Habitat.

O primeiro número da Habitat contem o artigo em que Lina revela a importância do seu trabalho e as suas idéias mais gerais sobre arte moderna e antiga, museu e conservação. O subtítulo "Função social dos museus" demonstrava a consciência que a arquiteta tinha do sentido dessa missão e da sua contribuição para a formação

4 *São Paulo, Revista PROJETO. (149): p. 59-64, jan. / fev. 1992.*

5 *Ver Caramelo nº 4. São Paulo: Grêmio FAU/USP, 1992. Caderno especial em homenagem à arquiteta Lina Bo Bardi.*

Cêça Guimaraens
O PATRIMÔNIO CULTURAL NO CAMPO MUSEOGRÁFICO MODERNISTA BRASILEIRO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 47-63

da cidadania das populações urbanas. [6]

Em 1954, no texto "Declaração", assinado com o marido Pietro, editorial do último número da revista que editou, Lina registrou o testemunho da sua forma de abordagem e método. Liberalidade, independência e polêmica foram palavras que usou para identificar e deixar pistas para a compreensão da sua "lide onde os muitos problemas das artes pudessem ser apresentados e debatidos tendo em vista a necessidade indispensável da crítica".

As referências constantes das obras de Lina Bo Bardi são a natureza, as transparências, e a espiral, a pirâmide e a esfera. Estes referentes materiais e estas figuras primárias são significantes mitológicos formais cujo uso também fundamentou o desenvolvimento da obra de Le Corbusier.



Figura 1. Exposição "Bahia" de Lina Bo Bardi, 1959. Parede de ex-votos, Ibirapuera.

O envolvimento com os entes míticos, e as percepções das estruturas técnicas e dos elementos naturais estão registradas nas explicações escritas às margens de quase todos os seus desenhos. Essa fé nos mitos está presente em projetos como o Museu à beira mar e a levou à Bahia do Cinema Novo e do teatro de autor, onde foi parceira de Glauber Rocha e de Martim Gonçalves, reconhecidos cineasta e teatrólogo brasileiros.

6 *HABITAT: Revista das Artes no Brasil. São Paulo, Habitat Editora, 1950.*

Cêça Guimaraens
O PATRIMÔNIO CULTURAL NO CAMPO MUSEOGRÁFICO MODERNISTA BRASILEIRO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 47-63

Nessa mesma Bahia, que também era o território do político Juraci Magalhães, entre 1957 e 1964, Lina realizou a restauração do Solar do Unhão, uma das mais antigas construções do país, que ela transformou em Museu de Arte Popular. Ali, em seguida, realizou a implantação do Museu de Arte Moderna que dirigiu até 1964 e de onde foi afastada pela ditadura militar.
Essa ação violenta a destituiu também da cátedra da Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo.
Em 1975 foi acusada de esconder Carlos Marighela, oponente do regime militar.
Muito depois de "Bahia" — exposição sobre arte popular realizada por Lina Bo Bardi na V Bienal de São Paulo em 1959 —, ela prestou homenagem a Rodrigo Melo Franco, dedicando-lhe "A mão do povo brasileiro", exposição que organizou no MASP no ano de 1969, quando o criador do Iphan morreu.
Ao retornar às suas atividades profissionais, dentre os projetos de inúmeras exposições, cenários e museus, Lina criou o Centro Cultural do SESC-Pompéia. Nesta obra exemplar, realizada em 1977 no lugar originalmente conhecido como Fábrica da Pompéia, ela comprimiu e expandiu os códigos da Carta de Atenas e os princípios dos Congressos Internacionais da Arquitetura Moderna (CIAMs).
Inspirada nas idéias do etnólogo Pierre Verger, a arquiteta restaurou, em 1989, a Casa do Benim, onde integrou e preencheu os espaços museográfico em um "Fluxo-Refluxo" de africana brasilidade. Na Ladeira da Misericórdia, outro momento de representar as verdades das terras de africanas origens, Lina seguiu os passos de João Filgueiras Lima, o arquiteto Lelé, para desenhar em palhas e tijolos um análogo presente baiano inspirado na antepassada luz mediterrânea.
Nas cidades de São Paulo e do Salvador Lina, apesar do Serviço modernista, tornou moderno o Patrimônio. João Filgueiras disse a respeito: "Lina é pessoa indiscutivelmente ligada à pesquisa e integração dos prédios históricos".
O tempo de vida e a obra de Lina Bo Bardi sugerem que ela criou e anunciou o caminho trilhado por Gisela Magalhães e Janete Costa.

*

Gisela Magalhães era também arquiteta e, segundo os que com ela conviveram, era muito mais do que isso. Gisela integrou a equipe que desenvolveu os projetos de Lucio Costa e Oscar Niemeyer em Brasília; como Lina também foi professora; como Janete foi também decoradora ou arquiteta de interiores.
Na Universidade de Brasília, de onde se afastou das atividades aposentada compulsoriamente pela ditadura militar, estudou e projetou a expansão das cidades satélites. Para inovar de modo pioneiro a expografia no Brasil, Gisela

Cêça Guimaraens
O PATRIMÔNIO CULTURAL NO CAMPO MUSEOGRÁFICO MODERNISTA BRASILEIRO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 47-63

Magalhães realizou e fez a curadoria de montagens revolucionárias. Nessas concepções expográficas que, em alguns casos, eram também museográficas e foram sofisticadas, ela articulava de modo cenográfico movimento, sons, obras de arte e poesia.

Entre a década de 1970, quando realizou em Brasília suas primeiras exposições, e o início de 2003, Gisela Magalhães tratou os temas da arte, da história, da política e da literatura brasileira, criando cenas e cenários para as personalidades e personagens, os objetos de arte e artesanato popular e indígena, o Patrimônio Histórico e o folclore.

Em tempos recentes, essa abordagem cenográfica era associada à utilização de imagens e equipamentos digitais para criar impactos visuais e transformar a percepção espacial do espectador. Dessa maneira, Gisela Magalhães espacializava ineditamente as diferentes linguagens artísticas para reformular as idéias e o conhecimento dos espectadores.

Nas galerias do SESC, no Centro Cultural Candido Mendes, no Centro Cultural Banco do Brasil e no Museu da República, em parceria com escritores e poetas, artistas e sambistas, críticos de arte e intelectuais, ela configurou e transformou muitos personagens, objetos e temas.

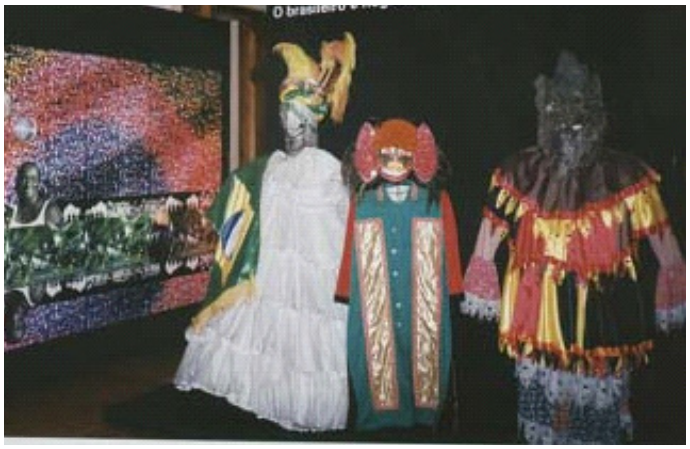


Figura 2. Exposição "A ventura republicana de Gisela Magalhães", 1996. Painel com peças representativas da negritude brasileira, Museu da República.

As exposições "Fala Getúlio" e "A Ventura Republicana", são legítimas odes pós- modernistas, onde Gisela Magalhães fragmentou e transfigurou conceitos e temáticas políticas no Museu da República. O novo contexto expositivo que ela criou deslocou de maneira total os mitos do país, da casa histórica e do presidente Getúlio Vargas, personagem e morador mais ilustre do Palácio do Catete.

Cêça Guimaraens
O PATRIMÔNIO CULTURAL NO CAMPO MUSEOGRÁFICO MODERNISTA BRASILEIRO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 47-63

A pretensão dela e de Joel Rufino, colaborador na curadoria e inventividade da "A ventura" , foi mais ampla do que se poderia supor, porque foi quase definitiva a ruptura dos conceitos. A exposição aventurou-se na ironia e quase deboche da instituição museológica ampliando aos limites inimagináveis para a época — o ano de 1996 — a crítica às artes decorativas e menores e à alienação institucional.
Entre as muitas exposições de Gisela Magalhães, destaca-se aquela que foi dedicada a Macunaíma de Mario de Andrade. "Coração dos outros", montada no SESC Belenzinho, em São Paulo, em 1999.
Sobre essa exposição, disse ela: "Foi um desafio muito grande contextualizar Macunaíma. Há pouquíssimos objetos no livro. Porém, uma exposição se faz com espaço e objetos. Por isso, foi preciso dar uma volta muito grande para pensar como poderíamos criar os elementos".
Nesse "Coração...", mais uma vez, Gisela misturou fotografias, teatro e música para transfigurar as linguagens e as culturas da América onírica. Mario de Andrade, bichos e personagens brasileiros transitavam caótica e imageticamente transportando espectadores e participantes para os mundos passados e ambiências contemporâneas.
Arquitetura de Encantamento, que tratava da restauração da Casa Figner, denominava outra exposição projetada por ela e pela pesquisadora Amélia Maria Zaluar no Arte SESC do Rio de Janeiro em 2003.
No SESC Pompéia, espaço idealizado por Lina Bo Bardi, Gisela Magalhães montou um espaço híbrido para proporcionar aos espectadores o prazer da leitura e a sensação de ouvir histórias como se essas fossem encenações. O tema dessa exposição, realizada no ano 2000, era o universo real e ficcional da escritora Hilda Hilst.
Fotos, reproduções de ambientes e sons da natureza, onde se mesclavam textos, interpretações e até latidos dos cães da escritora constituíram visual e espacialmente o verso e o avesso da obra literária de Hilda Hilst.
Gisela Magalhães nasceu em 1930 e viveu até março de 2003.

*

Janete Costa, nascida em Garanhuns no estado de Pernambuco, morreu em novembro de 2008 com 76 anos de idade na cidade de Olinda.
O trabalho de Janete Costa, arquiteta graduada na Universidade do Brasil no Rio de Janeiro, designer de interiores e curadora de exposições de arte popular, era fundamentado e reforçado pelas idéias modernistas de origens regionalistas.

À maneira de Lina Bo Bardi, Janete Costa também desenhava móveis, peças e objetos decorativos e utilitários. E, de igual modo, era colecionadora.
Ela revelou as peculiaridades de suas escolhas estéticas utilizando o artesanato popular e as peças antigas —em especial os de origem nordestina e colonial— na criação de ambientes e arquiteturas funcionais de programas arquitetônicos diversos.
Os inúmeros resultados formais de seus projetos no campo da arquitetura de interiores, da expografia e da museografia foram criativos e únicos, pois, nesse *métier*, Janete criava ambientações que valorizavam as peças antigas e tradicionais mesclando-as com objetos produzidos pelos artífices e artesãos brasileiros.
O caráter essencial desses trabalhos, portanto, também resultava na promoção e garantia de atividade geradora de renda para os artistas populares.
Janete Costa considerava que a organização das exposições "A arte do casual" e "O artesanato como caminho", realizadas em 1981 no Rio de Janeiro e em São Paulo foram as primeiras experiências em que ela recuperou a arte popular na condição de diretriz para o desenvolvimento do design e da ambientação arquitetônica.



Figura 3. Casa da arquiteta Janete Costa no Rio de Janeiro, 2002. Ambientação com mobiliário e peças de arte de linguagens variadas.

Cêça Guimaraens
O PATRIMÔNIO CULTURAL NO CAMPO MUSEOGRÁFICO MODERNISTA BRASILEIRO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 47-63

Desse entendimento estético, Janete Costa expressava também a base ética da função social de seu trabalho profissional. Assim, afirmava: *"As coisas não aconteceram na minha vida por acaso. Vi portas abertas e entrei, entrei mesmo. Procurei passar por todas e não passar sozinha, mas levando gente comigo".*

Janete era casada com o arquiteto Acácio Gil Borsói que com ela muito se identificava. Para exemplificar o fato de ser esse sentimento recíproco, observamos que Janete dizia que a coleção que ambos organizaram resultou de suas pesquisas e era composta de objetos que formavam um conjunto.

Em 2007, ela fez a curadoria da exposição "Uma Vida" no Museu do Estado de Pernambuco, onde apresentaram publicamente uma seleção memorável de peças representativas da história e da pesquisa de ambos.

Esse conjunto, dizia ela, era uma "espécie de depoimento sobre a trajetória" do casal, "um jeito quase didático de dizer" o que para ambos era uma "boa peça, um bom design, uma coisa de bom gosto".

Janete Costa era também considerada uma profissional à frente de tudo e de todos. As suas apropriações e transformações das tendências européias, junto com a aplicação de conceitos universais e regionais, tornaram-na a "matriz dos sonhos" de muitos seguidores e discípulos.

Em 1992, na exposição "Viva o povo brasileiro" Janete Costa parecia recuperar as referências que Lina Bo Bardi utilizou na mostra de acervo semelhante, realizada em 1969 para homenagear Rodrigo Melo Franco. [7]

No ano de 2005, nas galerias do SESC do estado de São Paulo, realizou a cenografia de Que Chita Bacana; fez a curadora da Bienal Naïfs do Brasil e da exposição de arte popular Do Tamanho do Brasil.

A exposição "Transparências", organizada em 2008, reuniu peças recriadas que lhe traziam as lembranças da infância. Os vidros de valor e origem variada eram a matéria essencial, ou seja, os cacos ou pedaços dessas recordações.

Essas Transparências foram transformadas poeticamente. Assim, os seus pedaços de memória transmudaram-se em contextos inéditos, pois se completavam para os novos usos: castiçais, móbiles e objetos decorativos que ela recriou com ferro, aço e vidro.

Outra obra que demarca a visão e o impressionante envolvimento de Janete Costa é o trabalho de organização da exposição permanente do Museu do Homem do Nordeste da Fundação Joaquim Nabuco, localizado na cidade do Recife.

7 Na exposição "A mão do povo brasileiro", já referida neste artigo, além de homenagear Rodrigo Melo Franco, Lina Bo Bardi tratava de valorizar os artesãos de várias regiões do país.

Cêça Guimaraens
O PATRIMÔNIO CULTURAL NO CAMPO MUSEOGRÁFICO MODERNISTA BRASILEIRO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 47-63

O primeiro módulo “Nordeste: territórios plurais, culturais e direitos coletivos” foi inaugurado em dezembro de 2008, após a morte da arquiteta. O conceito e os focos da exposição representam a emoção com que ela se envolveu e a doação de sua experiência, o que ela definiu como uma “questão de pernambucanidade”.
Na condição de curadora e autora desse projeto, que é considerado uma ação museográfica de longa duração, Janete imprimiu todas as forças de sua marca pessoal. Assim, utilizou cores primárias e neutras, e recursos audiovisuais e de iluminação que, associados ao uso de mobiliário expositivo sofisticadamente simples e materiais de natureza diversa e à organização minimalista dos objetos, mobilizam os olhares de diferentes públicos para a riqueza da cultura e do desenvolvimento da Região Nordeste.

*

Onde encontrar Musas ...

O registro e análise de algumas das inúmeras obras de Lina, Gisela e Janete constantes deste artigo são produtos iniciais da pesquisa “Museus modernistas” desenvolvida no PROARQ; portanto, o que foi escrito até aqui é apenas uma parte consistente do que foi estudado até o momento.
Observo que a bibliografia sobre Lina Bo Bardi de cunho acadêmico e analítico é vasta; são muitos os periódicos e catálogos que contem imagens e pequenos textos sobre as realizações de Janete Costa; e o trabalho de Gisela Magalhães é quase inédito neste campo da crítica.
No entanto, breves reflexões comparativas podem contribuir para melhor conhecê-las.
Lina, a arquiteta italiana, foi a mestra; Gisela, também urbanista, foi curadora de exposições e transitou por todas as escalas e medidas da arquitetura criando ambiências inusitadas; e Janete, erudita moderna e clássica mestra das ambientações e da arquitetura de interiores, foi amante da arte tradicional e popular.
Para elas, configurar e organizar os espaços destinados a toda a gente foi prática interdisciplinar que abrangeu a arte e a técnica e, portanto, nessas ações, elas ampliaram a integração dos campos arquitetural e museológico.
Desse ponto de vista, pode-se afirmar que as realizações de Lina Bo Bardi, Gisela Magalhães e Janete Costa reforçam o fato de que, não importando a natureza e os significados originais, o fazer estético modernista é associado à utilidade ética da arte, tanto no campo arquitetural quanto no domínio museal e expográfico.

Cêça Guimaraens
O PATRIMÔNIO CULTURAL NO CAMPO MUSEOGRÁFICO MODERNISTA BRASILEIRO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 47-63

Assim dito, nas realizações dessas mulheres denota-se que a prática profissional teve o objetivo de concretizar a plena função socializante da arte, constituindo, assim, um discurso didático e consciente.

Embora a digressão entre disciplinas e campos culturais que, de certa maneira, são dados como diversos, tenha sido outro denominador comum na trajetória profissional dessas mulheres, conceitos e métodos fazem a diferença.

Para exemplificar a importância das pequenas diferenças de métodos e instrumentos, dentre as experiências de Gisela e Janete que foram geradas sob a influência de Lina Bo Bardi, a proteção do Patrimônio e a promoção do artesão popular brasileiro aparecem de forma destacada.

A amplitude da linguagem internacional das obras de Lina e de Janete faz contraponto com o forte espírito carioca de Gisela. Entretanto, Lina, Gisela e Janete, de maneira muito própria, fizeram os objetos patrimoniais brasileiros discursarem as próprias verdades originadas em muitas raízes, histórias e sujeitos.

A fusão da cultura popular confere as obras de todas elas a categoria quase clássica do movimento moderno. A linguagem que as identifica, resulta, portanto, da integração de produtos das técnicas rudimentares à inteligência técnica industrial.

Portanto, na busca e difusão de verdades regionais pode-se afirmar que elas estiveram entre Dionísio e Apolo, Aleijadinho e Walter Gropius; e, ainda buscaram a semelhança de Montezuma e Cortês, Peri e o brigadeiro Alpoim, idealizando Palladio e Corbusier.

Arquitetas e mestras do Patrimônio moderno brasileiro, Lina, Gisela e Janete conformaram suas semelhanças detendo o poder de estabelecer as diferenças das coisas do mundo.

Enfim, no Olimpo, embora não pareça, essa é a tarefa e esse é o lugar destinado às musas.

Cêça Guimaraens
O PATRIMÔNIO CULTURAL NO CAMPO MUSEOGRÁFICO MODERNISTA BRASILEIRO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 47-63

Referências bibliográficas

ArcDesign. Nº 38, 2004. Quadrifoglio Editora, São Paulo.

SIM. Nos 53 e 61. Recife, 2008 e 2009.

Casa e Jardim. Nos 179 e 182.

CATÁLOGO de exposição. *Viva o povo brasileiro*. MAM-Rio, 1992.

Design & Interiores. Nos 23 e 26.

GUIMARAENS, C. (1993), *Dois olhares sobre o patrimônio cultural: Lina e Lygia*. Dissertação de mestrado. UFRJ / ECO.

Habitat. Nos 62, 11, 56.

OLIVEIRA, O. (2006), *Lina Bo Bardi*. São Paulo: RG e GG Editoras.

PROJETO. São Paulo: *Projeto Editores*. Nos 33, 149 e 212.

SANTOS, J.R. (1996), "A ventura republicana". In CATÁLOGO da exposição, Museu da República.

Diana Pérez

Actualmente adelanto como trabajo de investigación de la Maestria en museología y gestión del patrimonio cultural, un proyecto para la implementación de herramientas de comunicación y de movilización social, para un Centro de memoria de las victimas del secuestro. Cuento con una amplia experiencia en el diseño e implementación, coordinación y conceptualización de estrategias de comunicación y en el diseño y rediseño de piezas que las fortalezcan. A lo largo de mi desempeño profesional, he trabajado como diseñadora freelance y también he tenido la oportunidad de interactuar en grupos de trabajo interdisciplinario y comunitario para la construcción colectiva de herramientas pedagógicas con comunidades en riesgo en diferentes entidades públicas y privadas.

ESPACIOS MUSEALES COMO HERRAMIENTAS DE MOVILIZACIÓN SOCIAL

Diana Pérez

Resumen

Se propone hacer una aproximación al panorama teórico y práctico actual de los museos comunitarios y centros de memoria, analizando de forma crítica cuáles son las posibilidades y limitaciones desde la comunicación para este tipo de institución de enseñanza alternativa, proponiendo cómo pueden activar mecanismos de movilización social, para establecer lazos con la comunidad. En el texto se abordan conceptos que subyacen a esta nueva forma de representación cultural y que ayudan a moldear la creación de centros de memoria como espacios museológicos, para ello se han descrito los contenidos, recursos y características de dichos espacios, además de comentar cuestiones de carácter práctico en la operación en ellos. Además, se ha realizado una revisión de casos, con el objetivo de analizar el impacto de museos y exposiciones en otros países del mundo que están alcanzando el estadio de "centros de memoria", identificando cuáles son los contenidos, funcionalidades y herramientas comunicativas del museo, con especial énfasis en nuestra realidad.

Palabras Clave: Museos, Centros de Memoria, Patrimonio, Movilización

Diana Pérez
ESPACIOS MUSEALES COMO HERRAMIENTAS DE MOVILIZACIÓN SOCIAL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 64-74

Abstract

The purpose is to make an approach to the current theoretical and practical overview of the community museums and places of memory, also critically analyze the possibilities and limitations of the communication for this type of alternative educational institution, suggesting how they can activate mechanisms of social mobilization, and to link them with the community The text deals with concepts that underlie this new form of cultural representation and helps to shape the creation of centers of memory as museum spaces, this will have described the content, resources and characteristics of such spaces, as well as discuss the practical issues in their operation. Moreover, it has conducted a review of cases, with the aim of analyze the impact of museums and exhibitions in other countries in the world that are reaching the stage of "memory institutions" identifying what content, features and communication tools of the museum with special emphasis in our reality.

Keywords: Museums, Memory, Heritage, Mobilization

La enorme visibilidad con que cuentan fenómenos como el secuestro, la desaparición o el desplazamiento forzados en el contexto colombiano, radica en que se han convertido en una problemática que unifica a las comunidades urbanas o rurales (con condiciones socioeconómicas, edades y referentes culturales muy diversos) a través de sentimientos, actitudes e intereses que los identifican como parte de una realidad común que debe ser recordada, quizás como única herramienta real para combatirla.

En ese sentido, un proyecto de memoria se puede identificar con el objetivo de espacios museales como el de la Shoá, ubicado en Montevideo; el Museo del Holocausto Yad Vashem, instalado en Monte Herzl de Jerusalén; el Museo de Hiroshima, o con los proyectos expositivos de reparación que tratan de realizarse en el marco de leyes de justicia, acompañadas por acciones de recuperación de la memoria colectiva, como los efectuados en el Perú post Alberto Fujimori o en Colombia en el gobierno de Álvaro Uribe. La misión de estos espacios es recordarle a su comunidad cercana y a la sociedad en general las graves consecuencias de la xenofobia, el sexismo, la desaparición forzada y la guerra, esto con el objetivo de prevenir la reiteración de actos racistas y violentos, que independientemente de los aprendizajes colectivos a través de la historia, siguen amenazado a la humanidad. Es decir, la memoria es concebida en estos espacios como un mandato ético para las nuevas generaciones.

Desde esa perspectiva, un centro de memoria o una institución museal en torno a ella, como los ejemplos señalados anteriormente, se convierten en una herramienta que, apoyada en diferentes recursos, permite el debate abierto en el que voces de gran variedad de actores sociales (víctimas, líderes, artistas) plantean análisis, discusiones y concertaciones sobre estas manifestaciones.

De acuerdo con lo anterior, un proyecto de movilización social desde un espacio museal debe activar en su público una reflexión integral en torno a estas problemáticas y sus implicaciones sociales, lo cual permite consolidar la función básica de las "instituciones de memoria": la de ubicar a la comunidad dentro de su mundo para que tome conciencia de sus problemáticas como individuos y seres sociales (De Carli, 2003: 7).

Un espacio de estas características involucra un fuerte componente museal, puesto que los ejes metodológicos que lo soportan como proyecto, tienen una enorme relación con las categorías de la museología. Por ello, se hace necesario de manera permanente, involucrar y comprometer desde el inicio a las comunidades, para que rodeen, visiten y ayuden a construir un centro de estas características; ya que ellos y ellas (como víctimas y familiares o vecinos) son, de manera particular, expertos reconocidos en cada problemática, por haber vivido, convivido y analizado

Diana Pérez
ESPACIOS MUSEALES COMO HERRAMIENTAS DE MOVILIZACIÓN SOCIAL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 64-74

estos delitos y porque, además, pueden reconocer puentes para acercarse a una investigación y un proyecto de esta índole. De acuerdo con lo anterior, la participación de las comunidades le brinda un respaldo singular a la veracidad y a la misión de este tipo de apuestas museológicas.

En ese sentido un espacio de memoria para y desde sus protagonistas, necesita recuperar su vivencia y su reflexión; por lo que debe organizarlas, documentarlas y realizar exposiciones con elementos testimoniales que recuerden estas experiencias como acción permanente y estrategia de movilización y comunicación.

Un ejercicio de estas características debe contemplar la elaboración de un inventario, clasificación y selección de los objetos con los que se cuenta para proyectar la consolidación del espacio museal y alimentar las exposiciones y muestras. Es necesario para este tipo de tareas que las víctimas y sus familias autoricen, inicialmente, los objetos que harían parte de las exposiciones.

Empero, dichos objetos deben pasar por la consideración de la institución museal, sobre todo, para satisfacer las necesidades de comprensión y análisis de un público que van más allá del intereses inmediato por los acontemientos. Es decir, la institución museal no puede quedarse en un activismo político y debe apuntar a quedarse en la conciencia de quien lo visite. De esta manera al escoger las piezas se deberá tener en cuenta:

• La verosimilitud y la carga emocional de las piezas escogidas para que integren las muestras.

• Objetividad y distancia temporal que se pueda tener y conseguir con las mismas.

• Que todas las piezas deberán hacer parte del inventario del Centro, por lo menos el tiempo que dure la muestra, por lo que se debe establecer con los familiares y donantes acuerdos o convenios de manera formal.

• Las piezas con un valor sentimental no puedan ser donadas al Centro, serán fotografiadas, duplicadas o escaneadas y devueltas, de acuerdo a los términos que para su tratamiento se hayan establecido en el marco del convenio de donación o préstamo.

Con base en el resultado de la catalogación inicial y de los grupos focales que de ella se deriven, autores y propietarios de las fotografías, los documentos y las pruebas deberán aprovechar ese escenario para re-crearse a los ojos de los visitantes a través de esas circunstancias dolorosas y privadas que los rodearon. Pero, más que visibilizarse, su participación ayuda a reelaborar un discurso que evidencie cuál es su papel frente a los hechos narrados y las circunstancias especiales que las generan.

Un ejemplo de lo anterior es la importancia que tiene en el discurso museográfico la catalogación, registro e inventario de todo el material relacionado con el secuestro, que gracias a los testimonios grabados, fotografías, pruebas de supervivencia, cartas

Diana Pérez
ESPACIOS MUSEALES COMO HERRAMIENTAS DE MOVILIZACIÓN SOCIAL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 64-74

y expedientes de casos de victimas ya liberadas, de las que aun no han recuperado su libertad y de otras personas han permitido crear conciencia acerca de las consecuencias de ese flagelo, como los casos de aquellos que, desafortunadamente, nunca regresaron a casa.

Dentro de la propuesta es muy importante tener presente que se deben desarrollar o fortalecer los canales de difusión para que los procesos desarrollados dentro del proyecto, sean realmente participativos y no terminen por encerrarse o encasillarse dentro del espacio expositivo. En ese sentido, Baudrillard señala, en su libro *El Sistema de los objetos*[1], que el objeto tiene función desde su misma creación, lo cual lo integra a un sistema. De esta manera, el objeto debe ser comprendido como un producto que busca dar satisfacción a ciertas necesidades humanas, por lo tanto el valor del objeto está relacionado con éstas (Baudrillard: 2004). Es por ello, que la asignación de valor a las piezas que conforman el futuro acerbo del espacio museal y de las que serán exhibidas se pueda analizar en dos sentidos: por un lado, la satisfacción de las necesidades de las víctimas y sus familiares, quienes también son víctimas, en cuanto a la restitución de su identidad, la conservación y divulgación como co-creadores de una apuesta museológica.

Por otro lado, en la pertinencia de su significado dentro de la construcción de la memoria colectiva, desprendida y en franca oposición a la espectacularización impersonal que hacen los medios de comunicación y otros muchos actores sociales y políticos en torno a ellos, porque de manera lamentable el secuestro, la desaparición forzada y las masacres venden como noticia o como excusa para la "acción política". Es en ese contexto donde se puede hablar de la perdida de la intencionalidad y funcionalidad del objeto, porque éste ingresa al espacio museal por situaciones mediadas por el consenso de determinados segmentos de la sociedad.

En el caso del secuestro, los objetos pueden llegar a perder un cierto valor por la satisfacción de necesidades. Ese es el caso de las llamadas pruebas de supervivencia, las cuales satisfacen una urgencia momentánea de conocimiento del paradero y estado de los secuestrados. Por lo que para el equipo curatorial, el reto es conseguirles una nueva significación; pero en un sentido documental que los convierta en un trasmisor de cierto tipo mensajes concientizadores y reflexivos[2].

1 Baudrillard, Jean. El sistema de los objetos. Siglo XXI, México D. F. - Buenos Aires, 2004. Lord, Barry y Barry, Gail Dexter. The manual of museum exhibitions. Altmira, London, 2002; pp. 1 a 66 y 469 a 510. Hooper-Greenhill, Eilean. Los museos y sus visitantes. Trea, Gijón, 1998.

2 Recordemos que el concepto de Patrimonio implica una noción de memoria asociada en la mayoría de los casos a los objetos. El objeto resulta significativo porque es rico en historias y formas.

Propuesta expositiva

Una apuesta expositiva en contextos como los del secuestro busca presentar, evidenciar, visibilizar y disponer las historias de vida de manera que dejen un interrogante en el espectador y trasladen la realidad de estas familias y sus vivencias personales a la gente del común, al público visitante.

Las propuestas de Barry Lord y Gail Dexter, en el libro *Manual de gestión de exposiciones*[3], resaltan como para lograr ese acercarmiento con el público es necesario que los elementos que inicialmente se han proyectado en cuanto a una exposición inicial, involucren un estudio interdisciplinario y la recolección de documentos acerca de estas problemáticas por periodos específicos Teniendo en cuenta lo anterior, un proyecto con tema como el secuestro debe considerar como éste se encuentra inserto en la historia colombiana como fenómeno secular y las distintas modalidades que han tenido en los últimos 30 años. Una investigación proyectada de esta manera, se alimenta del estudio de aspectos del patrimonio y su relación con el desarrollo cultural, poniendo especial énfasis en la transformación de la relación de la sociedad colombiana con este fenómeno. En una fase posterior, se iniciaría la tarea de adquisición y/o legalización, investigación y clasificación de bienes y objetos representativos de las víctimas de los periodos seleccionados.

Ahora bien, en el texto de Lord y Dexter[4] se propone un modelo *complejo* de producción de exposiciones desde la concepción de las ideas hasta la puesta en escena y los procesos de comunicación, asociados a la exposición, para conducir a la consolidación de un espacio museal más crítico y reflexivo. El modelo propuesto gira en torno a dos elementos importantes que determinan el resultado final. Estos elementos son el público y las evaluaciones del espacio que están estrechamente ligados. Por lo que proponen tres grandes momentos evaluativos que acompañan el proceso, desde la gestación de las ideas expositivas y el desarrollo curatorial, pasando por la fase de diseño e implementación y un tercer momento evaluativo que busca indagar acerca de la transmisión y construcción de conocimientos que sugiere la exposición con respecto a los posibles públicos de un museo. Girando en torno a los visitantes, este modelo busca propiciar un cambio en la forma pasiva que caracteriza la visita a algunos museos, reemplazándola por la construcción de una metodología integradora, que busque medios que sirvan para armonizar el potencial pedagógico de los museos en el proceso de comunicación con el visitante.

3 Lord, Barry y Barry, Gail Dexter. The manual of museum exhibitions. Altmira, London, 2002; pp. 1 a 66 y 469 a 510.

4 Ibid.

Este "modelo complejo" podría resultar muy acertado dentro del desarrollo del componente expositivo de un espacio de memoria de y para las víctimas, ya que precisamente podría orientar el proceso aplicando los conceptos ya expuestos en este documento, para construir con los actores relacionados directamente y el público general, una comunidad reflexiva en torno al fenómeno desde diferentes perspectivas.

Cabe anotar que una exposición sobre la problemática del secuestro, ya sea permanente temporal, virtual o itinerante, debe relacionarse con procesos de investigación, reflexión, crítica, movilización, divulgación y comunicación, que se lleven a cabo desde la institución y de la mano de las comunidades y públicos. Esto con el fin de consolidarse como un escenario de liderazgo donde el análisis, la producción de conocimiento y de acciones en torno a las víctimas sean fortalecidos. Con estas actividades, se pueden prospectar los públicos interesados e incluso identificarlos; pero las aproximaciones reales que en este sentido se puedan hacer pueden comenzar con identificar como uno de los públicos potenciales a las víctimas, sus familiares y allegados en una primera instancia, en una segunda, a las personas vinculadas a otras instituciones que llevan a cabo procesos de reivindicación y memoria y, en una tercera, a investigadores o estudiantes interesados en el tema. Como complemento, se puede realizar un "sondeo de opinión" que permita recoger ideas de personas que no estén directamente relacionadas con los roles mencionados, para proyectar un potencial público general.

La museografía

La expografía sobre el secuestro se puede proponer inicialmente mediante distintos ejes como la multiplicidad de roles que se involucran y se identifican en el conflicto: víctima, testigos y familiares; el paralelismo entre estos delitos en Colombia y en otros países y la historia del fenómeno en si; testimonios personales y consecuencias generales que ha tenido, tiene o tendrá en la sociedad colombiana. Para cada exposición es pertinente tener en cuenta los códigos luminosos, cromáticos y tipográficos, la arquitectura del espacio, el mobiliario y el tiempo del recorrido. Se espera que con juegos de luz y penumbra y con la distribución de elementos en el espacio, se produzcan sensaciones para comprometer a los visitantes con las víctimas, para que al final de la visita, independientemente de la intención o del lugar del recorrido, se encuentren en un punto abierto en lo posible al aire libre, donde se reivindique la vida. Por ejemplo, en un jardín o se produzca la sensación de libertad, en el caso de u espacio para las víctimas del secuestro. Con esta relación

Diana Pérez
ESPACIOS MUSEALES COMO HERRAMIENTAS DE MOVILIZACIÓN SOCIAL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 64-74

simbólica del espacio, se puede convertir una exposición en una vivencia emotivo-racional donde los valores visuales se adapten y evidencien las dicotomías libertad-opresión o vida-muerte.

Espacios, temperatura de la luz, gamas de color, formas y objetos se pueden utilizar en este tipo de propuesta para crear un efecto psicológico que permita trasmitir las emociones y crear un sentimiento de identificación, motivando la reflexión acerca de las actitudes individuales y colectivas frente a estos delitos, lo que puede afianzar la idea de que "los espacios museales como las personas tienen personalidades individuales, dependiendo de las colecciones y el edificio que las contenga. La atmósfera inclusive puede inevitablemente llegar a reflejar la personalidad del equipo de trabajo del mismo" (Lord y Lord, 2001; 26).

Los recorridos dentro del espacio museal presentarán una historia, casi personalizada de las victimas, con la cual el público pueda identificarse. Tal como señala Rafael Emilio Yunén (2004) en ¿Museología Nueva?, ¡Museografía Nueva! es necesario tener en cuenta que las "exposiciones se basan en emociones y no en conocimientos previos. Deben ser pensadas para todo tipo de público. Para producir un impacto sensorial que pueda generar una atmósfera que incite, conmueva, estremezca, provoque, sugiera, genere vivencias y afecciones, para estimular el conocimiento y la interactividad de tres maneras: inteligible, provocadora y cultural" .

Los públicos

Este tipo de apuestas museológicas tiene un fuerte perfil comunicativo, porque se trata de transmitir un mensaje cargado de múltiples componentes sensoriales, reflexivos y educativos en torno a la violencia como fenómeno social y a su vez, como acto delictivo. En ese sentido es muy importante conocer los tipos potenciales de públicos de la institución.

Las consideraciones con respecto al público de Eilean Hooper-Greenhill en *Los museos y sus visitantes*[5], privilegian la importancia del desarrollo de estudios enfocados a conocer las necesidades de los visitantes del museo, con el fin de desarrollar políticas de servicio para los mismo, lo que resulta ser de gran ayuda, cuando se piensa en el horizonte de expectativas de un espacio de memoria para víctimas.

5 *Hooper-Greenhill, Eilean. Los museos y sus visitantes. Trea, Gijón, 1998.*

Diana Pérez
ESPACIOS MUSEALES COMO HERRAMIENTAS DE MOVILIZACIÓN SOCIAL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 64-74

Pensando en su creación, como lo plantea Hooper-Grenhill, la identificación de servicios a ofrecer durante la visita es muy importante, ya que involucra un completo espectro de necesidades, dado que un espacio de memoria tiene como prioridad la construcción de sentido a través del tipo de comunicación que se establezca con los diferentes públicos.

Para este espacio lo que se plantea es una perspectiva pedagógica vivencial, formas de aprendizaje que despierten sentimientos y procesos de adquisición de conocimiento, convirtiéndose en programas de construcción de identidad que produzcan un cambio de visión y por lo tanto de actitud hacia el fenómeno.

En consonancia con el ejercicio de pedagogía vivencial que se quiera construir para un espacio museal, los y las guías tendrán que compenetrarse con los testimonios de las familias de las víctimas e incluso con los familiares voluntarios que deseen participar directamente en este grupo, para conseguir que las visitas guiadas sean más fluidas y naturales dada la complejidad del tema. Se espera entonces que las anécdotas de supervivencia, además de transmitir lo que pueden sentir las víctimas, susciten en los visitantes una reflexión sobre el conflicto armado del país, para dejar en ellos y ellas, la inquietud sobre la igualdad de derechos que tenían y perdieron temporalmente estas personas en su cotidianidad.

Es importante proyectar una y varias convocatorias periódicas como ejercicio de movilización, donde se involucre el trabajo de artistas que sean víctimas o que participen de procesos de reconstrucción de memoria con comunidades afectadas.

Paralelo a esta exposición que se podría considerar el eje principal del proyecto expositivo, se busca gestionar la posibilidad de hacer una muestra itinerante que recorra el país, incluyendo en primer lugar, las regiones más afectadas y a las que finalmente pertenece el proceso. Así mismo se puede desarrollar una muestra paralela para que sea visitada virtualmente desde otros países en un sitio web, teniendo en cuenta que muchas víctimas o posibles víctimas han tenido que salir del país por este motivo. El museo como contenedor y propiciador de espacios para la memoria debe escuchar la voz de la historia de quienes lo diseñan y patrocinan, pero de alguna manera debe privilegiar a quienes lo construyen con su opinión y visitas en el día a día.

Bibliografía

Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. Siglo XXI, México D. F. - Buenos Aires, 2004.

Hooper-Greenhill, Eilean. *Los museos y sus visitantes*. Trea, Gijón, 1998.

Lord, Barry y Barry, Gail Dexter. *The manual of museum exhibitions*. Altmira, London, 2002; pp. 1 a 66 y 469 a 510.

Villamizar, Carolina y López, Fernando. "Origen y sentido de los coloquios nacionales". En: *La arqueología, la geografía, la historia y el arte en el museo. Memorias de los coloquios nacionales*. Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Colombia, Bogotá, 2.001, pág.23.

YUNEN, Rafael Emilio. *"¿Museología Nueva? ¡Museografía Nueva!"*. www.cielonaranja.com/rey_museografia.h

Eliene Dourado Bina

Graduada em Pedagogia, pela Universidade Católica do Salvador – UCSal (1983), com habilitação em Orientação Educacional e em Museologia pela Universidade Federal da Bahia – UFBa (1985), com habilitação em museus de Arte e de História. Mestre em Educação e Contemporaneidade, com enfoque em Educação, Gestão e Desenvolvimento Local Sustentável, pela Universidade do Estado da Bahia – UNEB, (2009). Integra o Grupo de Pesquisa Sociaprende – Educação em Valores, UCSal; professora da Faculdade Mauricio de Nassau; diretora adjunta do Museu Eugênio Teixeira Leal/ Memorial do Banco Econômico; professora visitante da Pós-Graduação da Universidade Federal do Amazonas – UFAM; ex-diretora da Diretoria de Museus – DIMUS/IPAC; laudista de obras de arte do Instituto Cultural Itaú e da Fundação Armando Álvares Penteado, Sao Paulo; conselheira efetiva e vice-presidente do Conselho Federal de Museologia; membro do Comitê Gestor do Sistema Brasileiro de Museus, DEMU/IPHAN/MINC; assistente do Cadastramento Nacional de Museus, DEMU/ IPHAN/MINC.

Eliene Dourado Bina
MUSEUS: ESPAÇOS DE COMUNICAÇÃO, INTERAÇÃO E MEDIAÇÃO CULTURAL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 75-86

MUSEUS: ESPAÇOS DE COMUNICAÇÃO, INTERAÇÃO E MEDIAÇÃO CULTURAL

Eliene Dourado Bina

Resumo

Este artigo apresenta os principais resultados de um estudo sobre o desenvolvimento da função sócio-educativa do museu, ancorada na comunicação, diálogo e educação ocorridos entre os museus e a comunidade. A análise perpassa pela reflexão de ações de democratização e comunicabilidade propiciadas pelos espaços museológicos, especialmente, às classes sociais desfavorecidas, cultural e economicamente. Enfim, examina a utilização dos museus como espaços de comunicação através dos elementos expositivos, iluminação cênica, ambientação, cenografia, sonorização, cor, vitrines ou suportes museográficos, textos, legendas e etiquetas, dentre outros. A pesquisa, que resultou neste trabalho, está embasada no método dialético, por ser o que melhor se adequa ao estudo dos conflitos e contradições vivenciados entre a Museologia tradicional e a Nova Museologia, considerando que esta defende a implantação de diversificadas formas de comunicação. Adota a contribuição de Pierre Bourdieu por discorrer sobre a interferência direta dos ”capitais cultural, artístico e simbólico” na percepção de acervos expostos em museus; e complementada com a de Pedro Demo, que alerta para a importância da educação pautada no “aprender a aprender”, de onde resulta a formação de um cidadão atuante, crítico e participativo. Utiliza pesquisa bibliográfica, questionário e observação dos visitantes de museus. Este trabalho é inovador por sistematizar e analisar diversas formas de comunicação que buscaram a interlocução entre o visitante e a coleção, e que conseguiram comunicar, de forma objetiva, com os diversos públicos, membros das diversas classes sociais, independente do grau de instrução ou faixa etária.

Palavras-chave: Museu, Expografia, Comunicação, Educação

Eliene Dourado Bina
MUSEUS: ESPAÇOS DE COMUNICAÇÃO, INTERAÇÃO E MEDIAÇÃO CULTURAL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 75-86

Abstract

This article presents the main results of a study on the development of socio-educational function of the museum, built on communication, dialogue and education that took place between museums and the community. The analysis goes through the reflection of shares of democratization and responsiveness offered by the museum spaces, especially the disadvantaged social classes, cultural and economically. Finally, examines the use of museums as places of communication through the exhibition elements, lighting, ambiance, scenery, sound, color, or windows media museographic, text, captions and labels, among others. The research, which resulted in this work is grounded in the dialectical method, to be the best suited to the study of conflicts and contradictions experienced between the traditional Museology and New Museology, considering that it supports the introduction of diverse forms of communication. Adopts the contribution of Pierre Bourdieu to discuss the direct interference of "cultural capital, artistic and symbolic" in the perception of collections exhibited in museums and supplemented by Pedro Demo, which points to the importance of education guided in learning to learn", which indicates the formation of an active, critical and participatory. Uses literature and documents, questionnaire, interview and observation of museum visitors. This work is innovative due to systematize and analyze various forms of communication sought dialogue between the visitor and the collection, and able to communicate in an objective way, with several servants, members of different social classes, regardless of educational level or age.

Keywords: Museums, Expography, Communication, Education

A compreensão da obra de arte, para Bourdieu (2003), está relacionada à origem social, ao nível de escolaridade e ao grau de instrução familiar. Por isso enfoca que os museus encontram-se abertos a todos, porém, inacessíveis à maioria da população, visto que a educação formal[1] deficitária não desperta a necessidade cultural do grande público. Esse fator, relacionado ao baixo capital cultural, artístico e simbólico de significativa parcela dos brasileiros, contribui para a inacessibilidade destes à cultura e, em especial, aos museus. Para que um visitante apreenda o capital simbólico contido em um acervo exposto, ele necessita dos capitais cultural e artístico, embasadores dessa compreensão. É exatamente esse quadro que os profissionais de museus tentam reverter, por meio de diversas metodologias educativas incentivadas pela Nova Museologia.

Portanto, a área museológica defende que a exposição seja comunicativa, também para o grande público. Que ela seja estabelecida através de diversos elementos, além da textual, para que seja facilitado o seu entendimento. Assim, a concepção e montagem de uma exposição devem ser baseadas no entendimento de que "a cultura é mediação ao operar a relação entre uma manifestação, um indivíduo e um mundo de referência" (DAVALLON, 2003), concebendo, nesse estudo, a manifestação como o objeto exposto; o indivíduo como o visitante e o mundo de referência como o espaço musealizado. Assim, a exposição tem como principal objetivo reduzir o distanciamento entre o ambiente museal e o público, em uma abordagem educativa.

Pautada no princípio de que "a exposição é a principal instância de mediação dos museus, é a atividade que caracteriza e legitima a sua existência tangível" (SCHEINER, 2003), a mostra deve adotar os princípios de uma museografia que busque a interlocução entre o visitante e a coleção, que consiga se comunicar, de forma objetiva, com os diversos públicos, membros das diversas classes sociais, independentemente do grau de instrução ou faixa etária. Por isso deverão ser analisados os aspectos geradores e/ou reforçadores do afastamento do grande público dos espaços museológicos, que foram causados por uma educação formal deficitária ou inexistente, dificuldades financeiras vivenciadas, sensação de distanciamento e não pertencimento às coleções expostas e ao espaço museal e, ainda, pela falta ou escassa divulgação da programação desenvolvida pelos museus (CABRAL; CURY, 2006). Portanto, a mostra deverá ser embasada na busca de solução para atendimento ou minimização dessas necessidades, através de um

1 *Uma educação formal apropriada auxilia na percepção que o visitante tem de uma exposição.*

Eliene Dourado Bina
MUSEUS: ESPAÇOS DE COMUNICAÇÃO, INTERAÇÃO E MEDIAÇÃO CULTURAL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 75-86

trabalho interdisciplinar, com profissionais de diversas áreas[2], buscando conceber, através de diferentes experiências, uma exposição dialógica com o grande público. Para enfrentar essa problemática de exclusão, os profissionais responsáveis pela montagem de exposições, deverão utilizar recursos museográficos com o propósito de implantar uma expografia ancorada em elementos comunicativos, tais como cenografia, cor, iluminação, audiovisual, multimídia, sonorização, dentre outros, que facilitem a compreensão do acervo exposto – mesmo tradicional, sacralizado e erudito – e que atraiam o grande público, independentemente do nível cultural, por meio da comunicação visual. Com esses elementos comunicacionais, pretende-se propiciar que "[...] toda a ampla gama de experiências visuais, tácteis, aurais e emocionais impregnem o processo, transformando o observador em participante 'ativo' e permitindo maior grau de imersão no conjunto a ser comunicado", (SCHEINER, 2003), para proporcionar o aprendizado.

Assim, os profissionais envolvidos no projeto museográfico, deverão estar atentos sobre a função social do museu, na contemporaneidade, as ações educativas a serem desenvolvidas na exposição e a comunicação que esta deverá estabelecer com os diversos públicos, principalmente com os desfavorecidos culturalmente. Essas informações técnicas, pautadas no diálogo, são substanciais para a composição do projeto expográfico, no estabelecimento de seus objetivos e pressupostos visando à interação e à educação que a coleção poderá propiciar ao visitante. Igualmente, esse diálogo preliminar deve permitir contextualizar o espaço museal em um cenário de mediação cultural[3] (DAVALLON, 2003) entre o homem e o objeto, de maneira a poder proporcionar uma interlocução através da comunicação visual. Para viabilização dessa dialogicidade faz-se necessário que a concepção e a execução do projeto expográfico sejam estruturadas considerando-se algumas questões na utilização do acervo em ações educativas e culturais, a exemplo de:

> [...] a que tipo de público o museu pretende atender, que estratégias se pretende adotar para as atividades que serão desenvolvidas dentro e fora do museu e que tipos de equipamentos e instrumentos tecnológicos irão compor as exposições e atender aos demais setores e serviços.
>
> (COSTA, 2001, p. 14)

2 Das áreas de Engenharia, Arquitetura, iluminação, cenografia, mobiliário museográfico, sonorização, web design.

3 Ou seja, proporcionar uma mediação cultural, cuja "ação consiste em construir uma interface entre esses dois universos estranhos um ao outro (o do público e o, digamos, do objeto cultural), com o fim precisamente de permitir uma apropriação do segundo pelo primeiro" (DAVALLON, 2003), cujo objetivo é surpreender o visitante, pelos componentes expositivos contemporâneos e pelos elementos comunicativos utilizados.

Eliene Dourado Bina
MUSEUS: ESPAÇOS DE COMUNICAÇÃO, INTERAÇÃO E MEDIAÇÃO CULTURAL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 75-86

Após reflexão sobre essas questões e a análise do perfil do público-alvo da exposição, é indicado que a equipe de profissionais, responsável pela montagem, opte pela utilização de uma mostra contemporânea, composta por elementos expositivos inovadores atrativos, tendo em vista que,

> [..] ao constituir sua linguagem especialíssima, a exposição importa ainda elementos específicos de outras linguagens e de outros campos do conhecimento, externos à Museologia: do campo tecnológico, os efeitos de som, luz e as linguagens virtuais; da arquitetura, da arte, do teatro e do design, a capacidade de conjugar forma, espaço, cor, tempo e movimento, criando conjuntos sígnicos de grande expressividade; das disciplinas científicas, o discurso do objeto.
>
> (SCHEINER, 2003)

Essa conjunção de elementos visa propiciar a comunicação, por meio da valorização das características estilísticas e dos componentes constitutivos de cada peça exposta, de forma que possam comunicar através da sensibilização e emoção com os diversos públicos. Enfim, proporcionar o aprendizado através do envolvimento e apropriação desses bens pelos visitantes, ancorado na interlocução da linguagem, tecnologia e cultura. A linguagem, entendida como as diversas formas de comunicação, textual, visual, tátil, sonora; a tecnologia, como os recursos que viabilizarão essa linguagem; e a cultura, todo o contexto e capital simbólico que envolvem as coleções expostas.

Tudo, tendo em vista que uma exposição "[...] constitui, de certa forma, uma experiência multidimensional, que não pode ser colocada em palavras: pois é o olhar que precede o toque e a fala, seduz o observador, provoca-lhe os sentidos [...]" (SCHEINER, 2003), e a compreensão de que a expografia forma um campo de interlocução entre o público e o objeto, devendo contextualizar a informação para suscitar a emoção, visto que "o museu formula e comunica sentidos a partir de seu acervo. Esses dois atos são indissociáveis" (CURY, 2005, p.367), onde os elementos expositivos e o acervo devem estar consubstanciados de modo a viabilizar que a exposição seja um "ambiente para o treinamento dos sentidos, [...] uma instância mais espontânea do aprendizado, aquela que torna possível a liberdade da experiência, e nos faz compreender a enorme importância dos sentidos na construção do conhecimento" (SCHEINER, 2003).

Para tanto, a distribuição do acervo deve ter como propósito a concepção de uma exposição "tendo o objeto material como vetor de conhecimento, comunicação e de construção de significados culturais" (CURY, 2005, p.367), onde os elementos característicos importantes da coleção sejam valorizados por uma comunicação visual, composta por iluminação cênica, ambientação, cenografia, cor, vitrines ou suportes individuais, além de textos, legendas e etiquetas, complementada com

Eliene Dourado Bina
MUSEUS: ESPAÇOS DE COMUNICAÇÃO, INTERAÇÃO E MEDIAÇÃO CULTURAL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 75-86

a sonorização ambiente e recurso audiovisual. Segundo Scheiner (2003), essas linguagens buscam:

> [...] entender, em profundidade, as infinitas e delicadas nuances de trocas simbólicas possibilitadas pela imersão do corpo humano no espaço expositivo. Esta imersão será tão mais intensa e efetiva quanto mais abertos forem os modos de controle das articulações entre a forma, espaço, tempo, som, luz, cor, objeto e conteúdos.
>
> (SCHEINER, 2003)

A ambientação deverá ser produzida por uma diversidade de elementos expográficos e o acervo constituído por tamanhos, volumetria, estilos e motivos decorativos diversos. Essa diversificação e a forma assimétrica adotadas na afixação das peças terão como propósito interromper a linearidade comum em concepções expositivas tradicionais. A ambientação poderá propiciar um circuito condutor do visitante, que o induza a um itinerário que facilite a observação das peças expostas além de garantir uma sintonia entre o percurso expositivo e o roteiro informativo.

A cenografia deverá ser composta por peças de diferentes procedências, épocas, materiais e tamanhos, que podem ser dispostas de forma a compor um ambiente cenográfico que as contextualizem no período histórico, estilo artístico, área geográfica, dentre outros, em que foram produzidas, para facilitar o entendimento do público.

As vitrines e suportes museográficos devem ser confeccionados em materiais, formatos e cores que não – ou pouco – interferiram na percepção e leitura das obras pelos visitantes; que dêem leveza à mostra; valorizem a visibilidade das peças e, se possível, de forma tridimensional; explorem a diversidade das características estilísticas e elementos pictóricos da coleção exposta. De preferência que sejam individualizados, para cada peça, o que atrai o visitante a observá-la, mais atentamente, por não dividir a atenção com outras peças, e que nela concentra a atenção, percepção e interação com o visitante.

Enclausurar as peças de pequenas dimensões, em vitrines também pequenas, permite ao visitante a dissecação do objeto pela própria curiosidade e sedução do olhar, que está voltado unicamente para ela. Pois, "pelo olhar, é possível ao observador 'possuir' o objeto desejado, alcançá-lo através do espaço, percorrer a superfície, traçar seu contorno, explorar sua textura, traçar uma ponte entre seu corpo e o corpo do objeto" (SCHEINER, 2003).

A sonorização deverá complementar a mostra, propiciando um ambiente agradável e acolhedor, por meio de uma trilha musical composta por músicas diversificadas, eruditas e populares, que sejam correlatas ao tema da exposição. Referindo-se à sonorização, em um ambiente museal, Scheiner (2003) confirma que "[...] a

Eliene Dourado Bina
MUSEUS: ESPAÇOS DE COMUNICAÇÃO, INTERAÇÃO E MEDIAÇÃO CULTURAL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 75-86

percepção do som 'abraça' o visitante, envolvendo seu corpo e sua mente em vibração e ritmo. Mas há também o movimento, que articula som e imagem, criando efeitos especialíssimos [...]". Portanto, a produção da trilha sonora deve ser planejada e executada para que o visitante, ao percorrer os salões expositivos, possa vivenciar as várias melodias, audíveis em qualquer ambiente, percebendo a sonoridade tanto da música erudita quanto da popular, em uma simbiose com a exposição.

Em uma sala com recurso audiovisual – um espaço para exibição de filmes e documentários, dentre outras ações – os visitantes, inclusive os não letrados, poderão conhecer a história de uma coleção, através da locução e entrevistas que os compõem, sobre o museu, patrono e as coleções expostas.

O percurso expositivo poderá ser dotado de informações bilíngües – em português e inglês – tanto nas etiquetas, quanto nos verbetes e textos, sobre o acervo e temas tratados na mostra, de forma a facilitar as ações dos monitores e mediadores culturais com o público estrangeiro.

A equipe de montagem da exposição deve optar pela utilização de poucos textos, embasada pela conduta de "que vivenciar é infinitamente mais importante que informar" (SCHEINER, 2003). Daí a necessidade de se criar outro instrumento que forneça informações mais aprofundadas aos visitantes e pesquisadores. Por isso, deve-se utilizar recursos info-tecnológicos com um banco de dados para o público que desejar aprofundar conhecimentos ou realizar pesquisas sobre o acervo exposto, a diversidade dos temas, tratados direta ou indiretamente na exposição, e dos enfoques que a envolvem. Segundo Costa (2001, p.18), "[...] atualmente, faz-se uso de recursos multimídias para complementar a informação sobre as coleções, de maneira a que se possa atender os variados níveis de público".

A segurança do acervo e do público também merece a mesma atenção dos demais quesitos aqui tratados. Em todo o percurso expositivo deverão ser instalados equipamentos modernos, de prevenção a incêndio e furtos ou roubos, como o circuito interno de tv, detector de fumaça e sensor de presença. Colocadas, também, lâmpadas de emergência em todas as salas, entre outros equipamentos.

A museografia do Museu Eugênio Teixeira Leal/Memorial do Banco Econômico, localizado no Pelourinho, em Salvador, está pautada nos enfoques tratados neste artigo, tais como, elementos comunicativos – cenografia, cor, iluminação, audiovisual, multimídia, sonorização – suportes expositivos, com painéis e vitrines interativas que convidam o visitante a abandar o posicionamento passivo e adotar um ativo, onde ele é um agente do seu próprio conhecimento. Creditamos a essa interatividade a avaliação positiva que o visitante tem do museu, onde no questionário aplicado sobre a exposição de longa duração, a indicação de satisfação

Eliene Dourado Bina
MUSEUS: ESPAÇOS DE COMUNICAÇÃO, INTERAÇÃO E MEDIAÇÃO CULTURAL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 75-86

que foi de 98%, entre bom e ótimo.

As ações educativas desenvolvidas neste museu, também são bastante atraentes. Pautadas na missão de "contribuir para a preservação, a difusão e a apropriação do patrimônio cultural, aplicando ações museológicas e atuando como referencial para o exercício da cidadania", desenvolve o AEIOUTUBRO – Criança, Cultura e Cidadania, projeto lúdico-pedagógico realizado, anualmente, em comemoração ao Dia da Criança; Edital de Exposições Temporárias, que visa a democratização e equidade de acesso à pauta de mostras na Galeria Francisco Sá; Inclusão Socio-Digital, para propiciar a familiarização do público menos favorecido cultural e economicamente com as novas tecnologias da informação; Moral da História, debate sobre valores éticos e morais através do cinema; Passaporte do Futuro: Programa de Educação Patrimonial e Formação de Jovens Monitores para Museus e Instituições Culturais, objetiva a capacitação profissional de jovens que possuem baixa renda familiar e inserção no mercado de trabalho; Programa Museu-Escola, atividade consolidada pelas redes de ensino, públicas e particulares; Ritmos e Ritos Populares da Bahia, proporciona a valorização e disseminação das tradições e manifestações populares baianas; Semana de Museus, apresentação de expressões culturais variadas; Varal Cultural, incentivo à leitura. Essas ações foram e são desenvolvidas, de forma intensa e regular, buscando atender à comunidade do Pelourinho, de Salvador, Região Metropolitana e Interior do Estado, por meio desses projetos e programas.

Portanto, com esse conjunto de ações, a interação com a comunidade superou a assimetria entre o acervo, o espaço museal, e a sociedade, abrindo esse rico patrimônio não só as classes sociais hegemônicas, aos integrantes dos extratos mais altos da sociedade baiana e os turistas, mas às diversas camadas sociais, especialmente aos menos favorecidos. Portanto, o Museu Eugênio Teixeira Leal/ Memorial do Banco Econômico cumpre a sua função social e colabora com diversos segmentos e classes sociais, inclusive praticando a inclusão social, além de preservar a memória e a história da Bahia.

Considerações finais

Quando uma exposição consegue estabelecer uma relação de intensa sensação com um visitante, proporciona um aprendizado efetivo e marca, positivamente, seu relacionamento com os museus contemporâneos. Também poderá disseminar as mudanças que estão ocorrendo nos espaços museais, de que apenas um público reduzido tem conhecimento.

Toda essa diversificação da linguagem museográfica tem por finalidade incentivar o

Eliene Dourado Bina
MUSEUS: ESPAÇOS DE COMUNICAÇÃO, INTERAÇÃO E MEDIAÇÃO CULTURAL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 75-86

olhar, por sua importância para aquisição do conhecimento por ser ele específico e peculiar a cada indivíduo. Scheiner (2003) chama atenção para essa singularidade pessoal, pois "cada corpo dispõe de um jeito de olhar que lhe é próprio e essa particularidade condiciona também sua visibilidade como corpo diferente dos outros". O profissional de museu deve contemplar essa especificidade, visto que cada visitante tem um ritmo próprio e pessoal de apreensão do conhecimento, de percepção da obra de arte e dos elementos expositivos.

Conforme visto, a mediação cultural ocorre entre o homem e o objeto. Em uma mediação pedagógica, a condução da aprendizagem pode ser realizada através do "formador como mediador" e "por dispositivos técnicos fornecidos pelos formadores" (DAVALLON, 2003). Isso por considerar que o formador/monitor é de fundamental importância para a "mediação pedagógica" e, conseqüentemente, para o aprendizado de alunos da educação básica e do público em geral. Verifica-se que o aprendizado e interação ocorridos, se dão por meio da comunicação museológica, entre o objeto e o homem.

Portanto, a museografia deverá ser moderna, atraente e emocionante, percebida pelo visitante independentemente do capital cultural acumulado, devido às estratégias de democratização do conhecimento utilizadas na mesma. Ela deverá ser concebida buscando a democratização, também, do espaço museal, por meio da sua dessacralização. É estabelecendo a quebra de paradigmas museográficos que o museu precisa trabalhar, de forma mais intensa, para e com a comunidade na qual encontra-se inserida, para disseminar a diversidade e pluralismo culturais; favorecer ao fortalecimento da identidade cultural e ao exercício de sua cidadania, de modo a proporcionar que o visitante abandone o papel do observador para atuar de forma interativa na produção do conhecimento visto que o processo reflexivo, interativo e aprendizado ocorrem de forma natural e gradativa, com a produção do seu próprio conhecimento.

Eliene Dourado Bina
MUSEUS: ESPAÇOS DE COMUNICAÇÃO, INTERAÇÃO E MEDIAÇÃO CULTURAL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 75-86

Referências

Ataíde, Yara Dulce Bandeira de (1995), Educação, sociedade e diversidade cultural. **Educação e Sociedade.** Salvador, ano 4, n. 4, p. 39-63, jul-dez.

Bina, Eliene Dourado (2007), **A representação do Patrimônio Histórico Baiano:** educação e arte. ANPED, v. 1, p. 1-20, Caxambu, MG.

_____ (2008), O amor pela arte. In: Palmeira, Maria José de Oliveira; Roseira, Nilson Antonio Ferreira (orgs.). **Educação e democracia**: fundamentos teóricos para uma abordagem dos valores. Salvador: Eduneb, v. 1, p. 267-270.

Bourdieu, Pierre (2007), **Escritos da educação**. In: Nogueira, Maria Alice; Catani, Afrânio (orgs.), 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes.

Bourdieu, Pierre; darbel, Alain (2003), **O amor pela arte:** os museus de arte na Europa e seu público. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, Zouk.

Bruno, Maria Cristina Oliveira (2006), **Generosidade e Acessibilidade:** a contribuição da metodologia museológica na construção da noção de pertencimento. In: III Encontro Internacional de Ecomuseus e Museus Comunitários / X Atelier Internacional do MINOM, Rio de Janeiro. **Cadernos do MINOM**.

Cabral, Magaly; cury, Marilia (2006), **Parcerias em educação e museus.** In: Anais do III Encontro Regional da América Latina e Caribe – CECA/ICOM. São Paulo: MAB/FAAP.

Costa, Heloisa Helena F. G (2003), **História, educação e memória preservando o Patrimônio Cultural**. In: Simpósio Arqueologia e Atualidade, Porto Alegre: Museu Antropológico do Rio Grande do Sul.

_____ (2001), **Novas estratégias de comunicação em museus**. In: EPECODIM, Rio de Janeiro. Comunicação em Museus. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins.

Chagas, Mário de Souza; santos, Myrian Sepúlveda (2002), A vida social e política dos objetos de um museu. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 34, p. 195-222.

Cipriano, Carlos Luckesi; Cosma, Elói Barreto José; Baptista, Naidison (2003), **Fazer universidade:** uma proposta metodológica**.** 13.ed. São Paulo: Cortez.

Cury, Marília Xavier (2003), **A comunicação em questão:** exposição e educação, propostas e compromissos. São Paulo: Associação de Amigos do MAE.

_____ (2006), **O público e a comunicação museológica**. 2º. Integrar. Anais. São Paulo: Fabab/ Imprensa Oficial do Estado.

Davallon, Jean (2003), **A mediação:** a comunicação em processo? Tradução: Maria Rosário Saraiva. Paris, França: Médiatons & Médiateurs, 19.

Demo, Pedro (2000), **Conhecer & aprender**: sabedoria dos limites e desafios. Porto Alegre: Artes Médicas Sul.

_____ (1994), **Política social, educação e cidadania**. 5. ed. Campinas, SP: Papirus.

Freire, Paulo (1991), **A educação na cidade**. São Paulo: Cortez.

Mensch, Peter Van (1994), **O objeto de estudo da museologia.** Tradução: Débora Bolsanello; Vânia Oliveira. Rio de Janeiro: UNI-RIO/UGF.

Moutinho, Mário Canova (1995), A Declaração de Quebec de 1984. In. ARAÚJO, Marcelo Mattos; BRUNO, Maria Cristina Oliveira (orgs.). **A memória do pensamento museológico contemporâneo.** São Paulo: Comitê Brasileiro do Icom.

Nogueira, Maria Alice; Nogueira, Cláudio M. Martins (2002), A sociologia da educação de Pierre Bourdieu: limites e contribuições. **Educação & Sociedade.** Campinas, SP, v. 78, p. 15-36.

_____. **Bourdieu & a Educação** (2006), 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica.

Palmeira, Maria José de Oliveira (1995), O público e o privado no projeto pedagógico em discussão. **Educação e Sociedade.** Salvador, ano 4, n. 4, Salvador, UNEB, jul.-dez., p. 65-90.

Primo, Judite (1999), Museologia e património: documentos fundamentais**. Cadernos de Sociomuseologia.** Lisboa, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, n.15.

Santos, Maria Célia Teixeira Moura (2008), **Encontros museológicos:** reflexões sobre a museologia, a educação e o museu. Rio de Janeiro: MINC/IPHAN/DEMU.

_____ (2002), Museu e educação: conceitos e métodos. **Ciências e Letras – Patrimônio e Educação**. Revista da Faculdade Porto-Alegrense de Educação. Porto Alegre, n. 31, jan./jun.

Scheiner, Tereza C. M. (2003), **Comunicação - educação - exposição: novos saberes, novos sentidos.** Semiosfera. Revista de Comunicação e Cultura, Rio de Janeiro, n. 4-5.

Varine-Bohan, Hugues de (2004), **Património e educação popular. Aprender ao Longo da Vida**. Portugal, n. 2, out., p. 36-41.

Elizabete Rodrigues de Campos Martins

Professora Doutora do Departamento de Projeto de Arquitetura, do Programa de pós-graduação em Arquitetura e Coordenadora do Núcleo de Pesquisa e Documentação — NPD — da UFRJ–FAU. Concluiu o doutorado em Geographie Sociale et d'etude Urbaines – Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales em 2002. Atua na area de arquitetura e urbanismo, com enfase em planejamento e projetos da edificacao.

Elizabete Rodrigues de Campos Martins
MUSEUS E ACERVOS
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 87-98

MUSEU NUM ACERVO

Elizabete Rodrigues de Campos Martins

Resumo

A idéia subjacente ao titulo desta comunicação — Museu num Acervo — é sublinhar a importância da conservação de documentos da arquitetura para o estudo e a escrita da historia e teoria de seus objetos, como os museus, quanto para outros campos como, por exemplo, o da museologia. E ressaltar que o estudo dos desenhos de representação e textuais, realizados pelo do arquiteto Affonso Eduardo Reidy no processo de concepção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro — MAM permitiu-nos traçar o processo da transmissão de idéias que se movimentam entre diferentes culturas e épocas, na construção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Palavras-chave: Processo de Concepção, Documentação de Arquitetura, Acervo

Abstract

The idea behind the title of this communication - Museum in a Collection - is to emphasize the importance of keeping documents from architecture for the study and writing of history and theory of their objects, such as museums, as well as for other fields, for example, museology. And note that the study of the representation drawings and texts, made by the architect Affonso Eduardo Reidy in the design of the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro - MAM enabled us to trace the process of conveying ideas that move between different cultures and times, in the construction of the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro.

Keywords: Design Process, Documentation Architecture, Collection

Elizabete Rodrigues de Campos Martins
MUSEUS E ACERVOS
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 87-98

Os termos acervo e museu entrelaçados no titulo, a primeira vista, "soa" tautológico. Entretanto, a idéia foi proposital visando expor as "camadas arqueológicas" das diferentes influências no processo de pesquisa arquitetônica de um objeto materializado, como o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro projetado pelo arquiteto Affonso Eduardo Reidy, na década de 1950. Os traços originais do processo de concepção deste museu, conforme os croquis devidamente conservados no Núcleo de Pesquisa e Documentação – NPD[1]. O que de certa forma explica o titulo deste, reiterando a idéia de se expor os traços de um museu que são conservados em um acervo que se destina a arquitetura, sobretudo a brasileira.
O processo de gestação da concepção desse museu e de sua localização foi bastante curioso. O Rio de Janeiro naquela época expandia seus limites urbanos conquistando espaço da célebre baia da Guanabara. E sobre este período nos escreveu Carmem Portinho que, ela e Reidy alugaram um apartamento na Avenida Beira Mar e que, de suas janelas, ficavam imaginando como resultaria o espaço sobre o mar no qual se ergueria o futuro MAM. O período dessa construção lhes permitiu observar, pouco a pouco, a concretização de um espaço no qual se construiriam sobre o aterro um parque público e um museu para a arte moderna, amadurecendo suas convicções metodológicas. Certamente, durante o processo "etnográfico espacial" Reidy revisitou suas memórias percorrendo diferentes espaços projetuais estudados, imaginando-os tanto tridimensionalmente quanto os argumentos teóricos arquitetônicos trocados com os próprios colegas de profissão[2].
E como nos conta ainda Carmem Portinho, "o meu gabinete no Departamento de Habitação Popular ficou sendo um prolongamento do museu. Foi lá que nasceu o traçado do futuro MAM carioca. Reidy iniciou seus estudos prevendo, sem interferir na deslumbrante paisagem, três grandes blocos intercomunicantes: Exposição, Escola e Teatro."[3]
Naquele período Reidy evidentemente já admirava, há muito, as idéias de Le Corbusier sobre museus, como aquela idéia para o crescimento ilimitado, e seu esforço hercúleo para realizá-lo, materializá-lo. O que o levou inclusive a escrever, durante seu estudo para a Esplanada de Santo Antonio, ao arquiteto franco-

1 Núcleo de Pesquisa e Documentação da Universidade Federal do Rio de Janeiro na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo.

2 Elizabete Rodrigues de Campos Martins, A modernidade está nos jornais — Affonso Eduardo Reidy e o Museu de Arte Moderna. In Arquitetura e Movimento Moderno / Ceça Guimaraens (org.), Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Coleção Proarq, 2006, p.185-196.

3 Carmem Portinho, Por toda a minha vida. Depoimento a Geraldo Edson de Andrade. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999, p.116

Elizabete Rodrigues de Campos Martins
MUSEUS E ACERVOS
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 87-98

suíço explicando que havia previsto naquele espaço, no entanto sem ter definido exatamente o local, para que ele realizasse seu "Musée à croissance illimité" idealizado em 1939.

Essa prática da concepção de objetos para lugares imaginários ou "sem lugar" na realidade é um exercício inerente ao processo da reflexão criativa caro àqueles do oficio da arquitetura. No acervo do arquiteto Lucio Costa, por exemplo, consta uma série de desenhos por ele mesmo identificados como as "casas sem dono", através dos quais refletia o espaço, suas dimensões, distribuições para a habitação ou no "modo de morar da *maioria dos brasileiros*"[4].

Certamente durante a fruição da construção do novo lugar Reidy em sua "promenade architecturale" rememorou, entre outras, a proposta de Le Corbusier para o Museu do Crescimento Ilimitado. Um Museu constituído por um núcleo central quadrangular com 7 metros de lado, elevado sobre pilotis, em torno do qual se distribuíam, ilimitadamente como num labirinto, as galerias envidraçadas, com acessada por uma rampa localizada em uma de suas laterais. Intentava proporcionar ao observador a idéia de um crescimento cultural espacial ilimitado coroado, pela ascensão a cobertura do edifício, com o descortinar do cosmo e da sua fruição.

No projeto corbusiano três questões foram centrais. A primeira consubstanciada na liberação do objeto do solo, para eximi-lo da semelhança de um monolítico bloco em pedra, ficando o solo inteiramente livre da sustentação do edifício mantendo a própria integridade física da geografia original do terreno. O que facultava a liberação do rés-do-chão à circulação, quer dos pedestres, quer dos automóveis reiterando sua idéia de arquitetura e de urbanismo modernos. As outras duas relacionam-se justamente às questões da luz e do tempo, ou seja, duas condicionantes que influem diretamente no "mecanismo" sensorial do observador durante seu percurso através das galerias rasgadas por aberturas em fita. Estas, identicamente conformadas, em seu sentido geométrico, facultam ao observador vivenciar, ao percorrê-las, como diria Louis Marin, os "utopiques: jeux d'espace"[5] nos quais a similaridade espacial percorrida, ora os facultava clareza, ora confusão. Exceto aos argutos e perspicazes usuários que compreendessem a orientação lumínica incidida através da fitas vítreas da paisagem exterior.

4 Lucio Costa, O problema da habitação popular. In Lucio Costa, Registro de uma vivencia. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p.340.

5 Louis Marin, Utopiques: jeux d'espaces, Paris: Les Éditions de Minuit, collection "critique", 1973.

Elizabete Rodrigues de Campos Martins
MUSEUS E ACERVOS
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 87-98

Essa tríade conceitual de condicionantes certamente era uma das preocupações metodológicas reidyanas desde seus primeiros traços que "só gostava de projetar após estudar muito os detalhes para o desenvolvimento do projeto"[6].
Então traça, sobre o papel manteiga, a lápis, uma linha horizontal representando a "linha de terra" ou "uma extensa área conquistada ao mar, no coração da cidade, onde num futuro próximo surgirá um parque público, a beira-mar, rodeado por uma belíssima paisagem"[7], finalizando na do mar compondo sua "fig.1", conforme a própria descrição do arquiteto. A representação de uma vegetação mais alta e exuberante do jardim distingue justamente a separação entre o parque, no sentido da Avenida Beira Mar, e o lugar "escolhido" para a localização do museu, antecedido por duas longilíneas palmeiras imperial, símbolo de nobreza e pujança do Brasil no século XIX. Sobre o espaço destinado ao museu, esboça então um grupo de figuras humanas e uma outra, mais isolada, a partir da qual define um cone visual enfatizado justamente pelo ângulo da visão humana na contemplação da "belíssima paisagem" circundante (fig.1), indícios da liberação da geografia do novo sitio.

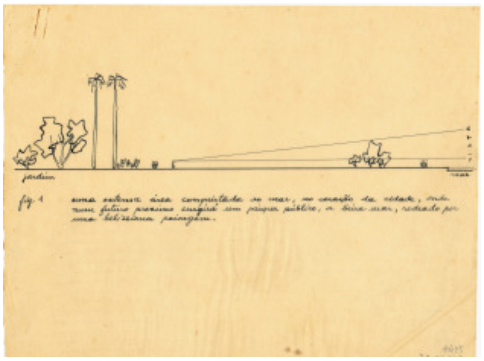


Fig. 1 AER 0025

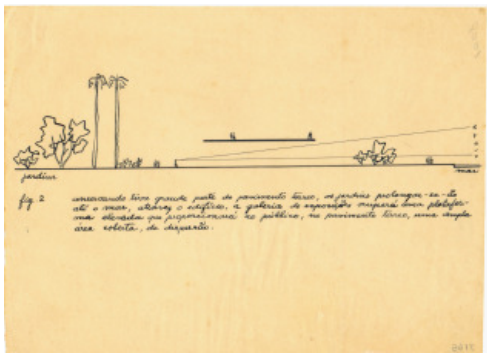


Fig. 2 AER 0026

6 *Idem Carmem Portinho, p.127.*

7 *Coleção AER 0001 – Núcleo de Pesquisa e Documentação – UFRJ-FAU.*

Elizabete Rodrigues de Campos Martins
MUSEUS E ACERVOS
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 87-98

Aos elementos graficamente representados na primeira figura, sobrepõe os da "fig.2", uma segunda linha paralela a do solo, três vezes mais alta que a figura humana que "passeia" sobre a "linha de terra", para enfatizar que naquele preciso lugar geométrico o cone visual humano não seria interrompido nem sequer tangenciado. Esta segunda linha, embora ainda "flutuante" no croqui, indica justamente o lugar geométrico refletido para a base plana estrutural do piso da galeria do museu. Em outras palavras, a laje do piso da futura galeria de exposições do museu.

No terceiro croquis ou fig.3, outra vez sobreposto ao das outras duas figuras anteriores, Reidy exibe justamente toda a idéia da estrutura formal concebida para o futuro Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Aqui a estrutura prismática retangular reidyana adquire, com novos tons, a questão central do museu corbusiano.

Reidy adota, como no atual palácio Gustavo Capanema, um dos cinco pontos da arquitetura moderna de Le Corbusier, e libera o solo e sua geografia "criada" com os pilotis assemelhando-se ao "V" no MAM (fig.4). Entretanto, em ambos exemplos no Rio de Janeiro, a liberação do rés-do-chão destinou-se exclusivamente aos passeios e à contemplação dos homens entre os jardins do centenário mestre Burle Marx. As galerias, em vez das janelas "fita", foram inteiramente vedadas por vidro translúcido através do qual se contemplam, além da arte exibida no interior do museu, as transformações sazonais proporcionada pela vegetação tropical do "extenso" e conformado Parque Público.

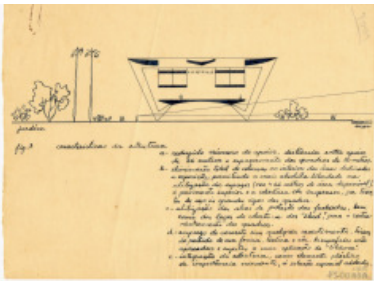


Fig.3 AER27

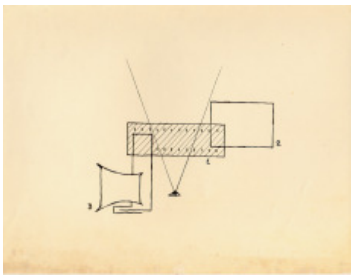


Fig.4 AER-Foo53

Elizabete Rodrigues de Campos Martins
MUSEUS E ACERVOS
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 87-98

Affonso Eduardo Reidy adotou o pilotis, mas a luz e o tempo preferiu deixar que fossem percebidos através das vedações vítreas, sobretudo contrariando a idéia implícita a confusão labiríntica corbusiana. Ao contrario, Affonso Eduardo Reidy reiterou a proposta de ruptura moderna resgatando à arquitetura a idéia de tipo como "uma espécie de continente para o conhecimento que, mediante sua lógica interna, harmoniza forma, conteúdo e significado, representando-os em ordens de diferentes níveis"[8].

No Museu de Arte Moderna o "utópico jogo de espaços" institui-se através de um objeto arquitetônico simples, a despeito da complexidade, como uma educativa e simples "promenade architectural" museográfica (fig.5) entre o espaço arquitetônico do interior e o natural exterior, de uma "belíssima paisagem" criada e "enxertada"[9] à original da cidade, por dois grandes mestres brasileiros, a natural da cidade em parte de um novo aterro sobre o mar.

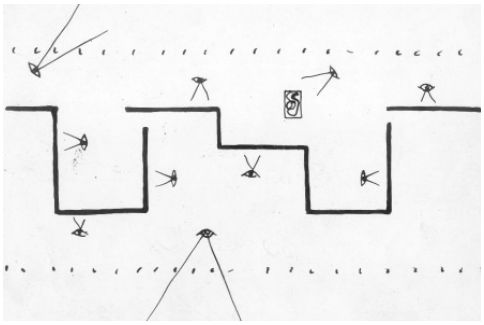


Fig.5 AER-F0072
Percurso museográfico

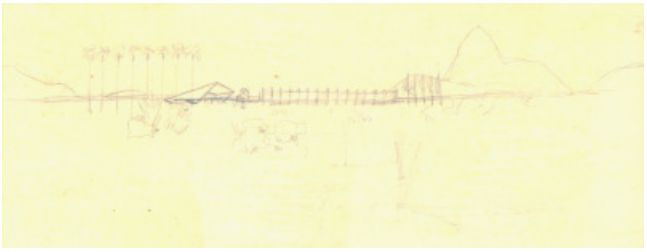


Fig.6 AER 002
Fachada Norte com o Pão de Açúcar ao fundo

8 Günter Pfeifer e Per Brauneck, Tipologia. In Günter Pfeifer e Per Brauneck ,Casas com Pátio. Barcelona: Gustavo Gilli, 2009, p.15.

9 Enxerto, termo apreendido de GIOVANNONI, Gustavo – Vecchia citt`a ed edilizia nuova.

Elizabete Rodrigues de Campos Martins
MUSEUS E ACERVOS
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 87-98

Se a correspondência entre a obra arquitetural e o ambiente físico que o envolve é sempre uma questão da maior importância, no caso do edifício do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro esta condição adquire ainda maior vulto, dada a situação privilegiada do local em que está sendo construído, em pleno coração da cidade, no meio de uma extensa área que num futuro próximo será um belo parque público, debruçado sobre o mar, frente à entrada da barra e rodeada pela mais bela paisagem do mundo. Foi preocupação constante do arquiteto evitar, tanto quanto possível, que o edifício viesse a constituir um elemento perturbador na paisagem, entrando em conflito com a natureza. Daí o partido adotado com o predomínio da horizontal em contraposição ao movimentado perfil das montanhas e o emprego de uma estrutura extremamente vazada e transparente, que permitirá manter a continuidade dos jardins até o mar, através do próprio edifício, o qual deixará livre uma parte apreciável do pavimento térreo.

Em lugar de confinar as obras de arte entre quatro paredes, num absoluto isolamento do mundo exterior, foi adotada uma solução aberta, em que a natureza circundante participasse do espetáculo oferecido ao visitante do Museu (...)"[10].

O texto explicativo de Affonso Eduardo Reidy sobre o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro redigido em 1953 enfatiza seu partido consubstanciado na idéia de impedir que o objeto arquitetônico de sua autoria se constituísse em um "elemento perturbador" à incomparável paisagem natural da cidade cujo eco, nove anos mais tarde, será rememorado na escrita do mestre ao despedindo-se do nosso país:

> Hoje eu digo adeus aos meus amigos do Brasil e a este país que conheço desde 1929. Para este grande viajante, existem lugares privilegiados no planeta, entre montanhas, planaltos e planícies com grandes rios que correm rumo ao mar; o Brasil é um desses lugares acolhedores e generosos que gostamos de poder considerar como um amigo.
>
> (Le Corbusier, Rio de Janeiro, 29/12/1962)[11].

A analogia de certo modo comunga visões e ameniza a consideração unilateral da recepção de influencias. Quer dizer, assim como Le Corbusier absorveu, em seu aprendizado, idéias do mestre L'Eplattenier, estas se somaram àquelas fruídas em suas diferentes viagens como ele mesmo declara: "A arquitetura árabe nos dá uma preciosa lição. Se aprecia andando, a pé; é caminhando, deslocando-se que

10 Affonso Eduardo Reidy, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Jornal Correio da Manhã, 26 de janeiro de 1958, NPD.

11 Jacques Sbriglio, Le Corbusier entre dois mundos. In catalogo da exposição do mesmo nome na Caixa Cultural, Rio de Janeiro entre 28/07 e 23/08/2009, p.4.

Elizabete Rodrigues de Campos Martins
MUSEUS E ACERVOS
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 87-98

se vai observando as ordens da arquitetura. Este é um principio contrario ao da arquitetura barroca concebida sobre o papel, em volta de um ponto fixo teórico. Eu prefiro o ensinamento da arquitetura árabe"[12].

Inegavelmente Affonso Eduardo Reidy absorveu as influencias de Le Corbusier, embora estas tenham também sido extremamente profícuas a diferentes arquitetos do país. Entretanto, se por um lado se afirmam esta influencia acreditamos poder também afirmar que a recíproca foi verdadeira a de Reidy sobre o franco-suíço, entre outros. Pois o privilegio de Le Corbusier não se restringiu apenas as belezas naturais do Brasil. Em seus "meandros" de viajante contaminou-se pelas novas idéias arquitetônicas lançadas pelos jovens arquitetos brasileiros como foi, por exemplo, o caso do amigo Affonso Eduardo Reidy.

A convivência brasileira foi inclusive divisora de águas em sua própria produção arquitetônica como bem explicita o arquiteto Jacques Sbriglio, curador da exposição "Le Corbusier entre dois mundos":

> O antes [do convívio brasileiro] é um período "purista", o das mansões parisienses, e o "racionalista", do edifício Clarté ou Molitor. O depois é o período "brutalista", com o concreto armado como sua matéria prima, e todo um novo vocabulário arquitetural que se implanta a partir da utilização do brise-soleil, que se torna para Le Corbusier, apos o pilotis, a planta livre, a janela em fita e o terraço jardim, o "sexto ponto da arquitetura moderna[13].

A impressão revelada pela análise do arquiteto-curador francês reitera a influência levada deste país embora a impressão revelada por Carmem Portinho, ao visitá-lo no fim da segunda guerra, não tenha revelado impressão idêntica: "Le Corbusier me recebeu no seu atelier e conversamos um pouco antes de mostrar-lhe o material que havia preparado sobre o Ministério da Educação. Sua primeira impressão ao analisar a documentação foi de raiva. Virou-se para mim um pouco ríspido e disse: "Veja só, trabalhei durante toda a minha vida, publiquei livros e lancei a arquitetura moderna no mundo e no Brasil. Nunca consegui fazer na prática o que essa rapaziada do Brasil fez – um prédio desses seguindo meus princípios. Com as minhas idéias fizeram um edifício novo"[14].

Entretanto, vinte anos depois, em sua ultima estada no Rio de Janeiro, conforme noticia o jornal O Globo sobre a Homenagem no Museu de Arte Moderna no Rio

12 *José Baltanás, Le Corbusier, promenades. Barcelona:Gustavo Gilli, 2005, p.7. Apud Boesiger, W. (Ed), Le Corbusier, Oeuvres complète, vol.2, 1929-1934. Basiléia:Birkhauser, 1995.*

13 *idem, op. Cit., p.4*

14 *idem op.cit. Carmem Portinho, p.97.*

Elizabete Rodrigues de Campos Martins
MUSEUS E ACERVOS
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 87-98

de Janeiro (...) que lhe foi prestada [a 28 de dezembro de 1962], no restaurante do Museu de Arte Moderna, e constante de almoço oferecido por 70 arquitetos e pela diretoria do MAM, o arquiteto francês Le Corbusier [junto a Carmem Portinho] **teve a ocasião de dizer que não costumava comentar obras de outros profissionais, mas que o prédio do Museu era muito bem projetado**[15].



Carmem Portinho e Le Corbusier no restaurante do MAM -1962

Como sublinhado anteriormente sobre a concepção de projetos "sem lugar ou sem dono", as influências conceituais são correntes no campo da arquitetura, embora a análise aprofundada sobre seus limites e transformações ainda se tem muito o que explorar. Quero dizer, estudos sobre as influências arquitetônicas transmitidas por arquitetos brasileiros, é ainda um campo pouco explorado. Seus indícios começam a ser revelados pela pesquisa, desenvolvida por Ceça de Guimarães, sobre a analogia formal existente entre o projeto arquitetônico para o MAM do Rio de Janeiro, realizado por Affonso Eduardo Reidy em 1953[16], com o projeto realizado em 1956 por Le Corbusier para a Maison de La Culture em Firminy na França.
Essas idéias foram, pouco a pouco, surgindo a partir do processo detalhado de catalogação durante o arranjo da coleção documental do arquiteto no acervo do NPD. A mistura entre o texto e o desenho foram justamente revelando ao

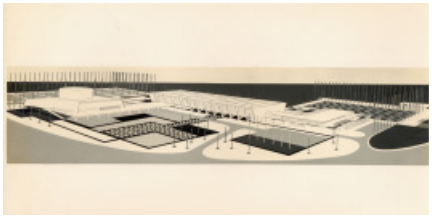
15 grifo nosso.

16 Solar GrandJean de Montigny, Affonso Eduardo Reidy, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: O Solar: Índex, 1985, p.92-95.

Elizabete Rodrigues de Campos Martins
MUSEUS E ACERVOS
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 87-98

conhecimento dos limites das influencias no trabalho de Affonso Eduardo Reidy[17], ao mesmo tempo que as refletia, como em uma via de mão dupla, naquelas de seus colegas de ofício: como no projeto do arquiteto Acácio Gil Borsoi para o Museu de Arte Moderna de Recife de 1956, naquele projetado pelo arquiteto Christian de Portzamparc para a polemica Cidade da Musica no Rio de Janeiro; que o próprio declara ter sido o MAM-RJ de Affonso Eduardo Reidy "a melhor [arquitetura] do mundo quando o estudava na adolescência nos anos 60"[18]; ou então no projeto de Paulo Mendes da Rocha projeto para o Cais das Artes, em Vitória, Espírito Santo como novamente explica o próprio: " É bom lembrar que o MAM do Rio de Janeiro, do [Affonso Eduardo] Reidy, já é assim — ou seja, diante de uma paisagem belíssima, você procura, sempre que pode, que um grande edifício não seja uma pedra no chão"[19].

A idéia reidyana concebida para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro ultrapassou seu tempo e confirmou as declarações inabituais de Le Corbusier em emitir pareceres sobre a obra de outros profissionais, **"mas que o prédio do Museu [de Arte Moderna do Rio de Janeiro] era muito bem projetado"**, sem dúvida**,** é**!**



NPD-AER-F0022 – Maquete: Teatro, Exposições e Escola - MAM-RJ

17 Ceça Guimaraens, Sobre museus e arquitetura. In Rodrigo de Queirós (org.), Arquitetura de museus: textos e projetos, São Paulo: FAUUSP, 2008, p.13-28.

18 Christian de Portzmparc, Cidades em colapso.Folha de São Paulo 12 de setembro de 2009.

19 Mario Giola, Cidades Velhas, Caderno Mais, Folha de São Paulo, 19 de abril de 2009, p.4-5.

Elizabete Rodrigues de Campos Martins
MUSEUS E ACERVOS
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 87-98

Referências

BALTANAS, José (2005), "Le Corbusier, promenades". Barcelona:Gustavo Gilli, 2005, p.7. In Boesiger, W. (Ed), *Le Corbusier, Oeuvres complète*, vol.2, 1929-1934. Basiléia:Birkhauser, 1995.

Catálogo da Exposição (1985): "Affonso Eduardo Reidy", Solar GrandJean de Montigny, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: O Solar: Índex, p.92-95.

COSTA, Lucio (1995), "O problema da habitação popular". In Lucio Costa, *Registro de uma vivencia*. São Paulo: Empresa das Artes, p.340.

GIOLA, Mario (2009), "Cidades Velhas", *Caderno Mais*, Folha de São Paulo, 19 de abril, p.4-5.

GIOVANNONI, Gustavo, *Vecchia citt`a ed edilizia nuova*. Tradução do francês para o português por Elizabete Rodrigues de Campos Martins, documento digitalizado para a disciplina Sítios e Centros Históricos da Pós Graduação em Arquitetura,2007.

GUIMARAENS, Ceça (2008), "Sobre museus e arquitetura". In Rodrigo de Queirós (org.), *Arquitetura de museus: textos e projetos*, São Paulo: FAUUSP, p.13-28.

MARIN, Louis (1973), *Utopiques: jeux d'espaces*, Paris: Les Éditions de Minuit, collection "critique", 1973.

MARTINS, Elizabete Rodrigues de Campos (2006), "A modernidade está nos jornais — Affonso Eduardo Reidy e o Museu de Arte Moderna". In *Arquitetura e Movimento Moderno* / Ceça Guimaraens (org.), Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Coleção Proarq, p.185-196.

PFEIFER, Günter Pfeifer e BRAUNECK, Per (2009), "Tipologia". In Günter Pfeifer e Per Brauneck, *Casas com Pátio*. Barcelona: Gustavo Gilli, p.15.

PORTINHO, Carmem (1999), *Por toda a minha vida*. Depoimento a Geraldo Edson de Andrade. Rio de Janeiro: EdUERJ, p.116

PORTZAMPARC, Christian de (2009), "Cidades em colapso". *Folha de São Paulo* 12 de setembro.

REIDY, Affonso Eduardo (1958), "Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro". *Jornal Correio da Manhã*, 26 de janeiro, acervo AER: NPD.

SBRIGLIO, Jacques (2009), "Le Corbusier entre dois mundos". In *catalogo da exposição do mesmo nome* na Caixa Cultural, Rio de Janeiro entre 28/07 e 23/08, p.4.

Fernando Paulo Oliveira Magalhães
OS MUSEUS E A MUSEOLOGIA: INSTRUMENTOS DE DEMARCAÇÃO DE UM LUGAR NA ECÚMENA GLOBAL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 99-108

Fernando Paulo Oliveira Magalhães

Elaboração de um programa museológico, guião de exposição permanente e proposta de exposição temporária para o Museu Municipal de Moura no âmbito do concurso público n.º 01/2009 DAF. 2009 – Coordenação da participação do CIID – Centro de Investigação Identidades e Diversidades no FITEC (Forum Inovação, Tecnologia e Emprego). 2000–2009: Docente no Instituto Politécnico de Leiria de várias disciplinas na área da antropologia, da museologia e do património – cursos de graduação e de pós-graduação. 2006-2009: Co-fundador e membro coordenador do Centro de Investigação Identidades e Diversidades. 2008 – Docente na Universidad de León das disciplinas: Museos e didáctica e Museos e sus públicos – Curso de História del Arte – 1º Ano, 2º Semestre.

OS MUSEUS E A MUSEOLOGIA: INSTRUMENTOS DE DEMARCAÇÃO DE UM LUGAR NA ECÚMENA GLOBAL

Fernando Paulo Oliveira Magalhães

Resumo

Os museus têm constituído importantes meios de afirmação e de construção das comunidades nacionais. A transformação de antigos palácios reais ou da nobreza medieval, em museus públicos, bem como a construção de sumptuosos edifícios museológicos modernos e pós modernos têm simbolizado a nacionalização dos povos e a exaltação do seu espírito comunitário. O edifício museológico e os seus objectos materializam sentimentos subjectivos de pertença a novas comunidades imaginadas construindo-as e sendo, simultaneamente, construídos por elas.

Ao longo dos séculos XIX e XX, a praça do Império e os museus nela instalados constituíram factores de nacionalização do povo português (Branco, 1995). Actualmente, as regiões europeias procuram afirmar as suas identidades através do património, antigo ou recente, ocupando o museu um lugar de relevo nos discursos que procuram essa objectivação regional, nos palcos europeu e global. É por esta razão que, também em Portugal, mais concretamente em Leiria, a constituição de um "grande" museu regional na capital de distrito constitui um assunto em destaque nas narrativas que pretendem abordar o lugar de Leiria nas sucessivas tentativas de regionalização.

Palavras-chave: Museus, Comunidades, Leiria

Fernando Paulo Oliveira Magalhães
OS MUSEUS E A MUSEOLOGIA: INSTRUMENTOS DE DEMARCAÇÃO DE UM LUGAR NA ECÚMENA GLOBAL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 99-108

Abstract

The museums have been important resources for the affirmation and construction of national communities. The transformation of ancient royal or noble palaces in public museums, or the contemporaneous construction of sumptuous museums, has symbolized the nationalization of the people and the exaltation of its community spirit. The museum and its objects materialize subjective feelings of belonging to new imagined communities. They are resources used to construct them.

Over the nineteenth and twentieth century, the Empire square, in Lisbon, and the museums located there, were important agents in the nationalization of the Portuguese people (Branco, 1995). Currently, the European regions are seeking to affirm their identities through the heritage. In this process, the museum is prominent in the discourses that seek the regional affirmation in the European and global stage. In Portugal, specifically in Leiria, the establishment of a "large" regional museum in the district main city is an issue highlighted in the narratives that seek to address the place of Leiria in the successive maps of the Portuguese regionalization.

Keywords: Museums, Communities, Leiria

Fernando Paulo Oliveira Magalhães
OS MUSEUS E A MUSEOLOGIA: INSTRUMENTOS DE DEMARCAÇÃO DE UM LUGAR NA ECÚMENA GLOBAL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 99-108

Da Praça do Império à Nacionalização do Povo Português

> Pelos museus nela instalados ao longo do tempo, a praça do Império materializa em dois fragmentos isolados o cerne de uma aspiração intelectual vinda de finais do século XIX: edificar um grande museu do povo português [...].
> A fundação do museu leitiano, [...] [é] um padrão erguido para assinalar a nacionalização do povo na vida política nacional. Não invocando personagens, actos heróicos isolados, antes as gentes anónimas transformadas em entidade colectiva. Enaltecendo o sentimento nacional, escavando, pondo à superfície e interpretando fragmentos do seu passado, introduz-se um elemento ideológico na vida actual da nação: o povo e não as classes dominantes perpetuam a nacionalidade. O povo é o elemento instituído como novo factor político na nação [...]
>
> (Branco, 1995: 167-168).

Este trecho de Jorge Freitas Branco ilustra uma das razões pelas quais copiosos autores defensores da regionalização em Portugal, e da região de Leiria, em particular, como Tomás Oliveira Dias, observam os insucessos que desde o início do século XX têm influenciado a construção de um museu da região. Herdeiros das ficções que conduziram à construção das comunidades nacionais e à afirmação das suas identidades (Smith, 1997; Thiesse, 1997; Shore, 2000; Anderson, 2005) através da apropriação de materiais da memória, como os museus, esses autores sublinham a *triste pobreza de Leiria no que se refere à questão dos museus* [TOD][1].

> Outro problema relativamente à construção e afirmação da nossa região é a triste pobreza de Leiria no que se refere à questão dos museus, tem sido sempre um factor de descontentamento por parte dos leirienses, e as pessoas estão todas de acordo que é preciso um esquema de museus, mas os processos não andam [...]! As Caldas possuem 5 ou 6 museus e, nesse aspecto, dá lições a Leiria.
> Leiria teve um velho museu, uma coisa muito pequena da iniciativa do Dr. Agostinho Tinoco tendo-se mantido o espólio. Depois começou a construir-se um museu próximo do antigo claustro do convento de St.º Agostinho mas as obras pararam. Actualmente, no Banco de Portugal, ainda há umas exposições.
> Nós sabemos que há muito património de Leiria localizado fora de Leiria, guardado noutras instituições e que deveria voltar a Leiria, e sabemos também que, inclusivamente, haveria museus que têm um conjunto de obras de arte muito importante e que cederiam a Leiria. A cidade precisa em absoluto de um museu, não só por razões culturais, mas até por razões económicas, por via da atracção dos turistas. Leiria não o tem, e isso é um problema numa cidade que quer ser uma peça importante no contexto da região.
>
> [TOD].

1 *Entrevista realizada em 05/04/2006, sobre a regionalização em Portugal e a(s) região(s) de Leiria em particular.*

Fernando Paulo Oliveira Magalhães
OS MUSEUS E A MUSEOLOGIA: INSTRUMENTOS DE DEMARCAÇÃO DE UM LUGAR NA ECÚMENA GLOBAL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 99-108

Para uma efectiva compreensão dos relativos fracassos com que se têm deparado os projectos de instalação de museus regionais, tem que se recuar à Revolução Francesa e ao significado que a partir desse acontecimento passou a ser atribuído ao museu moderno. Como refere Cristina Pimentel, o museu surgiu *intimamente ligado aos processos de construção da nação e de formação de classes* (Pimentel, 2005: 105). Serviram às elites nacionais para materializarem as suas ideias de comunidade nacional. Por intermédio dos museus aprendia-se a ser cidadão nacional.

De entre os museus nacionais que em finais do século XVIII surgiram em alguns países europeus, o Louvre ficou na história pelo significado político que teve a sua transformação. Ao converter um palácio real num museu público, o governo francês legitimava em 1793 o novo Estado Republicano. O antigo palácio transformava-se num símbolo da queda do antigo regime e da imposição de uma nova ordem.

> The French Revolution created the first truly modern art museum when it designated the Louvre Palace a national museum. The transformation of the old royal palace into the Museum of the French Republic was high on the agenda of the French Revolutionary government. Already, public art museums where regarded as evidence of political virtue, indicative of a government that provided the right things for its people. Outside France, too, educated opinion understood that art museums could demonstrate the goodness of a state or municipality or show the civic-mindedness of its leading citizens … having a bigger and better art museum is a sign of public virtue and national identity – of being recognizably a member of the civilized community of modern, liberal nations
>
> (Duncan, 1991: 88).

Enquanto museu público, o Louvre passava a ser acessível a todos os cidadãos, independentemente da sua classe, pelo que deveria funcionar como uma demonstração clara do empenho do Estado na luta pela igualdade. O museu de arte conferia à cidadania um conteúdo em que *the work of art, now displayed as public property, becomes the means through which the relationship between the individual as citizen and the state as benefactor is enacted* (Duncan, 1991: 94).

Em Portugal o liberalismo seguiu os paradigmas ideológicos que se viviam por toda a Europa da época e que eram consonantes com os provenientes da Revolução Francesa. Na primeira metade do século XIX o rei Pedro IV funda o *Museu de Pinturas, Estampas, e outros objectos de Bellas Artes*. Esta iniciativa insere-se num movimento em que os novos poderes apostam na criação de academias, conservatórios, escolas politécnicas e museus, preocupando-se também com a preservação dos edifícios históricos (Garcia, 1989). Pretendia-se promover a civilização e a cidadania, a difusão da instrução pública e o gosto pelo belo.

Fernando Paulo Oliveira Magalhães
OS MUSEUS E A MUSEOLOGIA: INSTRUMENTOS DE DEMARCAÇÃO DE UM LUGAR NA ECÚMENA GLOBAL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 99-108

O século XVIII português ficou marcado por dois factores no domínio museológico: por um lado é afirmada a ideia do museu público (Vitorino, 1930), que passa a constituir o melhor meio para concretizar os ideais liberais. Por outro lado, são extintas em 1834 as ordens religiosas, sendo o seu património nacionalizado e integrado nos museus públicos.
Segundo Cristina Pimentel (2005) a situação museológica portuguesa não era comparável à dos outros países europeus uma vez que os museus que iam surgindo, continuavam a ser criados e tutelados por uma pequena elite. O Estado português estava falido e só quem detinha poder económico é que comprava os bens confiscados às ordens religiosas e instalava o seu museu particular. A autora defende que, de um modo geral, as várias tentativas de instalação de museus nacionais fracassaram, pois para além da venda do património com o objectivo de obter receitas, os governos liberais do século XIX decidiram manter esses objectos junto dos locais originais, *num processo de devolução de propriedade cultural muito peculiar para a época* (Pimentel, 2005: 104).

Leiria em busca do *museu do "seu" povo*

O problema do museu de Leiria, enquanto referente de uma memória da região, apresenta-se triplamente complexo no contexto discursivo da região. A primeira problemática prende-se com a ausência de um museu regional, o que parece colocar em evidência o *esboço* que é a região de Leiria.
A segunda problemática radica na noção de capitalidade. A existência de uma cidade capital constituiu um factor importante na conceptualização da comunidade nacional. Enquanto metáforas da grandiosidade das nações que comandavam, as capitais deveriam reforçar a sua monumentalidade com grandes museus nacionais, (Duncan e Wallach, 1978; Cantarel-Besson, 1981; Duncan, 1991; Garcia, 1989; Ramos, 1993; Branco 1999; Magalhães, 2005b). A ausência de um grande museu numa destas capitais simbolizava a fraqueza do poder do Estado sobre a Nação.
A terceira problemática tem a ver com o facto de Portugal ter sido pensado e construído como uma Nação culturalmente homogénea e centralizada em Lisboa. A criação do Museu Etnográfico Português por José Leite de Vasconcelos, ou a fundação de fontes literárias como a *Revista Lusitana* ou o *Arqueólogo Português* aprofundaram o processo de nacionalização do povo.

> A criação do Museu Etnográfico Português no ano de 1893, uma iniciativa de José Leite de Vasconcelos, foi um marco decisivo nesta modalidade de nacionalização do povo, consagrando-o pela vertente cultural no seio da nação.
>
> (Branco, 1999: 27).

Fernando Paulo Oliveira Magalhães
OS MUSEUS E A MUSEOLOGIA: INSTRUMENTOS DE DEMARCAÇÃO DE UM LUGAR NA ECÚMENA GLOBAL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 99-108

O século XIX ficou ainda marcado pela intenção da criação de museus distritais, referindo a circular, emitida em 25 de Agosto de 1836, a intenção da *construção de uma Biblioteca Pública e de um Gabinete de Raridades, de qualquer espécie, e outro de pinturas, em cada capital de distrito* (Gouveia, 1985: 149). Tratou-se da primeira tentativa de cobertura museológica do país.

> Embora podendo porventura concluir-se que o objectivo prioritário desta legislação seria o de proteger "as preciosidades literárias, e cientificas que pertenciam aos conventos das extintas Ordens Religiosas", e de passar a "empregar com proveito Nacional, todos esses poderosos meios de difundir a instrução, e de excitar o gosto pelas letras e belas artes", será de salientar que se estava perante um programa envolvendo a cobertura museológica de todo o país.
>
> (Gouveia, 1985: 149).

Com os gabinetes de raridades distritais pretendia-se a inculcação da identidade nacional. A cobertura museológica do país através deste género de "museus" significava a extensão do poder central sobre o território português numa altura em que os meios e as vias de comunicação se encontravam num estado incipiente Na circular antes mencionada revelam-se como objectivos a atingir: [...] empregar, com proveito Nacional, todos esses poderosos meios de difundir a instrução, e de excitar o gosto pelas letras e belas artes [...] (Circular de 25 de Agosto de 1836: 149).
A instabilidade política que caracterizou o nosso país ao longo do século XIX retirou a eficácia a esta determinação legislativa. Apenas em finais do século é que se iniciará um movimento de criação de pequenos museus de âmbito regional que virá a adquirir considerável expressão (Gouveia, 1985: 149). É neste período que, coincidindo com a moda da arqueologia, a disseminação de trabalhos arqueológicos e o aparecimento de espólios variados, surgem os museus arqueológicos regionais. Defendia-se que estes museus deveriam situarem-se no contexto original das escavações, junto aos locais onde os vestígios eram recolhidos (Gouveia, 1985; Ramos, 1993). Para além dos museus de arqueologia destacaram-se uma série de museus agrícolas e industriais que surgiram em Santarém, Coimbra, Guimarães e Figueira da Foz.
A proposta de criação de um museu regional de Leiria remonta a 1917 (Ramos, 1993: 46). A ideia inseriu-se nas políticas procedentes da I República que visavam incentivar a criação de museus regionais. A aprovação do projecto museológico leiriense resultou de um processo iniciado com o Decreto n.º 1 de 26 de Maio de 1911, em que se revalorizavam os museus regionais como complemento fundamental do ensino artístico e elemento essencial da educação geral (Ramos, 1993: 45). A partir da base legislativa anterior [...] são criados no país, entre 1912 e 1924, treze museus regionais (Gouveia. 1985: 164-165), de entre os quais o Museu

Fernando Paulo Oliveira Magalhães
OS MUSEUS E A MUSEOLOGIA: INSTRUMENTOS DE DEMARCAÇÃO DE UM LUGAR NA ECÚMENA GLOBAL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 99-108

de Arte, Arqueologia e Numismática de Leiria, aprovado pelo Decreto 3553 de 15 de Novembro de 1917. O governo central e o local, por intermédio da Câmara Municipal encarregar-se-iam da manutenção do museu.

Não obstante as sucessivas manifestações de vontade por parte do município em dotar a capital distrital de um museu, como se pode observar pela legislação que se produziu ao longo do século XX[2], o projecto de edificação do museu regional nunca veio a ser concretizado.

Vários motivos estiveram na origem do fracasso dos museus regionais. A falta de verbas foi um deles, mas a ausência de uma definição político-administrativa das regiões portuguesas constituiu a principal.

> Para aqueles que [...] se ocupavam de problemas relacionados com a conceptualização dos "museus regionais", a delimitação das áreas de intervenção desses organismos e a definição dos critérios a que deveria obedecer colocaram-se sempre como questões fundamentais e difíceis de ultrapassar, dada a contínua ingerência e sobreposição da divisão político-administrativa do País.
>
> (Gouveia, 1985: 177).

Apesar destas dificuldades, Tito Larcher [1860-1932] defendeu a instalação de uma Biblioteca erudita que servisse o distrito de Leiria (Sousa, 2000) e foi o grande impulsionador de obras como o Arquivo Distrital de Leiria, seu primeiro director, e o Museu Regional de Arte, Arquitectura e Numismática (Larcher, 1930; Medeiros, 2006: 08).

José Miguel Medeiros (2006) indica também a falta de meios e de vontade política como os principais responsáveis pela ausência de um museu regional de Leiria.

> Os dois poderes, central e municipal, não apoiaram convenientemente a consolidação das instituições culturais anteriormente mencionadas. Aliás, a insensibilidade cultural e falta de determinação dos responsáveis políticos foram gritantes, criando constrangimentos diversos à instalação e funcionamento da Biblioteca, do Arquivo e do Museu, concretamente a falta de instalações e a carência de recursos humanos e materiais. Estes acontecimentos são reveladores das perversidades que, episodicamente, estão associadas ao exercício do poder, nos seus diferentes níveis: o central, ausente e apático, pela distância; o local, vingativo e iníquo, pela proximidade.
>
> As dificuldades sentidas por Tito Larcher foram múltiplas: carência de instalações próprias e bem dimensionadas, com mudanças e indefinições sucessivas; falta de água e de luz; insuficiência de

2 Para além da legislação referida neste texto, observe-se ainda os Decretos produzidos após o 25 de Abril de 1974, e em finais do século XX, nomeadamente em 1980 e 1990, responsabilizando o ex. Instituto Português do Património Cultural pela coordenação de todas as actividades do museu de Leiria (Alínea 17, Artigo 3º do Decreto Regulamentar n.º 34/80 de 02/08/1980 e Decreto-Lei n.º 216/90 de 03/07/1990). Observe-se, ainda, as listas publicadas em anexo dos mesmos Decretos.

Fernando Paulo Oliveira Magalhães
OS MUSEUS E A MUSEOLOGIA: INSTRUMENTOS DE DEMARCAÇÃO DE UM LUGAR NA ECÚMENA GLOBAL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 99-108

> mobiliário e equipamento; inexistência de meios para a recolha de documentação para o Arquivo e para o Museu; escassez de recursos humanos e financeiros; deficientes condições de habitabilidade na sua residência.
>
> (Medeiros, 2006: 09).

O espólio do projecto do museu de Leiria encontra-se concentrado no museu da diocese de Leiria-Fátima, no seminário diocesano, e no castelo de Leiria. Para Tomás Oliveira Dias, Leiria, ao contrário de capitais distritais portuguesas como Aveiro, Coimbra ou Viseu, não possui um museu regional. A cidade precisa, na sua perspectiva, de um museu digno de referência. O museu constitui um elemento importante para concretizar uma região cultural leiriense.

> Há as cidades intermédias do litoral, Leiria é um caso, Caldas é outro, Pombal, depois Coimbra, claro, Aveiro, Viseu, as últimas detendo importantes museus. Há toda uma possibilidade de valorizar estas regiões mas uma região não se pode valorizar apenas pelo produto económico. De facto uma região tem que se desenvolver no aspecto cultural, senão não podemos falar num verdadeiro desenvolvimento porque o desenvolvimento económico só faz sentido se for para um desenvolvimento integral da pessoa como eu dizia há pouco, ao serviço da pessoa. O desenvolvimento integral da pessoa passa pelos aspectos sociais, económicos, culturais. E portanto é esse país e esta região que é preciso construir.
>
> [TOD].

Algumas das propostas mais recentes acerca da necessidade de um museu que represente a *alma* de Leiria, remontam aos congressos sobre a região de Leiria realizados nos anos 90. Assim, se no primeiro congresso, Henrique Pinto (1995: 134) refere o facto de se tardar a cumprir o alvará de 1971, de criação do Museu de Leiria, no segundo, Américo Ferreira (1999) propõe a comunhão entre os objectos de arte sacra depositados no Seminário de Leiria e o património municipal que se encontra no castelo. Todos estes elementos reunidos em torno de um espaço comum, formado pelo edifício do antigo convento de Santo Agostinho, bem como pelo edifício e logradouros do antigo Seminário, permitiriam constituir o Museu de Leiria, *documento vivo da cidade que habitamos e somos* (Ferreira, 1999: 84).
O museu é produto e produtor nos seus campos administrativo, cultural e económico. Como refere António Nabais (1993) os museus de região devem constituir *um instrumento cultural capaz de encontrar soluções para o desenvolvimento integrado de uma comunidade, na medida em que, através dos recursos naturais, da realidade histórica e cultural, é possível descobrir e aproveitar criteriosamente os elementos geradores de riqueza e de qualidade de vida das gentes* (Nabais, 1993:262).

Bibliografia

ANDERSON, Benedict (2005) *Comunidades Imaginadas*. Lisboa: Edições 70.

BRANCO, Jorge Freitas (1995) "Lugares para o Povo. Para uma Periodização da Cultura Popular em Portugal". *Revista Lusitana,* 13-14, pp. 145-177.

BRANCO, Jorge Freitas (1999) "A fluidez dos Limites: Discurso Etnográfico e Movimento Folclórico em Portugal". *Etnográfica,* vol. III, (1), pp. 23-48.

CANTAREL-BESSON, Yveline (1981) *La Naissance du Musée du Louvre*, vol.1. Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux, pp. XXV.

CIRCULAR de 25 de Agosto de 1836. In *Diário do Governo, n.º 203, de 27 de Agosto de 1836*.

DUNCAN, Carol; Wallach, A. (1978) "The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual". *Marxist Perspectives*. Winter, pp. 28-51.

DUNCAN, Carol (1991) "Art Museums and the Ritual of Citizenship". In Karp, Ivan; Lavine, Steve (eds.) *Exhibition Cultures; the Poetics and Politics of Museum Display*. Washington: Smithsonian Institution Press.

FERREIRA, Américo (1999) "O Museu de Leiria". In *Actas do II Congresso do Distrito de Leiria e Alta Estremadura: ouvir o passado, navegar o futuro*. Leiria: ADLEI, pp. 83-87.

GARCIA, José Manuel (1989) *História de Portugal: Uma visão global*. Lisboa: Editorial Presença.

GOUVEIA, Henrique Coutinho (1985) "Acerca do Conceito e Evolução dos Museus Regionais Portugueses desde finais do século XIX ao regime do Estado Novo". *Bibliotecas, Arquivos e Museus*, vol. 1, p. 149.

LARCHER, Tito de Sousa (1930) *Estudos de Regionalismo II: A divisão administrativa de Portugal, Correição, Província, Distrito, Região*. Leiria: Tipografia Leiriense.

MAGALHÃES, Fernando (2005) *Museus, Património e Identidade*. Porto: Profedições.

MEDEIROS, José Miguel (2006) "Tito Larcher: Um exemplo de autenticidade. Um defensor do distrito de Leiria". In *Estudos de regionalismo I e II,* (reedição fac-similada da obra de Tito de Sousa Larcher - 2006). Leiria: Arquivo Distrital de Leiria.

NABAIS, António C. Maia (1993) "Museus de Região". In Rocha-Trindade, M. Beatriz (coord.) *Iniciação à Museologia*. Lisboa: Universidade Aberta.

PIMENTEL, Cristina (2005) *O sistema museológico português (1833-1991): em direcção a um novo modelo teórico para o seu estudo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

PINTO, Henrique (1995) "A cultura como projecto de mudança". In *Actas do 1º Congresso para o Desenvolvimento de Leiria e Alta Estremadura*. Leiria: Associação para o Desenvolvimento de Leiria e SCRIPTO – Clube de Imprensa de Leiria, pp. 132-137.

RAMOS, Paulo Oliveira (1993) "Breve história do museu em Portugal". In Trindade, Maria Beatriz Rocha (coord.) *Iniciação à Museologia*. Lisboa: Universidade Aberta, pp. 19-62.

SHORE, Cris (2000) *Building Europe: The Cultural Politics of European Integration*. London and New York: Routledge.

SMITH, Anthony (1997) *A Identidade Nacional*. Lisboa: Gradiva.

SOUSA, Acácio Fernando de (2000) "Arquivo Distrital de Leiria". In *Arquivos Nacionais: Antigo Boletim*, N.º 13, Lisboa: IAN/TT.

THIESSE, Anne-Marie (1999) *La création des identités nationales*. Paris: Seuil.

VITORINO, Pedro (1930) *Os Museus de Arte do Porto*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

***Gabriella Casella**, nasceu em Cascais em 1965 e licencia-se em História – Variante História da Arte, na Faculdade de Letras da Universidade Clássica de Lisboa em 1987. Em 1990 conclui a Post-graduação na "Scuola di Specializzazione per lo Studio ed il Restauro dei Monumenti" da Universidade "La Sapienza" de Roma, e de regresso a Portugal inicia um trabalho de recolha de técnicas tradicionais de construção de que resulta a publicação de 2 livros. Em 2005 defende a tese de Doutoramento "O Senso e o Signo – A relação com as preexistências românicas (1564–1700)", na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Nos últimos anos tem colaborado em diversos projectos de museografia e arquitectura de onde se destacam o "Centro Interpretativo do Mosteiro de Stª Mª da Vitória Batalha" (2005), o Centro de Arte Contemporânea dos Açores (2008) e a Exposição permanente do Museu de Penafiel (2008).*

***Francisco Providência**, nasceu em Coimbra, em 1961 e formou-se em Design de Comunicação na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto em 1985. Tem-se dedicado à actividade docente: Assistente de Design e Fotografia na FBAUP de 1985–1986; Desenho na FAUP de 1986–1997; Professor Auxiliar Convidado de Design, no Deca da UA 1997–2008; Professor Associado Convidado, Director de Mestrado em Design de 2008–2010 na UA. Com atelier próprio desde 1985, foi distinguido em 1999 com o Prémio Nacional de Design nas áreas da Comunicação, do Produto e do Ambiente, pelo Centro Português de Design. É consultor do Centro Português de Design.*

Gabriella Maria Casella, Francisco Providencia, Mª José Santos e Rosário Marques
PROJECTO DE MUSEOGRAFIA DO MUSEU MUNICIPAL DE PENAFIEL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 109-118

PROJECTO DE MUSEOGRAFIA DO MUSEU MUNICIPAL DE PENAFIEL

Gabriella Maria Casella, Francisco Providencia, Mª José Santos e Rosário Marques

Resumo

O Museu Municipal de Penafiel, formalmente criado em 17 de Abril de 1948, inaugurou em Março de 2009 as suas novas instalações e a nova Exposição Permanente. O tratamento museográfico dos conteúdos apresentados constitui sobretudo um exercício de adequação de suportes à natureza e exibição das peças, explorando metaforicamente a singularidade de cada espaço.

Palavras-chave: Museografia, Identidade, Comunicação

Abstract

The Penafiel Municipal Museum, formally established on 17 April 1948, was transfered for it's new building on March 2009, and with the new house came a new Permanent Exhibition. The museographical handling of the items in the new permanent exhibition was first and foremost an exercise in ensuring that the stands were suited to the nature and display of the articles, where the singularity of each space has been metaphorically exploited.

Keywords: Museography, Identity, Communication

Gabriella Maria Casella, Francisco Providencia, Mª José Santos e Rosário Marques
PROJECTO DE MUSEOGRAFIA DO MUSEU MUNICIPAL DE PENAFIEL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 109-118

1) – História (Maria José Santos e Rosário Marques)

Com 60 anos de existência, o velho Museu Municipal de Penafiel encontra-se agora, finalmente, numa nova e definitiva casa, num edifício e com uma Exposição Permanente à altura da qualidade dos serviços que tem vindo a prestar ao público em geral, e à Cultura, ao Património e à Comunidade penafidelense em particular.
Desde a sua fundação, a 17 de Abril de 1948, penoso parto estritamente resultante da tenacidade de Abílio Miranda, então Director da Biblioteca Pública Municipal, que o Museu Municipal assumiu uma abrangente acção plurifuncional, não se limitando a cumprir o básico objectivo de constituir um espaço público onde pudessem ser recolhidos, salvaguardados e mostrados os objectos de interesse artístico, arqueológico e tradicional da cidade e do concelho. Partilhando o Palacete do Barão do Calvário com os serviços do Tribunal e Biblioteca aí instalados, situado na cave desta, o então *Museu de Arte, Arqueologia e Etnografia* ali se manteve durante mais de quatro décadas. O fundador, investigador local e delegado da Junta de Educação Nacional, faleceu em 1962, deixando um vasto legado de recolhas e de estudos dos testemunhos histórico-arqueológicos do concelho, reunindo um amplo espólio material e bibliográfico, bem como inúmeros artigos publicados na imprensa local com intuito de divulgar o património penafidelense. Para além da sua acção directa, foi também por sua iniciativa que outros investigadores, historiadores e arqueólogos se interessaram pelo estudo do património do concelho, nomeadamente pelo Castro de Monte Mozinho, contribuindo assim para um mais profundo conhecimento e mais ampla divulgação desta e de outras estações arqueológicas, hoje internacionalmente reconhecidas.
Nos anos seguintes, o Museu Municipal de Penafiel foi conseguindo manter a sua actividade, apesar de muitas dificuldades, correspondendo esta fase a um forte empenho e esforço pessoal dos seus responsáveis e impulsionadores, nomeadamente Ângelo Pimentel e Joaquim José Mendes, ficando a sua continuidade a dever-se à determinação da então única funcionária, Maria Avelina Brandão.
Será no pós 25 de Abril, logo no Verão de 1974, que o Museu irá beneficiar da retoma das escavações arqueológicas no Castro de Monte Mozinho, então dirigidas por Carlos Alberto Ferreira de Almeida, que vieram trazer uma nova dinâmica à investigação do património e da história local, direccionando toda uma geração de jovens investigadores, nacionais e estrangeiros, para o território penafidelense.
De entre estes destaca-se Teresa Soeiro, que viria a ser Directora da Biblioteca-Museu a partir do início da década de 80 do século XX, mantendo-se no cargo até final de 2007. Em 1990, a Biblioteca-Museu transfere-se provisoriamente para um

Gabriella Maria Casella, Francisco Providencia, Mª José Santos e Rosário Marques
PROJECTO DE MUSEOGRAFIA DO MUSEU MUNICIPAL DE PENAFIEL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 109-118

espaço polivalente da Câmara, onde o Museu ficou instalado até 2008. A divisão das duas instituições ocorreu apenas em 1995, quando a Biblioteca Municipal se instala em edifício próprio, o renovado Palacete do Barão do Calvário.

Sob a Direcção de Teresa Soeiro, que vai centrar no território de Penafiel a sua investigação pessoal nas áreas da Arqueologia e da Etnografia, o Museu vai finalmente constituir-se como serviço municipal dotado de uma equipa técnica qualificada e paulatinamente ampliada, ligando-se à acção museológica nacional, procurando melhorar as práticas museológicas e expandindo a sua acção, esforço institucionalmente reconhecido através da integração do Museu Municipal de Penafiel na Rede Portuguesa de Museus em 18 de Maio de 2003. É ainda sob a sua Direcção que se procede a inúmeras recolhas sistemáticas pelo concelho, ampliando-se o acervo sobretudo através de doações particulares, e que se inicia o primeiro inventário sistemático da colecção, em 1993, desenvolvendo-se a par deste esforço o estudo programado das colecções, a sua publicação e a informatização do inventário, implementando-se também rotinas de preservação e manutenção das peças em termos de conservação preventiva.

Para o novo espaço de instalação do Museu Municipal a Câmara de Penafiel adquiriu em 1994 um edifício no centro histórico da cidade, um palacete setecentista onde funcionou desde finais do século XIX o Colégio de Nossa Senhora do Carmo, e mais tarde o Liceu Nacional de Penafiel. O prédio sofreu um grande incêndio em 1996, ano em que foi assinado o contrato com os arquitectos Fernando e José Bernardo Távora para a concepção de um amplo projecto, que incluía a construção do Museu, do Arquivo e do Auditório Municipais, com parque de estacionamento subterrâneo. O projecto foi-se desenvolvendo durante os anos subsequentes, iniciando-se os trabalhos com a consolidação do edifício setecentista e a construção do Arquivo Municipal, inaugurado em 2003.

As obras de construção do Museu apenas tiveram início em 2005, agora com acompanhamento directo de José Bernardo Távora. A ampliação do edifício através da construção de seis novos corpos, cinco dos quais destinados a área expositiva e um novo volume destinado ao Serviço Educativo, gabinetes de trabalho e áreas de Reserva, veio finalmente concretizar a promessa de instalações definitivas e condignas, já com mais de uma década, materializando-se dia-a-dia sob o olhar atento dos penafidelenses a nova casa para este velho Museu.

Em localização de excelência, situado em pleno centro histórico e comercial da cidade e num dos edifícios mais emblemáticos para a comunidade penafidelense, o Museu Municipal beneficia agora de uma ampla área de exposição e serviços, dotada dos melhores equipamentos e instalações, que permite acolher visitantes e utentes com uma qualidade acima da média. O visitante pode desfrutar neste

Gabriella Maria Casella, Francisco Providencia, Mª José Santos e Rosário Marques
PROJECTO DE MUSEOGRAFIA DO MUSEU MUNICIPAL DE PENAFIEL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 109-118

espaço museológico das cinco salas temáticas da Exposição Permanente, dedicadas à Identidade, ao Território, à Arqueologia, aos Ofícios e à Terra e Água, onde se privilegiou um discurso expositivo claro e moderno, apoiado em diferentes níveis de informação destinados a diversos públicos, e com recurso a numerosos e inovadores suportes multimédia, onde a interacção, a pedagogia e o divertimento são a linha de força. O visitante pode também fruir da sala de Exposições Temporárias, cuja mostra inaugural foi comissariada por José Bernardo Távora e integralmente dedicada ao projecto de arquitectura do Museu. Os utentes podem ainda utilizar os espaços destinados ao Serviço Educativo, Posto de Turismo e Loja do Museu, Centro de Documentação, Sector da Cultura, Serviço de Gestão do Património Cultural e Associação dos Amigos do Museu.

Ao longo das galerias que envolvem os espaços expositivos, o visitante é ainda convidado a descobrir outros espaços, outros recantos, outros ambientes, outros caminhos, interiores e exteriores ao Museu, embrenhando-se no coração do centro histórico. Estas duas realidades, Museu e Cidade, agora umbilicalmente unidas, estão aqui ao alcance de um olhar, numa pausa mais atenta sobre velhos quintais e quelhos murados.

2) – Museografia (Gabriella Casella e Francisco Providência)

> Projectar significa procurar uma espécie de independência nos diferentes condicionamentos até encontrar um campo de liberdade que inclua as respostas a todos esses condicionamentos.
>
> Álvaro Siza In Electa CGAC, C.M. Matosinhos

Desde a sua origem o Museu foi identificado como lugar de inspiração, de aprendizagem e de maravilha, pense-se no que terá sido o Museu ptolemaico construído junto à grande Biblioteca de Alexandria que sempre quis ser reencontrado, reinventado pelas *Gallerie d'Arte renascentistas,* nas *Kunst-Wunderkammer* seis e setecentistas, nos *Musées* napoleónicos … Como se fossem sempre uma mesma metáfora sobre a imortalidade humana. É talvez por esta carga simbólica tão forte que em qualquer idioma ocidental observamos a inalterabilidade do seu radical linguístico de origem grega: *Mouseion* - templo das musas.

Mesmo com as substanciais mutações que sofreu, o museu actual alimenta ainda expectativas difusas. Quem entra num museu hoje deseja em primeiro lugar ver, aprender, comungar ou mesmo entrar *"num acelerador de partículas"* (KERCKHOVE 2002).

Conscientes de que o museu consiste num *"instrumento maiêutico, de conhecimento critico, que não guie a um doutrinamento dogmático mas que dê matéria de reflexão e seja ocasião para um juízo livre, espontâneo, talvez*

Gabriella Maria Casella, Francisco Providencia, Mª José Santos e Rosário Marques
PROJECTO DE MUSEOGRAFIA DO MUSEU MUNICIPAL DE PENAFIEL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 109-118

contestatário e amadurecido através da relação directa com os documentos originais da evolução da vida, da natureza, da sociedade, da cultura, do homem" (RUSSOLI, F. 1999), ele é antes de mais um objecto complexo porque é o lugar em que se procura controlar a relação entre tempo (seja este passado ou presente) e espaço (como lugar onde habitam objectos, imagens, palavras, sons).

Actualmente é opinião unânime que cada museu tem uma identidade própria, constituída de maneira indissociável tanto pelos objectos que contém como pelo modo como são expostos. Isto significa que a essência de um museu não se limita ao seu espólio, mas estende-se inevitavelmente à escolha dos conteúdos e à modalidade em que estes são exibidos. O museu contemporâneo é participante do processo de patrimonialização da cultura através da forma como a preserva, a investiga e a partilha com a comunidade.

Assim a museografia como disciplina através da qual se constrói o discurso expositivo, elege o público como eixo central da comunicação. O público não é um simples visitante ou intruso mas é chamado a participar, a imaginar, a sentir e a interagir.

O programa geral de intenções seguiu os seguintes princípios:

1. Adequar a exposição ao espaço físico e sequencial do edifício preexistente, sem comprometer o seu futuro;
2. Criar estruturas expositoras singulares e adequadas a cada tema (metáfora), proporcionando ao visitante ritmo e surpresa na descoberta de cada novo tema;
3. Tratar cada objecto ou documento salvaguardando a sua protecção, conservação, iluminação, contextualização, manutenção, demonstração, didáctica, etc.;
4. Considerar na museografia o maior número possível de extractos de informação, adequando-a ao maior número de públicos, classes etárias e padrões de cultura;
5. Tratar os documentos como um todo dramaticamente encenado, (explorando maximamente os recurso técnicos da luz, som, modelação, filme, desenho), mas promovendo sempre uma relação de interacção com o visitante, através da experiência (olfactiva, táctil, visual, auditiva);
6. Recorrer maximamente à oferta tecnológica para a valorização da experiência de conhecimento: monitores vídeo com imagem animada ou filmes documentais, dispositivos interactivos de manipulação, modelação de peças tridimensionais, mas dando preferência a soluções mais simples, robustas e consequentemente com menos manutenção;
7. Facultar uma experiência que não se esgote na primeira visita, deixando no visitante o desejo de a complementar no futuro;

Sendo o exercício de mostrar, antes de mais, um exercício de ocultar, para despertar no visitante a curiosidade e o interesse que o motivem a ver, a ler e a procurar, os

Gabriella Maria Casella, Francisco Providencia, Mª José Santos e Rosário Marques
PROJECTO DE MUSEOGRAFIA DO MUSEU MUNICIPAL DE PENAFIEL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 109-118

suportes da sua revelação têm um importante papel retórico, excluindo-se qualquer programa de neutralidade. Não podendo ser ignorados, os suportes deverão ser exaltados, já que as suas formas são ideias _ sínteses dirigidas à resolução técnica de um certo problema.

O património universal das formas, hoje fundado numas tantas tipologias "anónimas", agrupadas em meia dúzia de arquétipos, encerra uma certa autonomia cultural. Os critérios na escolha do sistema morfológico a adoptar, estão por vezes acima das determinações técnicas ou funcionais, atendendo a outros argumentos de natureza metafísica: metafórica e simbólica. Nesse sentido, o desenho de uma exposição pode ser entendido como coisa moral, não só pelo modo como atende a cada utente, incluindo-o, mas pela ordem e ideias que as suas formas evocam.

Não se trata de ornamentar os documentos encaixilhando-os, mas de comunicar ideias que são possibilidades de relação. O esforço de design não é apenas assegurar o conforto ergonómico mas, para além disso, interpretar e traduzir os conteúdos em formas. Formas que inevitavelmente terão de ser negociadas com todos os outros elementos da equipa.

O acervo do Museu Municipal de Penafiel, caracterizado pela heterogeneidade das colecções e pela diacronia temporal, tornou-se num desafio aliciante para a construção do percurso expositivo. Dar sentido à multiplicidade de sentidos.

A presença de uma arquitectura resolvida e serena fez com que a concepção do *layout* expositivo demonstrasse o máximo respeito pelo traçado arquitectónico existente, de modo a permitir uma clara leitura da forma (arquitectura do espaço) como suporte do conteúdo (exposição).

Neste sentido o tratamento museográfico dos conteúdos a apresentar na nova exposição permanente do MMP, constituiu sobretudo um exercício de adequação de suportes à natureza e exibição das peças, explorando metaforicamente a singularidade de cada espaço e procurando tanto quanto possível não comprometer a arquitectura com soluções expositivas definitivas.

Este exercício museográfico levantou problemas muito distintos, que vão desde aqueles que se reportam à enorme variação da escala dos objectos do acervo, como à desmedida variação material desses documentos, ou ainda ao desequilibrado número de espécies por época, podendo destorcer a percepção do conjunto.

A exibição de certos objectos exigiu a criação de meios complementares de estrutura, a fim de poder repor o seu ambiente cénico natural. Em cada espaço temático poderemos eleger o seu objecto metáfora, aquele que lhe empresta significado, assim "contaminando" o respectivo argumento museológico.

O resultado implicou a montagem de cinco ambientes, unidos por uma história comum ao longo do tempo. Esses cinco espaços temáticos configuram igualmente

Gabriella Maria Casella, Francisco Providencia, Mª José Santos e Rosário Marques
PROJECTO DE MUSEOGRAFIA DO MUSEU MUNICIPAL DE PENAFIEL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 109-118

cinco pontos de vista sobre o território e a comunidade que o ocupa ao longo de milhares de anos.

Memória e construção de identidade

Na primeira sala, marcada pela presença da palavra, através de transcrições de documentos antigos ligados à história de Penafiel, tudo gira em torno de uma caixa central que protege e mostra a mítica colcha que se via pender da varanda da Câmara na passagem da procissão do Corpo de Deus, em representação do poder local.

Esta estrutura serve igualmente de apoio a peças que são apresentadas de forma exclusiva, evidenciando-se através da iluminação e encenação, o forte significado que representam para a identidade local.

Em surdina ouvem-se os nomes dos finados e seus herdeiros, fundadores da terra desde os primórdios sinais da escrita, de que há memória. Nomes que parecem romanos, árabes ou castelhanos, nomes ainda hoje lembrados nos lugares, e que são o húmus cultural de Penafiel, força centrípeta com que orbitam os mais diversos objectos de culto, desde o S. Jorge cavaleiro ao *santo* Padre Américo.

Uma máquina biónica para espreitar o território

Na segunda sala, é o dispositivo de espreitar, designado por olhómetro, que ocupa todo o espaço como um símbolo. Se ver é já compreender — como escreveu Alberto Caeiro —, então este espaço é dedicado à visão, à visão aérea sobre o território em *vol d' oiseau*.

Este é o tema da *geo-metria*, e da *geo-logia*, ou da *geo-grafia*; uma Terra vista de cima em voos planados ou dando saltos no horizonte dos longínquos limites geo-désicos.

Escavar para compreender a origem da nossa cultura

Da superfície do território, passamos para camadas mais profundas, onde se desenterra a vida e a morte dos que nos precederam. A própria experiência da arqueologia científica é aqui apresentada pela experiência lúdica de descobrir. Descobrir é desvelar, expor à luz para compreender. Em torno da reconstituição de uma estação arqueológica visitável por vitrina de pavimento, assistimos à aceleração do tempo desde os primeiros exemplos de arte megalítica até às portas da Idade Média, passando pela idade do bronze, pela cultura castreja e pela romanização.

A tecnologia artesanal elevada à condição de arte

O elogio dos ofícios é consequência directa do renascimento técnico depois do

Gabriella Maria Casella, Francisco Providencia, Mª José Santos e Rosário Marques
PROJECTO DE MUSEOGRAFIA DO MUSEU MUNICIPAL DE PENAFIEL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 109-118

desmantelamento da ordem romana. Esta é uma mostra, encerrada em grandes caixas de vidro, transporta-nos para o tempo dos artífices, mestres de uma tecnicidade tradicional de quem com quase nada, fazia quase tudo o que temos hoje. Os ofícios estão aqui estruturados pelos seus dois grandes domínios materiais: a madeira e o ferro e assim os seus agentes, instrumentos e produtos, apresentados na celebração do Corpo (transformador) de Deus e nas Feiras da sua comercialização. Da colecção de candeias em ferro à tradição no fabrico de calçado em madeira, inúmeros objectos marcam de modo comovente a riqueza genuína desta comunidade.

Sobrevivência ecológica de uma comunidade à beira rio

Finalmente o epílogo da última sala da exposição permanente. Neste espaço, preserva-se a vida rural no seu estado mais puro, como a encontrámos conservada às portas do séc. XXI. É a reconstrução de um sistema ecológico perfeito, resultado de esforços milenários de sobreviventes em condições limite desde o tempo em que se inventou fogo.

Entramos na sala pela evocação do linho, complexa tecnologia têxtil que oferece a delicada protecção dos corpos magros que, neste tempo, não paravam de trabalhar. O ciclo do linho mostra o ciclo da produção rural que, em simbiose com a água, semeia a vida mantendo famílias no conforto de cozinhas aquecidas onde se produz a alquímica broa e se saboreia o caldo quente sob o fumeiro dos enchidos.

O objecto metáfora desta sala é a água: a água que justifica a invenção dos valboeiros e da barca de passagem; a mesma água que faz mover o moinho sazonal e dá regadio ao cultivo dos cereais.

A plataforma desnivelada que se ergue no centro da sala, oferece novos pontos de vista sobre os objectos, ajudando a valorizar o que ainda resta desta cultura antiga, desmantelada num tempo em que ganhamos a liberdade de dependermos submissos dos supermercados.

Gabriella Maria Casella, Francisco Providencia, Mª José Santos e Rosário Marques
PROJECTO DE MUSEOGRAFIA DO MUSEU MUNICIPAL DE PENAFIEL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 109-118

Referências

Soeiro, Teresa (1994) "Um Museu Municipal para Penafiel (1884-1974)", *Portugália*, Nova Série, Vol. XV, pp. 83-134. Instituto de Arqueologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Soeiro, Teresa (2007) "Novas instalações para um velho museu", *Museologia.pt*, ano I, n.º 1, pp. 176-181. Instituto dos Museus e da Conservação.

Távora, Fernando e José Bernardo (2007) "Presença e identidade de novos lugares", *Museologia.pt*, ano I, n.º 1, pp. 182-185. Instituto dos Museus e da Conservação, Maio 2007

Gabriella Maria Casella, Francisco Providencia, Mª José Santos e Rosário Marques
PROJECTO DE MUSEOGRAFIA DO MUSEU MUNICIPAL DE PENAFIEL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 109-118

Graça Magalhães e Fátima Pombo

Graça Magalhães: *Assistente no Departamento de Comunicação e arte da Universidade de Aveiro e bolseira da Fundação para a Ciência e Tecnologia no âmbito da investigação, encontrando-se a cumprir estudos de doutoramento. Participou em congressos nacionais e internacionais e em publicações académicas no âmbito de desenho e imagem. Trabalha e expôs em Portugal, Japão e Coreia do Sul. Licenciou-se em Pintura pela Escola Superior de Belas Artes do Porto (actual Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto). De 1987 a 1990 foi bolseira do Ministério dos Negócios Estrangeiros e da Fundação Calouste Gulbenkian desenvolvendo estudos de Conservação e Restauro em Itália, Roma e Florença. De 1990 a 1993 foi bolseira do Monbusho (Ministério da Educação do Japão) realizando mestrado em Desenho, Técnicas de Impressão_ Litografia, na Tama Art University, Tóquio, Japão. Em 1995 estagiou no Laboratório de Estudo de Obras de Arte pelo Método Científico, do Departamento de Arqueologia e História de Arte da Universidade de Louvain-la-Neuve, orientado pelos Prof.s Rogier Van Schoute e Helen Verougstraete. De 1993 a 2000 trabalhou para a Universidade Católica Portuguesa – Centro Regional do Porto no projecto de instalação da Escola das Artes.* ***Fátima Pombo:*** *professora associada no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro. Doutorou-se em 1995 com uma tese em Fenomenologia preparada na Universidade de Heidelberg (1993/1995, Alemanha). Fez Mestrado em Filosofia Contemporânea na Universidade de Coimbra e licenciou-se em Filosofia pela Universidade do Porto. É especialista convidada pela European Comission, Directorate-General for Education and Culture, Bruxelas, para avaliar projectos europeus. No ano sabático de 2005/2006 fez investigação na Universidade de Barcelona (Espanha). No ano de 1998/1999, obtendo uma bolsa da Alexander von Humboldt Stiftung, fez investigação na Universidade de Munique (Alemanha), de que resultou o livro Traços de Música (com tradução espanhola, 2001). É autora de duas biografias da violoncelista portuguesa Guilhermina Suggia (1993 e 1996), dos romances O Desenhador (Teorema, 2003), As Cordas (Teorema, 2005) e O Bairro dos Poetas (Teorema, 2007), dos livros para adolescentes da Colecção Livros do Rafa e de histórias infantis. É autora de inúmeros ensaios e artigos publicados em revistas da especialidade nacionais e internacionais. Estudou Música no Conservatório de Música do Porto.*

A RELEVÂNCIA DO DESENHO COMO VALOR SIMBÓLICO E CULTURAL. UM ARQUIVO DE DESENHOS DE PROJECTOS PORTUGUESES DO SÉC. XX E XXI

Graça Magalhães e Fátima Pombo

Resumo

Discutimos a utilidade da criação de um arquivo digital de desenhos de projecto – design e arquitectura – realizados por autores portugueses a partir do séc. XX.

Normalmente destinado ao desaparecimento rápido, os desenhos de projecto são pelo seu carácter transitório e pontual um material efémero, ainda que contribuam para a compreensão projectual e, consequentemente, para a definição simbólica específica de uma identidade cultural.

O arquivo apoia a investigação segundo 3 perspectivas: 1. **patrimonial**: estudo e conservação do objecto desenho enquanto referente do objecto projectado. 2. **epistemológica**: contribuir para a teoria e crítica do design no seio da disciplina procurando, a partir do percurso interno do desenho uma reflexão sobre o objecto projectado. 3. **comunicacional**: contribuição para o estudo e divulgação do design.

Procuramos a compreensão do desenho na prática projectual do objecto cultural. De que modo um arquivo de desenhos pode servir quer a disciplina de desenho quer aquelas a que está associado?

Graça Magalhães e Fátima Pombo
A RELEVÂNCIA DO DESENHO COMO VALOR SIMBÓLICO E CULTURALUM ARQUIVO DE DESENHOS DE PROJECTOS PORTUGUESES DO SÉC. XX E XXI
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 119-131

Partimos da hipótese que a interpretação e categorização do projecto, enquanto ente cultural, se pode fazer por via do desenho através da sua consideração como matéria. A existência de um arquivo de desenhos de projecto serve de instrumento disponível para investigação como instrumento impulsionador da prática do projecto, como verificação teórica da disciplina e como validação cultural. Esta investigação procura integrar cientificamente a *análise ontológica do desenho* através da interpretação de estudos de caso. A escolha interpreta a representatividade do objecto, o trabalho e obra do autor cujo reconhecimento é público.

Palavras-chave: Arquivo, Desenho, Projecto

Abstract

We discuss the usefulness of creating a digital archive of drawings – design project and architecture – made by Portuguese designers in the XX and XXI century. The project drawings are normally intended to be lost, by their ephemeral and transitory nature, even if they participate clearly in the projectual understanding, and hence to the definition of a symbolic cultural identity.

The archive supports the investigation under 3 perspectives: 1. **heritage:** study and preservation of the drawing-object as reference of the project; 2. **epistemological:** contribute to the theory and design criticism within the discipline looking to a reflection on the subject from the internal design point of view 3. **communication:** contribution to the study and dissemination of the design.

We seek to understand the drawing of design in the projectual practice of the cultural object. How did one drawing file can serve both the discipline of design and those that it are associated with?

We start from the assumption that the interpretation and categorization of the project of design as a cultural entity, can be done by drawing through their physical condition. A file of drawings supports the research as an development tool for the project practice, as theoretical validation of the discipline of design and as cultural expression. The research integrates scientific ontological analysis of the design drawing through the interpretation of case studies.

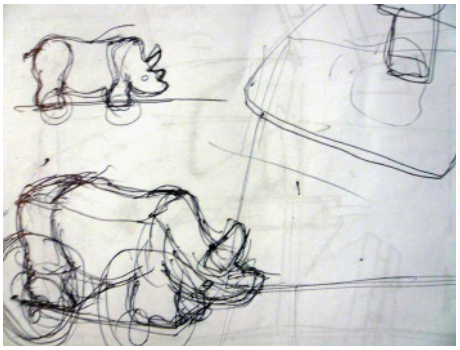
Keywords: Archive, Design, Project

Introdução

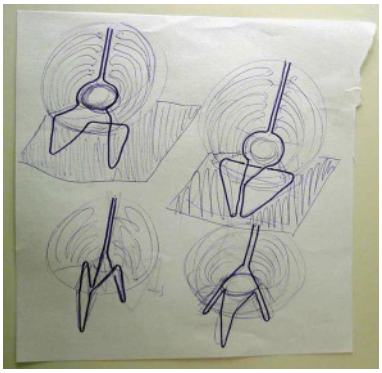
A investigação trata da relação entre o desenho e o design, procurando através da interpretação crítica do desenho chegar à categorização da prática do design.
Partimos da hipótese de que o desenho favorece o aparecimento e desenvolvimento da ideia projectual, trazendo para o projecto sinais da expressão existencial do autor.
Avançamos através de um núcleo inicial proporcionado por alguns dos mais reconhecidos designers e arquitectos portugueses.
A experiência efectuada permite adiantar a disponibilidade dos autores em colaborar considerando a importância que esta recolha e estudo poder ter para o desenvolvimento e divulgação do projecto.
Considera-se assim,

1 a análise ontológica da disciplina do desenho na sua relação com o projecto;
2 a verificação da relação do desenho com o projecto;
3 a validação simbólica e semiótica do "objecto" de design.

Consideramos o material referido pode servir, individualmente, a auto-crítica na projetação e, colectivamente, a produção e divulgação do objecto junto do público em geral.



1. Francisco Providência



2. Marco Sousa Santos



3.Francisco Vieira Campos

1 Perspectiva patrimonial – contexto conceptual

A recolha ao inscrever a necessidade de compreensão criativa e simbólica do objecto de design considera a clarividência do desenho enquanto instrumento mas, sobretudo, como veículo de uma poética expressa no objecto. Trata-se do desenho (a grafia) como referente para a compreensão do objecto e este como resultado do processo projectual.

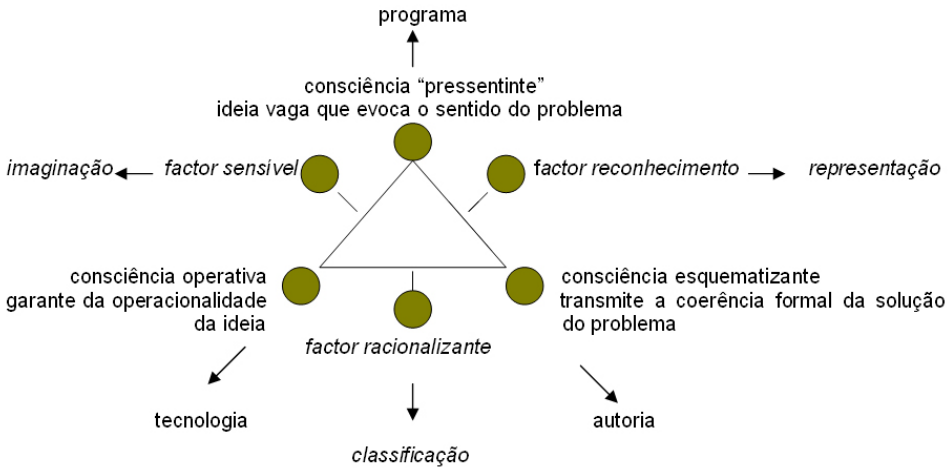
Muitas metodologias consideram o problema geral do projecto como a *realização de uma ideia* e o processo do qual decorre o projecto *um conjunto de problemas a ultrapassar para realizar a ideia*. A ideia é, normalmente, considerada como uma solução antecipada (ideia prévia) desvinculada do exercício do fazer e do pensar.

No nosso caso, a condução do pensamento acerca do projecto não parte desta formulação do problema bem como não considera o processo através de uma fórmula pré-estabelecida conducente da acção. A problematização do objecto será exposta através do desenho. Atribuímos ao desenho a capacidade de compreender, imaginar e comunicar o objecto projectado.

Consideramos o fazer / executar (desenhar) o projecto enquanto pensamento que age, capaz de suscitar a compreensão e imaginação do objecto. Nesta hipótese projectual o desenho é integrado como forma capaz de "interiorizar" a ideia através do modo de agir processual. A ideia é implicada na acção motivada projectualmente pelo problema.

Segundo Fernando Poeiras, através da consideração de Raymond Ruyer (Poeiras in Cadernos PAR01 2006: 37), no âmbito projectual existem 3 consciências: 1. a

consciência "pressentinte"[1] - uma ideia vaga que evoca o sentido do problema; 2. a consciência esquematizante – que transmite a coerência formal da solução do problema e a 3. consciência operativa – garante da operacionalidade da ideia. Se esta triangulação define o âmbito projectual da problematização da ideia ele estará em correspondência com a triangulação *programa – autoria – tecnologia* que define o projecto[2]. Assim, a consciência "pressentinte" derivaria do programa, a consciência esquematizante da autoria e a consciência operativa da tecnologia[3].
Por outro lado, considera-se que o desenho (pre)existe como função multidisciplinar através da representação triangular *classificação -representação - imaginação*, derivando este triângulo daquele outro descrito por Vitrúvio como *utilitas*, *firmitas*, *venustas* (Partenone 1984-1990: 36). *Representar* significa tornar visível a intenção do projecto. *Classificar* corresponde à atribuição de significado no mundo dos objectos. *Imaginar* significa fazer prosseguir a intenção.
Considerando que o desenho de projecto articula a coerência entre as consciências projectuais chega-se, assim, à seguinte complementaridade:



1 *as aspas são do autor citado.*

2 *definição proposta por Francisco Providência.*

3 *importa no entanto referir que quer as "consciências" referidas quer a "compartimentação" projectual não são nem isoladas nem caracterizações absolutas. Esta ordem de pensamento esquematizante não corresponde à realidade. Procuramos apenas chegar a um arranjo espacial que nos possibilite o pensamento acerca do exercício do desenho no âmbito especifico do projecto.*

Neste caso, o valor de uso do desenho no âmbito projectual pode ser definido como factor de reconhecimento em correspondência com a representação, factor sensível em correspondência com a imaginação e factor racional em correspondência com a classificação.

1.1 Sustentação prática

Os desenhos de projecto subjacentes ao objecto construído são, muitas vezes, "desprezados" ou destruídos pelos seus autores. No acto de criação do objecto está subentendida uma prática construtiva complexa que muitas vezes prescinde ou "mascara" testemunhos tornando-se estes "objectos imateriais".
Reflectir criticamente sobre este material, na prática projectual, é a nossa matéria de investigação mas também a consideração da sua perpetuação como objecto autónomo (o desenho).
O estudo inscreve a análise dos desenhos (objecto físico) e os testemunhos fornecidos pelos autores (objecto imaterial). A metodologia proposta caracteriza-se por ser de *fonte directa*, já que o material provém dos próprios autores. A investigação é indutiva; cuja base de interesse privilegia o processo em detrimento do resultado. A especificidade refere um método comparativo constante.
Dentro da caracterização de cada obra procuram-se factores de semelhança e aproximação ou dissemelhança e diferenciação entre obras e autores em consonância com o uso e prática do desenho. Procura-se o encontro com *situações-chave* definidas como acontecimentos recorrentes com base nos dados que constituem as categorias. A escolha ao contemplar o reconhecimento dos autores interpreta a representatividade do seu trabalho e obra. A amostragem é baseada no critério definido para o grupo inicial podendo ser sucessivamente alargada segundo uma estratégia de crescimento.

1.2 Articulação teórica

O tempo que pertence às imagens é considerado por Aby Warburg um tempo suspenso e é através desse tempo que podemos pensar e aproximarmo-nos delas. Como se as imagens perpetuassem um movimento continuo exposto na memória social e capazes de comunicar o tempo que corresponderia à suspensão do seu movimento quando aquilo que representam se torna visível. A obsessão de Warburg

Graça Magalhães e Fátima Pombo
A RELEVÂNCIA DO DESENHO COMO VALOR SIMBÓLICO E CULTURALUM ARQUIVO DE DESENHOS DE PROJECTOS PORTUGUESES DO SÉC. XX E XXI
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 119-131

pela "vida das imagens" é sintoma daquilo que elas propiciam no universo da sua existência em movimento através de um tempo *suspendido*[4].

A avaliação das imagens sendo sempre implicada resulta da capacidade de articulação e relação que elas próprias suscitam como resultado da visão do autor. Esta, desde logo, implicada no seu modo de ver e fazer. Elas constituem-se segundo forças de aproximação e repulsão em constante deslocação.

Considera-se que o *deficit* simbólico dos artefactos portugueses, dificilmente inscritos externamente, resultam da avaliação deficiente do desenho ao longo da existência cultural portuguesa. Tratar-se-á de uma má avaliação do desenho mais do que dos resultados expressos através da sua prática.

Esta expectativa, que consideramos como hipótese e justificação da investigação tem, num passado próximo, como referência o *Inquérito à Arquitectura Portuguesa*, nos anos 50, cuja consequência produtiva e crítica foi o *Modernismo Português*. A urgência e eficácia de inquirir e inventariar o que mais próximo estará da fixação do momento criativo, neste caso o desenho – presente e/ou "ausente" – poderá revelar-se como motivo produtivo para a compreensão, imaginação e realização do objecto.

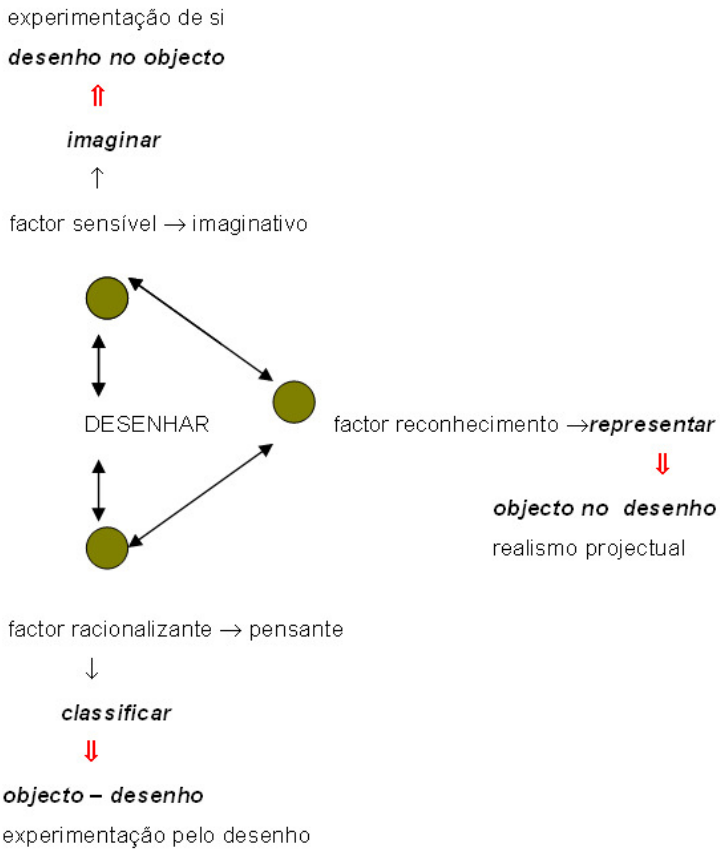
2 Perspectiva epistemológica – contexto construtivo

A "ideia" de que se parte é de que o *deficit* na interpretação critica da disciplina e dos seus objectos poderá ser ultrapassado pelo exercício do desenho que potencia a experiência do autor e de esta reverter no objecto projectado.

Considera-se a capacidade experimental do desenho como um fim resolúvel para o projecto. No entanto, para além da intencionalidade proposta existe também a irresolução do desenho. É da natureza da irresolução a experimentação, mas é também da sua natureza a capacidade de perpetuação do objecto. A dificuldade do desenho na mão do desenhador, o desequilíbrio interno entre resolução e meios e, externo entre o querer e o poder no corpo do desenhador é a marca inscrita no espaço e no tempo que pertence ao desenho que regista a sua presença, a inevitabilidade do seu exercício para quem o pratica. Para a arte tratar-se-á da interiorização do artificial no corpo do desenhador na "esperança" de que o desenho se transfigure em objecto real através da realidade da representação. Para o design será a interiorização dos problemas da projectação de modo a que o desenho possa constituir-se como campo de experimentação capaz de expor o objecto.

4 uma particular, clara e esclarecida referência acerca dos conceitos warburghianos são dados por António Guerreiro em [http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/aguerreiro-pwarburg/].

Neste caso, a capacidade produtiva do desenho de projecto poderá ser pensada através do desequilíbrio entre o desenho e o seu modelo.
Assim, cada uma das atitudes do desenho está em correspondência com uma determinada capacidade produtiva. Por exemplo:



A capacidade produtiva dependerá do grau de experimentação que o desenho é capaz de proporcionar acerca do objecto – representar⇒*objecto no desenho* –, da capacidade de experimentação que é capaz de exercitar sobre si mesmo – imaginar⇒*desenho no objecto* – e no modo como admite as suas próprias incertezas e irresoluções – classificar⇒*experimentação pelo desenho*.
A importância do problema revela-se no desenho que assume pela forma uma função retórica subjacente ao sistema operativo, segundo Francisco Providência "o projecto decorre de um conjunto polissémico de desenhos que evoluem ao longo do processo para um estado de cristalização monossémico (construtivo)".
Os desenhos são assim expressão do seu autor e forma de conhecimento. A investigação sobre casos paradigmáticos de sucesso na autoria em design poderá constituir uma fonte de conhecimento cuja divulgação qualificará a prática do design.

3 Perspectiva comunicacional – contexto divulgativo

Verificando a utilização (ou não) do desenho na actividade projectual (design e arquitectura) procurar-se-á a caracterização dos desenhos e consequente categorização do projecto, assim como contribuir para uma teoria crítica da natureza epistemológica do design.

A recolha e estudo deste material permitirá: 1. a evolução da análise critica da disciplina de design feita a partir da sua experiência "interna"; 2. a análise comparativa do mesmo[5]; 3. através da definição de critérios os desenhos poderão evoluir e contribuir para o inquérito/ inventário do design português.

Considerando que o design se manifesta através do desejo de comunicar simbolicamente, diferenciando-se da arte contemporânea cuja representação é sintomática, as diferenças encontrar-se-ão, preferencialmente, nas estratégias específicas de cada disciplina (diferenciação operacional). No design as estratégias dirão, então, respeito ao projecto enquanto o fazer se concretiza no desenho. Em última análise procuramos reconhecer o desenho como o núcleo comum que relaciona arte e design enquanto as estratégias projectuais se assumem diferentes para cada uma das disciplinas.

Neste caso, a consideração do desenho "ultrapassa" a consideração funcional do projecto. Interpretando o desenho como um campo operativo mais vasto do que o design interessará pois estudar de que modo o desenho intervém, condicionando e/ ou ajudando na prática e pensamento *em* e *sobre* o design.

O objecto como resultado residual do processo conceptual do design deriva da actividade do desenho como instrumento que faculta a representação cultural da autoria. Na realidade, contemporaneamente, a diferença entre o objecto de design e o objecto da arte parece residir no modo de consideração do sujeito fruidor da obra. Enquanto que na arte o sujeito fruidor (público) foi incorporado na obra, foi chamado a participar dela, directa ou indirectamente, passiva ou activamente, no design, maioritariamente, o sujeito continua a ser tratado de modo diferenciado considerado como corpo estranho à obra[6].

Neste caso, tratar-se-á de analisar em que medida os modos de representação intervém na ideia de representação.

5 do ponto de vista da análise cientifica, este material ao encontrar-se disperso e, sobretudo, perdido ou abandonado dificulta e impede o seu estudo sistemático, fazendo-o depender circunstancialmente do autor.

6 eventualmente, nas formas de apresentação do objecto de design mais radicais (mais contemporâneas), a consideração do sujeito é já no seio do objecto.

Partindo da possibilidade implicada do desenho no projecto este apresentar-se-á como a matéria da qual o design deriva – aspectos heurísticos do desenho – e eventualmente à qual regressa – derivação simbólica e sintomática do desenho –; assim território de influência e confluência do design.

Conclusão

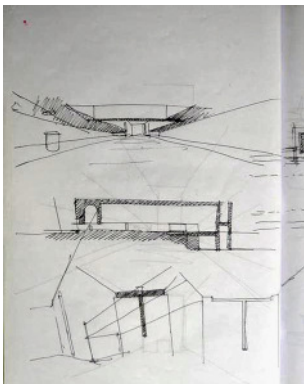
Identificar o desenho com o projecto é diminuidor tanto para o desenho como para o projecto. Como refere Fernando Poeiras, "a ideia de o *Design poder ser o desenho do objecto* será tão limitadora para o desenho quanto para o projecto" (Poeiras in Cadernos PAR01 2006: 42), para não falarmos da distância a que ele estará do objecto produzido inscrito socialmente. Renato Partenope define do seguinte modo a diferença entre desenho e projecto, "o desenho é a procura da identidade do objecto através da identidade do sujeito. O projecto é a procura de identidade do objecto através das formas institucionais da representação" (Partenope (cur.), 1984-1990: 56). Certamente, não poderemos pensar na primeira frase reduzindo o desenho à acção volitiva (desejo) do sujeito, enquanto na segunda afirmação estará incluída a representação como modo institucional de aceder à acção de desenhar. Assim, o problema da representação será, sobretudo, um problema da cultura da representação. A dificuldade de fazer coincidir a representação subjectiva do mundo com o mundo em si é irresolúvel e, penosa a trajectória de aproximação à verdade. O desenho enquanto representação é mediador da conflitualidade entre a subjectividade do sujeito e a realidade do mundo. Projectar é assim pertencer a uma situação dentro da qual existe o objecto.

O desenho projectual enquanto acto de cognição não respeita a *linearidade dos factos*. Ou seja, os momentos projectuais não se encontram descritos sucessivamente através do desenho, pelo contrário eles são interpretados descontinuamente. Segundo Renato de Fusco "o projecto é todo um fazer e desfazer até que as partes encontram a conformação com o todo" (Fusco, 2005: 123). Procurarmos, pois, fixar o desenho como o lugar do pensamento projectual feito de irresoluções e incertezas, composto de balanços, deslocações, exposições e omissões, apropriações e devoluções, desvios, marcas, propiciado pelo movimento do desenhador - projectista.

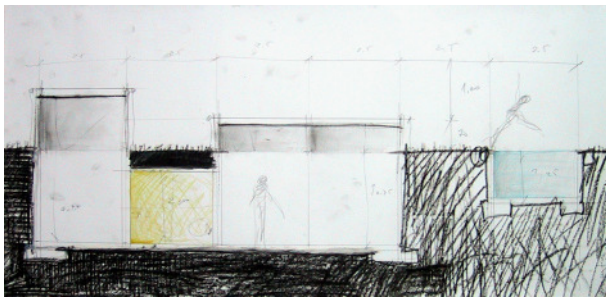
O desenho estará pois a afirmar a existência de uma liberdade possível pela qual ele reclama, feita de opostos, contradições, paradoxos, que assim provocam e convocam a "verdade" que através da produção subjectiva se constituí como memória do acontecimento (Badiou in Silva in *Cadernos PAR02* 2009: 134).

Graça Magalhães e Fátima Pombo
A RELEVÂNCIA DO DESENHO COMO VALOR SIMBÓLICO E CULTURALUM ARQUIVO DE DESENHOS DE PROJECTOS PORTUGUESES DO SÉC. XX E XXI
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 119-131

O acto individual do desenhador é inscrito simbolicamente como memória social do acontecimento no espaço-lugar que possibilitou a sua realização.
Neste caso, o desenho age simbolicamente *em* e *sobre* o lugar da sua produção mas é também o resultado da presença física do lugar no tempo do desenho.
"O pensamento agido pelo espaço, os processos criativos que se inscrevem nos lugares, delimitando a sintaxe espacial do mundo, esses são a gramática dos lugares por vir" (Silva, R., in *Cadernos PAR - Pensar a Representação*, nº2, 2009: 137).
Assim, também o desenho como matéria de invenção do projecto.



4.José Fernando Gonçalves



5.Nuno Brandão Costa



6.Miguel V. Baptista

Referências

Fusco, Renato Di (2005), *Una semiotica per il design*. Milano: FrancoAngeli.

Melotti, Massimo (org) (2004), *Sul simbolo. Confronti e riflessoni all'inizio del millennio.* Roma: Luca Sossella.

Pallotto, Manuela (2007), *Vedere il tempo. La storia Warburghiana oltre il racconto*. Roma: Nuova Editrice Universitária.

Partenope, Renato (org) (1984-1990) *Nel disegno,* Materiali di un Corso di Disegno e rilievo della Facoltà di Architettura di Roma.

Poeiras, F. (2006) "Pragmáticas do desenho em Design*", Cadernos PAR - Pensar a Representação*. p.35-47.

Quici, Fabio (2004), *Tracciati d' invenzione. Euristica e disegno di architettura*. Torino: UTET.

Robbins, Edward (1997), *Why architects Draw*. Cambridge, Massachusetts, London, England: The
MIT Press.

Silva, R. (2009) "O pensamento da deslocalização", *Cadernos PAR – Pensar a Representação,*
p.124-137.

Warburg, A. (2004) "Lettera a Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, 1924"*, Aut-Aut 321-322*, p.21-24.

Imma Boj e Michelle Dezember

Imma Boj *es licenciada en Geografía e Historia con una especializada en Historia del Arte y Antropología Social y un master en Inmigración e Educación Intercultural de la Universidad de Barcelona. Ella ha sido profesora del mismo master y mantiene una red con individuales y organizaciones dedicados a la educación sobre inmigración. Ha presentado y organizado seminarios en torno a la inmigración y museos, recientemente las jornadas internacionales de "Museos, Inmigración, e Interculturalidad" en 2008. Es Directora del Museo de la historia de la inmigraciónaCataluña.****MichelleDezember****estudió un doble carrera de Historia del Arte y Sociología en la Santa Clara University en los EEUU. Después de trabajar como investigadora para profesora de arte afroamericano, se dedicó a la educación de museos. Michelle ha trabajado como educadora del museo de Brooklyn (NY, EEUU), responsable por hacer visitas escolares, programas para familias, y una colaboración con una escuela. También ha trabajado como una educadora autónoma, haciendo varios programas educativos en distintos museos: el Museo de la Ciudad de Nueva York, el MoMA, el Museo de Queens, el Centro de Arquitectura, y el Museo Infantil de Brooklyn. Gracias a una beca del Departamento de Educación de los EEUU, ahora Michelle forma parte del equipo de MhiC para investigar el impacto de la inmigración actual en los museos de Cataluña. Para llevarlo a cabo, estudia un master en Cultura Visual para investigar cuestiones de representaciones mientras analiza y implementa el plan educativo de MhiC. Las dos colaboran para encontrar comunicación reciproca, para que públicos diversos se apropian del museo.*

EL MUSEO DE LA HISTORIA DE LA INMIGRACIÓN A CATALUÑA: CREANDO ESPACIOS DE COMUNICACIÓN INTERCULTURAL

Imma Boj e Michelle Dezember

Resumen

En el contexto de los nuevos proyectos de políticas de interculturalidad, el Museo de historia de la inmigración de Cataluña –MhiC- ha creado un espacio que le ha permitido consolidarse de una manera singular uniendo, por un lado, un proyecto museográfico y por otro una propuesta de trabajo de dialogo intercultural. En el año 2003 el MhiC inicia su andadura con el objetivo de crear un espacio abierto de reflexión sobre el dinamismo de la ciudadanía y de la sociedad en continua construcción. A partir de una colección de temática social, el museo está experimentado diversas estrategias de públicos poco habituados a visitar los museos con el objetivo de alcanzar prácticas de proximidad sobre esos públicos a partir de la memoria migratoria propia o familiar.

Esta presentación analiza los esfuerzos del MhiC para generar un modelo simbiótico con su público(s). Este feedback se manifiesta en la recogida de testimonios y objetos para la colección, el museo también se vincula con otras instituciones y crea programas educativos a demanda. El caso que ilustramos es de una colaboración artística entre MhiC, alumnos de un instituto local, y alumnos inmigrados de un aula de acogida. El propósito era establecer una cartografía humana que ayudara a expresar cómo el hecho migratorio nos sitúa en el territorio. Los alumnos se apropiaron de una sala del museo para convertirlo en un mapa gigante, en el que cada cual trazó

Imma Boj e Michelle Dezember
EL MUSEO DE LA HISTORIA DE LA INMIGRACIÓN A CATALUÑA: CREANDO ESPACIOS DE COMUNICACIÓN INTERCULTURAL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 132-142

una ruta en un archipiélago imaginario de elementos que uno encara durante tiempos de diversificación cultural (i.e. vida social, idioma, planes del futuro). Codificado con colores, cada hilo representa un participante, cruzando y divergiendo hasta que se reúnen en un territorio que representa una meta común: la isla de bienestar. En esta experiencia y artefacto constructivo, subjetividades se conectan para crear una polifonía de narrativas que genera un objeto central para nuestro museo.

Palabras Clave: Interculturalidad, Museografia de la Emoción, Interacción, Nuevos Públicos, Comunicación Intercultural

Abstract

In the context of new projects on the politics of interculturality, the Museum of the history of immigration to Catalonia (MhiC) has created spaces for itself to consolidate in a unique manner, on one hand as a museological project and on the other by means of a project of intercultural dialogue. In 2003, MhiC opened its doors with the objective of creating open spaces of reflexion about the dynamic nature of citizenship and our society in continual construction. Departing from a socially themed collection, the museum experiments with diverse strategies with audiences typically not welcomed by museums with the objective of acheiving intimate practices with these publics rooted in memories of migration either personal or familiar.

This presentation analyzes the efforts of MhiC to generate a symbiatic model with its audience(s). These attempts at feedback manifests are manifested in the gathering of immigrant testimonies and objects for the collection, and the museum also aligns itself with other institutions and creates educational programming on a micro level. The example chosen to highlight and observe is an artistic collaboration between MhiC, students of a local secondary school, and students from a welcoming center for recently arrived migrants. The intention of this gathering was to establish a subjective cartography that would help to express how the phenomenon of migration marks our experience. Students took over a gallery in the museum to convert it into a giant map, upon which they chose to trace a route in an imaginary archipelago of elements one faces during times of cultural diversification (i.e. social life, language, future plans). Color-coded strings representing each participant crossed and diverged until they each converged on a territory which represents a common goal: the island of well being. In this constructive experience and artifact, subjectivities connected to create a polyphony of narratives that generated a new central object for our museum.

Keywords: Interculturality, Museography of Emotion, Interaction, New Audiences, Intercultural Communication

1 ¿Qué es el MHIC?

Las migraciones que han sido una constante en la historia de la humanidad son el resultado de la voluntad de progreso social y personal. A lo largo de miles de años y en todo el planeta, el hombre ha tenido que aprender la difícil lección del respeto a la diferencia entre iguales y Cataluña no es una excepción. Históricamente, ha sido tierra de paso entre norte y sur, su territorio, sus instituciones, ciudades, lengua y cultura se han enriquecido a lo largo de los siglos con las sucesivas incorporaciones de generaciones de ciudadanos nuevos, en un proceso de interculturalidad remarcable.

El siglo XX ha sido especialmente rico en evidencias de esta trayectoria. Sólo entre los años 1950 y 1970 llegaron a Cataluña cerca de 1,4 millones de ciudadanos que duplicaron matemáticamente la población. Pero esto es sólo un pequeño ejemplo del esfuerzo, el sacrificio, la ilusión y también la solidaridad protagonizada por los que vivieron. Un hecho, que debería ser estudiado y reivindicado como un ejemplo de tenacidad colectiva. A partir de esta idea, el municipio de Sant Adrià de Besòs, en Barcelona pensó en crear un equipamiento museístico que sirviera de lugar de reflexión para conocer, estudiar y disfrutar de esta faceta, que presenta a nuestra sociedad como un espacio abierto, de acogida y en continua construcción.

2 Modelo museológico

- MISIÓN El MHIC abrió sus puertas al público en el año 2004 y aunque aun es un proyecto inacabado se ha convertido en uno de los centros de referencia, en cuanto al estudio, presentación y experimentación de la práctica intercultural en el museo

- OBJETIVOS En el contexto de la historia y los servicios culturales, los museos tienen un gran reto que cumplir, especialmente los museos como éste, que es el primer equipamiento museístico municipal de nuestra ciudad y el primero en Cataluña y en el resto del Estado, en cuanto a contenidos se refiere.

El MHIC destacará, pues, por su singularidad. Pero para conseguir que sea un espacio dinamizador, que aglutine una parte importante de la producción cultural de y para la ciudad de Sant Adrià de Besòs y que a su vez, cumpla, en el ámbito nacional, con las expectativas, en cuanto a fondo y contenido; se han fijado claros objetivos:

Objetivo historiográfico: El MHIC quiere abre una vía de conocimiento sobre el tema de las migraciones y su influencia en la construcción histórica del país.

Objetivo social: Recuperar la memoria histórica para que sirva de referente en esta sociedad intercultural, que entre todos vamos construyendo día a día. Por

este motivo, entre las líneas fundamentales de los trabajos del museo, se incluye la cooperación y relación con instituciones y organismos, nacionales e internacionales, que trabajen en estos parámetros.

Objetivo testimonial: El museo ofrece como elemento ilustrativo aportaciones de experiencias humanas. Dado que el tema de la inmigración es multidisciplinar, entendemos que la visión y la memoria individual y colectiva nos posibilita reflejar los aspectos –a nivel humano- más identificativos e identificadores de esta realidad.

- **REFERENTE CRONOLÓGICO, GEOGRÁFICO Y DISCIPLINAR**

Cronológico: Las migraciones están vinculadas a la propia historia de las civilizaciones y es por ello que el museo quiere presentar la realidad migratoria desde los orígenes del país. No obstante, profundizamos en el siglo XXI, porque son las que nos acercan a la realidad actual y porque, precisamente por ello, el visitante puede sentirse más directamente identificado.

Geográfico: El museo pretende presentar la realidad migratoria en toda Cataluña. Queremos mostrar aspectos tan diversos como el de la Cataluña Norte –zona de paso-, el fenómeno de las migraciones campo-ciudad, el desarrollo de los pueblos costeros y todos aquellos aspectos que puedan evidenciar la dispersión geográfica de las migraciones. Aunque la demarcación territorial es Cataluña por evidentes motivos de gestión, cualquiera de estas propuestas de análisis de las migraciones son extrapolables a cualquier otra demarcación territorial nacional e internacional.

Disciplinar: Elementos como el urbanismo, la sanidad, la vivienda, la demografía, la lengua, la religión, las fiestas y todos cuantos estén relacionados con el hecho migratorio deben tener cabida en este museo. Por ello, el museo, en cierto modo, ha abierto la puerta a otras disciplinas relacionadas con la vida de las personas.

3 El reto de la comunicación intercultural en el museo

En el contexto de los museos, la temática migratoria es muy nueva en Europa, mientras que América ha sido pionera en la creación de esos espacios como ejemplo Ellis Island en Nueva York o modelos como el Museo de las Civilizaciones de Québec muestran el tejido ciudadano en base a las nuevas incorporaciones humanas. En la actualidad la necesidad que ha generado estos museos es la propia conducta migratoria que las nuevas sociedades están teniendo. Para poder analizar los cambios que nuestras ciudades viven día a día como consecuencia de los movimientos humanos, es necesario entender que procesos migratorios se han vivido a lo largo de la historia. La creación de colecciones basadas en esos hechos y la reivindicación de espacios emblemáticos como puertos (Bremenhaven-Alemania), Hotel de Emigrantes (Buenos Aires), Memorial do Emigrante (Sao

Imma Boj e Michelle Dezember
EL MUSEO DE LA HISTORIA DE LA INMIGRACIÓN A CATALUÑA: CREANDO ESPACIOS DE COMUNICACIÓN INTERCULTURAL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 132-142

Paolo) ayudan a interpretar no sólo el pasado sino también el presente y el futuro de la migraciones.

El gran reto es llegar al público activo, es decir a aquel público que por interés particular se vincula al museo ejerciendo no sólo un papel de espectador sino también de productor. La historiadora del Arte Amelia Arenas explica en Barcelona en unas Jornadas sobre educación en los museos (septiembre de 2009) como el patrimonio y el uso del museo a pesar de la democratización en el consumo cultural siempre acaba presentándose de forma unilateral con una visión no de diálogo y claramente aristocrática. Pero lo cierto es que esta democratización nos debe a compartir también con el público la creación del discurso del museo y la permanente tensión de hacerlo crecer. Por otro lado los museos monográficos sobre inmigración tenemos una cierta obligación de ser observatorios permanentes de la ciudadanía y por tanto dar cabida a ese público que no es habitual entre los visitantes de los museos.

Hay que tener en cuenta que las personas que han emigrado recientemente marcan distancias con los equipamientos museísticos por problemas de lengua, de comprensión de las colecciones e incluso de distancia cultural respecto a los contenidos. A partir de esta idea el MhiC intenta generar un programa de públicos que parte de la conexión emocional con el hecho migratorio. Este trabajo no se centra exclusivamente en personas emigradas sino en cualquier tipo de público que se siente interesado y vinculado al tema por relaciones familiares, sociales o intereses intelectuales. Esto ha provocado una tipología de público muy específico pero con una misión clara en el museo: la interactividad y la creación de las colecciones a partir del trabajo didáctico.

Al entrar el MhiC, la primera cosa que se encuentra es el tren *El Sevillano*, un vagón original de mediados del siglo XX que marca la importancia del gran viaje para muchos españoles en esas décadas. Pero ¿qué pasa hoy en día? ¿Y qué pasa después de estos viajes migratorios? ¿Cómo interpretan estos espacios los inmigrantes actuales y jóvenes? y ¿Cómo el museo incorpora a esa población en su discurso?

Los objetivos educativos de un museo son un desafío constante en deshacer sus propios mecanismos históricos de control sobre sus públicos. Eilean Hooper-Greenhill (2000) explica como los museos inherentemente están dispuestos a *"formar subjetividades con prácticas a través de un espacio con control institucional y vigilancia pública"*. Dicho esto, si uno de los objetivos del MhiC es un "objetivo testimonial" que ilustra y da pie a las aportaciones de experiencias humanas, es fundamental buscar maneras alternativas y personales de conectar con el visitante. Somos también realistas y vemos que el museo no suele ser un sitio atractivo ni accesible para jóvenes, y mucho menos para los recién llegados a nuestro país.

Imma Boj e Michelle Dezember
EL MUSEO DE LA HISTORIA DE LA INMIGRACIÓN A CATALUÑA: CREANDO ESPACIOS DE COMUNICACIÓN INTERCULTURAL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 132-142

Una estrategia que emplea el MhiC es trabajar en pequeña escala, y experimentando trabajos en públicos que diseñan sus propias necesidades sobre el museo, su colección o su espacio. A partir de la pregunta ¿para qué necesitas este museo? Se elaboran las visitas guiadas de todo tipo hechas a medida del grupo, con la intención de ser flexibles a las necesidades del público. Habitualmente los museos en si inspiran un cierto miedo si no se sigue el discurso preestablecido, así que el usuario de una colección, que requiera trabajo emocional individual, se colocará en una posición subordinada (Sharon McDonald 2003).

4 Navegando por la transición: Una cartografía colectiva de la adaptación migratoria

Este proyecto empezó en marzo de 2009 en el MhiC y ha tenido como objetivo invitar a un público no habitual al museo a apropiarse y ocupar una sala. A lo largo de casi tres meses, trabajamos con cuatro alumnos de bachillerato del Instituto de secundaria Vázquez Montalbán y seis alumnos de un aula de acogida (aula destinada hacer la introducción-integración a alumnos de reciente inmigración) IES Bernat Metge de edades entre 16 y 18 años, y coordinamos la actividad con una de sus profesoras. El objetivo de trabajar con estos grupos era no solo aproximar a los chicos del barrio al museo sino también porque la mayoría de las producciones del MhiC han sido, hasta ahora destinadas a la inmigración de los años 60-70, y a adultos de la inmigración actual, el colectivo joven-adolescente era para nosotros muy atractivo y aun estaba pendiente. Este proyecto artístico-conceptual tiene su raíz no solo en responder al interés de dirigirse a un público inmediato sino también dar polivocalidad al museo y fundar una relación intima con su entorno.
De estos 12 participantes, 8 eran jóvenes inmigrantes de América Latina, Georgia, y Rusia; 3 nacieron en Cataluña; y la coordinadora del MhiC, una norteamericana. Usamos una sala del museo para dialogar y debatir temas de la inmigración, basados en experiencias personales. La identificación de los objetivos del proyecto era un proceso largo y a veces confuso. Los participantes se reunían cada semana inicialmente para plantear cual sería la contribución de este grupo, en la creación de una obra artística. Elegimos la estrategia de cartografía después de haber visto una artista colombiana que trabajó con diversos colectivos para hacer un mapa subjetivo que refleja las experiencias de los participantes. Por lo tanto, empezamos con una deconstrucción de mapas “objetivos” para encontrar estrategias de interpretar territorios tangibles y no tangibles. En cuanto habíamos reconocido una metodología de cartografía deseada, tuvimos que decidir el problemático que queríamos destacar.

Imma Boj e Michelle Dezember
EL MUSEO DE LA HISTORIA DE LA INMIGRACIÓN A CATALUÑA: CREANDO ESPACIOS DE COMUNICACIÓN INTERCULTURAL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 132-142

En su texto *"Performing the Museum,"* Charles Garoian (2001) defiende la noción de performance como una herramienta. Es decir, si el comportamiento de un público suele ser pasivo, una educadora tiene que implementar estrategias dinámicas para animar a un espectador a disputar la narrativa del museo. Por lo tanto, instando al público a examinar y criticar la misma institución que ocupamos, transformamos los papeles tradicionales y encontramos posibilidades para alteridad con un público-productor. En nuestro caso, estábamos de acuerdo en que haríamos una intervención en el museo y al final el producto se sumaría a la colección, para ello tuvimos que analizar y cuestionar que dialogo proponía la colección.

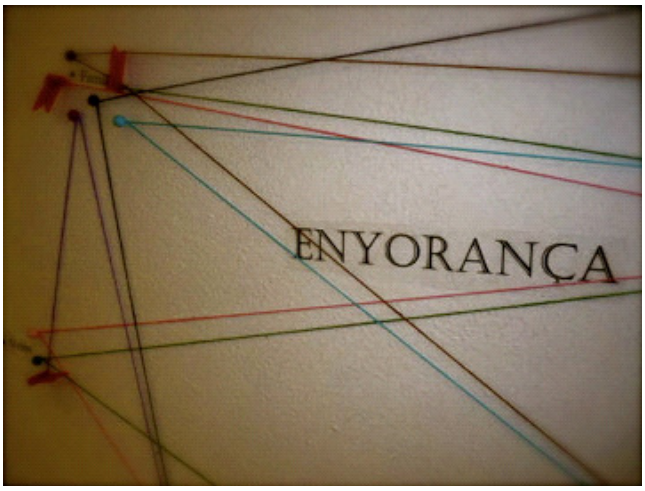
Un taller fundamental del proceso era una sesión dedicada al análisis del discurso del museo. Los alumnos recibieron unos elementos de cómo reconocer un discurso visual (Rose 2001), particularmente con el objetivo de identificar carencias en los discursos que presenta el museo y que no refleja sus experiencias migratorias vividas. De hecho, quizás más importante que lo que se ve en el museo, son sus palabras, y sus artefactos era lo invisible. Después de un tiempo de reflexionar, nos pusimos a discutir nuestras observaciones. Un elemento frustrante para los participantes, pero necesario, era el caos. Había debates emocionantes y a veces opiniones conflictivas. Una observación principal del grupo era que el museo no mostraba tanto lo difícil que es migrar, y se centraba más en la etapa del viaje. Los alumnos expresaban el estado de limbo que cada uno se siente de distintas maneras: "ya no soy colombiana pero no soy catalana"; "no deben olvidar sus raíces pero también deben intentar integrarse"; "no es ni difícil ni fácil" eran algunos comentarios. En este diálogo determinamos el discurso del proyecto y decidimos que este mismo caos sería el punto de partida de nuestra obra.

Con estas conversaciones en las salas del museo, creamos una nueva narración del museo, un nuevo discurso y una nueva propuesta de lectura de ese espacio. Este acto de performance *"posibilita al espectador cuestionar códigos dominantes de la cultura museística para re-presentar narrativas del museo a través de subjetividades respectivas"* (Garoian 2001: 238).

A partir de este momento faltaba un proceso de visualización y producción de ese nuevo relato del museo, capaz de incorporarse a la colección. Decidimos retomar nuestra estrategia de cartografía para crear un mapa del territorio de caos que los alumnos relatan durante su proceso personal migratorio. Primero creamos un mapa conceptual para hacer una lluvia de ideas, lo cual produjo seis elementos generales que forman parte de un joven en medio de un universo diverso: amigos y vida social, idioma, añoranza, afinidades culturales, y planes del futuro. A partir de esto, producimos un archipiélago imaginario con islas presentadas por estos elementos. Dentro de cada isla, hay "ciudades" que representan opciones o aspectos

Imma Boj e Michelle Dezember
EL MUSEO DE LA HISTORIA DE LA INMIGRACIÓN A CATALUÑA: CREANDO ESPACIOS DE COMUNICACIÓN INTERCULTURAL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 132-142

de cada elemento. Por ejemplo, dentro de *Idioma*, existe "Expresarme en otras lenguas," "Castellano", "Catalán," "Nuevos Oportunidades," "Hablar solamente con gente de mi país," etc. Cada ciudad fue consensuada por el grupo, aunque no siempre representan las experiencias de todos. Después de establecer el mapa intervenimos nuestras narrativas personales. Los participantes eligieron la ciudad de la isla que más produce inestabilidad en sus vidas. Colocaron banderitas rojas en este aspecto, y con hilo codificado con colores distintos para cada uno, trazaron una ruta tras ciudades e islas hasta que llegaron a la sexta isla: *La Isla de Bienestar*. Es interesante destacar que el concepto que decidimos era como superar el caos inevitable al que nos enfrentamos durante el proceso migratorio.



Aunque es una obra colectiva, el papel individual de los participantes es muy evidente y dio la oportunidad de crear convergencias y divergencias muy inesperadas. Por ejemplo el caso de José, un alumno del aula de acogida nacido en república Dominicana y emigrado hace unos años a Barcelona. Él inicia su ruta migratoria en "Catalán" en *La Isla de Idioma*. Nos explicó que intenta aprenderlo, pero le cuesta mucho y más aún cuando se da cuenta que necesita hablarlo para conseguir un trabajo bueno. Su ruta ideal era seguir con "Conocer Gente Nueva" en *La Isla de Amigos y Vida Social*, y otras opciones hasta que llega de nuevo

Imma Boj e Michelle Dezember
EL MUSEO DE LA HISTORIA DE LA INMIGRACIÓN A CATALUÑA: CREANDO ESPACIOS DE COMUNICACIÓN INTERCULTURAL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 132-142

a “Catalán”, que lo conduce a “Un Trabajo” en *La Isla de Planes del Futuro,* el aspecto que le transporta a *La Isla de Bienestar*. Al final de su hilo, y los de cada participante, hay una leyenda que explica en sus palabras la ruta que eligió y porque. Pero la odisea de José no es la única, y los hilos se cruzan y divergen, haciendo visible sus propias conexiones, similitudes, y diferencias de elecciones del grupo. Esta interacción es un mecanismo de la performatividad del proyecto, porque mientras plantea una narrativa alternativa a la del museo, representa una perspectiva constructivista de la realidad y el proceso discursivo de la formación de subjetividades (Myrivili 2007).

El último elemento de la colaboración era la inauguración de la obra. Después de montar las 10 rutas en el mapa, invitamos a profesores, amigos, y el público en general a conocer una nueva obra de las salas de MhiC. Los alumnos presentaron su trayectoria, y luego invitaron a los que vinieron a la inauguración a contribuir a la obra. Con hilo y chinchetas, se podía colocar un papel en medio de las rutas de cualquier alumno o directamente en una “ciudad”. En los papeles los participantes seguían el proceso de diálogo de cartografiar el impacto de la migración en nuestro territorio subjetivo. A partir de aquí como describe Garoian la performance hace visibles las voces del espectador la narrativa personal actúa como conocimiento subjetivo enfrentándose así a la idea de narrativas en tercera persona que construyen los museos cuando le hablan al espectador pasivo.

El papel del museo en esta investigación era de “participante apasionado”, en línea con constructivismo. Nuestra intención era ser más “un participante metido activamente en facilitar la reconstrucción polivocal de su propia construcción tanto como ayudar las de otros participantes” (Guba y Lincoln 1999: p. 115). En este sentido, empleamos un dialogo intercultural de manera complejo pero con un objetivo final material, que queda reflejado en la obra de arte. Deseamos que el proceso abra líneas de diálogo que quizás no pasan en las aulas, las calles, u otros entornos. Que el caos da pie a introspección y creación.

La conclusión de esta experiencia es que no pretendemos únicamente hacer el museo accesible a todo el mundo sino generar en el visitante la relación que pueda tener consigo mismo, con los demás y con la cultura visual a partir de nuestras colecciones. Y crear en el museo un público-productor que enriquece el discurso y le da la medida del mundo. Nuevas relaciones que abandonan perspectivas alejadas y monolíticas que ya están poniendo en práctica muchos museos modernos. Para ello es imprescindible, en equipamientos como el nuestro, trabajar con pequeños grupos, colectivos muy reducidos entre 10 y 15 personas que se aproximan al museo con una idea de intercambiar, de crear red y de dar más vida al proyecto después de la visita a la colección o a las exposiciones.

Imma Boj e Michelle Dezember
EL MUSEO DE LA HISTORIA DE LA INMIGRACIÓN A CATALUÑA: CREANDO ESPACIOS DE COMUNICACIÓN INTERCULTURAL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 132-142

Referencias

Amelia Amelia (2009) http://www.ub.edu/cultural/Eventos/DocsCrecerExperimentando/Folleto%20Jornadas%20Crecer%20Experimentando.pdf

Garoian, Charles. (2001). "Performing the museum". *Studies in Art Education*, 42(3), 234-248.

Guba, Egon G., and Lincoln, Yvona S., (1999) "Competing Paradigms in Qualitative Research". In DENZIN, Norman, K., and LINCOLN, Yvona S., (Comps.) (1999) *Handbook of Qualitative Research*. London: Sage Publishers.

Hooper-Greenhill, Eilean. (2000) *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, London: Routledge.

Myrivili, Elini. (2007). "Performativity, Interactivity, Virtuality and the Museum" *Museology e-journal*, Department of Cultural Technology and Communication, University of the Aegean, Greece, (4), p. 1-4.

Macdonald, Sharon, J. (2003). "Museums, national and postnational and transcultural identities". *Museums and Society*. 1(1). P. 1-16.

Rose, Gillian. (2001). "Discourse Analysis II: Institutions and Ways of Seeing," in *Visual Methodologies: An introduction to the interpretation of Visual Materials*. London: Sage.

Hodge, Robert y D Souza, Wilfred. "El museo, agente de comunicación". En: *Museo. Boletín de la Dirección de Museos*, 1984

Inês Pereira de Almeida de Bettencourt da Câmara

Encontra-se a fazer o Doutoramento em Ciências Sociais, especialização em Ciências da Comunicação, na mesma instituição. Completou a parte curricular do Mestrado em Sociologia, na mesma instituição. É docente no ensino superior desde 1998. Lecciona nas áreas de comunicação e marketing. Em 1999 funda a Mapa das Ideias, uma consultora e editora especializada em comunicação e mediação cultural. Tem trabalhado com instituições de referência como o IMC, Museu de Marinha, Museu das Comunicações e uma extensa rede de museus pertencentes aos municípios: Oeiras, Sintra, Cascais, Alcochete, Odivelas, Moita, entre outros.

O MUSEU COMO INSTITUIÇÃO SOCIAL E OS SEUS PÚBLICOS

Inês Pereira de Almeida de Bettencourt da Câmara

Resumo

O Museu, tal como o conhecemos, é uma invenção da modernidade e da ideia de serviço público. É uma poderosa instituição social, que deve ser analisada enquanto tal, principalmente à luz dos seus públicos, nos seus objectivos explícitos e nas diferentes dimensões, tal como afirma Stephen Weil.

Vivendo um período de crise, encontramos um amplo debate sobre o papel do Museu na actualidade por dois grandes conjuntos de razões. Antes de mais, existe um problema financeiro resultante da natural escassez de recursos do Estado. Por outro lado, existem tensões dentro da própria comunidade profissional sobre vários aspectos estratégicos.

Dentro deste contexto, optou-se por explorar a relação entre o Museu e os seus públicos através de dois estudos exploratórios. Apresentam-se primeiro os resultados do inquérito aplicado a dirigentes de museus portugueses sobre a relação institucional com os seus públicos. Em seguida, discutem-se as conclusões de um estudo qualitativo com jovens que se enquadram no público preferencial dos museus.

Palavras-chave: Museus, Instituição Social, Públicos, Estudo Qualitativo

Inês Pereira de Almeida de Bettencourt da Câmara
O MUSEU COMO INSTITUIÇÃO SOCIAL E OS SEUS PÚBLICOS
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 143-155

Abstract

The Museum, as we know it, is a child of modern times, spawn from the idea of public service. A powerfull social institution, it must be analised as such, specially in light of its own audiences, of its own explicit purposes, and in its diferent dimensions, as stated by Stephen Weil.

In these times of crisis, two sets of questions determine the wide and encompassing debate which surrounds the contemporary role of the Museum. First of all, there are the financial problems emerging from the natural scarcity of public resources. On the other hand, there are conflicting visions within the professional community surrounding diferent strategic postures.

In this context, the relationship between the Museum and its audiences is analised through two exploratory studies. We start by presenting the results of an inquiry directed at the leaders of the portuguese museum community on the subject of their institutional relantionship with their audiences. We then finish by discussing the conclusions drawn from a qualitative study built around a universe of young people that belong to the social-demographic group widely considered to be the target for these institutions – high social and intelectual capital, regular school (at least) and family excursions to heritage and culture institutions.

Keywords: Museum, Social Institution, Audiences, Qualitative Study

Inês Pereira de Almeida de Bettencourt da Câmara
O MUSEU COMO INSTITUIÇÃO SOCIAL E OS SEUS PÚBLICOS
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 143-155

Contexto teórico

O *Museu*, tal como o conhecemos, é uma invenção da modernidade e da ideia de serviço público. É das poucas, senão a única, instituições culturais que coloca a sua razão de ser nas suas audiências – presentes e futuras – e não na produção cultural ou artística por si. São poderosas instituições sociais, que devem ser analisadas enquanto tal, principalmente à luz dos seus *públicos*, nos seus objectivos explícitos e nas diferentes dimensões[1], passando antes de mais, por um necessário processo de dessacralização.

O Museu é uma autoridade que, como instituição, usando as palavras de Mary Douglas[2], efectua as classificações por nós, orienta de maneira sistemática a memória dos indivíduos e canaliza as nossas percepções dentro de formas compatíveis com as relações por elas mesmas autorizadas. Estas funções *latentes* conferem um estatuto único à organização e aos seus profissionais, tornando os Museus verdadeiros guardiões da sociedade, através da preservação e da construção da estética, da memória e da identidade.

Aliás, a importância da classificação é tal, que Ana Lisa Tota afirma[3], «uma obra só se torna arte no momento em que é exibida e reconhecida como tal». Mas Tota frisa ainda[4] no caso dos museus de arte: «o objecto material não será um objecto qualquer, mas um objecto para o qual se antecipou um destino de uso artístico (pelo autor, pela galeria, pelo crítico). Trata-se então de um objecto exibido no interior dos circuitos socialmente destinados à produção artística».

Vivendo um período de crise, encontramos um amplo debate sobre o papel do Museu na actualidade por dois grandes conjuntos de razões. Antes de mais, existe um problema financeiro resultante da natural escassez de recursos do Estado, que determina, mais do que é determinada por, a vontade política. Por outro lado, existem tensões dentro da própria comunidade profissional sobre vários aspectos estratégicos: a importância dada a conservadores e a educadores dentro do Museu; as formas de angariação de financiamento; o papel do Estado e da vontade política; a própria formação profissional; e, a questão mais central, porque influencia todas as outras, as estratégias de captação e de relação com os públicos.

1 *WEIL Stephen E. Making Museums Matter. Washington DC: Smithsonian Institution Press, 2002. – p. 3.*

2 *DOUGLAS, Mary. How Institutions Think. 1.ª ed. Nova Iorque: Syracuse University Press, 1986. – p. 93.*

3 *TOTA, Anna Lisa. A Sociologia da Arte – Do Museu Tradicional à Arte Multimédia.Trad. Isabel Teresa Santos. Lisboa: Editorial Estampa, 2000 [Carocci Editore, 1999]. – p. 15.*

4 *TOTA. Op. Cit. - p. 44.*

A *modernização* referida por Faria[5] que resulta muitas vezes de vontades expressas na própria comunicação social, nos encontros profissionais e na literatura corrente, acaba por ter várias manifestações importantes:

• A organização de exposições *blockbuster*, que resultam de uma decisão estratégica da instituição (por exemplo, uma antologia da Paula Rego ou uma exposição dedicada à Pop Art), mas também de um fenómeno de *agenda-setting* por parte da comunicação social. Ou seja, uma convergência de discursos entre a instituição autoritária, o Museu, («quando transponho a porta de um museu já sei que aquilo que vou encontrar é arte»[6]), e a televisão, a imprensa e, também, os novos media que funcionam como agências capazes de produzir autoridade cultural e artística. E uma aproximação mais "mercadológica" da programação consubstanciada na própria exposição, nos eventos associados (como os museus abertos à noite, por exemplo), no merchandising da mesma, assim como no plano de comunicação.

• A dinamização de projectos educativos de natureza diversa, que reflectem paradigmas ligados à própria aprendizagem e o conhecimento como pressupostos de trabalho. Neste campo específico registam-se quatro tendências relevantes na sua convergência: a elevada formação académica dos agentes culturais envolvidos na educação; a parceria natural entre o Museu e a Escola, tornando os públicos escolares um segmento central dos serviços educativos; o próprio investimento das famílias no tempo extra-curricular das crianças, cultivando uma *ocupação de tempos livres útil* para a formação global das mesmas

• O discurso inclusivo que encontra reflexo na programação, nas actividades educativas e, também, em projectos transversais que ligam parceiros dos Museus, das Escolas e da própria Acção Social.

Perante esta realidade profissional e institucional que vive um momento particularmente dinâmico, há que analisar o Museu enquanto elemento de uma estrutura de diferenciação social (não obstante os discursos *politicamente correctos*), através de códigos explícitos e implícitos. Mas, por outro lado, as motivações subjacentes aos vários públicos dos Museus são relevantes, ao procurar distinguir a fruição estética ou procura de conhecimento, das práticas de lazer e de convívio ligadas ao consumo cultural. Existe, por essa razão, uma componente de vontade individual e de consumo que tem que ser analisada num espectro mais amplo de que os estudos de visitantes habituais.

5 FARIA, Margarida Lima de. «Etapas e limites da globalização da cultura institucional: Os museus». Carlos Fortuna e Augusto Santos Silva (orgs.). Projecto e Circunstância – Culturas Urbanas em Portugal. Porto: Afrontamento, 2002 – pp. 316.

6 TOTA, Op. Cit. - p. 46

Inês Pereira de Almeida de Bettencourt da Câmara
O MUSEU COMO INSTITUIÇÃO SOCIAL E OS SEUS PÚBLICOS
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 143-155

O museu e os seus públicos

Perante este cenário, partimos para a apresentação dos resultados do inquérito aplicado a dirigentes dos museus portugueses em 2008, procurando descrever a sua relação – através da comunicação e das próprias necesssidades formativas dos recursos humanos das suas instituições – com os seus públicos.

Por essa razão, foi percorrido um caminho que começou, justamente pela formação. Aliás, a forma como o auto-diagnóstico de necessidades de formação e a relação com os públicos – se cruzam e as suas implicações num retrato de preocupações e, inclusivamente, de aspirações institucionais (sempre preconizadas pelos respondentes), foram objecto de discussão.

Foram diagnosticadas várias necessidades formativas. Curiosamente, não obstante a experiência e a prioridade estratégica que as escolas representam enquanto públicos privilegiados, o elenco de temas de formação (classificados como *importante* ou *muito importante*) foi o seguinte: projectos educativos com escolas; marketing relacional; comunicação com crianças; públicos com necessidades especiais; marketing e comunicação. Ou seja, a comunicação directa e específica com determinados públicos surge como uma prioridade, a par de uma necessária formação em marketing (nas várias vertentes).

A *comunicação on-line* (numa amostra em que 76% dos respondentes afirma ter um sítio institucional) é considerada pouco relevante assim como os estudos de público (que muitas organizações afirmam fazer dentro dos mais variados formatos).

Na amostra analisada, havia uma preocupação de oferecer horários de visita e de actividades a semana *toda*. A maior amplitude de horários, para além de demonstrar uma mudança na relação com os públicos, democratizando o seu acesso, permite outras oportunidades: a diversificação da programação cultural, o acesso de diferentes públicos, a dinamização de parcerias e projectos transversais que envolvam diferentes instituições.

Como facto ainda mais importante, o inquérito permite identificar um investimento no museu enquanto equipamento cultural estratégico, juntando a oferta de lazer e de educação: 64% têm uma loja; existem cafetarias em 31% dos museus respondentes; 70% têm bibliotecas e centros de documentação, sendo que 27% têm quiosques internet e 20% oferecem salas multimédia e de audiovisuais. Ou seja, isto é um reconhecimento das sinergias geradas pela polarização de diversos equipamentos.

Nos museus mais recentes – incluindo aqui os espaços que foram objecto de renovação – sente-se uma mudança de enfoque, que se contextualiza na própria política cultural do concelho. O *marketing* regional e das cidades tem contribuído

para a criação de identidades próprias – que passam pela "reinvenção da tradição" ou pela criação de uma marca cultural diferente - alimentadas por um conjunto de políticas e de eixos de desenvolvimento.

Fugindo às iniciativas realizadas sob égide do Dia Internacional dos Museus ou Festas do Concelho, em que se torna um hábito ampliar os horários dos Museus, importa discutir o efectivo prolongamento dos mesmos dentro das oportunidades referidas acima. Pode-se dar especial relevo às questões inerentes a parceiros estratégicos, de áreas diferentes, mas que possam promover sinergias na comunicação e na oferta de programação.

Praticamente todos os museus inquiridos investiram em peças de comunicação institucional, como folhetos ou catálogos. Em contrapartida, existem muito menos monografias e estudos científicos – realizados no âmbito do acervo e da temática do Museu – publicados com a sua chancela. Este facto pode relacionar-se com dois factores: a prevalência da administração pública local na amostra; e a integração das publicações do Museu numa política de comunicação global com recursos limitados.

A comunicação organizada e sustentada nas singularidades da instituição, através dos seus múltiplos suportes – internet, imprensa, publicações – permite a fidelização de públicos. Esta "fidelização" baseia-se em múltiplos factores – cognitivos, afectivos, ideológicos – que se consubstanciam numa acção de apreciação e de conhecimento que ultrapassa os limites físicos do *Museu*.

Paradoxalmente, estes factores, tal como foi discutido anteriormente, também estão envolvidos no usufruto do espaço. Tal abre novos territórios de exploração.

Neste estudo, 90% dos museus respondentes afirma ter um serviço educativo activo, privilegiando os públicos escolares e a comunidade. Note-se que, do ponto de vista da tutela principal, se centra muito na realidade da administração pública local. Aqui, dentro do quadro de acção das autarquias, existe um forte sentido de políticas culturais e comunitárias que poderão organizar-se em torno de eixos patrimoniais, museológicos e de programação cultural.

A relação com os públicos tem que comportar, na gestão pública da cultura, duas etapas incontornáveis: por um lado, a concepção de um serviço educativo nas suas diversas vertentes – relação com o acervo, públicos preferenciais, parceiros institucionais, parceiros comunitários, dinamização de redes.

Por outro, para garantir o sucesso deste trabalho nos diferentes níveis (incluindo o seu futuro financiamento), é essencial assegurar uma avaliação constante e rigorosa dessa mesma política educativa. Não bastará pensar nesta etapa como a conclusão de um projecto para justificar a adjudicação de recursos, mas sim como o início, através da formulação de objectivos – claros e mensuráveis – e de uma gestão de

projecto – nos recursos, no calendário, no orçamento. Desta forma, será mais fácil levar a cabo uma avaliação do projecto e enquadrar os estudos de público.

O inquérito não abrangia uma análise mais profunda destes "estudos" de público. Ou seja, não se questionou a natureza metodológica ou a capacidade técnica da equipa, intuindo-se, em alguns casos, o recurso aos meios internos com os óbvios constrangimentos logísticos e metodológicos.

Se as estatísticas de visitantes – habitualmente segmentados em grandes grupos (escolas, grupos organizados, por exemplo) – são um indicador precioso do êxito da instituição museológica, os estudos de públicos descritos parecem, em alguns casos, não ultrapassar o horizonte de (falsa) segurança, oferecido por esses mesmos números, limitando a sua utilidade em contexto institucional.

Os estudos de públicos ainda não são vistos, numa conjuntura (ou, no caso do sector cultural, pode-se classificar como um factor estrutural) de forte contenção orçamental, como uma fonte de receitas ou mesmo de aprendizagem organizacional. Aliás, tão importante como o público é a avaliação efectiva dos projectos do museu, através da auscultação de parceiros, dos públicos internos e das já referidas audiências.

Por outro lado, também se pode dar conta de outros fenómenos relevantes: alguns respondentes estruturam os públicos de acordo com um processo de segmentação (por exemplo, motivações de visita ou aspectos sazonais); outros identificam, no processo motivacional da visita, a importância do *trabalho* do Museu no desenvolvimento de pontos de contacto e de atracção dos seus públicos.

As expectativas dos públicos em relação à principal missão do Museu, enquanto instituição de classificação (e memória e identidade), também se encontram espelhadas neste elenco. Ou seja, o *único*, o *belo, o histórico* continuam a ser, na opinião dos respondentes, motivações poderosas de ida a um museu. Tal como é discutido no relatório, estas motivações poderão ser muitas vezes secundárias em relação ao convívio social e ao entretenimento.

O Museu privilegia as crianças, as escolas e, mais recentemente, as famílias, como públicos-alvo prioritários. Esta estratégia permite canalizar os recursos de divulgação e organização num grupo muito restrito preconizado por pais e professores, simplificando um problema de comunicação que, sem um plano de marketing, é irresolúvel. Contudo, o Museu não consegue estabelecer relações duradouras através da fidelização dos seus públicos, ignorando as rupturas que advêm dos vários momentos do ciclo de vida e, tal como já foi afirmado anteriormente, a posição periférica que ocupa nas práticas culturais.

Inês Pereira de Almeida de Bettencourt da Câmara
O MUSEU COMO INSTITUIÇÃO SOCIAL E OS SEUS PÚBLICOS
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 143-155

Os jovens e os museus

Dentro deste contexto, optou por aplicar um conjunto de entrevistas semi-dirigidas a um grupo de 12 jovens que pertencem – na teoria – ao universo das audiências museológicas. Ou seja, pertencem à classe média, tendo pelo menos um progenitor com habilitações formais, são eles próprios estudantes do ensino superior, frequentaram os museus no contexto de visitas de estudo e de família.

Este estudo tem uma natureza fundamentalmente exploratória, procurando analisar, de uma forma aberta, a representação do Museu e revê-la à luz da literatura actual.

A entrevista começou com a pergunta "O que é um Museu?". Aqui procurou-se perceber qual era a imagem que os entrevistados tinham da instituição-Museu.

Tal como MacDonald[7] afirma, um factor de resistência ao Museu reside nas distâncias física e simbólica induzidas pelo discurso expositivo, em relação com os visitantes.

Neste caso, essa dimensão negativa ancora-se na própria representação simbólica do Museu, através da redução do espaço à exposição e à compilação de objectos, tal como é identificado por nove dos respondentes. Os entrevistados privilegiam o espaço físico ou edificado, correspondendo a uma visão mais conservadora do Museu.

Por outro lado, a imagem do Museu, descrito por Fortuna[8] como *um grande e morto armazém* encontra correspondência através da simples reunião, compilação e exposição de objectos.

Veja-se agora o elenco das funções do Museu, para aferir a visão dos entrevistados sobre o papel actual desta instituição. Curiosamente, ao contrário do que é expresso acima, os entrevistados quando descrevem as funções do Museu privilegiam a componente educativa e comunitária em detrimento da conservação e preservação dos artefactos.

A aprendizagem faz parte das principais motivações dos visitantes de Museus[9]. No entanto, de um universo de doze respondentes, só três associam o Museu a uma instituição dinâmica.

7 MACDONALD, Sharon. «Cultural imagining among museum visitors». In Eilean Hooper-Greenhill (ed.). The Educational Role of the Museum. Londres: Routledge, 1999 [1994] – pp. 269-277.

8 FORTUNA, Carlos. Identidades, Percursos, Paisagens Culturais: Estudos Sociológicos. Oeiras: Celta, 1999.

9 HOOD, Marilyn. «After 70 years of audience research, what have we learned?, who comes to museums, who does not, and why?». In D. Thompson, A. Benefield, S. Bitgood, H. Shettel e R. Williams (eds.). Visitor Studies: theory, research, and practice. Vol. 5. Jacksonville: Visitor Studies Association, 1993 – pp. 16-27.

Inês Pereira de Almeida de Bettencourt da Câmara
O MUSEU COMO INSTITUIÇÃO SOCIAL E OS SEUS PÚBLICOS
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 143-155

Tal leva a colocar a tónica na importância das visitas de estudo na modelação da representação Museu, uma vez que os estudantes são o principal público de Museus em Portugal. Praticamente todos estes inquiridos tiveram a sua primeira experiência museal em contexto escolar. Por outro lado, a componente educativa é visível e é publicitada (mesmo dentro do próprio museu ou nos respectivos suportes de comunicação), enquanto a investigação não o é.

Esta tendência mantém-se ao longo de onze entrevistas, que focam a educação. Contudo, o Museu também é apresentado como um local onde se vai para contemplar; e também como um local onde o visitante pode usufruir e entreter-se.

A apresentação do museu e do centro de exposições como equivalentes foi propositada, procurando perceber qual a reacção dos entrevistados. E, de facto, vários entrevistados, já na discussão posterior à entrevista auto-administrada, assinalaram o facto de «não ser a mesma coisa». Um dos entrevistados assinalava: «Museu é bem diferente de um centro de exposições, não? Porque vou a exposições duas vezes por mês em média... mas museus... é mais difícil.» Outra entrevistada assinala que foi ver exposições (de fotografias, artes plásticas de amigos ou conhecidos) cerca de dez vezes este ano, mas que o último museu que visitou foi há dois anos.

Esta disparidade entre a frequência de exposições e os museus poderá ser discutida no âmbito dos conceitos de alta e baixa cultura.

Os museus visitados no estrangeiro inserem-se em práticas de turismo. Bourdieu[10] tinha assinalado no seu estudo sobre visitantes de museus, que o turismo proporcionava a oportunidade e, de certo modo, a *obrigação social* de ir conhecer determinado museu, exposição ou objecto.

Pelo menos sete dos entrevistados afirmaram ter visitado um Museu uma a duas vezes durante o ano de 2003. Em quase todos os casos, os entrevistados referem a importância da companhia dos seus pares para ir visitar um museu. Novamente, a prática cultural encontra-se intimamente ligada à interacção social.

Voltando à distinção entre Museu e centro de exposições, não se poderia deixar de referir que as *exposições temporárias* são consideradas hoje um elemento fundamental de animação museológica. Estudos, nacionais e internacionais, aferem a importância que o público dá a esse tipo de iniciativas. As exposições temporárias requerem um investimento grande de recursos materiais e humanos, mas dão visibilidade à instituição, libertando-a da imagem de armazém de objectos seleccionados por algum critério supra-individual.

10 *BOURDIEU e DARBEL, Op. Cit.*

Inês Pereira de Almeida de Bettencourt da Câmara
O MUSEU COMO INSTITUIÇÃO SOCIAL E OS SEUS PÚBLICOS
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 143-155

Curiosamente, para muitos museus, incluindo portugueses, as exposições temporárias podem nascer da exposição rotativa, seleccionada de forma temática, de peças já existentes no acervo e muitas vezes guardadas durante anos nas reservas. Reduzindo o investimento e o perigo da circulação das peças (o roubo das peças de ourivesaria real portuguesa em Haia ainda está bem presente na memória dos responsáveis), aumenta o dinamismo institucional, oferecendo novidade a um público relutante em ser seduzido.

Uma das sugestões dadas pelos entrevistados já em fase de discussão propunha uma nova função para os museus: «Deviam arranjar espaços para o pessoal poder estudar. Toda a gente vai estudar para a estação de serviço, mas se tivesse um sítio mais agradável.»[11]

A atitude perante o teatro é diferente entre os doze entrevistados. Existem dois casos (um dos quais estudante de produção de espectáculo) de uma frequência elevada e regular. Os restantes assinalam que foram ao teatro entre uma a três vezes este ano. A principal variante em relação às formas culturais até agora discutidas – museu e conferências – é que todos os indivíduos exprimiram uma grande pena por não irem mais vezes ao teatro. No entanto, esta questão não foi explorada na discussão posterior ao auto-administração, por não se relacionar directamente com o objecto de estudo.

Cinco dos entrevistados indicaram ter ido pelo menos uma vez a uma conferência ou colóquio, este ano, por tratarem de temas que lhes interessam. Este consumo enquadrado em contexto universitário pode ser visto como um pólo de animação museológica.

As duas instituições museológicas com este tipo de programação, contactadas para efeitos do estudo,[12] referem o sucesso das iniciativas que implicam, muitas vezes, recusa de inscrições por sobrelotação de espaço. Em concertação com os pólos universitários, os museus são espaços ideais para fomentar discussão académica e a apresentação de teses e ideias novas. Tal torna-se ainda mais premente quando constata-se neste estudo que a componente de investigação e científica é ignorada nas representações aqui analisadas.

A audição de música demonstra o ecletismo dos jovens, por um lado, e, pelo outro, o fenómeno de gloablização. Mais concretamente, os entrevistados apresentam uma grande mistura de estilos e nacionalidades – desde *jazz* e *música mundo* até

11 *Obviamente que esta afirmação requer uma contextualização: na Linha de Cascais, criou-se o hábito de ir estudar para as cafetarias das Estações de Serviço GALP da auto-estrado Lisboa-Cascais, único local aberto 24 horas e com espaço suficiente para grupos de estudo.*

12 *Centro Cultural de Belém e Centro de Arte Moderna.*

Inês Pereira de Almeida de Bettencourt da Câmara
O MUSEU COMO INSTITUIÇÃO SOCIAL E OS SEUS PÚBLICOS
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 143-155

o *pop* e o *rock* mais comercial. Graças à implementação de novos grupos musicais nacionais, ouvir cantar em português torna-se cada vez mais vulgar.

Os hábitos de leitura dos entrevistadores comprovaram o que tem sido discutido na literatura actual. Não obstante serem estudantes universitários, não têm a prática de ler livros fora do âmbito académico (obrigatório), havendo um entrevistado que afirmava que este ano não lera um livro e um outro que referiu que leu seis livros.

O consumo de televisão, à semelhança da realidade nacional, é importante nas práticas quotidianas. Privilegiam os noticiários, filmes e os reality shows. Aqui, pela primeira vez, existe uma diferenciação de gostos em função do género. Os indivíduos do sexo masculino mostram preferência por programas desportivos e comédia no canal SIC Radical; enquanto que as entrevistadas nomeiam as telenovelas.

Continuando a analisar o consumo dos meios de comunicação social, a maioria afirma ler jornais e revistas embora não os comprem. O *Público* encontra-se entre as preferências dos entrevistados, sendo nomeado por 4 indivíduos. A *Visão*, *The Economist* e a *National Geographic* são objecto de assinatura por parte de três jovens, graças a ofertas de familiares.

Da análise dos dados recolhidos, a primeira questão que surgiu relaciona-se com o debate do futuro da museologia. Se o Museu é visto como um local que expõe objectos ligados a determinado tema, pessoa ou local e privilegiam-se os aspectos de exposição e de educação, então muito do que se discute na museologia contemporânea falhou.

O facto da educação ser vista como a função primordial do Museu, demonstra a importância da aliança escola-Museu como instituições de socialização e a substância do debate museológico em torno deste tema. Não sendo um espaço de educação formal, as fragilidades do Museu revelam-se no diálogo com públicos que não são *obrigados* a frequentá-lo.

Os programas de animação museológica têm dificuldade em lidar com públicos muito jovens, com menos de 6 anos, que não passaram pela escola[13] e com os adolescentes, em claro processo de afastamento das instituições de socialização primária – família e escola.

O Museu está afastado das práticas culturais juvenis, porque não se conseguiu transformar de *escola* para *espaço de convívio social*. Há que salientar que as visitas foram feitas na companhia de amigos ou familiares e que esta é uma tendência

13 *Refira-se o trabalho estratégico que o Centro de Arte Moderna da Fundação Gulbenkian está a levar a cabo junto a estes públicos-alvo. A Fundação Gulbenkian foi, aliás, pioneira na Educação pela Arte, através do Centro de Arte Infantil (CAI).*

Inês Pereira de Almeida de Bettencourt da Câmara
O MUSEU COMO INSTITUIÇÃO SOCIAL E OS SEUS PÚBLICOS
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 143-155

transversal à grande maioria das práticas culturais juvenis e adultas.
As exposições temporárias e as conferências poderão ser eixos de dinamização e atracção de novos públicos, uma vez que aproximam-se de práticas regulares e áreas de interesse dos jovens.
Uma estratégia de parcerias pode integrar o Museu na sua envolvente, usufruindo de sinergias com outras instituições. Permitirá, através do intercâmbio de estudantes e de investigadores, manter activa a investigação científica no Museu, área frequentemente descapitalizada em recursos materiais e humanos.
Os Museus portugueses têm, no seu conjunto, não obstante o que se afirmou, uma programação bastante diversificada e com pouca afluência. Para mudar essa situação, tem que se investir em duas áreas distintas, ainda que complementares. Por um lado, no estudo sistemático das suas audiências reais e potenciais. Por outro, devem desenvolver uma relação activa com os órgãos de comunicação social, de acordo com os seus públicos-alvo. Esta planificação deve ser feita de acordo com uma estratégia organizacional que permita fazer a aferição de objectivos e correcção de desvios ao projectado inicialmente.

Inês Pereira de Almeida de Bettencourt da Câmara
O MUSEU COMO INSTITUIÇÃO SOCIAL E OS SEUS PÚBLICOS
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 143-155

Isabel Victor e Margarida Melo
A QUALIDADE EM MUSEUS – ATRIBUTO OU IMPERATIVO?
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 156-167

Isabel Victor e Margarida Melo

Isabel Victor: *Socióloga/Museóloga; Directora Museu do Trabalho Michel Giacometti; Docente no Mestrado de Museologia na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias; Palestrante convidada mestrado em Museologia do ISCTE.* ***Margarida Melo:*** *Licenciada em História (Universidade Nova de Lisboa); Mestre em Museologia (Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias); doutoranda em Museologia (Department of Museum Studies, University of Leicester)*

A QUALIDADE EM MUSEUS – ATRIBUTO OU IMPERATIVO?

Isabel Victor e Margarida Melo

Resumo

Neste texto procuramos contribuir para a clarificação da ideia de Qualidade Museal quando articulada com a museologia social. Defendemos, para tal, o conceito de participação enquanto processo-chave para a Qualidade em Museus.

Palavras-chave: Museus, Gestão da Qualidade, Participação, Aprendizagem

Abstract

In this paper we aim to contribute to the discussion regarding Museums Quality, when articulated with the museum's social function. We propose the idea of participation as a key-process in order to achieve Museum's Quality.

Keywords: Museums, Museum's Quality, Participation, Knowledge

Isabel Victor e Margarida Melo
A QUALIDADE EM MUSEUS – ATRIBUTO OU IMPERATIVO?
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 156-167

> A Gestão da Qualidade é muito diferente da Qualidade. Caracteriza-se pelo sistema de organização que está por detrás para conseguir pôr em prática a Qualidade de uma forma permanente e consistente. Se não se conseguir definir Qualidade não se sabe o que se vai controlar ou gerir.
> (Ramos Pires 2005, excerto de entrevista publicada em Victor 2005)

Introdução

A ambiguidade de sentidos relativamente à noção "Qualidade em museus" pode levar a que todos estejamos, aparentemente, de acordo em alcançá-la, mas absolutamente equivocados relativamente aos pressupostos dessa mesma Qualidade e aos caminhos para a atingir, tão somente porque partimos de diferentes conceitos e formas de articular o eixo Museu/Qualidade. O que nos entusiasma no modelo de auto-avaliação, multi-modo e aberto, preconizado pelo Sistema da Gestão da Qualidade, é o rigor dos critérios e a oportunidade de aprofundar estas categorias, a partir da recolha e selecção de evidências, da formulação rigorosa de critérios e variáveis, construídas a partir da identificação das necessidades e expectativas dos cidadãos-clientes do museu, como princípio e fim de toda a acção museológica.

Eixos teóricos da Qualidade em Museus- Quem disse o quê?

Um dos primeiros autores a salientar a importância dos princípios da gestão da qualidade aplicados aos museus foi Peter Ames (1990: 137-147), logo no início da década de 1990, propondo 38 indicadores de performance para os museus, divididos em seis categorias: 1) Acesso; 2) Finanças e infra-estruturas; 3) Angariação de fundos; 4) Recursos Humanos; 5) Marketing; 6) Exposições, colecções e educação. No mesmo ano, Middleton (1990) sugeria a adopção dos princípios da gestão da qualidade nos museus, especialmente no que dizia respeito à qualidade do produto e à orientação para o cliente. Porém, os responsáveis pelos museus mundiais mantiveram-se genericamente à margem destas recomendações, oferecendo certa resistência em assumir, para a gestão de um bem público, de cariz cultural, princípios usados no sector privado, industrial e comercial.
Sete anos mais tarde, Michael Fopp, na sua obra *Managing Museums and Galleries* (1997), traça o percurso histórico da gestão no contexto mundial desde inícios do século XX, reflectindo sobre o modo como os museus foram incorporando algumas dessas práticas. Para Fopp, um gestor a operar dentro do quadro da Qualidade verá, essencialmente, clientes e fornecedores numa cadeia interligada de prestação de serviços, dentro e fora da organização. Porém, a percepção da existência de clientes no universo museal é uma realidade recente, pelo que ainda não existe uma consciência generalizada de que um produto museal de qualidade é aquele que vai

Isabel Victor e Margarida Melo
A QUALIDADE EM MUSEUS – ATRIBUTO OU IMPERATIVO?
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 156-167

ao encontro das necessidades dos seus cidadãos-clientes, ao longo da cadeia de processos que ganhará visibilidade no resultado final e nos impactos que promove.
Será já no final da década que, numa obra de referência para a gestão museal, *Management in Museum* (coordenada por Kevin Moore 1999), surge uma contribuição de Carol Bowsher. O seu artigo pode ser considerado como uma das primeiras análises das valências da Qualidade Total quando aplicadas ao campo museal. Nele Bowsher investiga os impactos causados pela adopção dos princípios da TQM na gestão dos Museus da região de Leiscester, na Grã-Bretanha. Tratava-se de uma experiência pioneira e importava à autora compreender os ganhos, mas também as dificuldades trazidas por este novo modelo de gestão.
Segundo Carol Bowsher (1999), os museus são organizações que não se subtraem (ou não devem subtrair-se) à gestão por objectivos, pelo que, à partida, têm interesse em adoptar uma filosofia organizativa que vise a melhoria contínua dos seus processos e resultados. Porém, a sua complexidade interna e o carácter fortemente qualitativo dos seus resultados dificultam, no seu entender, avaliações de performance que enfatizem expressões quantitativas.
Segundo a autora, a implementação de um sistema de Gestão pela Qualidade Total na esfera museal pode ser minada por algumas condicionantes:
1) Falta de clareza e sentido nos objectivos – objectivos divergentes nos vários departamentos levam a relações tensas dentro da organização, o que obviamente condiciona a qualidade da instituição e dos serviços que oferece[1].
2) Complexidade da estrutura de gestão – A maior parte dos museus não tem autonomia, financeira e institucional, para levar a cabo alterações radicais e carrega muitas vezes o peso de uma estrutura burocrática, combinada com uma forte hierarquização da gestão.
3) Parcos recursos – a crise do Estado Social (que, entre outras funções, chamava a si a função de assegurar a educação e a promoção da cultura dos seus cidadãos) vem impor constrangimentos sérios ao funcionamento dos museus, obrigados cada vez mais a trabalhar com menos recursos financeiros e humanos, o que por si só não favorece a implementação dos sistemas de gestão da qualidade. A adopção de um sistema de Gestão da Qualidade Total tem sérias dificuldades em implementar-se

1 *"It is the lack of 'process' for creating and articulating goals that is more problematic than the more visible debate about what the goals should be (...) the involvement of all constituencies in goal-setting exercises and developing common philosophy will help overcome both board membership and departmental dissent." (Bowsher, 1999: 247)*

Isabel Victor e Margarida Melo
A QUALIDADE EM MUSEUS – ATRIBUTO OU IMPERATIVO?
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 156-167

junto de funcionários descontentes e sobrecarregados[2].

Ainda nos últimos anos da década de 1990, de 30 de Setembro a 4 de Outubro de 1997, o European Museum Forum efectua o seu workshop anual em Itália subordinado ao tema "Public Quality in Museums". Este encontro teve um efeito de 'contaminação' junto de alguns museólogos italianos, que ficaram especialmente interessados em desenvolver a temática da Gestão da Qualidade aplicada ao sector museal. Assim, no ano de 2000, com o apoio do European Museum Forum, realiza-se em Cortona, Itália, uma acção de formação para profissionais de museus, intitulada *Musei: la qualità come strumento di innovazione*. Deste curso resulta a obra Museo e cultura della qualità, publicada em 2001 e coordenada por Massimo Negri e Margherita Sani. A obra desenvolve-se em duas partes: a primeira com contribuições que avaliam as vantagens da aplicação da Gestão da Qualidade aos museus contemporâneos, abordando questões como os *standards* museais, as questões éticas implicadas, os critérios da qualidade e as limitações à medição dos resultados dos processos museais; a segunda parte dedicada aos documentos e instrumentos disponíveis para desenvolver o estudo desta temática.

Mais recentemente, em 2004, surge um novo contributo para esta discussão, desta vez pela mão de François Mairesse, com a publicação da obra *Missions et Évaluation dês Musées – Une enquetê à Bruxelles et en Wallonie*. Nela, Mairesse elenca os vários tipos de avaliação que, ao longo de décadas, foram sendo aplicados ao 'rizoma museal': dos relatórios de actividades aos inquéritos de públicos, passando pela acreditação e pelos os indicadores de performance.

Como contraponto, François Mairesse propõe uma "avaliação global" (2004: 213) que vise o conjunto das missões (técnicas, axiológicas e funcionais) e o conjunto de actores reunidos na rede museal. Esta avaliação desenvolver-se-á em torno de seis eixos fundamentais:

1) os actores, com total representatividade dos implicados nas acções museais;
2) os objectivos da avaliação como resultado de um acordo alargado sobre o funcionamento do museu;
3) o contexto de avaliação;
4) o objecto a avaliar, considerando o conjunto de técnicas, funções e axiomas;
5) o método;
6) o referencial que posiciona o museu num contexto geral de rede ou rizoma.

2 *"The current economic climate, it must be stated, is not conductive to the culture of TQM. It could well be argued that an environment of budget cuts and redundancies, is unfortunately more likely to develop a breeding ground for infighting and back stabbing, than one of trust and cooperation. (Bowsher 1999: 248)*

Isabel Victor e Margarida Melo
A QUALIDADE EM MUSEUS – ATRIBUTO OU IMPERATIVO?
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 156-167

A avaliação, assim entendida, teria como mérito fundamental a reflexão axiológica sobre o fazer museal, hoje em dia praticamente arredada das grandes linhas de discussão (Mairesse, 2004: 214-215).
Estes são alguns dos principais contributos que permitem apreciar as valências da Gestão da Qualidade aplicada ao campo museal. Tratam-se de visões diversas que em comum têm o desejo de contribuir para um reposicionamento da gestão e avaliação museais, subtraindo-as à lógica da mera contabilidade de públicos e das estratégias do marketing tradicional.

A Qualidade nos museus portugueses

O Museu do Trabalho Michel Giacometti* e os serviços educativos dos Museus Municipais de Setúbal, foram pioneiros no uso das ferramentas da Gestão da Qualidade. Este exercício permitiu identificar processos, salientar pontos fortes e pontos fracos, medir e publicar os seus resultados de desempenho, com recurso à CAF (Common Assessment Framework) e a comparar-se objectivamente, através de nove critérios e vinte e três sub-critérios, previamente definidos pela ferramenta auto-avaliativa, com outras organizações de natureza afim e/ou diferenciada, que perseguem objectivos sociais e culturais. Este estudo de caso está amplamente divulgado no número 23 dos cadernos de Sociomuseologia, edições da Universidade Lusófona, dedicado ao tema.



Museu do Trabalho Michel Giacometti (autoria: Jean Jacques Pardete)



Museu do Trabalho Michel Giacometti (imagem de arquivo)

A experiência daí resultante tem servido de reflexão, em meio universitário e museológico, espelhada nas boas práticas que o próprio museu adoptou, na prossecução da sua missão, assente na participação como processo-chave da Qualidade e na busca da melhoria contínua, resultante da auto-avaliação e da constante revisão dos procedimentos inspirados no primado da pessoa, como enfoque primordial da acção museológica.

Resultante de estudos, encontros e reflexões sobre o tema, foi criada, no âmbito da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, a página http://www.museologia-portugal.net/, disponível desde 2006, ano em que teve lugar em Lisboa, no Instituto Português da Qualidade, o XIII Encontro Nacional Museologia e Autarquias, subordinado ao tema "A Qualidade em museus".

Mais recentemente, no decurso de uma investigação de mestrado, quatro serviços educativos de museus nacionais prestaram-se a uma experiência de auto-avaliação, baseada na ferramenta *Inspiring Learning for All*, desenvolvida na Grã-Bretanha pelo Museums, Libraries and Archives Council. Esta investigação está publicada no nº 32 dos Cadernos de Sociomuseologia.

Neste exercício, o Museu Nacional de História Natural, o Museu do Trabalho Michel Giacometti, a Casa Museu Anastácio Gonçalves e o antigo Centro de Exposições do CCB aceitaram o desafio avaliativo, manifestando concordância e apetência pelas suas virtualidades. Segundo um dos participantes "este inquérito permitiu a verbalização de algumas questões e preocupações intuídas mas nunca sistematizadas", providenciando uma "...oportunidade de esclarecer a importância de questões que apesar de conhecidas não estavam priorizadas." (Melo 2009: 115)

Assim, partindo da premissa de que os museus que aplicam os princípios da

Isabel Victor e Margarida Melo
A QUALIDADE EM MUSEUS – ATRIBUTO OU IMPERATIVO?
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 156-167

Qualidade nas suas práticas museais estão mais aptos a inspirarem e apoiarem as necessidades de aprendizagem dos seus utilizadores, defendemos as instituições museológicas enquanto **organizações de conhecimento**, nas quais a aprendizagem é o âmago da sua acção.
Nestes momentos de apreciação, evidencia-se o carácter pedagógico da avaliação, privilegiando o carácter processual da museologia social e o aprendizado do erro.

A Participação como Processo-chave da Qualidade

Na perspectiva da Museologia Social, o museu encontra inequívoco sentido na participação dos cidadãos. A participação é transversal a todo o processo museológico gerado na dinâmica da comunidade como resposta aos seus anseios e necessidades. O que confere Qualidade a este museu, que designamos de novo tipo, é o facto dele ser reconhecido como obra inacabada de um colectivo, reflexo das contradições de uma comunidade em mudança. É através da participação em processos museológicos que os museus, identificados com os princípios da museologia social, constroem as suas missões. Os museus comprometidos com o desenvolvimento e a não exclusão, optam por romper a armadura institucional e interagir numa rede social composta por pessoas, unidades sociais (famílias), grupos socioprofissionais e outros, portadores de conhecimento, memórias, problemas, de modos de pensar e fazer diferenciados, que intervêm, com as suas visões multi-modas, na identificação, classificação e reinvenção dos patrimónios, em processos que contribuem para a qualificação da cultura.
Maria Célia Santos, em entrevista concedida a Mário Chagas (1998), a título de conclusão, adverte os profissionais dos museus "para que olhem para os museus para além dos museus (...); que o fazer museológico produza conhecimento e seja impregnado de vida (...) em permanente abertura para avaliar os processos museais e para a auto avaliação;(...) que procurem, constantemente, a qualidade formal e a qualidade política, assumindo o compromisso social e o exercício da cidadania.
Nesta perspectiva, alia-se claramente qualidade à participação dos sujeitos envolvidos nos processos museológicos, como base do conhecimento musealizado a partir da socialização dos diversos processos museológicos (pesquisa, preservação e comunicação).
A participação, como parâmetro fundamental da qualidade em museus, perspectivados a partir da comunidade e das necessidades dos cidadãos (acervo de problemas, no dizer de Mário Chagas), é um aspecto axial da Nova Museologia, pelo que deverá merecer elevada ponderação na avaliação e auto-avaliação em museus identificados com o seu paradigma. A noção de auto-avaliação engloba também,

Isabel Victor e Margarida Melo
A QUALIDADE EM MUSEUS – ATRIBUTO OU IMPERATIVO?
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 156-167

na categoria de cidadãos-clientes, os trabalhadores dos museus, a sua participação e conhecimentos induzidos pela sua especificidade profissional; categoria de primordial importância que não é captada nos estudos tradicionais de públicos, orientados exclusivamente para a avaliação dos produtos finais e das manifestações associadas ao 'consumo'. O acto constitutivo do fazer museológico, assente na participação, nos processos e na mudança social, essência da Nova Museologia, resulta num impacto para a comunidade (de que o museu e seus problemas são parte activa), teoricamente referenciado como categoria de análise do fenómeno museológico, mas que, na prática, não é avaliado/ medido por falta de descritores/ indicadores e de ferramentas adequadas.

Daqui se infere que os modelos convencionais de estudos de públicos em museus e as grelhas de avaliação por eles aplicados não servem para captar, em toda a sua extensão, a qualidade formal e a qualidade política que distingue o fenómeno museológico gerado pela Nova Museologia. A exposição, função axial da museologia tradicional é, por excelência, o objecto dos estudos de públicos , sinónimo de avaliação em museus. A museografia e as suas múltiplas narrativas, ocupam, na museologia social, um patamar distinto daquele que detém a clássica exposição, na museologia tradicional. Na cadeia operatória dos procedimentos museológicos, identificados com a Nova Museologia, a expografia é uma disciplina estruturante das narrativas diferenciadas que informam o discurso museológico. A exposição, assim entendida, é um processo transversal que resulta da interacção de vários processos museológicos (conservação, documentação, exposição, acção educativa) e não um produto de final de linha. A este propósito refere-se Cristina Bruno (2002): "A operacionalização desta cadeia de procedimentos técnicos e científicos – interdependentes – distingue e qualifica os discursos expográficos dos museus em relação a outras formas de exposições."

Qualidade, na asserção etimológica do termo, é exactamente o que nos distingue o que nos torna diferentes o que nos confere raridade (preciosidade). Se atentarmos ao que afirma Cristina Bruno (2002), a avaliação em museus deveria, através de indicadores pré–definidos, conseguir captar / medir a eficácia dos procedimentos técnicos e o seu nível de interdependência. Na perspectiva do novo paradigma da Museologia, e tendo como referência os sistemas da gestão da qualidade, esta forma de avaliação e auto-avaliação será, eventualmente, a mais habilitada para captar a realidade museológica contemporânea - multidisciplinar , estimuladora de diálogos interculturais e participativa, na medida em que os processos museológicos não estão confinados ao museu no sentido institucional do termo.

A aplicação do processo museológico na perspectiva de Maria Célia Santos (2002), "não está restrita à instituição museu, ele pode anteceder à existência objectiva

Isabel Victor e Margarida Melo
A QUALIDADE EM MUSEUS – ATRIBUTO OU IMPERATIVO?
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 156-167

do museu ou ser aplicado em qualquer contexto social. Nesta noção de processo museológico não tem sentido avaliar produtos dissociados de quem os produz e dos contextos dessa mesma produção. A qualidade associada à participação mede-se pela eficácia do diálogo e a interacção que se estabelece entre os vários sujeitos na acção, em processos de auto-avaliação. Os resultados evidenciados constituem incentivo a melhorias continuas, traduzidas por novas práticas sociais associadas à participação, cidadania e ao desenvolvimento.

Avaliar os processos museológicos e a Qualidade por eles gerada, com base na participação é, pois, muito mais exigente e qualitativamente diversa da avaliação de produtos finais, independentemente da sua qualidade intrínseca que não é posta em causa, ou do seu impacto momentâneo medido pela maior ou menor adesão dos públicos. Os museus inseridos na comunidade e comprometidos com o desenvolvimento opõem a participação à exclusão, o dialogo à intransigência e o conhecimento partilhado e gerido à meritocracia. A este propósito, Maria Célia Santos (1999) refere "ao reflectir sobre o processo museológico, inserindo nas demais praticas sociais, a partir de uma auto critica das nossa vivências (...) que possamos assumir o nosso compromisso social com qualidade, o que implica participação, imersa em nossa pratica cotidiana. Ainda Pedro Demo (1994, citado por Maria Célia Santos), salienta que “Qualidade é participação (...). É a melhor obra de arte do homem em sua história, porque a história que vale a pena, é aquela participativa (...) com o teor menor possível de desigualdade, de exploração, de mercantilização, de opressão”.

Concluindo, os Sistemas de Gestão da Qualidade promovem uma filosofia empresarial que concilia estratégia, visão e operacionalização. Para isto é essencial definir a missão e difundir a visão, bem como os valores, as metas e objectivos a atingir, fomentando práticas comunicacionais transversais e pouco hierarquizadas e envolvendo os funcionários através da “investidura de poder” (*empowerment*). Enquanto sistema, a Qualidade Total depende em absoluto de todas as partes, pelo que todos os agentes devem estar conscientes do seu papel. Mas mais importante, todos os agentes devem ter sido alvo de um investimento prévio (de informação, de formação e de confiança) para que possam desenvolver as competências necessárias aos distintos processos museais.

Acreditamos que os museus portugueses caminham inevitavelmente para a operacionalização destes conceitos e para adopção destas ferramentas, como garante da sua sustentabilidade. Os estudos de caso que realizámos deixaram-nos bem clara a necessidade de prosseguir, de incorporar o maior número possível de contributos, de pessoas interessadas na causa do património e da museologia como valores estratégicos do desenvolvimento e da inclusão.

Isabel Victor e Margarida Melo
A QUALIDADE EM MUSEUS – ATRIBUTO OU IMPERATIVO?
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 156-167

IDEIAS-CHAVE

Missão - o compromisso com os cidadãos-clientes e a razão de existência do museu
Visão - o que define projectivamente o rumo do museu
Valores - o que distingue e confere sentido ao fazer museológico
O primado da pessoa - princípio e fim de toda a acção museológica
Avaliação e auto-avaliação - um olhar sobre si próprio, uma oportunidade para melhorar
O *Aprendizado do erro* - exercício descomplexado, livre e inclusivo de auto-reflexão
A sustentabilidade - caminho e imperativo
A Gestão da Qualidade - sistema, estratégia, linguagem instrumental (metalinguagem), ferramenta de categorização/nomeação (reconceptualização)
Medir e comparar - operações fundamentais de auto-conhecimento; plataforma comum de diálogo inter-organizacional
Impacto na sociedade - *input* e *output* do sistema museal (construção de indicadores)
Abordagem por processos - agelizar, monitorizar, meio de explicitar e compreender o carácter processual da organização ('a caixa negra' da Museologia Social)
Monitorizar - garante das rotinas museais, normalização de funções, qualidade dos serviços (a maior eficácia ao menor custo, com o menor esforço)
Identidade socio-profissional e cultura organizacional - uma forma específica de agir e pensar na óptica museal
Cadeia operatória - a especificidade de operações, procedimentos e actos técnicos que comporta o fazer museológico
A participação - o processo-chave da Qualidade em museus (o que diferencia e qualifica a acção museológica)
Desempenho ambiental - processo-chave da organização museu e garante de sua sustentabilidade
Selecção das evidências - sistematização/ordenação/categorização dos factos que testemunham o caminho feito (lastro e a memória da organização museu)
A Gestão do conhecimento e da informação - o poder (*empowerment*) que advém do saber, amplificação da capacidade de decisão cívica e política.
Inovação - o que flui e inspira a acção museológica
Satisfação - o limite para que tende o sistema museal orientado para o cidadão-cliente
Novo paradigma museal - do museu/ produtos para o do museu/resultados

Bibliografia

AMES, Peter (1990) “Breaking Grounds. Measuring museum’s merits.” in *Museum Management and Curatorship*, 9, 1990 apud Mairesse (2004)

BOWSHER, Carol (1999) “Total quality Management in Museum: an investigation into the Adaptive Relevance of TQM in the Museums” in Moore (ed.), Management in Museums, London, Atalone Press

BRUNO, Cristina (2002) "Entre a museologia e museografia : Propostas, problemas e tensões", Seminário Internacional (policopiado)

CHAGAS, Mário de Souza (2000) “Memória e poder: Dois movimentos”, in Cadernos de Sociomuseologia nº19, Lisboa, Edições Universitárias Lusófonas.

FOPP, Michael A. (1997) *Managing Museums and Galleries*, London/New York, Routledge
MAIRESSE, François (2004) *Mission et Évaluation des Musées – une enquetê à Bruxelles et en Wallonie*, Paris, L’Harmattan

MELO, Isabel Margarida (2009) *O Museu Inspirador*, Caderno de Sociomuseologia nº 32, Lisboa, Edições Universitárias Lusófona

MIDDLETON, V. (1990) “Irresistible demand forces”, in *Museums Journal*, 31-4 apud Bowsher in Moore (ed.), Management in Museums, London, Atalone Press

NEGRI, Massimo & SANI, Margherita (Coord.) (2001) *Museo e cultura della qualità*, Bologna, Clueb

SANTOS, Maria Célia (2002) “Processo Museológico: critérios de exclusão”
IVFórum de Profissionais de Reservas Técnicas de Museus, Salvador-BA, Novembro de 2002, organizado pelos Conselho Federal de Museologia – COFEM e Conselho Regional de Museologia, 1a. Região – COREM-BA.

VICTOR, Isabel (2005) *Os Museus e a Qualidade – Distinguir entre museus com “qualidades” e a qualidade em museus*, Lisboa, Cadernos de Sociomusologia nº 23, Edições Universitárias Lusófonas

* *O* **Museu do Trabalho Michel Giacometti** *é um museu temático, criado em 1987, sob tutela do município de Setúbal. Inicialmente designado por Museu do Trabalho, veio a assumir o nome de Michel Giacometti, após a morte do etnomusicólogo corso, que dedicou grande parte da sua vida ao estudo da cultura portuguesa e que coordenou, após a revolução de Abril de 1974, a recolha da colecção etnográfica que esteve na génese do museu. O museu está hoje instalado numa antiga fábrica de conservas de peixe, símbolo da industria que marcou a história e memória da cidade. O programa museológico é da autoria de Ana Duarte, Fernando António Baptista Pereira e Isabel Victor e o projecto de arquitectura da autoria de Sérgio Dias.*

Joel Pereira de Almeida

Engenheiro Técnico Electrotecnia e Máquinas – ex-Instituto Industrial do Porto; Licenciatura, pós-graduação, parte curricular do Mestrado em Comunicação Educacional Multimédia, Universidade Aberta; Diploma de Estudios Avanzados e Doutorando – Departamento Didáctica Organização Escolar, Faculdade Ciências da Educação, Universidade Santiago de Compostela. No âmbito das actividades de Consultor/Conceptualista/Realizador AVM – Audiovisuais e Multimédia, concebeu, realizou e desenvolve estudos e projectos de centros de recursos educativos em espaços polivalentes multimediatizados interactivos para Câmaras Municipais, Museus, Centros de Interpretação e CiberCentros; Módulos Interactivos Participativos para exposições; Filmes Institucionais, Cinevídeos digitais, documentários educativo-culturais, e produção de conteúdos multimédia, desde o primeiro diaporama multivisão para Museu Monográfico de Conímbriga ao actual Museu das Comunicações...No âmbito da formação e actividade sociocultural na área da comunicação em museologia é membro do Secretariado CEFOP. Conímbriga; Membro dos Corpos Sociais da Liga de Amigos de Conímbriga e Grupo de Amigos do Museu das Comunicações; Consultor Multimédia da mc2p.

COMUNICAR CIÊNCIA COM CONSEQUÊNCIA NOS MUSEUS CENTROS DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA

Joel Pereira de Almeida

Resumo

Vivemos a Cibercultura na "Era Digital" da *Sociedade de Informação/ Conhecimento/Competência*; Comunicamos a qualquer momento, de qualquer lugar, o que quer que seja; Assistimos ao desenvolvimento *Técnico-Científico-Informacional* dos sítios na Internet; Utilizamos, aprendemos e convivemos com as *NTIC* em *Redes Sociais*; Usamos e fruímos da interactividade, convergência e mobilidade das novas *Infotecnologias Interactivas da Comunicação Multimediatizada ASVM/AVM – Áudio-Scripto-Visual e Multimédia / Audiovisuais Multimédia*.

Neste contexto, o projecto de investigação ***"Comunicar Ciência com consequência" (como e porquê)*** nos Museus Centros de Ciência e Tecnologia, visa trazer contributos para o "aperfeiçoamento de práticas" de Comunicação Educacional Multimédia de Ciência, bem como para uma tomada de consciência que permita reconhecer a importância da Comunicabilidade, da Educabilidade e da Usabilidade da Comunicação Educacional Multimédia de Ciência na Aprendizagem Cognitiva, com vista à melhoria transformacionista da: Intervenção Pedagógica Escola / Museu; Satisfação no Usufruto da Interacção e Complementaridade Educativa (formal, não formal) das visitas de estudo; Promoção / Divulgação da (Ciber)Cultura Científico-criativa.

Numa primeira fase, desenvolveu-se um Trabalho de Pesquisa Exploratória, pelo recurso à Observação Directa não participativa. Esta pesquisa permitiu concluir que há um défice de Cultura Científica nos alunos do Ensino Secundário, que se reflecte na exploração pedagógica das visitas de estudo aos Museus, Centros de Ciência e Tecnologia.

Joel Pereira de Almeida
COMUNICAR CIÊNCIA COM CONSEQUÊNCIA NOS MUSEUS CENTROS DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 168-179

Numa segunda fase, numa Metodologia de Investigação-Acção Participativa, pelo recurso à Observação Directa Interventiva, estão a desenvolver-se Oficinas Pedagógicas do Conhecimento da Comunicação Educacional de Ciência.

Numa terceira fase, realizar-se-á um Estudo Prospectivo com enfoque nas novas Perspectivas Didácticas da Comunicação Educacional Multimédia visando realizar Trabalho de Análise Reflectiva Conclusiva, Transdisciplinaridade Curricular/ Transversalidade Comunicacional.

Palavras-chave: Museus de Ciência, Comunicação Educacional Multimédia, Comunicabilidade, Educabilidade, Usabilidade, (Ciber)Cultura Científico-criativa

Abstract

We live Cyber culture in the "Digital Era " of the Information/Knowledge/ Competence Society; We communicate whatever we want anytime, anywhere. We watch the development of Technical and Scientific-Informational sites on the Internet; We use, learn and socialize with the new ICT in social networks; we enjoy the interactivity, convergence and mobility of new info-Interactive multi media Communication: ASVM / AVM - Audio-Script-Visual and Multimedia / Audiovisual Media.

In this context, the research project "Communicating Science with consequence" (how and why) in the Museum Center of Science and Technology, aims at bringing contributions to the "improvement of practices" in Multimedia Educational Communication Science, as well as an awareness in recognizing the importance of communicability, educability and usability of Educational Multimedia Communication of Science in Cognitive Apprenticeship, to improve the transformability of the: Pedagogical School / Museum Intervention; Satisfaction in enjoying the (formal, non-formal) Educational interaction and complementary of the study visits; Promotion / Dissemination of (Cyber) Scientific and Creative Culture.

Initially, we developed an exploratory research work, based on the use of non-participatory Direct Observation. This research showed that there is a deficit of Scientific Culture in Secondary Students, which is reflected in the pedagogical exploration of the study visits to museums, science and technology centers.

In a second phase, Educational Workshops of Educational Communication of Science Knowledge are taking place, in which a methodology of participatory action research, based on the use of Directly Observed Intervention, is being use.

Thirdly, a prospective study focusing on new Educational Communication Multimedia didactic perspectives will be carried aiming at accomplishing a Reflective and Conclusive analysis of Curricular Transdisciplinarity/ Transversal Communication.

Keywords: Museum Science, Multimedia Educational Communication, Communicability, Usability, Educability, Scientific and Creative Cyber Culture

1 Introdução – Pressupostos – Objectivos

Enquadramento, enunciação do problema

— (como e porquê) Comunicar Ciência com consequência (com consciência da análise dos resultados preconizados/pretendidos)

— Contributos para a "melhoria de práticas" de Comunicação Educacional Multimédia de Ciências pela tomada de consciência da importância da Comunicabilidade, Educabilidade e Usabilidade da cognição, no âmbito da intervenção-acção pedagógica complementar Escola / MCCT, numa perspectiva transformacionista da interacção educativa (formal, não formal e informal), enquanto constructo cooperativo e colaborativo para o desenvolvimento prospectivista/construtivista na emergente tecitura e harmoniosa tessitura da nova Cibercultura Científico-criativa.

Questionamo-nos, em primeiro lugar, sobre o objecto deste nosso trabalho de acção investigativa qualitativa, que se pretende de (des)construção articulatória (trans) formativa, enquadrada na área das ciências da educação – museologia interactiva / comunicação de ciência, na interacção complementar Escola / Museu – espaço/ tempo de intervenção-acção educativa, usufruindo da Comunicação Educacional Multimediatizada participativa/interactiva.

Oferece-nos dizer, neste momento, que o que está em causa nesta nossa proposta de trabalho – Projecto Tese de Doutoramento *A Consciência de Comunicar Ciência com Consequência* e nos induz a uma reflexão constante é, no contexto da *Era Digital*, contribuir para a melhoria de práticas pedagógicas na aquisição, por parte dos jovens estudantes, de uma nova ***Cibercultura Científico-criativa***.

Propomo-nos intervir em (com)partilha, investigando/interagindo em Equipa de Trabalho de Projecto de Investigação-Acção Participativa através de uma renovada postura *estratégico-pedagógica* (ao encontro/descoberta de novas perspectivas didácticas de transversalidade comunicacional e transdisciplinar em áreas curriculares que se pretendam/entendam articulatórias e complementares da Arte, Ciência, Tecnologia, Sociedade) que privilegie, enfoque, (in/en/des)forme e consolide novas formas criativas / inovadoras de ensinar/aprender/desaprender para apreender/compreender a conviver com a ciência e tecnologia com arte numa Sociedade Global em Rede Social de Aprendizagem colaborativa/significativa, numa perspectiva apelativa de sedução pela desconstrução/construção criativa do aprender a (des)apreender para melhor fazer compreender a causa das coisas, criando uma maior sensibilidade, informação, motivação para a aprendizagem (da ciência) ao longo da vida…e do muito com a vida experienciada.

Começamos por reflectir sobre a necessidade de melhor comunicar ciência,

Joel Pereira de Almeida
COMUNICAR CIÊNCIA COM CONSEQUÊNCIA NOS MUSEUS CENTROS DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 168-179

constatada por pesquisa exploratória e experiencial de modo a contribuir para o aperfeiçoar/construir/transformar a intervenção-acção educativa (formal, não formal, informal) Escola/Museu em novos formatos/modelos mais interactivos e complementares de *Comunicação (educacional multimédia)*, *Cognição (significativa – redes de aprendizagem colaborativa)*, capazes da aquisição de novos *Conhecimentos (pertinentes)*, *Competências (fundamentais)* necessárias para a construção transformacional (desenvolvimento pessoal/intervenção social/construção de autonomias) da/na/para a melhoria da Qualidade de Vida / Sustentabilidade Global para/do Século XXI, pela promoção/difusão da cultura científica, na chamada *Economia do Conhecimento*.

Assim, neste contexto *(Era Digital)*, conjuntura *(Cibercultura Científico-criativa)* e contextura *[aprender a saber... (mais e melhor comunicar ciência com consciência da consequência) pelo aprender a saber ser, conhecer, fazer, conviver com o saber científico, através da Arte e das Infotecnologias Interactivas]*, pretendemos propor uma nova postura *pedagógico-interventiva-complementar* capaz de um melhor e maior (des)envolvimento educacional na interacção e complementaridade educativa (formal, não formal, informal) pelo (re)ligar inter-relacional Escola / Museu Centro de Ciência e Tecnologia (MCCT), enquanto consciencialização da consequência dos novos paradigmas educacionais da cibercultura, tempos/lugares privilegiados de aprender a aprender a comunicar ciência, de promoção/divulgação da cultura científica de uma forma mais apelativa, criativa, inovadora, empreendedora, útil à comunidade educativa real e/ou virtual, recorrendo ao usufruto do espaço museológico da ciência, real e/ou virtual, ao tempo de aprendizagem lectiva (formal) e/ou não lectiva (não formal/informal), com recurso às novas Infotecnologias Interactivas da Comunicação Multimediatizada ASVM/AVM – *Áudio-Scripto-Visual e Multimédia / Audiovisuais Multimédia*.

Consideramos relevante dar importância, criar oportunidade ao tempo/espaço real e/ou virtual de aprendizagem livre, mas responsável, que se pretende significativa, relacional, colaborativa (pela construção de novos acessos a novos saberes autónomos), analisando os efeitos/resultados consequentes da *tecitura / constructo / tessitura* dos participantes interventores pela apresentação comunicacional de novos meios e materiais de aprendizagem de comunicação educacional de ciência.

Os trabalhos de projecto são propostos e realizados pelos Alunos, orientados e tutorados pelos Professores e Serviço Educativo dos Museus Centros de Ciência e Tecnologia, em Oficinas Pedagógicas (do conhecimento pela comunicação criativa de ciência) / Visitas de Estudo da Escola ao Museu e do Museu à Escola.

Actuamos como observadores e participantes interventivos, (numa postura metodológica de Trabalho de Projecto / Investigação-Acção Participativa em

Oficina Pedagógica do Conhecimento Comunicacional) consciencializados para a importância da análise reflexiva da (des)construção multi-criativa, objectiva/subjectiva da *comunicabilidade da ciência e usabilidade da tecnologia*, ao serviço da comunicação de ciência, [tanto no encadeamento inter-relacional ACTS – Arte, Ciência, Tecnologia e Sociedade, como da intervenção-acção da Escola / Museus Centros de Ciência e Tecnologia (MCCT) / Comunidade Educativa], pelo caracterizar da sua *comunicabilidade/usabilidade educativas*, perante a premente necessidade de *aprendermos a saber mais* como comunicar melhor (eficaz /eficientemente) ciência com (info)tecnologia, tanto com e/ou para as novas redes sociais, novas infotecnologias interactivas da Cibercultura – Sociedade da Informação / Aprendizagem / Conhecimento / Competência, como pela concepção/produção/realização de conteúdos de ciência / apresentações com recurso às técnicas e tecnologias de informação e Comunicação Educacional Multimediatizada Interactiva de Ciência, em Redes de Aprendizagem Colaborativa (RAC´s) – Módulos Interactivos Participativos (MIP´s), que dialogam e se interpelam, interagindo complementando-se e influenciando-se..., em que a sua *educabilidade inter-relacional* passa pela Arte, Ciência, Tecnologia ao serviço da configuração de uma nova Sociedade em Rede de Aprendizagem Colaborativa (ACTS-RAC´s) de Ciência com Arte e Tecnologia – ***Cibercultura Científico-criativa***.

Daí que nos proponhamos, de seguida, questionar de que forma a globalização da *Era Digital*, na contextura do aprender a saber mais com a inter-relação Arte, Ciência e Tecnologia (ACT) numa Sociedade Global em Rede Social, perante a trilogia dos binómios *informação/formação*, *produção/realização*, *promoção/difusão* de novos métodos, processos e experiências de projectos de trabalho – Oficinas Pedagógicas do Conhecimento Criativo Inter-relacional conducentes à aprendizagem colaborativa – comunicação/cognição, conhecimento/competência) que se vêm impondo, interferem na intervenção educativa Escola / MCCT e respectivos sítios na Internet, perante a interacção educativa (formal, não formal, informal) desencadeando uma economia com base no conhecimento/competência *artístico-técnico-científica* impondo o desenvolvimento de uma nova *cultura de culturas* – comunidades reais/virtuais de "segredos (saberes/ experiências/atitudes) partilhados" em Redes Sociais – *Cibercultura*.

Neste sentido, defendemos uma *cultura de educação para o empreendedorismo jovem* na *cultura científica*, que se incremente desde cedo na escola, contribuindo dessa forma para o (des)envolvimento e a sustentabilidade educativa de que tanto se fala. E como não poderia deixar de ser, num mundo em mutação constante (face a este ambiente de busca global da consolidação do socioeconómico, socioeducativo, científico-cultural e na demanda da plena *eCidadania/eDemocracia* eco-sistémica),

Joel Pereira de Almeida
COMUNICAR CIÊNCIA COM CONSEQUÊNCIA NOS MUSEUS CENTROS DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 168-179

consideramos fundamental prepararmo-nos para o desafio permanente da mudança, apreendendo a importância da inter-relação dos saberes para a educação do futuro.

Evocando Morin (2002, p.14 a 21): aprender a afrontar as incertezas, ensinar a condição humana, os princípios de um conhecimento pertinente, perante as cegueiras do conhecimento – o erro e a ilusão; ensinando a identidade terrena, a compreensão, perante a necessidade de uma nova ética do género humano, em que um novo paradigma emergente da aprendizagem significativa colaborativa nos conduza a uma «antropo-ética» da condição humana, Indivíduo / Sociedade em Rede, na contextura do *aprender a saber com* ACT.

Nós cremos contribuir para um maior envolvimento do público escolar com a Arte, Ciência e Tecnologia, na Sociedade Globalizada, no e para o desenvolvimento de um novo espírito científico mais crítico-criativo, colectivamente partilhado e construído, passando pela valoração qualitativa da interacção educacional formal, não formal e até informal, na consolidação de uma cultura de usabilidade pedagógica da e na intervenção-acção educativa Escola / MCCT / respectivos sítios na Internet – Sociedade Global em Rede de Aprendizagem Colaborativa – alunos professores, país, artistas, cientistas, investigadores, tecnólogos, museólogos, todos motivados para aprender a saber ser/estar, conhecer/fazer, conviver enquanto comunicadores de ciência...

Neste contexto da *Era Digital*, na conjuntura da *Cibercultura*, a grande questão estrutural do nosso problema é:

Na contextura do aprender a saber... comunicar ciência, na conjuntura da ***Cibercultura Científico-criativa****, na perspectiva da aprendizagem ao longo da vida, como poderemos nós promover/divulgar melhor a cultura científica de uma forma mais criativa, acessível, pertinente, útil..., que impõe criar condições para comunicar ciência com consciência (com consequência, eficiência e eficácia) pelo e como recurso complementar à intervenção inter-relacional (instrutiva-comunicacional construtivista/trasnformacionista) da interacção Escola / MCCT / e respectivos sítios na Internet – Comunidade Educativa, no desenvolvimento de uma usabilidade da intervenção educativa que potencie a aprendizagem em redes de aprendizagem colaborativa em contextos (educativos) diferenciados (formais, não formais e informais), mas complementares de educabilidade individual e/ou colectiva?*

Mantendo o contexto, mas sintetizando o foco: *em que medida(s) a usabilidade da interacção/intervenção educativa Escola / MCCT, contribui para a promoção/ divulgação de uma nova Cibercultura Científico-criativa?*

É, pois, na tentativa de encontrar respostas para esta grande questão problema que nos colocámos, que se nos impõe pensar como contribuir para melhorarmos, na

Joel Pereira de Almeida
COMUNICAR CIÊNCIA COM CONSEQUÊNCIA NOS MUSEUS CENTROS DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 168-179

Era Digital, a complementaridade da *(re)construção criativa transformacionista inter-relacional da interacção/intervenção educativa* Escola / MCCT e respectivos sítios na Internet. Fundamentalmente, reflectiremos sobre a importância dessa *usabilidade da interacção / intervenção educativa*, como agir para aperfeiçoar e/ou, se necessário, contribuir para (re)formular projectos de interacção e complementaridade educativa, inovar técnicas e tecnologias comunicacionais educativas, multimediatizadas, para optimizar o propósito de *comunicar ciência com consequência pela tomada de consciência da importância inter-relacional – Comunicabilidade Científico-criativa / Educabilidade Transformativa / Usabilidade Cognitiva:*

• Caracterizando os e nos estudos de públicos escolares a sua satisfação no/do usufruto da usabilidade da interacção/intervenção educativa Escola/MCCT: Formal – Escola / Não formal – MCCT; Informal – respectivos sítios na Internet.

• Acompanhando a preparação das visitas de estudo, observando e analisando didácticas em Áreas Curriculares e/ou áreas não Curriculares (novas infotecnologias interactivas da Informação e Comunicação Educacional Multimédia, Metodologias de Trabalho de Projecto, Investigação-Acção Participada, Formação Cívica, Educação Patrimonial pela preservação da Arte e multiculturalidade, diversidade e inclusão – *e-Cidadania / e-Democracia / e-Aprendizagem*) da numa perspectiva comunicacional de transversalidade transdisciplinar e inter-relacional Escola / MCCT.

• Promovendo/(des)envolvendo o "espírito científico" na cibercultura, com uma melhor tomada de consciência da importância de uma nova e importante cultura científica mais útil, actual, actuante e abrangente, consequente do conhecimento pertinente e de uma aprendizagem significativa/colaborativa ao longo da vida e do muito com a vida.

2 Método

Orientações e opções metodológicas

O estudo que se projecta e prospecta é de natureza qualitativa.

Trabalharemos no âmbito da investigação qualitativa em educação, numa abordagem que se pretende crítico-interpretativa.

Partiremos de alguma reflexão pessoal relacionada com a base na questão / problema do nosso objecto de estudo, "caracterização da(s) medida(s) em que: *a usabilidade da interacção educativa Escola / MCCT e respectivos sítios na Internet contribui para a promoção da cultura científica.*"

3 Desenho e desenvolvimento da investigação

Estudo de Caso de como e porquê **Comunicar Ciência com consequência**, enquanto contributo para a tomada de consciência para a importância da Comunicabilidade, Educabilidade e Usabilidade da Comunicação Educacional Multimédia de Ciência na Aprendizagem Cognitiva, com vista à melhoria transformacionista da:

• Intervenção Pedagógica Escola Secundária / Museu de Ciência e Tecnologia;

• Satisfação no Usufruto da Interacção e Complementaridade Educativa (formal, não formal e informal) ao longo da vida;

• Promoção / Divulgação da Cultura Científica perspectivando e prospectivando a Cibercultura Científico-criativa na *Era Digital*.

1ª Fase - Observação Directa não participativa

– Trabalho de Pesquisa Exploratória, com os actores implicados na comunicação educacional de ciência, que permitiu constatar dificuldades que se reflectem na aprendizagem cognitiva. A identificação e caracterização dessas dificuldades fundamentam o trabalho que ora se pretende desenvolver.

Esta pesquisa exploratória incidiu na análise reflexiva da comunicação de ciência, pela observação, acompanhamento, registo e avaliação dos trabalhos dos alunos, na elaboração e apresentação de materiais curriculares em suportes multimédia, no âmbito das visitas de estudo efectuadas a Museus Centros de Ciência e Tecnologia.

Concluímos que:

• Há um défice de Cultura Científica nos alunos do Ensino Secundário que se reflecte na exploração pedagógica das visitas de estudo aos Museus, Centros de Ciência e Tecnologia.

• Os alunos sentem dificuldades de compreensão na Comunicação de Ciência principalmente quando visitam os Museus e Centros de Ciência e Tecnologia.

• É possível melhorar a usabilidade cognitiva da interacção educativa Escola Secundária / Museu de Ciência e Tecnologia, pelo aperfeiçoar da comunicabilidade, educabilidade e usabilidade da comunicação educacional de ciência na intervenção pedagógica das Visitas de Estudo e apresentações (in)formativas de ciência.

2ª Fase - Observação Directa Interventiva

• Oficinas Pedagógicas do Conhecimento da Comunicação Educacional de Ciência, Alunos e Professores da Escola Secundária Miguel Torga (Sintra) Guias e/ou Monitores do Serviço Educativo do Museu das Comunicações (Lisboa).

• Pedagogia de Trabalho de Projecto com recurso à Metodologia de Investigação-

Joel Pereira de Almeida
COMUNICAR CIÊNCIA COM CONSEQUÊNCIA NOS MUSEUS CENTROS DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 168-179

Acção Participativa na:

— Elaboração de Materiais Curriculares de Ciência em Suportes Multimédia;

— Produção / Realização e Apresentação de Comunicações de Ciência;

— Preparação / Organização e Realização de Visitas de Estudo.

3ª Fase – Preparação de Estudo Prospectivo – Novas Perspectivas Didácticas da Comunicação Educacional Multimédia de Ciências no âmbito da Cibercultura Científico-criativa / "sugerências e coerências" para melhoria de práticas:

— *Interacção e complementaridade educativa (formal, não formal e informal) na intervenção pedagógica Escola Secundária / Museu de Ciência e Tecnologia;*

— *Transversalidade da Comunicação Educacional Multimédia das ciências;*

— *Transdisciplinaridade na promoção / divulgação de Cultura Científica;*

— *Comunicabilidade, Educabilidade e Usabilidade da Aprendizagem* Cognitiva significativa / colaborativa conducente ao Conhecimento Pertinente transformativo e consequente.

Referências / Bibliografia base de trabalho

AA. VV. (2002). *As chaves do século XXI*. Lisboa: Instituto Piaget.

AA. VV. (2003). *Usabilidad – los sitios hablan por sí mismos*. Madrid: Ediciones Anaya Multimedia.

AA. VV. (2007). *Que valores para este tempo?* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Gradiva.

Barthes, R. (1978). *A lição*. Lisboa: Editorial Presença.

Carneiro, R.. (2003). *Fundamentos da educação e da aprendizagem – 21 ensaios para o século 21*. Vila Nova de Gaia: Fundação Manuel Leão.

Castells, M. (2004). *A galáxia Internet*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Castells, M.. (2005). *A sociedade em rede*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Castro, A.. (2001). *Teoria do conhecimento científico*. Lisboa: Instituto Piaget,

Costa, A, *et al*. (2005). *Cultura científica e movimento social*. Oeiras: Celta Editora.

De Kettele, J., Roegiers, X.. (1999). *Metodologia da recolha de dados – fundamentos dos métodos de observações, de questionários, de entrevistas e de estudo de documentos*. Lisboa: Instituto Piaget.

Elliot, J.. (1996). *El cambio educativo desde la investigación-acción*. Madrid: Ediciones Morata.

Elliot, J.. (2000). *La investigación-acción en educación*. Madrid: Ediciones Anaya Multimedia.

Esteves, A. (1986). *"A investigação-acção" – Metodologias da investigação em ciências sociais*. Porto: Edições Afrontamento.

Ghiglione, R., Matalon, B. (2005) *O inquérito – teoria e prática*. Oeiras: Celta Editora.

Hill, M., Hill, A.. (2002). *Investigação por questionário*. Lisboa: Edições Sílabo.

Josélia Neves

Licenciada em línguas e literaturas modernas (português-inglês) pela Universidade do Porto, tem um mestrado em estudos ingleses pela Universidade de Aveiro e um doutoramento em estudos de tradução, com uma tese sobre Tradução Audiovisual: Legendagem para Surdos, pela Universidade de Surrey, em Londres. Presentemente lecciona no Instituto Politécnico de Leiria, dando também aulas como professora convidada na Universidade de Coimbra no âmbito do Curso de Doutoramento em Estudos de Tradução. Colabora em cursos de Mestrado nas Universidades de Granada e Autónoma de Barcelona, em Espanha, Universidade de Bolonha, em Itália, nas Universidades de Edinburgo e de Roehampton, no Reino Unido. É membro efectivo da Unidade de Investigação do Centro de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro e investigadora honorária da Universidade de Roehampton. Está, desde 2001, a trabalhar na área das acessibilidades, tendo desenvolvido, a nível nacional, vários projectos nesse domínio entre os quais se destaca: em 2003, o Projecto "Mulheres Apaixonadas" (introdução de Legendagem para Surdos na SIC); em 2005 a sua intervenção na Assembleia da República numa audição pública que envolveu políticos, televisões, profissionais e representantes de diversos grupos de deficientes; em 2006, o Projecto "Fátima Acessível" (com o desenvolvimento de legendagem ao vivo de celebrações religiosas, a criação de áudioguias para cegos e amblíopes e a criação de um sítio Web acessível); e em 2007, o projecto "Cinema Inclusivo" em parceria com a Lusomundo. Tem vindo também a desenvolver projectos na área do eLearning inclusivo e encontra-se, neste momento a trabalhar num pós-doutoramento sobre acessibilidade museológica no Imperial College of London e na Universidade de Aveiro.

COMUNICAÇÃO MULTI-SENSORIAL EM CONTEXTO MUSEOLÓGICO*

Josélia Neves

Resumo

As novas tendências de animação museológica vêem o museu como um espaço vivo e reactivo, em tudo distante do "armazém de preciosidades" silencioso e intocável do passado. Uma maior aposta na comunicação e na interactividade trazem novas emoções aos visitantes e novos desafios a curadores e equipas de animação museológica. Com vista a transformar a visita ao museu numa experiência memorável para pessoas de perfil diversificado, torna-se necessário explorar técnicas e tecnologias que permitam a criação de conteúdos informativos, didácticos e lúdicos que cativem o interesse e se adaptem às necessidades individuais de cada visitante.

Nesta publicação pretende-se abordar novas formas de comunicar o museu tendo em conta visitantes com perfis diferenciados. Abordar-se-ão estratégias de comunicação multi-sensorial abrangendo produtos audiovisuais, verbais e não-verbais, tácteis, olfactivos e gustativos, apelando a todos os sentidos, na perspectiva do enriquecimento experiencial da visita ao museu.

Palavras-chave: Acessibilidade, Comunicação Multi-Sensorial, Museu Inclusivo

Josélia Neves
COMUNICAÇÃO MULTI-SENSORIAL EM CONTEXTO MUSEOLÓGICO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 180-192

Abstract

The new tendencies in museology no longer see museums as a deposit where precious objects are kept away from curious visitors and exhibitions are only to be seen. Nowadays much effort is put into making the museum a place for discovery and interaction. Spaces are moving away from the 19th century paradigm and are looking for solutions that will capture the interest of diverse audiences and cater for the needs of people with special needs. This is particularly obtained by diversifying communication techniques and by finding solutions which appeal to different senses. Objects are given to be touched, sensations are conveyed through different senses and language is used to create illusions that often compensate for the loss of one or various senses.

This paper addresses multi-sensory communication solutions in the museum. Its aim is to show how alternative texts, audioguides and multi-sensory devices can make a visit exciting both for impaired and for non-impaired visitors.

Keywords: Accessibility, Multi-Sensory Communication, Inclusive Museum

* *Bolsa de Investigação para pós-doutoramento, Fundação para a Ciência e Tecnologia*

As novas tendências de animação museológica vêem o museu como um espaço vivo e reactivo, em tudo distante do "armazém de preciosidades" silencioso e intocável dos séculos passados. Esta forma de ver o museu obriga a que se encarem novos meios para comunicar com públicos cada vez mais heterogéneos. Embora cada museu consiga caracterizar o seu público eleito, - ditado essencialmente pela natureza do espólio, a localização e os recursos existentes -, torna-se urgente questionar até que ponto o mesmo estará a explorar o seu potencial pleno e a sua capacidade de atrair novos públicos. O apelo a que se abram as portas a cada vez mais visitantes leva a que se repensem estratégias de atracção e fidelização. Estar preparado para receber "todos" poderá significar pensar antecipadamente em "cada um", criando motivos para que cada visitante, na sua individualidade, encontre razões para querer voltar àquele espaço.

Se é verdade que trazer visitantes ao museu se torna uma tarefa árdua para muitos curadores, é ainda mais verdade que é tanto mais difícil e estimulante quando se tem em conta que cada visitante tem, potencialmente, necessidades especiais. Uma abordagem inclusiva à comunicação museológica prevê múltiplas soluções, facilmente moldáveis e adaptáveis a situações diversificadas; contempla ainda visitas em grupo e individuais, dirigidas e/ou livres; e cria espaço para uma renovação constante do museu. Uma abordagem com preocupações de integração será também aquela que se socorre de estratégias de envolvimento directo dos seus visitantes, apelando a todos os sentidos, num processo de complementaridade ou mesmo de substituição. Tal atitude facilitará a experiência museológica a todos, incluindo visitantes com limitações sensoriais, nomeadamente cegos e surdos, aquelas que maior esforço precisam de despender para aceder aos espólios museológicos. Ao abrir o museu a visitantes cegos, através de soluções multi-sensoriais, facultar-se-á a todos os visitantes experiências únicas. Pensar em soluções para surdos, permitirá oferecer serviços que serão igualmente úteis a visitantes sem limitações auditivas. Uma comunicação baseada no multi-formato e na estimulação multi-sensorial potenciará uma dinâmica lúdico-educativa que levará o visitante a uma interacção activa com o museu e à apropriação pessoal das mensagens por ele veiculadas, independentemente do seu perfil pessoal. Ao deitar mão a produtos audiovisuais, verbais e não-verbais, tácteis, olfactivos e gustativos, apelando a todos os sentidos para o enriquecimento experiencial da visita ao museu, estaremos a retomar o que caracterizou os museus de outrora e o que poderá vir a desenhar os museus do amanhã.

Josélia Neves
COMUNICAÇÃO MULTI-SENSORIAL EM CONTEXTO MUSEOLÓGICO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 180-192

TOCAR ou não tocar, eis a questão...

É frequente ouvir mães bem-intencionadas segredar ao ouvido de uma criança, "aqui dentro, mãos atrás das costas". Assim se tem entrado e saído de muitos museus ao longo de décadas. Civilizadamente, o visitante entra e sai sem tocar em nada, usando apenas a visão como meio de contacto com o(s) mundos que lhe são oferecidos. Esta "intocabilidade" parece caracterizar a maioria das colecções museológicas ora patentes, independentemente da natureza do espólio em causa. Pinturas, esculturas, artefactos, peças de diversa natureza são apresentados ao público para serem apreciados exclusivamente pelo olhar. É frequente encontrar as peças fechadas em vitrinas, afastadas fisicamente de quem visita por vedações ou correntes. Quando por força do seu tamanho, forma ou natureza estão ao alcance da mão, muitas peças vêem-se acompanhadas de mensagens proibitivas em que se lê "NÃO TOCAR".

De acordo com Classen (2007: 896) os museus nos séculos XVII e XVIII não apelavam exclusivamente à visão como passou a acontecer a partir do século XIX, prática que se manteve um pouco até aos nossos dias. Aliás, esta mesma autora refere (ibid: 896-7) que antes, "part of the attraction of museums and of the cabinets of curiosities which preceded them, in fact, seemed to be their ability to offer visitors an intimate physical encounter with rare and curious objects." Este contacto directo com as peças expostas viria a ser visto como "falta de educação" numa sociedade moderna que valorizava a intelectualização do saber em detrimento da experiência sensorial.

Tocar está fortemente conotado com posse. O privilégio de tocar ou manusear uma peça de colecção é sempre vista como tal, algo de excepcional. O manuseamento está quase sempre relacionado com "estrago" o que é contrário a um princípio básico da museologia que é "conservar" para gerações futuras. O museu continua a ser guardião de objectos raros, que merecem todos os cuidados de preservação que garantam a sua longevidade. A verdade, porém, é que é mais frequente que os bens se vejam deteriorados pelas condições do seu armazenamento do que pelos estragos que lhe possam ser infringidos pelo seu manuseamento.

No que toca a colecções museológicas, são muitas as preocupações que limitam a possibilidade de tocar as peças. Para além do receio de que estas venham a sofrer danos por manuseamento excessivo ou inadequado, há ainda o receio do seu desaparecimento (por roubo), ou até mesmo algum desconforto pela "desarrumação" que possa significar para o curador do museu. Outro aspecto a ter em conta será o do tempo. Uma visita que envolva o manuseamento de peças levará obrigatoriamente mais tempo. Se é verdade que o tempo deverá ser aquele que

Josélia Neves
COMUNICAÇÃO MULTI-SENSORIAL EM CONTEXTO MUSEOLÓGICO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 180-192

cada visitante quer dar a si próprio para a fruição da sua visita, há casos em que, pela natureza da exposição ou pela quantidade de visitantes, se torna necessário "apressar" os visitantes. Tomemos por exemplo a visita às jóias da coroa, na Torre de Londres, em que se ouve em cada esquina "keep moving".

A carga proibitiva que se herdou das práticas museológicas dos séculos XIX e XX tem acompanhado gerações que, no momento em que os museus se abrem de novo aos sentidos, continuam a não saber o que fazer quando num museu encontram a mensagem "TOCAR". É frequente ver alguma reticência perante tal apelo, sendo mais frequente ainda que a pessoa leia a versão negativa da mensagem agora existente. Como a expectativa é a de "não tocar", os visitantes nem se apercebem que o que agora se pede é exactamente o contrário: que se toque. Da mesma forma como no passado se educou o visitante do museu a manter as mãos atrás das costas, torna-se agora necessário educá-lo a uma maior interacção física com o espólio museológico.

Ainda nas palavras de Classen (ibid.:900):

> generally, the most evident role played by the sense of touch in collection settings was that of supplementing vision. A visual impression of the smoothness of a sculpture, for example, could be complemented by a tactile impression of its smoothness. Smaller objects might be handled in order to enable them to be better seen—turned around or held up to the light.

Esta noção de o manuseamento ser um complemento à visão será, sem dúvida, válida para visitantes normovisuais. Nesses casos, uma e outra experiência sensorial (a visão e o tacto) complementam-se, sendo que o tacto serve de confirmação da visão. Em relação à importância do tacto como meio de confirmação Mandrou (1976: 53), afirma:

> it checked and confirmed what sight could only bring to one's notice. It verified perception, giving solidity to the impressions provided by the other senses, which were not as reliable.

A verdade, porém, é que o manuseamento permite ver aquilo que a vista nem sempre capta. Uma peça pode ter pormenores que apenas se podem apreciar ao aproximá-la e ao manuseá-la. Um posicionamento estático pode esconder pormenores que se revelam ao ver a peça em diferentes posições e ângulos. Por outro lado, ao manusear uma peça poder-se-á conhecer o seu peso e a sua densidade corpórea, aspectos fundamentais no momento em que se procura uma percepção completa de uma peça. No caso da pessoa cega, mais do que complementar o olhar, manusear uma peça poderá significar mesmo "ver" essa peça.

Josélia Neves
COMUNICAÇÃO MULTI-SENSORIAL EM CONTEXTO MUSEOLÓGICO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 180-192

Quando o objecto em apreço é uma escultura, a natureza do acto de tocar ganha nova significação. Uma escultura oferece-se naturalmente ao tacto. É frequentemente a materialização de um outro qualquer ser intocável: um rei, um herói, um santo. Paradoxalmente, em muitos museus, até esses objectos criados para dar forma corpórea e tangível ao intocável são afastados da sua missão primária: ser apreciada pelo tacto. O filósofo alemão Johann Gottfried Herder (2002) considerou a escultura como a forma mais elevada de arte precisamente pelo facto de esta ser perceptível pelo tacto, que permite uma apreciação da beleza jamais perceptível pela visão apenas.

No que diz respeito ao (não) toque e manuseamento de arte escultórica, é frequente ser igualmente justificado com preocupações de conservação. O contacto íntimo e directo com objectos de cobiça ou rejeição podem levar a actos de vandalismo causadores de danos irreparáveis. A história está pontuada por momentos em que o saque e a destruição têm pendor económico, político e social – lembremo-nos dos tempos de Miguel Ângelo e dos Medici em Itália; das invasões francesas um pouco por toda a Europa; ou, num passado recente, dos "roubos encomendados" no Iraque – mas são outros os receios que parecem inibir os curadores dos museus de darem as obras a sentir pelo tacto. Excluídos os fantasmas do saque ou destruição em massa, mais do que factores de ordem técnica, parece haver factores de ordem cultural, ou mesmo moral a determinar que esculturas sejam mantidas afastadas das mãos dos públicos. O culto do sagrado, o receio do desrespeito ou mesmo o medo do obsceno levam a que peças de arte criadas para serem vistas através da pele se mantenham afastadas e apenas sentidas através da visão. Esta inibição torna esse mesmo toque mais apetecível, levando a que passe a ter cargas emotivas e valor quase mágico. Assim se explica a crença na força milagrosa do tocar na imagem de um santo, ou em pequenas crendices que apenas servem para reforçar os laços a certos locais. A título de exemplo, tocar no Mannekin Pis em Bruxelas ou na Pequena Sereia de Edward Eriksen em Copenhaga é para muitos turistas sinónimo de ter efectivamente "tocado" na cidade que os acolhe.

Estas experiências quasi-mágicas transpõem-se naturalmente para o museu que apresenta relíquias, obras-primas e objectos únicos. Enquanto guardiães de tesouros da humanidade é natural que os responsáveis dos museus queiram preservar ao máximo esses bens para que possam chegar ao maior número de pessoas e durante o maior espaço de tempo possível. Será no entanto de questionar se não haverá forma de dar essas mesmas peças a conhecer através do tacto sem que tal possa trazer algum dano às mesmas.

Programas como o "Hands on" do British Museum[1], em Londres, proporcionam aos seus visitantes sessões em que objectos originais são dados a manusear, sob o olhar atento de conservadores. Este tipo de experiência é particularmente grata a verdadeiros *connoiseurs* e a pessoas cegas que, de outra forma dificilmente poderiam percepcionar as peças em apreço.

Quando, por razões de preservação, se desaconselha o manuseamento de certas peças, poder-se-á recorrer a réplicas ou *facsimili* que permitam um contacto directo e livre, se não com a peça original, com uma que em tudo se lhe assemelha. O uso de réplicas surge nos museus actuais como uma via fácil de dar o museu a "sentir". Também em Portugal se vêem já propostas interessantes neste domínio. São muitos os museus que dão peças a tocar. Casos há, como o do Museu do Azulejo, em Lisboa, em que se vai mais longe, dando tridimensionalidade a peças que são habitualmente planas. A criação de azulejos em baixo relevo para uma melhor percepção por parte de pessoas cegas demonstra como é possível criar condições para que todos possam "ver" à sua maneira.

Esta experiência leva-nos ao questionamento de como dar a fruir, através dos sentidos, obras que nasceram para serem vistas: quadros, pinturas, imagens, desenhos e afins. Aqui será de pensar que, pela sua natureza intrínseca, estas obras terão sempre de ser percepcionadas através do olhar. Impõem-se de imediato várias perguntas: estarão estes trabalhos efectivamente vedados a quem não vê? Haverá forma de transformar tais trabalhos em peças tocáveis? Haverá forma de complementar ou substituir a visão por outros sentidos, nomeadamente o tacto, a audição, o olfacto e/ou o paladar?

Pinturas são por natureza bidimensionais. Espaços, formas e massas organizam-se e linearizam-se dando a ilusão de profundidade, vulto e tridimensionalidade a quem olha. Salvas as excepções em que a pintura se oferece de forma texturizada, - e até mesmo essa é uma textura para se sentir com os olhos -, em essência, a maioria dos quadros não foram feitos para serem tocados e muito menos ainda para serem ouvidos, cheirados ou provados. Se lidar com o toque é algo complexo, mais complexo ainda se torna apelar aos outros sentidos no momento de dar a arte a sentir.

Num momento em que os públicos se tornam mais exigentes e mais ávidos de sensações fabricadas, são várias as tentativas de criar experiências sinestésicas, particularmente em espaços lúdicos e de entretenimento. Parques temáticos como o Epcot, da Disney, já descobriram o valor da experiência multi-sensorial. Na

1 *Cf.* http://www.britishmuseum.org/visiting/tours_of_the_museum.aspx

Josélia Neves
COMUNICAÇÃO MULTI-SENSORIAL EM CONTEXTO MUSEOLÓGICO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 180-192

experiência *Horizons* recriam-se espaços (ex. um laranjal), apelando a todos os sentidos. Nem mesmo o olfacto é esquecido e cheiros são sintetizados através de tecnologia avançada, o *smellitizer*[2]. Também as sessões de cinema 4D se propõem apelar a todos os sentidos, envolvendo o espectador de forma a proporcionar-lhe sensações que o levem a sair de si mesmo e a entrar numa outra dimensão. Estas experiências poderão ser vistas como excentricidades ou excessos que dificilmente se podem aplicar em museus. Na verdade, quando alguém vai a um parque temático ou a uma sessão de cinema 4D, parte com a expectativa de se ver transportado para sensações únicas. Raramente alguém entra num museu com a mesma expectativa. As acções que se têm vindo a implementar em muitos museus nacionais e estrangeiros permitem afirmar que, aos poucos, e em nome da acessibilidade e inclusão, começa-se a recorrer a soluções multi-sensoriais para permitir uma maior aproximação ao público, oferecendo-lhe novas oportunidades de percepção e compreensão dos espólios museológicos. Inicialmente as iniciativas de interacção exploratória eram dinamizadas pelos Serviços de Acção Educativa dos museus, em sessões direccionadas para públicos específicos – escolas, grupos de pessoas com deficiência, idosos, entre outros. Hoje, procura-se transportar essas experiências para dentro do espaço de exposição para que possa ser fruído em visitas livres e por quem o quiser fazer. Desta feita, as oportunidades experienciais estão ao dispor de "todos" e a "todo o momento" para que cada um possa interagir com o museu da forma como quiser.

Exemplos de boas práticas

Desenvolvem-se já em Portugal, um pouco por toda a parte, iniciativas de comunicação multi-sensorial em museus de natureza diversa. São frequentemente os museus da ciência que mais se abrem a novas soluções comunicativas pelo teor das suas exposições, tanto permanentes como temporárias. O apelo à experiência e à interactividade leva a que se encontrem soluções lúdico-pedagógicas muito apreciadas por crianças e adultos que tocam, fazem e experienciam tudo de forma activa. Os princípios da experiência vivencial espalham-se agora também a museus de outras áreas. Os exemplos internacionais são muitos e os nacionais começam a surgir. Realce-se, a título de exemplo, o dinamismo do Museu da Chapelaria, em S. João da Madeira, ou do Museu de Arqueologia, em Lisboa. Ali, exploram-se técnicas de engajamento com o público, recorrendo-se a estratégias de comunicação que

2 http://epcot82.blogspot.com/2008/01/smell-of-orange.html

Josélia Neves
COMUNICAÇÃO MULTI-SENSORIAL EM CONTEXTO MUSEOLÓGICO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 180-192

passam pelo contacto directo com o espólio, através do manuseamento de peças, a recriação epocal com encenações teatrais e workshops diversos. Um e outro alimentam espaços virtuais[3] que contribuem igualmente para a disseminação e dinamização da sua acção.

Será de crer que muitos outros museus se dedicam a actividades semelhantes, embora nem sempre do conhecimento do grande público. O facto de estas acções serem esporádicas e muitas vezes parcelares também leva a que públicos com necessidades especiais não usufruam das condições que lhes abrem espaços até aqui vedados. Continua a ser raro ver-se pessoas cegas a visitar exposições de pintura. Igualmente raro será encontrar espaços que naturalmente oferecem condições para que todos se sintam bem-vindos na sua diferença.

Só o garante de condições de transporte, acesso arquitectónico, mobilidade e direccionamento, bem como de propostas de comunicação acessível poderá fomentar uma participação mais assídua de pessoas com necessidades especiais na experiência museológica (cf. Dodd & Sandall 1988).

Foi a vontade de levar a pintura a todos, na sua individualidade, que ditou o projecto "Olha por mim", lançado na Biblioteca José Saramago em Setembro de 2009[4]. Numa proposta multi-sensorial, a artista plástica, Tânia Bailão Lopes, propôs-se levar o seu trabalho a pessoas normovisuais, pessoas cegas, pessoas s/ Surdas, adultos e crianças através de soluções de tradução intersemiótica. Ao oferecer a sua obra à interpretação e transcodificação para textos verbais, áudio e tácteis, Mirtilo Gomes, nome com que a pintora assina esta colecção, dá-se a conhecer não só através das telas, mas através de áudioguias, videoguias e de um quadro táctil. A abordagem multi-formato, que implica a tradução da obra plástica para novos formatos, permitiu que a mesma chegasse a diversos públicos simultaneamente. Tal significou que, numa mesma sala, em simultâneo e sem que tal fosse percepcionado pelos restantes visitantes, co-habitassem pessoas a "ver" a exposição através dos mais diversos sentidos.

Uma primeira preocupação de acessibilidade e inclusão prendeu-se com a promoção da autonomia e conforto, garante primeiro da preservação da identidade. Sendo o espaço naturalmente acessível e agradável, não houve grande necessidade de intervenção a nível arquitectónico. Foi apenas necessário reorganizar a sala de forma a criar vários espaços de repouso, *i.e.* bancos e cadeirões espalhados, para que os visitantes pudessem sentar-se, para descansar ou contemplar as obras,

3 *Museu da Chapelaria: http://museudachapelaria.blogspot.com/; Museu Nacional de Arqueologia: http://www.mnarqueologia-ipmuseus.pt/?a=0&x=3*

4 *http://www.bailaolopes.com*

Josélia Neves
COMUNICAÇÃO MULTI-SENSORIAL EM CONTEXTO MUSEOLÓGICO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 180-192

sempre que lhes apetecesse. A promoção da autonomia foi, sem dúvida, um dos elementos-chave daquele trabalho. Habitualmente, pessoas cegas não visitam exposições de pintura e muito menos o fazem de forma autónoma e individual. Ao improvisar um trilho plantar – uma simples corda colada no chão com pequenos nós nos sítios onde se encontravam os quadros expostos – permitiu-se que pessoas cegas ou com baixa visão pudessem entrar e visitar a exposição seguindo o percurso que qualquer visitante normovisual faria, sem que para tal precisasse do acompanhamento ou ajuda de terceiros.

Será de questionar qual o interesse de criar um guia plantar em torno de uma exposição de pintura se a pessoa cega não poderá ver os quadros em exibição. O mesmo será perguntar "por que quererá uma pessoa cega ir a um museu?" Smith (2003:221) responde a esta pergunta da seguinte forma:

> [t]hey may simply want to be in the presence of great art, great scientific achievement, important historical objects or documents, anthropological and archeological findings and specimens, or multi-cultural information of all kinds. (...) whatever the reason, a visually impaired person hopes to leave the museum fully enriched by the experience.

Na verdade, qualquer que sejam as necessidades especiais de qualquer visitante, ao entrar num espaço de exposição ele quererá vivenciar aquele espólio da forma possível e ao seu dispor.

"Ver" é um conceito que precisa de ser reequacionando quando abordado no contexto museológico. Como nos lembra Gregory (1998:1-2), o olho é um simples aparelho mecânico. É no cérebro que se vê. E o que o cérebro recebe são pequenos impulsos eléctricos, com diferentes frequências, pequenos sinais transmitidos por todos os sentidos. Aquilo que se vê de forma mecânica não será necessariamente aquilo que é dado ao nosso cérebro ver, e o que o nosso cérebro "vê" não terá sido necessariamente recriado a partir da imagem que entrou pela retina. Com tal em mente, será de alvitrar a hipótese de que um cego irá a uma exposição de pintura para que lhe possa ser dado "ver" através dos outros sentidos.

Essa visão não-ocular pode ser proporcionada através da tridimensionalização das pinturas e através de textos descritivos. Segundo Smith (2003:22) na junção dos dois meios – o verbal e o táctil – poder-se-á chegar a imagens muito próximas daquelas captadas pela visão. E foi essa a premissa que ditou que na exposição "Olha por mim" se oferecesse uma visita multi-sensorial que foi muito para além da visão.

Foi colocado ao dispor dos visitantes um áudioguia em si mesmo multisensorial. Um exemplo assumido de *ecfrasis*, este áudioguia não se propôs descrever as

obras de arte em exibição mas sim transmitir as mensagens e sensações que essas mesmas obras transmitem, assumindo-se como uma outra obra de arte inspirada na primeira. Tal poderá ser gerador de alguma controvérsia, particularmente se considerarmos que, em contexto museológico, um áudioguia é visto como um mediador. No caso concreto deste projecto, o áudioguia foi concebido a pensar em visitantes cegos. Por tal, mais do que mediar, o áudioguia pretendeu substituir a experiência ocular por uma experiência multissensorial. Aqui, o áudio pretende activar os diversos sentidos, para uma construção de imagens mentais tão expressivas quanto as geradas pelas pinturas. A escolha criteriosa das palavras, num apelo aos mais diversos sentidos, a clareza e cadência da voz, a selecção da trilha sonora e a inclusão de efeitos sonoros, levou a que o produto final transportasse os visitantes "para dentro dos quadros" para assim se apropriarem das mensagens neles contidas. Testemunhos de visitantes referem o poder sugestivo do áudioguia, e de como este contribuiu para um envolvimento emocional com as obras de arte.

O culminar desta experiência multisensorial registou-se, sem dúvida, na associação do áudioguia com a visita táctil a um quadro tridimensional criado pela artista plástica expressamente para o efeito, permitindo testemunhar, na prática, aquilo que Smith (*ibidem*) refere como sendo uma complementaridade de "sentires".

As emoções geradas pela experiência de ver com as pontas dos dedos e os ouvidos em simultâneo[5], nova para a maioria dos visitantes, permite sugerir que este será, sem dúvida, um caminho a percorrer no momento de levarmos a experiência museológica a todos. Esta experiência reitera as palavras de Donald (1988:164) que lêem: "there is no simple solution, no one size fits all. But designing for flexibility helps" e ser multissensorial significa, em última instância, "ser flexível".

5 www.youtube.com/watch?v=487HLkTp704

Bibliografia Citada

Classen, Constance (2007), “Museum manners: the sensory life of the early museum”, *Journal of Social History*, June 22. 895-914.

Dodd, Jocelyn & Richard Sandell (1988), *Building Bridges,* London: Museums & Galleries Commission.

Donald, Norman (1988), *The Psychology of Everyday Things*, U.S.A.: Basic Books.

Gregory, Richard L. (19989, *Eye and the Brain. The Psychology of Seeing*, Oxford and Tokyo: Oxford University Press.

Herder, Johann Gottfried (2002) *Sculpture: some observations on shape and form from Pygmalion's creative dream*, Chicago & London:University of Chicago Press.

Robert Mandrou (1976), *Introduction to Modern France: An Essay in Historical Psychology,* New York: R.E. Hallmark.

Smith, Richard Donald (2003), ”Museums and Verbal Description”, in. *A Research Project of the Art Education Department*, Finland: Jyväskyla Univeristy.

Maria Genoveva Moreira Oliveira

Mestre em Historia Regional e Local (Vertente Historia de Arte/Museologia). Investigação desenvolvida no âmbito do Doutoramento: a dissertação de doutoramento visa estudar os serviços educativos dos museus portugueses, estabelecendo um paralelismo com os museus estrangeiros, analisando questões primordiais como os diferentes públicos, o marketing, a efeminização do trabalho e a política educativa/cultural do museu. Trabalho conjunto com os Museus de Arte Moderna e Contemporânea: Tate Modern (Londres), White Chapel Gallery (Londres), PhotoGallery (Londres), Thyssen (Madrid), Museu Rainha Sofia (Madrid), MOMA (Nova York), Guggenheim (Nova York). Trabalho conjunto com os museus portugueses de arte moderna e contemporânea: Centro de Arte Moderna da Gulbenkian (Dra. Susana Silva), Fundação Serralves (Dra. Sofia Vitorino) e Museu Colecção Berardo (Dra. Cristina Gameiro); Colaboração do Prof. Doutor Steve Herne, Goldsmith College, da Universidade de Londres.

Maria Genoveva Moreira Oliveira
EDUCAÇÃO NOS MUSEUS DE ARTE MODERNA E CONTEMPORÂNEA PORTUGUESES: UM LUGAR NO FEMININO?
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 193-206

EDUCAÇÃO NOS MUSEUS DE ARTE MODERNA E CONTEMPORÂNEA PORTUGUESES: UM LUGAR NO FEMININO?

Maria Genoveva Moreira Oliveira

Resumo

Porque é que os serviços educativos dos museus continuam a ser um trabalho marcadamente feminino? Estará essa efeminização deste trabalho associado ao facto de ser um trabalho pouco reconhecido pelos especialistas e gestores dos museus? Estará a pouca credibilidade dada a estes serviços relacionada com a escassa capacidade de decisão destes técnicos dentro da estrutura do museu? Como se ensina nos museus? É importante que se entenda a educação nos museus como uma prática de produção de discurso. A educação nos museus faz parte integrante de uma prática social integrada articulada, assim como todas as outras vertentes do museu. Um educador é um "estruturador" de construção social e cultural, tal como o director ou o curador. A educação em museus faz-se a partir de concepções de ensino e aprendizagem, estratégias educativas nas salas e as diversas narrativas do museu. A profissão de educador está asfixiada entre a didáctica, o profissionalismo empreendedor, o conhecimento, a cultura de consumo, as estratégias de marketing e comunicação, o espectáculo. Aqui entram as premissas da subcontratação, da efeminização do trabalho como na educação como vocação.

Palavras-chave: Educação Museal, Efeminização, Educador, Formação

Maria Genoveva Moreira Oliveira
EDUCAÇÃO NOS MUSEUS DE ARTE MODERNA E CONTEMPORÂNEA PORTUGUESES: UM LUGAR NO FEMININO?
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 193-206

Abstract

Why is it that the educative services of museums continue to be a noticeably feminine job? Could the feminization of this work be associated with the fact that this job has little recognition from museum specialists and managers? Could the little credibility given to these services be related to the meagre decision-making power these professionals have within the museum structure? How do we teach in museums? It is important to perceive education in museums as a discourse production practice. Education in museums is just as much an integral part of an articulated integrated social practice as all the other features of the museum. An educator is a "structurer" of social and cultural construction, as is the director or the curator. Education in museums begins with teaching and learning concepts, educative strategies in the rooms and the diverse museum narratives. The educator's profession is asphyxiated between didactics, enterprising professionalism, knowledge, consumer culture, marketing and communication strategies and exhibiting. This is where the premises of subcontracting and the effeminacy of the work come in, both in education and in vocation.

Keywords: Museum Education, Feminization, Educator, Training

Introdução

O presente artigo decorre da investigação no âmbito da tese de Doutoramento sobre Departamentos de Educação nos Museus de Arte Moderna e Contemporânea/ Educação Artística na Universidade de Évora, Centro de Estudos de História e Filosofia da Ciência (FCT), sob a orientação do Prof. Doutor João Brigola. Escolhemos três museus portugueses, (Museu Colecção Berardo e Centro de Arte Moderna da Gulbenkian em Lisboa e o Museu da Fundação Serralves no Porto), junto dos quais temos vindo a realizar um trabalho de entrevistas dirigidas, com um guião, aos técnicos de educação e coordenadoras destes respectivos serviços. Foram contactadas quarenta e quatro pessoas, sendo três mulheres as coordenadoras dos departamentos de educação, dez técnicos de educação homens e trinta e uma mulheres. Para o presente artigo teremos presente somente o testemunho dos técnicos de educação, no que concerne às questões do trabalho feminino e à valorização destes departamentos. Interessa-nos analisar as questões decorrentes da actividade profissional e como a efeminização do trabalho marca o trabalho do técnico de educação. Fizemos uma opção pessoal, devidamente fundamentada na nossa investigação relativo ao conceito "Educador Museal" que consideramos o mais adequado para os técnicos com esta função.
Para além da realidade portuguesa, foram contactados e visitados os serviços educativos de diferentes países, a saber: Museu Thyssen-Bornemisza (Madrid), Museu Rainha Sofia (Madrid), Tate Modern (Londres), Photo Gallery (Londres), White Chapel (Londres), MoMa (N. York) Guggenhiem (Nova York), Museu de Arte Moderna Lousiana (Humlebæk, Dinamarca), Museu de Arte Moderna (Estocolmo). Reunimos pessoalmente com os coordenadores dos departamentos de educação desses museus. Foi fundamental, como fonte de inspiração do nosso trabalho, para entender a fundamentação teórica, a metodologia, as práticas educativas desses museus. Foi igualmente importante o contacto com especialistas na discussão e na preparação de linhas de trabalho, de onde destaco Steve Herne (Goldsmith College, Londres), Richard Sandell (Universidade de Leicester), Fernando Hernández (Universidade de Barcelona), Carla Padró (Universidade de Barcelona), Alice Semedo (Universidade do Porto), Leonardo Charréu (Universidade de Évora).

Educação nos museus

É importante que se entenda a educação nos museus como uma prática de produção de discurso, tal como as outras aptidões museológicas (Carla Padró, 2006: 50). Refere a autora, que um educador museal é um *construtor* da edificação social e

cultural, tal como o director ou o curador. A educação em museus faz-se a partir de concepções de ensino e de aprendizagem, visões sobre a visão do visitante em relação ao museu, estratégias educativas nas salas e as diversas narrativas do museu. A educação em museus manifesta-se através de várias explanações e discursos que acentuam a política do museu, mas também a sua missão e a sua identidade. Se por um lado, a importância dos mecenas, arquitectos, políticos, directores, comissários se afirma e sobressai, por outro lado, a esfera social dos profissionais das novas tecnologias museológicas, do ensino universitário, estudos culturais e visuais, estudos de consumo e marketing também se afirma. Mas têm os educadores espaço para um discurso político (todo o discurso é político) livre? Referia-nos uma educadora museal que havendo maioritariamente homens na direcção dos museus, homens artistas, homens curadores, estes influenciam necessariamente o discurso. Dos três museus contactados, dois são dirigidos por homens, um por uma mulher. As coordenadoras dos serviços educativos são mulheres que têm capacidade de decisão relativa à selecção dos educadores e organização da maioria das actividades, embora algumas dessas actividades estão sujeitas à aprovação do director. As coordenadoras não tomam parte na decisão relativo às exposições, à sua organização ou durabilidade.

Em muitos museus há uma asserção implícita que a educação em museus é uma prática ou uma vocação, tal como o professor do ensino formal. No contacto que tivemos com os educadores 7,3% dos quarenta e um educadores contactados referiram a vocação das mulheres, o espírito maternal ligado à educação. Ser educador é uma profissão *artesanal* cujo trabalho é uma improvisação constante. Efectivamente, a visita orientada ou visita jogo ou oficina está muitas vezes dependente das características do grupo, do número que o constitui e das informações que o educador possui logo de início acerca do mesmo. E, nem sempre o educador museal, possui *a priori*, informação suficiente em relação às características do grupo que irá receber, logo, a capacidade de improvisação terá necessariamente de existir. Cada vez mais os grupos escolares integram crianças com necessidades educativas especiais que podem ser tão diversas como a cegueira, a surdez, dificuldades motoras, capacidade cognitiva ou outra. Sendo uma profissão incerta, sujeita a muitas instabilidades, carece de uma cultura académica educativa. É urgente mais formação, refere a maioria dos educadores contactados.39% dos educadores menciona nunca ter realizado formação em educação para museus.34% refere ter realizado formação de curta duração (fim de semana ou até seis meses) sobre educação em museus. 27% Referiram ter realizado seminários no âmbito do estágio profissional em ensino ou na formação do Mestrado. No Centro de Arte Moderna da Gulbenkian a prática dos educadores assistirem às actividades uns dos

Maria Genoveva Moreira Oliveira
EDUCAÇÃO NOS MUSEUS DE ARTE MODERNA E CONTEMPORÂNEA PORTUGUESES: UM LUGAR NO FEMININO?
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 193-206

outros é comum e poderem assistir à formação que é desenvolvida no âmbito da educação museal, arte moderna e contemporânea (normalmente cursos de pequena duração e de fim de semana) no Centro, funciona como uma preparação e formação interna encarada de forma positiva pelos educadores. No Museu Serralves apesar de esta prática, dos educadores assistirem às actividades uns dos outros, já ter sido experimentada, não é comum. No Museu Colecção Berardo, os educadores referem que a constante mudança das exposições temporárias, de dois em dois meses, leva a um ritmo quase "delirante" de preparação do trabalho de investigação e das actividades educativas.

Normalmente nos museus adapta-se a um curriculum escolar vigente e não se pensa num curriculum museológico educacional específico.[1] Ouvidos os educadores dos museus em análise, estes mencionaram ser importante o museu ter um curriculum próprio, distinto das escolas de ensino formal, embora possa haver conexões com o curriculum do ensino formal. Porém, consideraram que o professor que leva os alunos ao museu para uma visita orientada ou outro tipo de actividade, não a deve considerar como uma extensão da aula, mas sim uma actividade na qual se pretende uma forma diferente de "olhar" a arte, de estar e participar na sociedade. Os educadores dos três museus referiram que no museu no qual trabalham pretende-se criar e afirmar esta imagem de individualidade do museu em relação à escola formal.

Os educadores nem sempre são levados a sério pelos curadores e pela equipa de exposições ou inclusivamente pelo departamento de marketing, quando este existe. Esta falta de incorporação deste grupo de trabalho dos educadores, manifesta-se em diversas situações. Se houvesse um trabalho conjunto seria uma mais-valia para todos, até na própria difusão das actividades e na imagem que é criada sobre o museu a partir da divulgação da oferta de actividades. Nos museus observados, podemos presenciar que existem algumas lacunas de comunicação entre o departamento dos serviços educativos e o departamento de marketing (Quando este existe. O CAM da Gulbenkian não tem este Departamento). Há, por vezes, uma cisão entre as práticas educativas dos museus e as práticas dos curadores. Cada museu tem diferentes linguagens, que se manifestam nas narrativas e discursos do processo de exposição. No século XXI esperar-se-ia que os educadores museais fossem contributo directo desse mesmo discurso. Nos museus que tivemos a

1 *Em Portugal, tem havido um interesse limitado por parte das Universidades em especializações em museus e educação. As pós- graduações e mestrados apostam num curriculum genérico que normalmente inclui um seminário em educação em museus.*

Maria Genoveva Moreira Oliveira
EDUCAÇÃO NOS MUSEUS DE ARTE MODERNA E CONTEMPORÂNEA PORTUGUESES: UM LUGAR NO FEMININO?
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 193-206

oportunidade de investigar, os educadores têm normalmente uma reunião ou uma visita guiada com o curador, antes da abertura da exposição, não sendo porém uma prática obrigatória imposta pela direcção dos mesmos museus. Depende normalmente da decisão e vontade do curador.

Os pressupostos que fundamentam os departamentos de educação dos museus (não só os museus de arte, mas outros de diferentes tipologias) são escassos e existe um clima de ambiguidade sobre os mecanismos que poderiam tornar a profissão mais clara nos seus objectivos dentro da instituição, mesmo havendo uma missão educativa e objectivos definidos pelo organismo. Há uma falta de reconhecimento e de credibilidade por parte dos outros profissionais do museu resultando numa certa *sombra* de uns, os educadores, e excesso de autoridade de outros (Carla Padró, 2006). Não se delineiam princípios educativos, não se define um programa de investigação na acção, uma investigação que permita ajudar a compreender os mecanismos da prática e a reflectir sobre a mesma.[2] O profissional reflexivo é aquele que redefine situações problemáticas e desenvolve uma maior compreensão do conhecimento em acção (Schön, 1998: 78). As equipas por serem constituídas por *freelancers* nos três museus analisados acabam por criar dificuldades à implementação de hábitos de investigação em grupo e em parceria. O Educador realiza, muitas vezes, a investigação sozinho, por sua conta e risco, ao preparar as suas actividades e ao propor ideias para desenvolver novas actividades. Esse tempo de estudo e preparação, de criação e produção artística nem sempre é pago.

Os educadores entrevistados foram de opinião que têm pouco tempo para fazerem formação em virtude da agitação das suas vidas profissionais. O facto de serem, na sua maioria *freelancers* e terem de trabalhar em várias instituições ao mesmo tempo ou terem outras actividades paralelas, não permite terem disponibilidade para investirem na sua formação. Por outro lado, há pouca formação específica em educação nos museus, sendo na maioria dos casos, paga por eles mesmos. Porém, ao contrário do que poderíamos observar há alguns anos atrás em Portugal em que a maioria dos educadores era alunos universitários, os educadores contactados são todos licenciados. A formação académica é diversa: licenciatura em Biologia, Escultura, Engenharia do Ambiente, Design Gráfico, Arquitectura, Ciências do Ambiente, Pintura, Artes Plásticas, História de Arte, Psicologia Educacional, Piano Clássico, Belas Artes, Psicologia Clínica, História Moderna e Contemporânea,

2 *Os museus portugueses contactados referem a dificuldade permanente em reunir com os seus colaboradores e reflectir com eles sobre as actividades realizadas. Normalmente as equipas permanentes são muito pequenas tendo que se desdobrar em múltiplas tarefas e os colaboradores freelancer colaboram com outras instituições, sendo difícil conciliar horários de encontro e reflexão.*

Maria Genoveva Moreira Oliveira
EDUCAÇÃO NOS MUSEUS DE ARTE MODERNA E CONTEMPORÂNEA PORTUGUESES: UM LUGAR NO FEMININO?
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 193-206

Matemática, Literatura Moderna, Sociologia, Arte/Educação, e Informática. Treze educadores possuem um Mestrado em áreas de formação como Ciência da Cultura Visual, Educação Museal, História de Arte, Ciências, Pintura, Práticas em Arte Contemporânea, Teatro/Cenografia, Arte Contemporânea, Educação Artística, Património e Restauro e Artes Plásticas. Nove educadores referem ter pós-graduações em Livro Infantil, Tradução, Curadoria, Estudos Curatoriais, Museologia, Gestão e Animação em Bens Culturais. Dois Educadores possuem duas licenciaturas. Dois educadores possuem formação em Fotografia. Um Educador tem Doutoramento em Arte Contemporânea; dois educadores estão a desenvolver investigação de Doutoramento em Sociologia e em Escultura Indo-Portuguesa.

Se por um lado, há Educadores que fazem desta uma segunda profissão (sendo a primeira em muitos casos o Ensino numa Escola Formal ou Universidade, mas também atelier de arquitectura ou artes plásticas), por outro lado, existem os que investem unicamente nesta profissão. Seis educadores desenvolvem esta actividade há sensivelmente dez anos, apesar de terem outra profissão.

Em Portugal (e em Espanha) os departamentos de educação ou serviços educativos são atracções de audiência relativamente recentes, emergentes da segunda metade dos anos 90, ainda com algumas excepções e experiências pontuais anteriores, de alguns museus[3]. Requerem-se educadores que sejam excelentes comunicadores, dedicados ao conhecimento e se encarreguem de dar uma imagem diferente dos museus. Exige-se que o comunicador seja como um *canivete suíço*, multi funções: presença agradável, disponível, bom ouvinte, multilingue, amável, atento, divertido, profissional, dedicado, que tenha sensibilidade artística. Um educador "multiuso". Um educador museal referia-nos em tom de brincadeira, mas a "sério", uma definição singular: "somos uns biscateiros, fazemos tudo". É visto como alguém em movimento que se apropria do museu, mas que também os outros esperam e recebem essa mensagem. Que tipo de perfil tem o educador? O que se espera de um educador homem e de um educador mulher? Da nossa experiência nos três museus não delineamos um perfil definido ou exigido, um padrão. As pessoas têm formações académicas, experiências de vida e trabalho distintas, sendo embora as artes plástica a formação mais comum, as idades são variáveis entre os vinte e cinco anos e os quarenta e dois. Mas não estará o perfil do educador subjacente à missão e à individualidade da instituição?

3 Os Museus portugueses observados de forma sistemática, a saber, CAM da Gulbenkian, Museu Colecção Berardo e Fundação Serralves têm um departamento de serviços educativos que aposta de uma forma sistemática em actividades diversas como visitas orientadas, visitas jogo e oficinas para vários grupos etários dentro do Público Escolar e outros públicos diferenciados.

Maria Genoveva Moreira Oliveira
EDUCAÇÃO NOS MUSEUS DE ARTE MODERNA E CONTEMPORÂNEA PORTUGUESES: UM LUGAR NO FEMININO?
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 193-206

O educador incorpora o peso da estrutura do museu e muitas vezes as instituições impõem regras no seu comportamento. Os educadores contactados das três instituições em análise referiram sentir liberdade para expor as suas opiniões. Mas relativo à relação com o director, no Centro de Arte Moderna da Gulbenkian referem não haver qualquer contacto, enquanto no Museu Colecção Berardo e no Museu Fundação Serralves esse contacto existe, sendo no Museu Colecção Berardo ao nível de preparação de algumas actividades e projectos que incluem também a presença da Coordenadora, enquanto na Fundação Serralves se faz numa perspectiva mais informal. A Direcção reúne unicamente com a Coordenadora dos Serviços Educativos.

Os educadores são considerados profissionais funcionais por vezes dedicados ao *Agir*, ou conhecedores de estratégias da psicologia educativa, publicidade e marketing e das relações públicas. Os educadores aparecem, normalmente, no final de uma cadeia de saberes e de estratos em que primeiro aparecem os processos de desenho, selecção e divulgação dos saberes dos museus e aparecem depois da exposição estar decidida, os textos escritos, a investigação realizada, a montagem executada (Carla Padro, 2006). Perante esta estrutura, não é reconhecida a importância da construção dos significados e que não pode apoiar-se unicamente nas expectativas e nas prerrogativas dos organizadores. Os sujeitos e a colectividade são também construtores do discurso, tal com os educadores, que se participassem no processo expositivo poderiam incluir perspectivas diferentes dos e para os visitantes. O construtivismo é uma estratégia para fomentar a participação e a motivação dos visitantes e por vezes para recrear visões idealizadas do passado.[4]

Qual é o discurso do educador homem? Qual é o discurso do educador mulher? De que modo as questões de género são marcantes ou ausentes na construção desse mesmo discurso? A profissão de educador está asfixiada entre a didáctica, o profissionalismo empreendedor, o conhecimento, a cultura de consumo, as estratégias de marketing e comunicação, o espectáculo. Aqui entram as premissas da subcontratação, da efeminização do trabalho como na educação como vocação. 4,8% dos educadores contactados não soube responder à questão se considera que a feminização do trabalho nos serviços educativos está associada à pouca valorização profissional. 9,7% Respondeu que Sim que o facto de existirem muitas mulheres na profissão está associado à pouca valorização. 85% Dos educadores contactados consideraram que a opção do trabalho nos departamentos de educação ser maioritariamente desenvolvido por mulheres não influencia a pouca

4 Tal como em Espanha também em Portugal, o teatro é muito utilizado nos museus como forma de contar histórias reforçando a narrativa histórica: oficinas, noites no museu, feiras históricas.

valorização atribuída à profissão. Sublinham que esta pouca valorização se deve a outros factores: a instabilidade das condições da profissão que se manifesta por ser um trabalho independente sujeito a recibos verdes, a não terem um seguro atribuído pela instituição, o facto de nunca saberem se têm ou não trabalho; é necessário definir as regras da profissão, a formação cultural do ensino ligado às mulheres, a educação e a cultura ser pouco valorizada no nosso país, a falta de espaços de discussão sobre esta temática, ser um trabalho recente e precário, a falta da valorização do museu na sociedade, a necessidade da definição do papel do educador, a urgência de conquistar novos públicos, não há reconhecimento nem dentro e fora da instituição do papel do educador, por ser uma questão política e económica, o trabalho de imaginação e concepção criativa não ser pago na maioria das vezes. 7,3% Dos educadores que referiram nunca terem sentido a desvalorização da profissão. Sobre a questão se a efeminização deste trabalho se revela no discurso museológico, 63,4% refere que Não, considerando que as marcas do discurso não estão implícitas nas questões de género; há outros vectores como a idade e a formação académica e cultural; 29,26% refere que Sim; 7,3% refere que não sabe, nunca reflectiu sobre estas questões.

A objectivação do sujeito educado e culto, vinculada pelas formas modernas de escolaridade que entende o sujeito educado como uma pessoa que vê e pensa e que é capaz de reflectir.[5] Nas tendências construtivistas, professor e aluno participam activamente no processo de aprendizagem como uma identidade compatível com o desejo de ser educado (Fendler, 2000:71). O sujeito é responsável pelo seu próprio processo de desenvolvimento educativo e pela continuidade de aprender numa sociedade que muda e que clama que a auto aprendizagem é uma forma de se adaptar a si mesmo. Neste discurso, o museu defende um carácter diversificado e versátil tratando os visitantes como indivíduos e a diversidade do público tende a contribuir e a flexibilizar o trabalho do educador e a integrar os seus conhecimentos sobre os visitantes no processo expositivo. A sua participação nesse processo poderá para além de permitir um novo discurso interpretativo, permitir a criação de materiais didácticos pertinentes. Tendo presente que as identidades se constroem amplamente mediante narrativas e estas por sua vez são o resultado do intercâmbio cultural e das comunidades tal como sustém o construtivismo social será interessante decidir que mitos, categorias, estereótipos, suposições fundamentais, em que as instituições museológicas assentam e porquê é que os

5 Hoje, nos designados museus-consumo, o público é visto como um turista consumidor, uma massa que permite atingir níveis de audiência.

Maria Genoveva Moreira Oliveira
EDUCAÇÃO NOS MUSEUS DE ARTE MODERNA E CONTEMPORÂNEA PORTUGUESES: UM LUGAR NO FEMININO?
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 193-206

museus estão "instalados". Se se defende que a pedagogia criou teorias sobre as posições e diferenças de género, classe social, raça, sexualidade, o trabalho do educador no museu não pode ser um mero receptor das narrativas institucionais, sendo importante todas as conexões desde a percepção, à autobiografia, à interdisciplinaridade, a cultura do museu e da instituição. Morsch (2005: 78) afirma que a educação é uma constante desconstrução e reconstrução entre a afirmação e a crítica.

É indispensável reflectir sobre os significados, os espaços de aprendizagem, as formas de relação, as posições dos professores, o que se produz em diferentes contextos museológicos, a organização expositiva durante e após a mesma, a educação nas salas, a negociação de redes educativas com centros que não sejam museus, elaboração de material educativo e outros recursos, a formação de educadores de museus e quais as suas expectativas profissionais, a capacidade de organização (Carla Padró, 2006). Todo o conhecimento é construído socialmente, incluindo o nosso conhecimento do que é real. A verdade não está fora e nem é independente do indivíduo (Pujal, 2003:132). Num museu construtivista a razão de ser são os visitantes. Estes são convidados a participar no seu próprio processo de aprendizagem. A avaliação formativa e sumativa são muito importantes para compreender aspectos dos visitantes e das suas relações com o museu. É importante conhecer as atitudes, as percepções, as motivações e as expectativas dos visitantes. A avaliação contribui para tal. Os museus são espaços onde entram em jogo com aprendizagens diferentes (Falk; Dierking, 1995). É importante a investigação, a avaliação qualitativa e o desenvolvimento de uma forma constante e sistemática.

Educação nos museus: um lugar no feminino? Ou a efeminização do trabalho?

A difícil confrontação do feminismo do "outro" mundo leva-nos a pensar que o conhecimento não é abstracto. Tem aspectos muito diferentes e depende das condições das suas próprias enunciações e das condições de implementação (Rosi Braidotti, 2004: 59). É necessário um saber que esteja situado, necessitamos de integridade e de coragem de aceitar as perspectivas parciais e levá-las à prática. Pretende-se uma aprendizagem cooperativa que reconheça a diferença, mas sem hierarquias. A partir de uma perspectiva crítica e feminista da pedagogia pode emergir a mudança educativa e social e a partir do qual nascem outras visões do mundo novas e divergentes. "A prática pedagógica é muito importante nas teorias feministas a partir das quais se tem em conta formas não hierárquicas de relação. A incorporação de diferentes perspectivas e visões de estudantes/professores:

Maria Genoveva Moreira Oliveira
EDUCAÇÃO NOS MUSEUS DE ARTE MODERNA E CONTEMPORÂNEA PORTUGUESES: UM LUGAR NO FEMININO?
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 193-206

o conflito e a diferença formam uma parte de processos negociados e donde se valoriza a experiência pessoal como política, como processo, as emoções e a diversidade na forma de produzir o conhecimento e a acção social" (Carla Padró, 2006). Outro dos objectivos das pedagogias feministas é analisar a construção social do patriarcado no qual se nega às mulheres a autoridade sobre as suas experiências. Pensar como mulher num mundo de homens significa pensar criticamente e negar-se a aceitar aquilo que se apresenta como definitivo e estabelecer conexões entre conceitos e ideias desconectadas. Propõe-se reanalisar a experiência e o saber de ordem patriarcal baseado em valores e normas universais. Nas pedagogias feministas dá-se conta de uma forma de comunicação que se vincula."A História já vivida por mulheres oferece-nos signos, actos e palavras que constituem um tecido, uma textura da qual não podemos prescindir" (Júlia Cabaleiro, 2005:91).

Falar de efeminização da força de trabalho na globalização significa, por isso, que estamos a assistir à transferência na procura global de trabalho de uma força de trabalho masculina fundamentada em empregos estáveis e bem recompensados por uma força de trabalho feminina sempre em rotação em empregos precários. Em consequência das políticas neo-liberais, retornadas a partir dos finais dos anos 70, tem-se procedido à conciliação da relação salarial pelo menor denominador comum, próprio de um mercado de trabalho desregulado, marcado pelas privatizações e pelos cortes nas despesas públicas. A relação salarial típica de um tal mercado caracteriza-se pela elevada mobilidade de factores, instabilidade de emprego, salários baixos e fracas condições de trabalho como excesso de horas de trabalho e muito stress. Neste sentido, podemos falar da feminização da força de trabalho a um nível mais empírico — aumento da integração das mulheres na actividade económica e crescimento dos sectores de emprego tradicionalmente empregadores de mulheres — e a um nível mais analítico — a flexibilização do trabalho enquanto factor de produção através de modalidades como o trabalho informal, a tempo parcial e temporário. Neste processo de desenvolvimento um crescente número de homens vê-se na condição laboral habitual das mulheres, isto é: atomizados, não-organizados e sem segurança económica.

As novas economias urbanas no capitalismo postfordista dão um novo protagonismo à cultura. Chamamos "capitalismo cognitivo" ao postfordismo (baseado em formas de trabalho imaterial, comunicativo e afectivo) que põe a subjetividade a trabalhar (Jorge Ribalta 2004: 57). O capitalismo cognitivo obedece a características próprias como a preeminência do intangível e produção do conhecimento por conhecimento, a partir de uma nova tecnologia em que a informação e o trabalho intelectual são novas formas de exploração realização da exploração não mais sobre o trabalho manual individual, mas sobre novos

Maria Genoveva Moreira Oliveira
EDUCAÇÃO NOS MUSEUS DE ARTE MODERNA E CONTEMPORÂNEA PORTUGUESES: UM LUGAR NO FEMININO?
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 193-206

aspectos colectivos de uma sociedade de conhecimento de informação, afecto e de cooperação (Hardt & Negri, 2001: 323). Em cada forma de trabalho imaterial, os empregos são excessivamente inconstantes e envolvem maleabilidade e competências. São caracterizados em geral pelo papel central desempenhado por factores como saber, informação, afecto e comunicação. A demanda social corrobora com a tese da hegemonia do trabalho imaterial**,** na medida em que o que se consome são, cada vez mais, os serviços, as tecnologias informáticas e de comunicação, os conteúdos informativos, culturais e artísticos, todos intimamente associados à ferramenta técnica, cuja particularidade encontra-se, precisamente, na indissolubilidade dos conteúdos que ela transporta e transmite (Hardt & Negri, 2001: 323). Neste contexto, a idea do espaço cultural como algo autónomo de resistência ou crítica já não é defensável simplesmente como tal. Não podemos manter uma concepção da esfera cultural baseada na crítica da razão instrumental pois hoje a subjetividade está imersa em processos de capitalismo. Necessitamos de outros discursos para defender a especificidade da arte e da cultura para além do paradigma moderno clássico contra a razão instrumental (Jorge Ribalta 2004: 67).

Questões a reflectir:

Como definimos as regras da profissionalização do educador museal?
De que modo é que as mulheres nos departamentos da educação determinam ou não o seu poder?
Qual o perfil do educador museal homem ou mulher?
Onde tem lugar a discussão sobre as teorias Pós-colonialistas, Queer, Feministas?
Onde se ensinam estas teorias? Universidades, Escolas, Museus?
De que modo as teorias feministas se manifestam nos departamentos de educação dos museus de arte moderna e contemporânea?
E nos museus? Como se processa a análise destas teorias? Há espaço/tempo para a investigação e a reflexão?
O que se passa com os manuais portugueses do ensino obrigatório e do ensino secundário? Incluem estas teorias? De que modo? Como é realizada a análise e a reflexão nas escolas?
Os museus incluem na sua missão educativa e práticas as teorias pós modernistas ?

Maria Genoveva Moreira Oliveira
EDUCAÇÃO NOS MUSEUS DE ARTE MODERNA E CONTEMPORÂNEA PORTUGUESES: UM LUGAR NO FEMININO?
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 193-206

Bibliografia

Braidotti, Rosi (2004). *Feminismo, Diferencia sexual Y Subjectividad*. **Barcelona. Gedisa.**

Cabaleiro, J. (2005). *Educació, dones I història. Una aproximació didáctica*. Barcelona. Icaria.

Deepwell, Katy (2006). "Feminist curatorial strategies and practices since the 1970" in *New Museum Theory and Practice*, Blackwell Pub. USA.

Falk & Dierking (1995). *Public Institutions for Personal learning*. Washington D.C. American Association Museums.

Fendler, L. (2000). "Que és imposible pensar? Una genealogia del sujeto educado" in Popkewitz. TZ, TS. Brennan, M. (eds) *El desafio de Foucault. Discurso, conocimimiento y poder en la educación*. Barcelona. Pomares.

Hardt & Negri (2001). *Empire*. Harvard University Press.

Morsh, Carmen. (2005). "Kuntscoop: Introducing artistic strategies into art mediation". Conferência apresentada in IV Encontro de Arte e Cultura, Museu Guggenheim, Bilbao.

Padró, Carla (2006). "Artistas, educadoras y otros menesteres". Conferência apresentada in Jornadas sobre Museus e Educação Artística, Museu Guggenheim, Bilbao.

Pujal, Margot (2003). "La identitat (el self)" in T. Ibáñez Garcia (ed). *Introducció a la Psicologia Social*. Barcelona. Ed. UOC. Ribalta, Jorge (2004). "Mediation and Construction of Publics The MACBA Experience" in http://www.republicart.net/disc/institution/ribalta01_en.htm (consultado em 2009/08/17)

Schon, D. (1998). *El Profisional reflexive. Cómo piensan los profisionales cuando actúan*. Barcelona. Paidós Temas Educación.

Maria Lucia de Niemeyer Matheus Loureiro

Bacharel em Museologia pelo Museu Histórico Nacional – atual Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (1976) –, Mestrado (1998) e Doutorado (2003) em Ciência da Informação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ / Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia – IBICT. Sua experiência profissional inclui museus de arte, Ciência & Tecnologia, uma casa histórica e um jardim botânico. Realiza pesquisas relacionadas à divulgação científica em museus, linguagens expositivas e processos de musealização nos domínios da arte e da ciência. Atualmente, é museóloga do Museu de Astronomia e Ciências Afins (Rio de Janeiro, Brasil).

DIVULGAÇÃO CIENTÍFICA EM MUSEUS: AS COLEÇÕES E SEU PAPEL NA LINGUAGEM EXPOGRÁFICA

Maria Lucia de Niemeyer Matheus Loureiro

Resumo

O trabalho é fruto de pesquisa desenvolvida com o apoio do CNPq / Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (Brasil), e tem como objetivo analisar os museus de ciência e suas exposições como instâncias de divulgação científica, enfatizando o papel e as especificidades de suas coleções e levantando questões relacionadas à utilização de objetos musealizados em práticas voltadas à divulgação científica. A pesquisa, que vem sendo realizada desde 2007 no âmbito da Coordenação de Museologia do Museu de Astronomia e Ciências Afins, concentra-se na exposição, entendida como parte integrante do processo de musealização nos domínios das ciências, o que impõe a ênfase nos objetos que integram as coleções de museus científicos e sua inserção em exposições.

Palavras-chave: Coleções, Exposição, Musealização, Divulgação Científica

Abstract

This work is originated from a research developed with the support of National Council of Scientific and Technological Development (CNPq, Brazil). In order to analyze science museums exhibitions from the perspective of scientific divulgation, the text stresses the roles and specificities of museums collections and raises issues about the use of musealized objects in scientific divulgation actions. The research, carried out from 2007 in Museum of Astronomy and Related Sciences (Rio de Janeiro, Brazil), focuses on the exhibition as a component of musealization processes in the realm of sciences. The approach imposes the emphasis on the objects of museum collections and their inclusion in exhibitions.

Keywords: Collections, Exhibition, Musealization, Scientific Divulgation

Maria Lucia de Niemeyer Matheus Loureiro
DIVULGAÇÃO CIENTÍFICA EM MUSEUS: AS COLEÇÕES E SEU PAPEL NA LINGUAGEM EXPOGRÁFICA
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 207-215

Introdução

Este trabalho tem origem em uma pesquisa que visa contribuir para as reflexões sobre exposições museológicas como práticas de divulgação científica e parte integrante dos processos de musealização no domínio das ciências.
É um pressuposto deste trabalho a função documental desempenhada pelos objetos musealizados. Através de objetos associados a estratégias narrativas, as exposições conferem materialidade e visibilidade a realidades naturalmente inacessíveis à percepção humana - infinitamente pequenas, infinitamente distantes, dispersas no tempo e/ou no espaço. Eventos, objetos e fenômenos são representados por imagens, modelos e "fragmentos do mundo" de naturezas muito diversas (amostras, espécimes conservados *in vivo* ou *in vitro*, instrumentos científicos...) que, ao serem musealizados, são tornados documentos.

Algumas palavras sobre divulgação científica

A divulgação científica pode ser definida como "o uso de processos e recursos técnicos para a comunicação da informação científica e tecnológica ao público em geral" (BUENO apud ALBAGLI 1996: 397). Implica na tradução de uma linguagem especializada para uma leiga, visando a atingir um público mais amplo.
Sarita Albagli (1996: 397) adota como sinônimos os termos popularização da ciência e divulgação científica, preferindo este último por ser mais freqüente na literatura.
Marcelo Gomes Germano (2005: 1), por sua vez, prefere o termo popularização da ciência, ressaltando que seu uso supõe duas "premissas básicas: Primeiro, o reconhecimento de que a ciência não é popular e afastou-se perigosamente do domínio público. Segundo, que é possível e necessário trabalhar no sentido de vencer o crescente abismo entre ciência e povo, entre ciência e classes populares".
Surgido na França do século XIX como "uma forma alternativa ao conceito de vulgarização da ciência" (p. 10), o termo não encontraria aceitação naquele país, alcançando maior repercussão entre os britânicos.
Albagli enfatiza a "transformação radical" operada na relação entre ciência e sociedade a partir da Segunda Guerra Mundial. A autora observa que a ciência "alcançou o auge do seu prestígio" no período que se seguiu à Segunda Guerra Mundial, assim como passou a influenciar de modo mais visível não apenas a economia, mas também a vida cotidiana, o que resultou em uma consciência e preocupação maiores em relação aos "impactos negativos do progresso científico-tecnológico". As iniciativas mais sistemáticas orientadas para a divulgação da ciência e da tecnologia manifestar-se-iam de modo ainda mais marcante entre o

final da década de 1960 e início da década seguinte, influenciadas pelo "quadro de turbulência política e cultural que caracterizou aquele período". (ALBAGLI 1996: 397)

Embora seja bem mais freqüente a associação das práticas de divulgação científica com os chamados centros de ciência (que não se dedicam necessariamente à preservação e divulgação de coleções), o "papel educacional e informativo dos museus de ciência e tecnologia sempre esteve presente", como observa a autora, que enfatiza a valorização sócio-econômica da ciência e tecnologia a partir da Revolução Industrial, o que teria contribuído para o estabelecimento de instituições museológicas. *A criação do Museu do Conservatoire National des Arts et Metiers* (Paris, 1794) teria sido "motivada pela necessidade de prover educação profissional para trabalhadores em mecânica", enquanto o Science Museum (Londres, 1857) e o Deutshes Museum (Berlim, 1906) seriam "também exemplos desse tipo de motivação". (ALBAGLI 1996: 400)

Sobre museus e suas coleções

Existe um certo consenso entre estudiosos dos museus em relação à sua origem na sistematização das coleções dos chamados "gabinetes de curiosidades". Quanto aos museus de ciências especificamente, viriam de duas matrizes distintas: museus de ciência e tecnologia como o Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST descendem de uma linhagem de instituições (como o já mencionado *Conservatoire des Arts et Métiers* de Paris) comprometidas com a preservação e difusão do patrimônio científico e tecnológico, enquanto os museus de história natural dedicaram-se desde suas origens à coleta e conservação sistemáticas de espécimes com a finalidade de estudo. Como integrar em uma mesma abordagem museus de matrizes distintas, voltados à Ciência & Tecnologia, História Natural, jardins zológicos e botânicos?

Deve ser ressaltado, em primeiro lugar, que não são tão nítidas as fronteiras entre os diferentes tipos de museus de ciência, e mesmo entre estes e os museus em geral, como bem observou Fernando Bragança Gil (1988: 72-73).

Em segundo lugar, mas não menos importante, a divulgação científica é em si uma questão interdisciplinar por definição e que, por isso mesmo, ultrapassa as "fronteiras" entre as diferentes ciências. Museus são, igualmente, empreendimentos interdisciplinares por excelência, uma vez que são "constituídos por meio da contribuição de diferentes disciplinas que o fazem e pensam" (Loureiro et al 2008: 2). Conforme ressalta Hilton Japiassu (1976: 75), a interdisciplinaridade é uma "exigência interna das Ciências Sociais". Mais do que prática desejável, o "diálogo

Maria Lucia de Niemeyer Matheus Loureiro
DIVULGAÇÃO CIENTÍFICA EM MUSEUS: AS COLEÇÕES E SEU PAPEL NA LINGUAGEM EXPOGRÁFICA
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 207-215

entre disciplinas" representaria um antídoto contra um saber "fragmentado" e "pulverizado" em disciplinas autônomas e encerradas em si mesmas, sintoma do que ele denomina "patologia do saber".

Antes de passar às considerações sobre as coleções, deixo claro que ao falar em museus refiro-me ao seu sentido amplo: não apenas às instituições auto-intituladas "museu" mas também aos jardins botânicos e zoológicos, herbários e outras coleções de estudo.

Entre outros significados, o termo coleção designa um conjunto de itens de uma mesma natureza ou que guardam alguma relação entre si. O termo acervo, por sua vez, remete à idéia de estoque, quantidade e, no universo dos museus, refere-se de modo geral ao conjunto de bens sob sua guarda. Entretanto, em virtude de sua característica de artefato, as noções de conjunto ou acumulação não dão conta da idéia de "coleção": esta resulta de ação humana intencional, por meio da qual elementos materiais são selecionados, deslocados de seus contextos de origem e reunidos em um conjunto artificial. A coleção museológica teria ainda como característica distintiva o ingresso dos objetos em um espaço institucionalizado, gerador de processos informacionais que lhes agregam novos valores e conferem novos papéis e funções provenientes de sua re-significação.

Krzysztof Pomian define a coleção como "qualquer conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito de atividades econômicas, sujeitas a uma proteção especial, num local fechado preparado para esse fim e expostos ao olhar do público". A formação de coleções apresenta-se como prática universal da qual as coleções de estudo, os gabinetes de curiosidades e o museu moderno seriam manifestações singulares. Coleções serviriam para ligar as esferas do visível e do invisível, separadas até o Paleolítico Superior, quando o invisível teria se projetado no visível por meio de uma nova categoria de objetos cujo surgimento provocaria uma fenda na esfera do visível: de um lado, haveria as *coisas úteis*, que se consomem, e de outro, os *semióforos*, objetos "dotados de um significado", os quais, por não serem manipulados, mas simplesmente expostos ao olhar, não sofreriam usura. (Pomian 1984: 53,71)

Na Europa Ocidental, a partir do século XV, tem origem uma nova categoria de semióforos ("aqueles que se estudam"), vinculados a novos atores sociais (mais tarde denominados de "humanistas") e a novas atitudes em relação "ao passado, às partes desconhecidas do espaço terrestre, à natureza". Essas atitudes se materializam na reunião de objetos antigos, provenientes de locais longínquos, obras de arte e instrumentos científicos. Estes últimos também estariam vinculadas à emergência de novos atores sociais (mais tarde denominados cientistas), e são exemplares por excelência de uma nova abordagem ao invisível e à tentativa de reduzir seus limites. (Pomian 1984: 75-78)

Maria Lucia de Niemeyer Matheus Loureiro
DIVULGAÇÃO CIENTÍFICA EM MUSEUS: AS COLEÇÕES E SEU PAPEL NA LINGUAGEM EXPOGRÁFICA
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 207-215

A importância de “tornar novas coisas visíveis - ou tornar coisas familiares visíveis de novas formas” é ressaltada também por Norton Wise (2006: 75) que enfatiza os "novos mundos” abertos à percepção visual, como as “montanhas e vales na superfície da lua, que se tornaram visíveis pelo telescópio de Galileu”.
Philipp Bloom (2003: 30) ressalta “uma explosão de atividade científica e colecionadora iniciada na Itália do século XVI”, da qual Ulisse Aldrovandi ocuparia “a linha de frente” com seu museu.
Colecionar foi, até o século XV, privilégio de nobres e da Igreja, que se dedicavam a coletar e reunir objetos preciosos ou relíquias sagradas. A crença de que “não havia fenômeno natural, nem cultural, nem animal nem sensação que já não tivessem sido interpretados definitivamente por Aristóteles e Plínio, por Cícero ou Pitágoras” foi abalada pela primeira vez cem anos após o descobrimento da América. Viajantes como Jean de Léry, que publicou em 1578 a história de sua viagem às terras do Brasil, mencionam “coisas que os antigos não conheceram”. (Bloom 2003: 32-35)
Esse “surto de atividade colecionadora” do século XVI deve-se, por um lado, à ampliação das fronteiras do conhecimento, o que trazia novos questionamentos e novos fenômenos que exigiam novas abordagens: telescópios e microscópios permitiam aos estudiosos explorarem o macrocosmo e “as pequenas coisas”.
Por outro lado, o fato de o mundo tornar-se “cada vez mais secular e capitalista” provocava também uma “mudança na maneira de perceber a morte e o mundo material”. (Bloom 2003: 37)
A partir do final do século XVII e, sobretudo, no XVIII, uma “nova maneira de olhar o mundo” e uma “brusca mudança de natureza” no ato de colecionar levariam à especialização das coleções e a “formas mais metódicas de abordar o mundo material”. Carl Lineu representaria a vanguarda de uma mudança em que a “ambição de colecionar tudo que fosse digno de nota” foi substituída por “uma divisão de disciplinas”, dentro das quais surgiria o novo projeto da “classificação racional e a descrição completa da natureza”. (Bloom 2003: 107)
Coleções de museus são artefatos capazes de conferir visibilidade a realidades dispersas no tempo e/ou no espaço e, portanto, naturalmente invisíveis. Idéias e conceitos como “espécie”, “gênero” e “família”, por exemplo, são visíveis apenas através da reunião artificial de espécimes vivos ou de seus “fragmentos”, naturalmente dispersos. Museus de ciência lidam, freqüentemente, com realidades (acontecimentos, eventos, e fenômenos) inacessíveis à percepção humana – por serem extremamente pequenos, grandes ou distantes, dispersos no tempo ou no espaço - merecem referência especial “fragmentos do mundo” de naturezas muito diversas: de espécimes botânicos e zoológicos conservados *in vivo* ou *in vitro* a imagens e instrumentos científicos. Entre estes últimos, enfatizamos os

Maria Lucia de Niemeyer Matheus Loureiro
DIVULGAÇÃO CIENTÍFICA EM MUSEUS: AS COLEÇÕES E SEU PAPEL NA LINGUAGEM EXPOGRÁFICA
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 207-215

instrumentos óticos, cuja propriedade de gerar imagens e dar visibilidade ao infinitamente distante (as lunetas, por exemplo) ou infinitamente pequenos (como os microscópios) lhes conferem um duplo papel: não apenas são recursos atraentes em exposições interativas, mas documentam o "fazer" da ciência.

Coleções, exposições e divulgação científica

Jorge Wagensberg (2005: 310), para quem realidade é a "palavra museológica", define o museu como "realidade concentrada", enfatizando que ele é "insubstituível no mais importante estágio do processo cognitivo: o início", e acrescentando que "a realidade estimula mais que qualquer uma de suas representações". Por meio de suas coleções, os museus de ciência são capazes de conferir materialidade e visibilidade a realidades dispersas no tempo e/ou no espaço - e, portanto, naturalmente invisíveis.

É necessário distinguir, neste ponto, a diversidade de objetos que integram as coleções dos museus de ciências. Embora não sejam destinadas à exposição, as coleções científicas têm papel estratégico e são indispensáveis para o estudo em diversas disciplinas científicas. Deve ser ressaltado que, desde o final do século XIX, o Museu de História Natural de Berlim estabeleceu uma divisão entre a coleção científica, destinada aos cientistas, e a coleção didática, a ser exposta ao público e dirigida aos não especialistas (Gil 1988: 77).

Outra categoria de objetos encontrados em alguns museus de ciências é integrada por objetos técnicos, que participam do cotidiano das pessoas (telefones, computadores, automóveis etc), das paisagens e ambientes, e que estão impregnados de C&T.

Por fim, destacamos os objetos de C&T, termo tomado de empréstimo à professora Marta Lourenço (2000) que, entre outros usos em laboratórios, observatórios e demais espaços da ciência, englobam objetos utilizados para medir grandezas, demonstrar princípios ou fenômenos científicos, observar e ampliar os sentidos (como microscópios e lunetas, que abrem novos mundos para a percepção visual). Em relação a tais objetos, deve ser enfatizado o caráter fundamental de todo o aparato material no qual a ciência é produzida.

Entre os muitos argumentos usados pelos defensores da divulgação científica, destacamos duas: o primeiro é o fato de que a ciência e a tecnologia afetam sensivelmente o cotidiano das pessoas. Vista por tal ótica, a divulgação científica é não só uma necessidade mas, sobretudo, um direito. O segundo é a necessidade de desmistificar a atividade científica. Nesse sentido, tem sido constantemente defendido que se desloque o foco de interesse dos produtos da ciência para a ciência

Maria Lucia de Niemeyer Matheus Loureiro
DIVULGAÇÃO CIENTÍFICA EM MUSEUS: AS COLEÇÕES E SEU PAPEL NA LINGUAGEM EXPOGRÁFICA
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 207-215

como processo.Coleções são capazes de colaborar para a percepção do impacto da ciência e da tecnologia no nosso cotidiano, facilitar a compreensão da ciência como processo e da prática científica como trabalho, além da já mencionada propriedade de conferir visibilidade a realidades naturalmente invisíveis.

Museus são pouco associados à divulgação científica e, quando mencionados, enfatiza-se freqüentemente a comparação com os centros de ciência, que seriam mais eficientes exatamente no que diferem dos museus clássicos: o fato de não manterem necessariamente coleções e terem características interativas. Com isso, perde-se o que as duas organizações têm em comum e se reduz a discussão a aspectos negativos de ambas: museus são espaços de contemplação passiva e silenciosa, onde não ocorre interação. Nos centros de ciência, por seu lado, afirma-se que a ciência é apresentada como a-histórica, que seu contexto é suprimido e que só se tem acesso aos paradigmas vigentes. Embora os centros de ciência fujam ao escopo e objetivos deste texto, devem ser apontados dois equívocos repetidos com alguma insistência na comparação entre estes e os museus clássicos, e que se apresentam como uma oposição simplificada dos dois "modelos": a primeira consiste em afirmar que museus são locais onde não podemos tocar em nada, enquanto os centros de ciência são espaços interativos. Trata-se de uma afirmativa que reduz a idéia de interação à mera manipulação física. A segunda, mas não menos importante, consiste em definir museus como espaços para objetos, em oposição aos centros de ciência que seriam espaços para idéias. Outra redução que consiste em opor objetos e idéias como se objetos não fossem também, entre outras coisas, resultados de idéias.

Maria Lucia de Niemeyer Matheus Loureiro
DIVULGAÇÃO CIENTÍFICA EM MUSEUS: AS COLEÇÕES E SEU PAPEL NA LINGUAGEM EXPOGRÁFICA
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 207-215

Referências

ALBAGLI, S. (1996) "Divulgação Científica: informação científica para a cidadania?", Revista Ciência da informação, 25 (3), pp. 396-4046.

BLOOM, Philipp (2003), *"Ter e manter: uma história íntima de colecionadores e coleções"*, Rio de Janeiro e São Paulo: Record.

GERMANO, M. G. (2005) "Popularização da Ciência como ação cultural libertadora", 5º Colóquio Internacional Paulo Freire, in http://www.paulofreire.org.br/asp/template.asp?secao=coloquios&sub=5coloquio (acedido em 2 dezembro 2008)

GIL, F. B. (1988) "Museus de ciência: preparação do futuro, memória do passado", Revista da Cultura Científica, 3, pp. 72-89.

JAPIASSU, Hilton (1976), "Interdisciplinaridade e patologia do saber", Rio de Janeiro: Imago.

LOUREIRO, JOSÉ M.M., LOUREIRO, MARIA L.N.M., SILVA, Sabrina D. (2008) "Museus, informação e cultura material: o desafio da interdisciplinaridade", IX ENANCIB - Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, São Paulo: USP.

LOURENÇO, Marta. C. (2000), "Museus de Ciência e Técnica: que objectos?" (Dissertação), Universidade Nova de Lisboa.

PEARCE, Susan (1993), "Museums, objects and collections", Washington: Smthsonian Institution Press.

POMIAN, Krzysztof (1984) "Colecção", in Enciclopedia Einaudi, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, pp. 51-86.

WAGENSBERG, J. (2005) "The 'total' museum, a tool for social change", História, Ciências, Saúde, 12 (suplemento), pp. 309-332.

WISE, M. N. (2006), "Making Visible", Isis, 96, pp. 75-82.

Matilde Sánchez

Master, Arquitectura, arte y espacio efímero: Del espacio público al museo Universidad Politécnica de Catalunya, Barcelona, Espana. Especialización Museología, Universidad Central de Venezuela. Facultad de Arquitectura y Urbanismo (Tesis en elaboración). Experiencia Gerencial Asesoría en el montaje y puesta en funcionamiento del Museo Mateo Manaure adscrito a la Fundación Complejo Cultural de Maturín Gerente Técnico de algunos museos venezolanos: Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber – Gerente de Desarrollo de Exposiciones, 2003–2004; Museo de Bellas Artes – Gerente Técnico (Museografía, Registro y Arquitectura), 1996 –2002; Museo de Arte Contemporáneo de Maracay Mario Abreu – Gerente Técnico, 1995; Museo Alejandro Otero – Gerente de Diseño y Producción, 1992 –1995.

Matilde Sánchez
LA SUPERVIVENCIA DEL MUSEO – HACIA UN NUEVO MODELO MUSEAL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 216-224

LA SUPERVIVENCIA DEL MUSEO – HACIA UN NUEVO MODELO MUSEAL

Matilde Sánchez

Resumen

Históricamente la arquitectura y el urbanismo en su manejo del espacio han mantenido una estrecha relación con las artes tradicionales. La estética por ser una característica propia de la arquitectura ha creado un circuito cerrado donde los vínculos dados entre l manejo del espacio y el objeto, entendiendo este ultimo como manifestación o expresión artística, ha sido reflejo de su propia evolución. De este modo logramos percibir huellas en el espacio y en el escenario publico de diversos acontecimientos entre los que observamos la presencia cada vez mayor de las mas plurales manifestaciones artísticas " al margen de las estructuras".

¿Qué debemos entender de estas particularidades manifestadas en el espacio publico? ¿La simbiosis artista –museo ha cambiado en las ultimas décadas? ¿ Qué o cuales han sido los signos que nos provocan estas observaciones?

Palabras Clave: Artista y Publico, Arte del lugar, Museo de Arte Contemporáneo, Museos de Arte en Venezuela, Arte Contemporáneo, Estrategias Museales, Arte Contextual, Arte y Arquitectura

Matilde Sánchez
LA SUPERVIVENCIA DEL MUSEO – HACIA UN NUEVO MODELO MUSEAL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 216-224

Abstract

We have seen now the museum of contemporary art in generic forms manifest problems with the submission of artistic practices, by maintaining conventional museological strategies unchanged. It presents the artist's work only as a consumer product, participating in a phenomenon consistent with the socio-economic system which is immersed, thus complying with policy goals.

-What are we to understand these features expressed in public space? Does the symbiosis between artist and museum has changed in recent decades? What or who have been signs that give rise to these observations?

Keywords: Artist and Public, the Place Art, Museum of Contemporary Art, Art Museums in Venezuela, Contemporary Art, Museal Strategies, Contextual Art, Art and Architecture

Actualmente existen posiciones donde comienzan a “surgir voces que nos hablan del arte como una etapa que se cierra en el devenir de la humanidad”, la arquitectura y sus relaciones comienzan a ser vistas por algunos teóricos no como el arte que maneja el espacio sino como el arte que maneja el lugar, tanto así que propuestas llamadas postmodernas y tardo modernas la consideran como arte del lugar.

En el siglo XX los vínculos de las manifestaciones artísticas (plástica, música, danza, teatro, etc.) de nuestras culturas occidentales han ido aumentando hasta alcanzar el fenómeno que hoy en día nos interesa, la interpretación de un espacio contemporáneo apropiado. Museos, espacio urbano, espacio virtual para recibir las expresiones artísticas del momento.

Cada día con mayor frecuencia observamos cómo ante las innovaciones del arte, las relaciones entre este y el espacio físico de las instituciones suelen ser cada vez mas engorrosas.Tal y como menciona Kurt Hollander: “No obstante existe todavía una relación incomoda entre algunos artistas y las instituciones de arte convencionales en donde exponen su obra”.

El desajuste existente hoy día entre el museo y el artista, entre los planteamientos y el interés de uno y otro.

Ya en la década de los setenta artistas como Marcel Broodthaers, contemporáneo de fluxus, presenta propuestas con una carga de ironía en relación al museo oficial. Su obra “La sallle blanche” es una obra del museo de Broothaders que debe trasladarse al interior del museo real cada vez que se realice una exposición. Traslada la intimidad de su casa al espacio del museo para denotar lo de decorado que tiene la modernidad.

En Venezuela la situación para el arte contemporáneo ha sido oficialista y conservadora, las instituciones han sido únicos vehículos para canalizar el trabajo del artista, han sido nulos los intentos innovadores , donde las estructuras de poder le corresponda revisar este fenómeno sin temor a considerarlo como un posible desmontaje institucional, una nueva manera de operar. Pareciera que ha faltado critica o una posición mas solida por parte del artista, aquella donde se pueda aspirar a criticar con la intención de demostrar la posibilidad de construir aquello que se critica.

Hemos visto como en la actualidad el museo de arte contemporáneo en forma genérica manifiesta problemas ante las formas de presentación de las practicas artísticas, al mantener las estrategias museales convencionales inalteradas. Presenta el trabajo del artista solo como producto de consumo , participando de un fenómeno coherente con el sistema socio-económico donde se encuentra inmerso, cumpliendo así con finalidades políticas.

El museo en lugar de promoverse como el lugar donde deba propiciarse el

Matilde Sánchez
LA SUPERVIVENCIA DEL MUSEO – HACIA UN NUEVO MODELO MUSEAL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 216-224

encuentro que permita poner cara a cara las distintas realidades sociales apreciadas, entre otras ópticas estéticas, mantiene, por el contrario e sus discurso, dobles distancias: por un lado entre el artista y el publico cuando se asume como único e indispensable traductor y por otro operando como instrumento político cuando en la necesaria justificación de los presupuestos que en él invierte el Estado, crece la difusión institucional como estrategia de orden político en lugar de diseñar y proyectar la inversión hacia verdaderos beneficios sociales proponiendo y proponiéndose como modelo capaz de generar alternativas.

Asumimos el desacuerdo con la forma como se continúan trabajando las principales estrategias empleadas por el museo para mostrar el trabajo del artista actualmente. Las colecciones. La forma de coleccionar debería ser revisada, en u sentido más apropiado a las características que presentan los trabajos artísticos cuando comienzan a apuntar cada vez mas hacia lo inmaterial. Los formatos se entremezclan, observamos como las técnicas se interrelacionan y pintura, fotografía, movimiento corporal etc. En un solo momento se funden en un solo hacer. Podríamos ejemplificar infinitamente. Clasificaciones como nacional, latinoamericano, femenino comienzan a ser modelos superados. Las colecciones deben precisar la situación actual, respondiendo a realidades culturales que resultan evidentes.

El registro y la conservación: Muchas veces se oponen naturalmente ambas, ¿ Como registrar el gesto, el instante de la acción, como documentarlo? La tecnología convertirá esta experiencia de un instante en objeto museable. ¿Como ingresar un gesto en el sistema y otorgarle valor de mercado? ¿ Cuál es el valor de una obra inmaterial? Qué o cuales aspectos jurídicos complejos como derechos de autor surgen adaptándose a estas nuevas obras distintas a las tradicionales?

Exposición: Este aspecto es primordial, el resultado del trabajo artístico materializado. Los medios expresivos utilizados han cambiado y propiciado el surgimiento de nuevos códigos tanto para la producción como para la recepción, por tanto si al exponer hoy en día en el museo no es el único vehículo para comunicar el trabajo, el museo ha de estar atento a estos cambios y debería crear lazos para vincularse de manera innovadora con y a estos nuevos formatos aplicando estrategias de lugar mas flexibles.

Difusión: el museo utiliza los medios de comunicación como estrategias para el afianzamiento de su imagen institucional, sin abrir de manera mas amplia estos canales al trabajo del artista. Al utilizar el medio sólo como canal de difusión, esta inhibiendo la posible apropiación por parte del artista de ampliar el mensaje.

Matilde Sánchez
LA SUPERVIVENCIA DEL MUSEO – HACIA UN NUEVO MODELO MUSEAL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 216-224

Los principales síntomas que evidencian el surgimientos de tensiones y distanciamientos entre artista y estructura museal como signo de poder son:
1. Participación: La necesidad de estar presente en el espacio publico, entendiendo este como el escenario donde se producen los acontecimientos políticos, como formula para una eficaz participación en el escenario social, la disolución del trabajo artístico e el escenario publico.
2. Relación: el planteamiento de nuevos formatos que procuren una relación mas directa con los distintos públicos, como vía de escape ante la estandarización del arte contemporáneo como producto.
3. Innovación: la incipiente aparición de practicas artísticas que establecen una diferencia con el tradicional objeto artístico, lo cual obliga a formular un tratamiento distinto en las relaciones con las formas convencionales establecidas.
4. Resistencia: la aparición de una estética que permita la creación de " líneas de fuga", que refuerzan en la capacidad creadora, la función del arte como proyecto que surte un efecto en el escenario social a través de dichas prácticas, sin pretender ser el extremo de convertirse en " la superambulancia de los problemas políticos" como le llama Catherine David.
El museo de arte contemporáneo entonces debe procurar una readaptación de sus estrategias, es decir abrir las estructuras existentes. El aporte debe atender varias líneas:
1. Constituirse en un verdadero canal "poroso" entre artista y publico.
2. Interrelacionarse en los distintos ámbitos de la comunicación en la sociedad, integrándose a otros formatos, no solo utilizarlos traerlos a su interior sino salir al encuentro, utilizar los verdaderos medios donde la comunicación resulte eficiente en la medida de su cobertura y su radio de acción en la sociedad como canales emisores del trabajo artístico.
Apostamos a la idea de abrir el museo a espacios socio-culturales distintos y en esa medida pensamos pueda transformarse desde a adentro, disolviéndose con el trabajo artístico, en el escenario social casi hasta hacerse invisible, "poroso". Creemos que en esa medida el resultado entre el trabajo del artista y el publico será más productivo, cumpliéndose a cabalidad una de las funciones principales del arte dentro del acontecer social. El museo debería convertirse en u verdadero vocero del artista y no en mediador. Esto seguramente podría conducir a beneficiosos fricciones con el aparato Estatal, lo cual representaría ventajas en la medida en que naturalmente surjan estas transformaciones y se creen modelos alternativos de menor ruido, pero igualmente efectivos, que reformulen las relaciones del arte con las sociedad y que finalmente cumpla con el papel de espacio entendido como lugar de confrontación del suceso artístico.

Matilde Sánchez
LA SUPERVIVENCIA DEL MUSEO – HACIA UN NUEVO MODELO MUSEAL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 216-224

Album Fotográfico

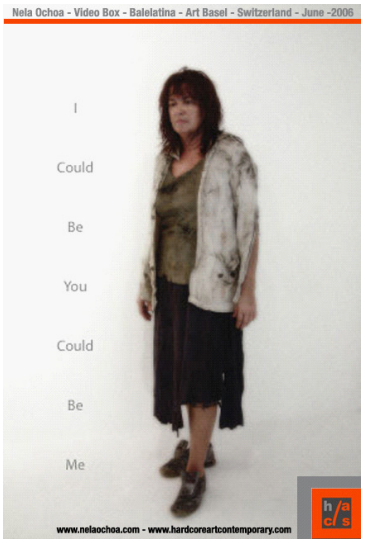


Foto1.
Nela Ochoa
I could be you could me, 2005-2006
(Yo podría ser tú podrías ser yo)
Postal Invitación de la muestra
Video y performance en Miami
y Suiza. Foto: Liliana González.
Cortesía: Nela Ochoa



Foto 2
Mailén García
Proyecto Crónicas,1997
Museo de Bellas Artes, Caracas
(vista externa)
Fotografía: Daniel Skoczdopole
Cortesía: Carmén Hernández



Foto3
Mailén García
Proyecto Crónicas, 1997
Fotografía: Daniel Skoczdopole
Cortesía: Carmén Hernández



Foto 4
Vista de la obra Grieta de Doris Salcedo
Tate Gallery, 2008
Foto Cortesía: Maiyanu García

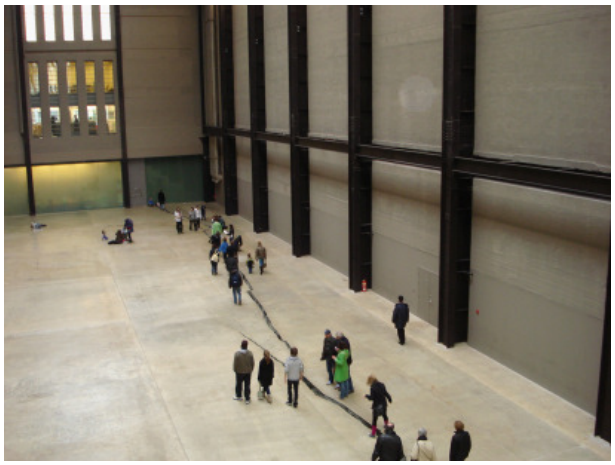


Foto 5
Vista de la obra Grieta de Doris Salcedo
Tate Gallery, 2008
Foto Cortesía: Maiyanu García



Foto 6
Fachada del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, 2009.
Foto: Matilde Sánchez.

Matilde Sánchez
LA SUPERVIVENCIA DEL MUSEO – HACIA UN NUEVO MODELO MUSEAL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 216-224

Bibliografía

Ardenne, Paul (2006), *Un arte contextual*, CENDEAC

Hernández, Carmen (2006), *Desde el cuerpo: Alegorías de lo femenino*, Monte Ávila Editores Latinoamericana

Foucalt, Michel (1993), *Las palabras y las cosas*, México D.F., Siglo Veintiuno Editores , 22º edición.

Ramos, María Elena (1998), *Intervenciones en el espacio*. Dialogos en el MBA, Editorial Arte, Caracas Venezuela

10.00 Francos de recompensa (El Museo de Arte Contemporáneo vivo o muerto), Encuentros ADACE. Editores Manuel Borja-Villel y Yolanda Romero

La década prodigiosa (1991), catálogo Los 80. Panorama de las artes visuales en Venezuela, Galería de Arte Nacional, Caracas.

Nela Ochoa, Genetic Portraits (2009), The Patricia & Phillip frost Art Museum, Florida Internatinal University, 2009.

Nela Ochoa, El cuerpo como altar The body is an altar (2006), Galeria 39, Caracas Venezuela.

Auge, Marc. *Los no lugares espacios del anonimato*.Barcelona, España, Editorial Gedisa

Musac Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León. El edificio The Building. Edición Musac y Actar

Arquitectura Radical (2003), Catálogo de la exposición colectiva de Arquitectura radical organizado por el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo entre enero-marzo.

Páginas web

http://www.kurthollander.com

http://www.ximenalabra.com

http://nelaochoa.com

http://www.perifericocaracas.com

http://www.tate.org

http://www.curatoriaforense.net

http://www.aleph-arts.org

http://www.plataformadearte.net

http://marianazapataaguilar.blogspot.com

http://puertadelcielo-12testimonios.blogspot.com

Pedro Carvalho de Almeida

Licenciado em Design de Comunicação pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Mestre em Design, Materiais e Gestão de Produto pelo Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro. Presentemente, Aluno de doutoramento no Central Saint Martins College of Art and Design, University of the Arts London. Como designer gráfico especializou-se no desenvolvimento de programas de identidade visual, colaborou ainda em projectos do Centro Português de Design ligados ao estudo do design em Portugal e formação em Gestão do Design. Docente no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro desde 2001.

MARCAS COMERCIAIS, IDENTIDADE E MEMÓRIA: A REVALORIZAÇÃO DE PATRIMÓNIO VISUAL DO PERÍODO DO ESTADO NOVO

Pedro Carvalho de Almeida

Resumo

O presente trabalho é parte de um projecto de doutoramento presentemente em curso. Nele é proposto a articulação entre influências do design e da história, como meio para a construção de mecanismos de recuperação e de preservação da memória, atendendo a manifestações culturais específicas, tais como identidades visuais locais. Numa perspectiva do design, este projecto relaciona-se com uma leitura do imaginário de marcas e produtos Portugueses do período do Estado Novo (1926-1974) que se converteram em ícones culturais, objectivando compreender a relevância que uma intervenção do design sobre esta herança cultural pode representar no contexto actual. Através da construção de narrativas visuais suportadas por evidências e factos históricos, o projecto visa contribuir para uma prática de design informada. Ainda que de forma breve, o principal estudo de caso apresentado neste artigo diz respeito ao processo de reconstituição histórica da marca e produtos Sanjo, através de uma abordagem curatorial e exposição onde é explorado o conceito de "Imaginários Portáteis".

Palavras-chave: Estado Novo, Marcas Comerciais, Sanjo, Exposição, Imaginários Portáteis

Pedro Carvalho de Almeida
MARCAS COMERCIAIS, IDENTIDADE E MEMÓRIA: A REVALORIZAÇÃO DE PATRIMÓNIO VISUAL DO PERÍODO DO ESTADO NOVO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 225-235

Abstract

The present work is part of a larger research project that is currently being undertaken. There it is proposed the articulation of historical and design influence as a means to the retrieval and preservation of memory, concerning the cultural specific such as local visual identities. From a design perspective the project relates to a reading of Portuguese trademarks' imagery from the "Estado Novo" period (1926-1974) which have become cultural icons. The research process addresses the relevance of such imagery to the present design context. Through the construction of narratives supported by the retrieval of historical information, the project aims at a contribution to better inform design practice. The main case study that is briefly introduced in this paper relates to the retrieval and reconstitution of the iconic "Sanjo" sports shoes and their related imagery throughout a curatorial approach and exhibition, exploring the concept of "Portable Imageries".

Keywords: Estado Novo, Trademarks Sanjo, Exhibition, "Portable Imageries"

1 – Uma intervenção de design

O presente trabalho integra-se num projecto de investigação em design de âmbito mais alargado, que propõe a articulação entre as influências da história e do design como meio para a preservação da memória e de identidades locais, incidindo sobre o universo das marcas Portuguesas que emergiram durante o período do Estado Novo, e em particular a Sanjo, uma marca ícone do calçado Português.
Numa perspectiva do design, é proposta a reconstituição histórica da Sanjo através de narrativas visuais, construídas a partir das fontes primárias obtidas no âmbito desta investigação. O processo incluiu o registo de entrevistas, fotografias e objectos dispersos que agora conformam um arquivo e colecção únicos.
O design é considerado aqui enquanto disciplina de carácter práctico e processo de investigação, que recorre aos visual methods das ciências sociais (Pink, 2001; Rose, 2007) e aos participatory design methods (Gaver et. al, 1999; Loi, 2006) como metodologias ligadas à investigação etnográfica para a identificação, recolha e análise de informação, depoimentos, histórias de vida.
Um dos objectivos do projecto, sobre o qual esta parte do trabalho se debruça, visa precisamente o desenvolvimento de processos e ferramentas de investigação em design que contribuam para promover o envolvimento de comunidades locais em processos de preservação da memória. A aplicação destes processos diz respeito a contextos onde património cultural e memória tendem a não ser preservados ou mesmo a desaparecer rapidamente.

2 – Investigação, design e "Imaginários Portáteis"

Considerando a escassez de informação relativa ao calçado Sanjo que a investigação de campo iniciada em 2002 poderá testemunhar (P.C. Almeida, 2006, 2009), sugere-se que a participação da comunidade de S. João da Madeira no presente projecto – região onde a Sanjo teve a sua origem – poderá contribuir para o rigor e enriquecimento do processo de recolha de informação através de diferentes contributos (e.g. registo de entrevistas, depoimentos, imagens, documentos, objectos, artefactos).
Paralelamente, considera-se que a realização de uma exposição no Museu da Chapelaria em S. João da Madeira – sito onde era a antiga Empresa Industrial de Chapelaria, Lda (EIC) e fábrica da Sanjo – constitui uma oportunidade para dar a conhecer localmente o projecto de investigação e os resultados até aqui alcançados. Simultaneamente, pretende-se abrir a possibilidade de envolver a própria comunidade local no processo de reconstituição histórica da Sanjo. Este

Pedro Carvalho de Almeida
MARCAS COMERCIAIS, IDENTIDADE E MEMÓRIA: A REVALORIZAÇÃO DE PATRIMÓNIO VISUAL DO PERÍODO DO ESTADO NOVO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 225-235

processo inclui o desenvolvimento, implementação e teste de metodologias de investigação participativas no projecto de curadoria da exposição (e.g. História Oral, Antropologia Visual, Life Stories, Cultural Probes).
A exploração dos resultados da investigação sob a forma de uma exposição, constitui em si uma abordagem metodológica. Aos conteúdos expositivos que se pretendem explorar estarão associados os Imaginários Portáteis – uma intervenção de design próxima da arte postal, para a construção de narrativas visuais e contentores de memórias. Estes visam a criação de experiências junto de diferentes públicos. A implementação e teste dos Imaginários Portáteis funcionará como ferramenta auxiliar de investigação, através da interacção do público com um conjunto de artefactos presentes na exposição. O objectivo é estimular sensorialmente memórias no seio da audiência, no sentido da sua participação na construção de uma narrativa maior.
A ideia de explorar o carácter físico e a transportabilidade da arte postal como veículo de comunicação, ganha especial importância ao considerarmos a passagem de informação física para o formato digital e vice-versa. Este tipo de abordagem foi testado em projectos anteriores, designadamente no âmbito da formação em design na Universidade de Aveiro (disciplina de Design Estratégico, 2005-2007), tendo originado, entre outros resultados, a construção de artefactos de comunicação portáteis – postais sensoriais de carácter tridimensional – que têm funcionado como contentores de memória e meio para a partilha de elementos da cultura Portuguesa em diferentes contextos. A construção destes suportes de comunicação inclui, por exemplo, a exploração da imagem em narrativas visuais, de texturas, som e cheiro, tendo já sido exibidos em Portugal (Fórum 3E, Universidade de Aveiro, 2005), na Austrália (School of Architecture and Design, Royal Melbourne Institute of Technology, 2005) e em Inglaterra (Explorations: Advancing Research at Central Saint Martins, The Innovation Centre, University of the Arts London, 2008).

3 – Para uma reconstituição do Imaginário Sanjo

Sanjo: ícone do calçado português

Tendo uma expressão inicial preponderantemente associada à prática desportiva, a Sanjo converteu-se num ícone do calçado Português na medida em que a sua utilização é trans-geracional e se verificou em contextos que vão muito para lá do desporto. O facto do conceito sapatilha de ter introduzido em Portugal em larga medida por intermédio da Sanjo – um produto macio e confortável com características muito distintas do calçado que se usava na década de 1940 em termos de materiais, desenho e propósito de uso – contribuiu entre outras razões

Pedro Carvalho de Almeida
MARCAS COMERCIAIS, IDENTIDADE E MEMÓRIA: A REVALORIZAÇÃO DE PATRIMÓNIO VISUAL DO PERÍODO DO ESTADO NOVO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 225-235

para o fenómeno de popularidade em que se converteu. As Sanjo encontram-se hoje associadas ao futebol de salão e aos desportos de pavilhão (basquetebol, andebol, voleibol), às ruas, à escola, ao lazer, à música e ao trabalho. Registos fotográficos, uma monografia (Neto & Silva, 1999) e depoimentos em entrevistas provam os diferentes contextos onde estas foram usadas.

A Sanjo no contexto do Estado Novo

Embora não tenham sido identificadas influências directas e visíveis do Estado Novo nos produtos e imaginário da Sanjo, algumas das características e políticas económicas do regime tiveram influência na conduta da empresa, entre outros, a Lei do Condicionamento Industrial (Rosas, 1994). Contudo, algumas das influências do regime são explicitamente visíveis em representações gráficas de marcas comercias da mesma época e da mesma região, como é exemplo uma embalagem de lápis Viarco representativa da Mocidade Portuguesa.

Empresa Industrial de Chapelaria: "Servir Portugal da cabeça aos pés"

As áreas de negócio da Empresa Industrial de Chapelaria para lá da produção de chapéus, em especial a produção de calçado em lona e borracha vulcanizados em autoclave, constitui matéria de investigação ainda por explorar (Almeida, 2006). A vertente do calçado da EIC para a qual este projecto visa contribuir, corresponde a uma parte da história de um ícone cultural à qual muito pouco estudo foi ainda dedicado. A informação relativa ao imaginário da marca Sanjo obtida na âmbito deste projecto, que se apresenta por ora superficialmente, constitui matéria única para análise. (Fig. 1)



Fig. 1 – Postal da Empresa Industrial de Chapelaria. Impresso pela Empresa Gráfica Feirense. Neste exemplo são visíveis as influências de representação geo-etnográfica, caraterística na comunicação de empresas e produtos portugueses durante o período do Estado Novo. Cortesia de Daniel Regalado Neto.

Um fenónemo de popularidade

Em termos de produto, as semelhanças do desenho original do principal modelo da Sanjo com o modelo de ténis da marca francesa Spring Court que ainda hoje se mantém inalterado, criado em 1936 por Georges Grimmeisen (Spring Court, 2009), poderá ter contribuído decisivamente para a evolução e sucesso da Sanjo em Portugal. A amostra recolhida para análise da evolução cronológica dos produtos Sanjo incorpora o primeiro modelo que se conhece, este remete para a existência da Sanjo em finais dos anos 1940 (Neto & Silva, 1999), até aos modelos associados ao declínio da marca que se verifica a partir da década de 1990. Esta análise considera ainda o fenómeno de popularidade em que o produto se converteu durante as décadas de 1960 e 1970 (Fig. 2), as sucessivas tentativas menos bem sucedidas de ampliação da gama e de transformação da imagem, que ocorreram nas décadas de 1980 e 1990. Nesta análise foi também incluída a fase de renascimento da Sanjo no mercado nacional, iniciada em 1997 pela empresa Fersado, depois desta ter adquirido os direitos da marca em hasta pública.



Fig. 2 – Um dos modelos mais populares da marca Sanjo. Fotografia de Pedro Carvalho de Almeida, 2004.

Longevidade e declínio da marca

Ao nível dos registos gráficos da marca, vulgo logótipo, verifica-se a passagem de um longo período de estabilidade na aplicação do desenho original, para a situação de grande instabilidade que também caracterizou o encerramento da EIC em 1996. A versão original do registo gráfico da Sanjo perdurou enquanto registo único desde a década de 1940 até finais da década de 1980. A partir da década de 1990, a instabilidade da marca é demonstrada pela existência de várias versões do desenho, muito distintas umas das outras aplicadas no mesmo produto. A constatação deste facto em vários modelos de diferentes gamas permite questionar a identidade e a consistência da marca nesta fase. Em 2008, mais de umadécada depois da marca ter sido adquirida pela Fersado, verifica-se a tentativa de recuperação do desenho original. Contudo, esta tentativa não pode ser considerada como bem sucedida devido à distorção do desenho. A ausência de uma matriz original com qualidade gráfica suficiente para permitir a sua replicação com rigor, conduziu a uma interpretação bastante deficiente quando comparada com o original, resgatado em 2004 no âmbito de investigação de campo (Almeida, 2006). A ausência de informação histórica rigorosa tem igualmente contribuído para uma comunicação distorcida da marca. Em 2008, a embalagem de alguns produtos Sanjo incluía a frase “Since 1960”.



Fig. 3 – O quadro de evolução do registo gráfico da marca Sanjo sugere um regresso à versão original. Recolha dos registos originais e reconstituição gráfica de Pedro Carvalho de Almeida, 2008.

Das sapatarias de luxo às feiras populares

Sem excluír o contexto de monopólio que beneficiou a Sanjo durante o período do Estado Novo, a identificação de lojas e o contacto com antigos comerciantes ligados à representação e comercialização das sapatilhas Sanjo – através de entrevistas, registos fotográficos e documentação avulsa tanto relativos à fase da E.I.C. como posteriormente – tem permitido uma melhor caracterização do contexto comercial e evolução histórica da Sanjo.

A questão da preservação da memória

A relevância que a Sanjo ainda hoje representa para a comunidade de S. João da Madeira é demonstrada pela importância e impacto social que a EIC teve na região, pelo orgulho que os Sanjoanenses ainda manifestam pelo facto da Sanjo ter sido uma marca concebida e produzida localmente, e desta ser ainda representativa de um produto com larga expressão a nível nacional durante várias décadas. Além da comunidade local, reacções semelhantes relativas à Sanjo foram registadas em diversos pontos do país (Fig. 4). Em contraste, por razões adversas de saúde ou de transformação social que afectaram algumas das pessoas contactadas durante o processo de investigação no terreno, verificou-se nalguns casos a perda de informação relevante, talvez para sempre, incluindo um raro catálogo, exemplos de produto e documentação original timbrada.



Fig. 4 – Sr. Álvaro Santos Chaves, "Casa Bambi", Coimbra. Fotografia de Pedro Carvalho de Almeida, Julho 2008.

4 – Abordagem do design em aproximação à curadoria

Os conteúdos expositivos a explorar compreendem diferentes fontes e tipos de registo. Entre outros, estes registos incluem entrevistas realizadas a antigos comerciantes e a ex-administradores da EIC, documentação original, fotografias, evolução do registo gráfico da marca, uma colecção de aproximadamente 100 pares

de sapatilhas Sanjo e as respectivas embalagens, que incluem modelos que vão desde o final da década de 1940 a 2008.
A análise e a exploração gráfica destes registos permitem considerar várias possibilidades para a construção de narrativas visual e escrita, relacionando um conjunto de temas que se complementam entre si e que podem ser combinados de diferentes formas (Quadro 1). Estes registos incluem:
• Influências do contexto social, político, económico e cultural do Estado Novo através do imaginário de marcas comerciais portuguesas da época;
• Cronologia da EIC, dos produtos e marca Sanjo
• Evolução do produto, incluindo as principais morfologias e tipologias, processos produtivos, materiais e desenvolvimento de produto;
• Evolução da marca através da análise das diferentes versões em embalagens e escassa comunicação publicitária;
• Os diferentes contextos de utilização do produto que conduziram a marca ao fenómeno de popularidade em que se converteu em Portugal;
• Depoimentos sobre a comercialização e uso das sapatilhas Sanjo;
• Estímulo à participação de pessoas, agentes e instituições de S. João da Madeira no processo de investigação;

5 – Conlusões e desenvolvimentos futuros

Considerando a relevância que a Sanjo representa para o contexto local, para a região e mesmo para o país, a par da informação que foi possível entretanto recolher, verifica-se que há ainda um longo caminho a percorrer no sentido de uma reconstituição histórica rigorosa para a compreensão do fenónemo em toda a sua dimensão. Esta dificuldade verifica-se também em relação a outras marcas Portuguesas do mesmo período que carecem de estudos aprofundados. Trata-se por isso de um território vasto e rico para o qual o design pode contribuir, nas vertentes do ensino, da investigação e da prática projectual. A abordagem desenvolvida no âmbito deste trabalho, incluindo a implementação e teste dos Imaginários Portáteis no contexto expositivo da Sanjo, ainda que de forma exploratória pode vir a confirmar-se como ferramenta do design que potencia o desenvolvimento de processos de preservação de património cultural e da memória colectiva.
Esta abordagem tem facilitado o desenvolvimento de processos de investigação etnográfica orientados pelo design e contribuído para a partilha de uma parte da cultura Portuguesa junto de diferentes públicos. Em termos de desenvolvimentos futuros, espera-se que esta abordagem possa contribuir para o estímulo e a auto-estima de comunidades locais, e ferramenta aplicável ao estudo de outras identidades culturais específicas.

Pedro Carvalho de Almeida
MARCAS COMERCIAIS, IDENTIDADE E MEMÓRIA: A REVALORIZAÇÃO DE PATRIMÓNIO VISUAL DO PERÍODO DO ESTADO NOVO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 225-235

Referências

ALMEIDA, P.C. (2006), *Identidade e Marca – Recursos Estratégicos para a Competitividade das Organizações da Indústria Portuguesa do Calçado*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Aveiro

ALMEIDA, P.C. (2009), "Portuguese Design Heritage and Product Innovation: The Re-evaluation of Trademarks from The "Estado Novo" Period". In: *8th European Academy Of Design Conference Proceedings,* 1-3 April 2009, The Robert Gordon University, Aberdeen, Scotland

GAVER, B., DUNNE, T., PACENTI, E. (1999), "Design: Cultural Probes", *Interactions*, v.6 n.1, p.21-29, Jan./Feb. 1999

LOI, D. (2006), "Reflective Probes, Primitive Probes and Playful Triggers". In: *EPIC 2006 Proceedings*.

NETO, D., & Silva, P. (1999), *Associação Desportiva Sanjoanense: 75 anos de História (1924-1999)*, Laborpress: S. João da Madeira

PINK, S. (2001), *Doing Visual Ethnography: Images, Media and Representation*. London: Sage.

ROSAS, F. (1994), "Estado Novo e desenvolvimento económico (anos 30 e 40): uma industrialização sem reforma agrária". In: *AnáliseSocial*, vol.XXIX (128), 1994 (4.º), 871-887

ROSE, G. (2007), *Visual Methodologies – An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, 2nd edition. London: Sage

SPRING COURT (2009), "History", in: http://www.springcourt.com/springcourt/index.html. (acedido em 9 Setembro 2009)

TUFTE, E.R. (1997), *Visual Explanations*. Cheshire, Connecticut: Graphics Press

Regina Cohen, Cristiane Rose Duarte e Alice Brasileiro
O ACESSO PARA TODOS À CULTURA E AOS MUSEUS DO RIO DE JANEIRO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 236-255

Regina Cohen, Cristiane Rose Duarte e Alice Brasileiro

Regina Cohen: *Arquiteta, DSc. Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social (EICOS/IP/UFRJ), Pesquisadora Associada no Departamento de Tecnologia da Construção, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro (DTC/FAU/UFRJ) e Coordenadora do Núcleo Pro-acesso (PROARQ/FAU/UFRJ).* ***Cristiane Rose Duarte:*** *Arquiteta, DSc. Territorial Planning (Sorbonne - Université de Paris-I), ProfessoraTitular na FAU/UFRJ e Coordenadora do Núcleo Pro-cesso/ PROARQ/FAU/UFRJ.* ***Alice Brasileiro:*** *Arquiteta, DSc. em Arquitetura (PROARQ/FAU/UFRJ), Professora na FAU/UFRJ e Pesquisadora do Núcleo Pró-acesso/PROARQ/FAU/UFRJ*

O ACESSO PARA TODOS À CULTURA E AOS MUSEUS DO RIO DE JANEIRO

Regina Cohen, Cristiane Rose Duarte e Alice Brasileiro

Resumo

O presente estudo relata resultados de uma investigação sobre acessibilidade em museus (Cohen, 2008), e está inserido nas atividades de pesquisa desenvolvidas no Núcleo de Pesquisa, Ensino e Projeto em Acessibilidade e Desenho Universal (Núcleo Pró-Acesso / PROARQ).

Nosso principal objetivo consiste em avaliar as condições de acessibilidade de pessoas com deficiência (PCDs) aos museus tombados pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) localizados no Estado do Rio de Janeiro, Brasil. Também estão sendo aprofundados, em nossa fundamentação, os conceitos e a perspectiva das ambiências museais sensíveis, da sensorialidade, dos percursos e da percepção.

Pesquisar a ambiência vivenciada pela pessoa com deficiência no museu e seu percurso para chegar até ele, nos leva à reflexão sobre a experiência do usuário. A diversidade de situações encontradas tem fornecido um conjunto de sensações e de percepções que fazem com que o ambiente museológico seja dotado deste poder de mobilização capaz de gerar medos e inseguranças, mas também emoções e afetos pelo lugar.

Nossos caminhos metodológicos de levantamento dos museus consistem de: entrevistas de cunho etnográfico com os visitantes com e sem deficiência, visitas guiadas, croquis, fotos, filmagens e mapeamento do percurso. Como uma das metas traçadas, estamos traduzindo as descrições do percurso, das sensações e da experiência museal vivida na imagem idealizada na memória, na maneira como os usuários gostariam de percorrer os espaços, se apropriarem deles e com eles se identificarem.

Regina Cohen, Cristiane Rose Duarte e Alice Brasileiro
O ACESSO PARA TODOS À CULTURA E AOS MUSEUS DO RIO DE JANEIRO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 236-255

Este artigo apresentará alguns dos resultados já encontrados na pesquisa em andamento, esperando traçar no futuro um amplo programa de estratégias capazes de proporcionar a inclusão de pessoas com deficiência nas ambiências museais, resgatando sua identidade nestes lugares.

Palavras-chave: Ambiências Museais, Deficiência, Percursos, Sensorialidade e Percepção

Abstract

This essay outlines some results obtained from a survey on accessibility in museums (Cohen, 2008) and links to several activities developed by the Research, Teaching and Design thinking group named 'Nucleo Pro-acesso/ PROARQ'

Our goal is to assess the conditions of access to museums for disabled people (PMDs); we have chosen to work with heritage buildings, according to the list produced by the National Historic and Artistic Patrimonial Institute (IPHAN) in Rio de Janeiro, Brazil. As well as analyzing this aspect, we are also working on the development of concepts and design perspectives for museal sensitive atmospheres (related to senses, perception and mobility).

The atmospheres experienced by PMDs and the routes followed by them so as to reach the arts scene is a matter for us – and leads to a different kind of reflection. The diversity of situations in which those people are faced with has brought us to a conjoint of sensations and perceptions that makes museal atmospheres an efficient mobilizer for both extreme situations of fear and pleasure.

Our methodological steps in this survey consist of: interviewing visitors with or without some kind of deficiency, following an ethnographic model; providing guided routes; producing roughs and sketches of the place; photographing; shooting; and scanning the route. As for one of our goals, we are producing a descriptive text for the sensitive routes, including sensations and traces of the memorial experience gained with the museal route as well as including the reports made by interviewed people on how they would like the path to be.

At last, as already said, this paper shows some results found with the developing survey and aims at tracing a future panorama of capable strategies for easing the inclusion of people with deficiency in museal atmospheres and enhancing their identity with the cultural world.

Keywords: Museal Atmospheres, Deficiency, Routes, Sensuousness and Perception

Regina Cohen, Cristiane Rose Duarte e Alice Brasileiro
O ACESSO PARA TODOS À CULTURA E AOS MUSEUS DO RIO DE JANEIRO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 236-255

Introdução

Além de toda a legislação internacional, fortalecida pela Convenção Internacional das Nações Unidas sobre os Direitos da Pessoa com Deficiência de 2009, protegendo e garantindo o acesso das pessoas com deficiência aos diferentes aspectos da vida em comunidade, o Brasil também possui leis bastante avançadas no tocante à acessibilidade e ao desenho universal. Apesar disto, com relação aos bens e museus tombados pelo Patrimônio Histórico Brasileiro, ainda vivemos um processo bastante embrionário para garantir que estas leis sejam cumpridas.

Esta pesquisa conta com o apoio da Fundação Carlos Chagas de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ). Esperamos alargar o debate, estimulando a adaptação dos espaços dos museus brasileiros, de forma a se tornarem acessíveis a todos e, em especial, às pessoas com deficiência.

Ressaltamos a importância da acessibilidade física, informacional e sensível no processo de democratização do acesso à cultura, que significa proporcionar o prazer e a criação de vínculos emocionais positivos no desfrute dos bens culturais e dos lugares dos museus. Muito mais do que a simples eliminação de barreiras físicas encontradas, trata-se de proporcionar uma percepção ambiental que envolve uma intersensorialidade, o movimento do corpo e o afeto no desfrute dos bens culturais e da experiência com os espaços museais.

Com base em nossas investigações podemos dizer que em um museu todos estes sentidos são acionados e as cenas de uma exposição colocam-se à disposição do público visitante através de percursos que se concretizam através da visão, do tato, do olfato, da audição e da mobilidade.

Ciente de sua responsabilidade, o Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) começou há algum tempo a se preocupar com a questão, buscando caminhos para disponibilizar para todos os usuários, nossas edificações tombadas e de inestimável valor arquitetônico, nossos sítios históricos, naturais ou construídos, e nossa riqueza cultural e artística.

Desta forma, o IPHAN, dentre outras ações, tem empreendido um grande esforço de partir das idéias para as ações, buscando as experiências bem sucedidas e a parceria com grupos de excelência na pesquisa desta temática voltada para o desenho universal. O Núcleo Pró-Acesso da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), por intermédio de suas coordenadoras e autoras deste artigo, tem a honra de ter sido escolhido para o estabelecimento de parâmetros básicos para os museus e instituições culturais (Projeto FAPERJ, Edital de Apoio à Construção da Cidadania da Pessoa com Deficiência) em parceria com o IPHAN.

1 A Questão Conceitual

1.1 Vivendo em um Mundo Sensorial

> Os elementos da comunicação sensorial estão desenhados para facilitar o deslocamento das pessoas com deficiência visual e auditiva, não obstante se tenha comprovado que a colocação em prática da mesma é de grande utilidade para todas as pessoas. O objeto principal desta é complementar a deficiência sensorial mediante a estimulação do resto dos sentidos e está dirigida especialmente a orientar, localizar e alertar, com o ouvido, o tato e o olho.
>
> Enrique Saiz Martin. Acreditación de accessibilidad para obras de Patrimônio Histórico.

Nossos referenciais conceituais e espaciais abandonaram velhas noções de que a percepção ambiental é orientada basicamente em um processo sensível visual e cartesiano, apostando em novas representações táteis, térmicas, olfativas e auditivas na lógica própria de cada uma de nossas sensações no espaço museal.

Para muitas pessoas com deficiência, viver em um mundo sensorial e ter acesso aos museus envolve a utilização dos outros sentidos, além da visão, para enriquecer sua experiência do mundo. Algumas vezes estes sentidos necessitam treinamento especial para funcionar melhor, especialmente se a pessoa perde sua visão numa idade avançada. Para pessoas com surdez/cegueira o toque é a ponte para o conhecimento do mundo.

> Feche seus olhos e veja o que você pode aprender do mundo ao redor usando sua audição e o sentido do cheiro ou do toque.
>
> Helen Keller. Powerhouse Museum – Exposição Living in a Sensory World – 19 de julho de 2009.

Segundo Jean-François Augoyard (2004), esta experiência sensível precisará ser aplicada a cada um dos canais sensoriais para que as qualidades sonoras, aerodinâmicas, olfativas, táteis do espaço não sejam apenas adições à visibilidade da forma criada. "*A marca dos sentidos esquecidos não poderá jamais tornar-se marcante, nem participar com eficácia na produção da forma*" (Augoyard, In THIBAUD; AMPHOUX & CHELKOFF, 2004, p.22).

Nessa perspectiva, o perceber de uma pessoa com deficiência envolve um conjunto sensorial afetado pelo tipo de mobilização perceptiva ao qual ele dá lugar. Esta é uma discussão que ultrapassa qualquer fundamentação acadêmica ou científica quando damos a voz para as próprias pessoas que possuem deficiências sensoriais, como é o caso do depoimento de uma cega australiana:

Regina Cohen, Cristiane Rose Duarte e Alice Brasileiro
O ACESSO PARA TODOS À CULTURA E AOS MUSEUS DO RIO DE JANEIRO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 236-255

> Utilizo o toque todos os dias. É uma coisa funcional para mim. Às vezes é uma coisa amável tocar coisas que parecem agradáveis, mas freqüentemente é como eu navego no mundo. O cheiro é a mesma coisa e absoluto, áudio também é fundamental. Nós devemos possuir algum sentido humano inato de desejar conhecer o máximo que podemos acerca do mundo ao nosso redor tanto quanto se faltar uma de suas maneiras de fazer isto, você utiliza tudo o que você pode.
>
> Catherine Mahony, 2008 – Powerhouse Museum – Exposição Living in a Sensory World – 19 de julho de 2009.

Mesmo fugindo de teorizações, não podemos deixar de admitir, como Merleau-Ponty (1984), que qualquer percepção sempre está relacionada a um conjunto de percursos do corpo, que serve como instrumento geral da compreensão do mundo. Segundo este autor, a percepção para quem não possui um dos órgãos dos sentidos afeta sua experiência de mundo. "Cada um sabe do mundo a partir de sua visão pessoal, ou de sua experiência, sem a qual os símbolos da ciência nada significariam. Cada aspecto da coisa percebida é um convite a perceber além". (Merleau-Ponty, 1984)

1.2 O Conceito de Ambiência Sensível

> A Ambiência é o fundo do sensível porque ela associa o ser que percebe com o objeto percebido. Uma ambiência nasce do encontro entre as propriedades físicas circundantes, minha corporeidade com sua capacidade de sentir, se mover e uma tonalidade afetiva.
>
> Jean-François Augoyard. La construction des atmosphères quotidiennes : l'ordinaire de la culture. In CULTURE ET RECHERCHE n° 114-115

Estudiosos das características espaciais que influenciam o comportamento das pessoas há muito abandonaram uma abordagem meramente cartesiana que analisava apenas as condicionantes físicas do meio ambiente. Começou então a surgir a busca de um novo conceito e paradigma a ele associado envolvendo o corpo em movimento, suas expressões motoras, seus percursos sensoriais e cinestésicos e sua capacidade de sentir, sendo influenciado por afetos e sensações na busca de identificação e apropriação dos espaços.

O conceito de ambiências expressa estas atmosferas materiais e morais que envolvem as sensações térmicas, lumínicas e sonoras (Pascal Amphoux, 2004). Seus primeiros teóricos buscavam no desenvolvimento de suas pesquisas a interdisciplinaridade e pretendiam mostrar que a arquitetura e a cidade são fundadas sobre interdependências entre forma construída, forma percebida e forma representada.

Regina Cohen, Cristiane Rose Duarte e Alice Brasileiro
O ACESSO PARA TODOS À CULTURA E AOS MUSEUS DO RIO DE JANEIRO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 236-255

Inúmeros debates e colóquios têm sido organizados para avançar nesta temática e na criação de metodologias capazes de avaliar os reais componentes que criam este aspecto tão peculiar na percepção de um espaço que transforma-se em lugar, consolidando-se no que passamos a chamar de "ambiência".

Em 2008, entramos na Rede Internacional para a discussão das ambiências, com uma produção já considerável de artigos, teses e projetos de pesquisa que, além das componentes acima mencionadas, podem também ser consideradas como as "*atmosferas culturais e subjetivas que envolvem um determinado lugar e seus ocupantes*" (Duarte, Cohen, Brasileiro et all, 2008). Também em 2008, direcionamos nossos estudos para esta vertente e apresentamos nossa perspectiva de trabalho sobre uma ambiência no Colóquio "Faire une Ambiance" – "Creating an Atmosphere", ocorrido em setembro em Grenoble.

As ambiências podem ser percebidas através de uma luz especial ou um som particular quando nos aproximamos ou chegamos a um determinado lugar. Este, de acordo com as sensações proporcionadas, pode constituir-se na atmosfera calma e apaziguadora ou, ao contrário, em um local confuso e perturbador.

As ambiências propostas por Augoyard procuram dar conta das qualidades sensoriais perceptíveis do meio, como a luz, o som, a matéria tátil e espaços que solicitam a cinestesia e a postura. Vista sob esta ótica, as ambiências museais que trataremos aqui se encaixam no contexto da percepção das pessoas com deficiência com quem estamos trabalhando.

Seguindo esta tendência, o sociólogo francês Jean-Paul Thibaud (2004) trabalha com uma perspectiva pragmática das ambiências urbanas que necessita uma abordagem sensível da cidade. Apoiando-se na fenomenologia da percepção, Thibaud busca o lugar do corpo na maneira de apreender o mundo. "*A noção de ambiência se inscreve nesta perspectiva de 'embodiment' para a qual nossas categorias conceituais não são dissociáveis de nossa atividade sensório-motora*" (Thibaud, 2004, p.146).

Assim, esta noção se aproxima bastante com a de lugar, contida em um grande número de trabalhos contemporâneos em filosofia, arquitetura, geografia humana, funcionando como uma crítica ao espaço abstrato e objetivo. Também para Thibaud (2004), a orientação, percurso e movimentação das pessoas pelos lugares ou ambiências envolvem este seu investimento corporal e um caráter situado da percepção no contexto do tempo e do espaço.

1.3 O Acesso à Cultura: um direito universal

Esta pesquisa tem como um de seus principais objetivos fornecer subsídios para a adaptação dos espaços dos museus brasileiros, de forma a se tornarem acessíveis

Regina Cohen, Cristiane Rose Duarte e Alice Brasileiro
O ACESSO PARA TODOS À CULTURA E AOS MUSEUS DO RIO DE JANEIRO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 236-255

a todos e, em especial, atender às necessidades das pessoas com deficiência. Isto requer uma orientação dos profissionais de planejamento e projeto responsáveis por estes locais e pelas exposições e obras museográficas cujo acesso deve ser universal e garantido a todos.

A acessibilidade de todos à cultura e aos museus não pode mais ser vista apenas do ponto de vista de seu acesso físico aos ambientes. Ter acesso a um museu e às suas exposições envolve também todos os atos e todas as percepções desejados por um visitante desde o seu ingresso na edificação até sua exploração museal. Falamos aqui do caráter público em toda a sua diversidade, sem esquecermos os pequenos e grandes, míopes e cegos, os que escutam pouco e os surdos, os obesos ou os idosos, as mulheres grávidas ou as pessoas com muletas ou as que se locomovem em cadeira de rodas. Trata-se do conjunto de público que busca encontrar um objeto ou tema para meditar, aprender ou se maravilhar.

Nosso projeto é parte deste processo que visa suprir uma carência de informações, ressaltando a importância da acessibilidade física, informacional e sensível no processo de democratização do acesso de todos à cultura. Pensar nisto significa também dizer que desfrutar prazerosamente dos bens culturais e criar vínculos emocionais positivos com os lugares dos museus significa participar de maneira mais feliz de suas atividades, estabelecendo uma relação de afeto, ao que alguns pesquisadores franceses[1] chamam de "expressão motora de uma afetividade".

1.4 Patrimônio Tombado e Acessibilidade



Rampa de Acesso ao Victoria and Albert Museum Tombado pelo Patrimônio de Londres

Patrimônio Histórico. A expressão designa um bem destinado ao usufruto de uma comunidade que se ampliou a dimensões planetárias. Constituído pela acumulação contínua de uma diversidade de objetos que se congregam por seu passado comum: obras e obras-primas das belas artes e das artes aplicadas, trabalhos e produtos de todos os saberes e savoir-faire dos seres humanos.

Françoise Choay. A Alegoria do Patrimônio.

1 *Dentre estes pesquisadores, pode-se mencionar Jean-Paul Thibaud (2001) e Rachel Thomas (2000)*

Regina Cohen, Cristiane Rose Duarte e Alice Brasileiro
O ACESSO PARA TODOS À CULTURA E AOS MUSEUS DO RIO DE JANEIRO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 236-255

Nosso recorte espacial são as ambiências museais tombadas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) localizadas no Estado do Rio de Janeiro. Como recorte social, trabalhamos com a relação de Pessoas com Deficiência (PCDs) com os museus e seus percursos a estes estabelecimentos de cultura. Indo ainda mais além, estamos também investigando a maneira como as PCDs conseguem chegar aos museus e a relação destes com a cidade onde se localizam. Entendemos, conforme Myrian Sepúlveda dos Santos (2007, *In* Abreu, Chagas e Santos, 2007, p.359) que a construção de uma cidade é feita por seus usuários e possui marcas deixadas ao longo do tempo. Da mesma forma, compartilhamos da idéia de que um museu deve estimular o desenvolvimento de experiências, memórias e passados diversos, resgatando os laços afetivos que se podem estabelecer com a instituição e contribuindo para seu verdadeiro sentido na cidade.

Como parte de nossa metodologia de análise, incorporamos a avaliação do contexto urbano no qual estes museus estão inseridos, pois entendemos que eles não são edifícios isolados e travam um diálogo muito forte contextualizado dinâmica e reciprocamente por esta relação entre PCDs, pelo "museu na cidade" e pela "cidade no museu". Os entornos urbanos destas ambiências estabelecem a dialética na sua relação essencial com os museus e isolá-los ou destacá-los seria o mesmo que mutilá-los (Choay, 2006: 200).

No caso da acessibilidade às ambiências dos museus tombados pelo IPHAN que estamos analisando, algumas delas estão localizadas em cidades históricas, como é o caso de Paraty e Vassouras, que não são apenas palcos de uma vida passada preservada na memória. Segundo José Guilherme Cantor Magnani (2007), a vida ainda pulsa nestes lugares e preservar um patrimônio também significa assumir e selecionar critérios universais que possam ser compartilhados por PCDs no seu usufruto igualitário destes bens culturais.

Entretanto, parece haver uma enorme resistência pela descaracterização que a maioria das adaptações pode causar ao museu e bem tombado. Esta relação entre os usuários com os órgãos preservacionistas é, para Magnani, conflitante, "*seja no que diz respeito aos critérios de escolha, seja com respeito à intervenção do Estado através do mecanismo de tombamento*" (Magnani, 2007, In Abreu, Chagas e Santos, 2007, p.283).

Regina Cohen, Cristiane Rose Duarte e Alice Brasileiro
O ACESSO PARA TODOS À CULTURA E AOS MUSEUS DO RIO DE JANEIRO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 236-255



Museu de Arte Contemporânea de Sydney – Prédio Tombado pelo Patrimônio da Austrália.

Acesso ao Museu de Arte Contemporânea de Sydney – Austrália.



1.5 Identidade e Experiência

> Por que as pessoas visitam os museus?
>
> As pessoas vêm para preencher específicas necessidades de identidade: exploradores, facilitadores, procuradores de experiência, por hobby profissional, procuradores de conforto.
>
> Palestra sobre Identidade e Experiência na II Conferência Inclusive Museum em Brisbane – julho de 2009.

Quando visitam um museu, muitas vezes as pessoas são motivadas por uma curiosidade pessoal: "*eu venho aqui primeiramente porque isto me interessa e eu gosto*." Algumas estão à procura de experiência, movidas pelo desejo de ver e experienciar o lugar: "*eu venho aqui porque existe uma atração ou coisa a fazer nesta comunidade, por causa de sua reputação*." Em outras situações elas visitam os museus apenas por uma necessidade de contemplação ou recarga de energia quando aquele lugar museal lhe ajuda a sentir revigorado ou focado pelo prazer da apreciação.

Regina Cohen, Cristiane Rose Duarte e Alice Brasileiro
O ACESSO PARA TODOS À CULTURA E AOS MUSEUS DO RIO DE JANEIRO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 236-255

Pensamos, portanto, que para atrair os visitantes com deficiência ou qualquer outra pessoa, é necessário estratégias que lhes proporcionem as suas identidades, assegurando que suas experiências no entorno, no acesso e no interior do museu verdadeiramente preencham suas necessidades e expectativas.

> Eu ficava fascinado pelo que via nas imensas vitrines: objetos de culturas desaparecidas ou em via de desaparição. Aquilo me tocava muito. Estas visitas foram determinantes para mim e para o meu trabalho artístico.
>
> Christian Boltanski.

Para Boltanski, um dos maiores artistas franceses contemporâneos, os museus participam da construção de uma identidade plural e retraçam os episódios de uma existência aleatória na qual cada um pode se reconhecer. A ausência, o tempo que passa, o desaparecimento e a morte constituem seus temas prediletos. Os museus para ele são guardiães da memória e pertencem a todo mundo.

2 O Percurso de Pessoas com Deficiência nos Museus do IPHAN e do IBRAM no Estado do Rio de Janeiro – Metodologia

> Os percursos – Para certos pesquisadores, o percurso representa o movimento do corpo, o deslocamento no espaço. Para outros, ele é descrito como uma interação concepção / visita, o percurso sendo levado em conta em função do contexto. Por exemplo, considera-se a visita como um deslocamento entre o 'bom corpo visitante' (aquele imaginado pelos que concebem), e o "corpo de apropriação" do visitante. O percurso representa "exposição em tempo real". Visitar implica uma sucessão de atos: 'andar, fixar seu olhar, ver, ler, afastar-se, comparar, lembrar-se, discutir, etc'. Com o percurso, o simples fato de se deslocar começa a possuir sentido.
>
> MARIANI-ROUSSET, Sophie. La méthode des parcours dans les lieux d'exposition.

A reunião dos trabalhos sobre "métodos de pesquisa dos espaços urbanos" feita por Grosjean e Thibaud (2001) mostra uma evolução na maneira como a cidade tem sido analisada metodologicamente. Estes estudos influenciaram a escolha de nossa metodologia, incorporando alguns conceitos desenvolvidos no "método dos percursos comentados" desenvolvidos por Jean-Paul Thibaud (2001). Tornou-se ainda mais evidente a necessidade de entendimento dos museus como intimamente ligados aos ambientes subjetivos e especialmente caracterizados como espaços psicológicos que abrangem aspectos sensoriais, cinestésicos e as sensações que estão presentes nos deslocamentos.

A nova postura de dar credibilidade aos agentes que utilizam os ambientes museais foi escolhida como instrumento de pesquisa por ressaltar o valor da experiência

Regina Cohen, Cristiane Rose Duarte e Alice Brasileiro
O ACESSO PARA TODOS À CULTURA E AOS MUSEUS DO RIO DE JANEIRO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 236-255

e da ação. Seguimos a perspectiva de acompanhamento de certos itinerários ou percursos, onde a relação entre corpo e ambiente tornou-se mais forte. A interdisciplinaridade ajudou a definir um caminho de investigação que incorpora: percursos pelo museu, entrevistas de cunho etnográfico com as pessoas com deficiência e com gestores, mapeamento de percursos, visitas guiadas e filmagens. Uma opção por alguns procedimentos da pesquisa etnográfica foi influenciada pelo antropólogo François Laplantine (2007), para quem os erros cometidos no campo constituem informações para o pesquisador, como aconteceu no nosso caso. Houve, assim, muitos encontros decorrentes dos imprevistos e eventos que não esperávamos, que, de certa forma, nos auxiliaram a não cair no erro de entrevistas clássicas que não dariam conta de responder aos nossos anseios de saber o concreto da experiência e das emoções vividas no ato de percorrer e explorar os museus visitados. Buscou-se a compreensão da realidade encontrada a partir de uma percepção em movimento e de uma metodologia de pesquisa que trabalha com contextos, situações, perspectivas, culturas e estratégias. O método não utilizou apenas o discurso do movimento das pessoas pesquisadas, mas procurou "perceber em contexto". A proposta do trabalho de Thibaud é compreender as características sensíveis de um lugar (1997), configurando a percepção de uma pessoa que caminha, seus sentimentos e afetividades e levando também em consideração o "inevitável colocar em movimento da percepção".

2.1 Filmando percursos e experiências

> ... a maior parte da etnografia é encontrada em livros e artigos, em vez de filmes, discos, exposições de museus, etc. Mesmo neles há, certamente, fotografias, desenhos, digramas, tabelas e assim por diante. Tem feito falta à antropologia uma autoconsciência sobre modos de representação (para não falar de experimentos com elas).
>
> Clifford Geertz apud José Reginaldo Santos Gonçalves. Antropologia dos Objetos: coleções, museus e patrimônios.

Para compreender o caráter de uma ambiência museal do ponto de vista perceptivo das PCDs, entendemos que o museu é vivido através da percepção visual e da percepção 'háptica' (percepção ligada ao tato e aos movimentos do corpo). Esta experiência é obtida através das duas percepções.

A utilização do vídeo como método para a análise da percepção e das sensações vividas nas ambiências museais pesquisadas tem sido um instrumento necessário para a compreensão dos percursos e discursos efetuados e das situações encontradas nos ambientes por pessoas com alguma deficiência. A documentação visual, através de vídeo, fornece um registro fundamental para o entendimento dos percursos, dos afetos, das emoções, da identidade e da apropriação de ambiências

Regina Cohen, Cristiane Rose Duarte e Alice Brasileiro
O ACESSO PARA TODOS À CULTURA E AOS MUSEUS DO RIO DE JANEIRO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 236-255

museais. Está sendo muito importante este instrumento do "vídeo na pesquisa" para registrar as dificuldades e situações de percepção em movimento encontradas por estas pessoas nos museus, e as características ambientais do corpo deficiente situado.

2.2 Entrevistando e coletando depoimentos dos usuários

Após a visita guiada entrevistávamos as PCDs que participaram da experiência, quando através de seus discursos, depoimentos e narrativas, elas iam recordando, através da memória, como havia sido a experiência, buscando também entender e explicar suas sensações e percepções de acordo com o contexto percorrido e a visita orientada.

Embora tenhamos trabalhado com a entrevista informal, foi necessária a adoção de um roteiro esquemático com as principais questões que não tivessem sido registradas nos percursos como as características físicas, influências que o caminhar teve na percepção em movimento, emoções e/ou sentimentos que foram despertados, pontos mais marcantes, relação da deficiência com a forma como era feito o percurso, imagens que vinham à mente ao se deslocar, comparações com outros museus. Segundo John Zeisel (1981, p.137), as entrevistas informais auxiliam o pesquisador a descobrir o que as pessoas pensam, sentem, fazem, sabem, acreditam e esperam. No nosso caso, elas contribuíram na análise da locomoção de PCDs pelo museu, da sua prática e experiência ambiental (ambiente vivido), das características das ambiências (situações) e das percepções situadas (ambientes percebidos).

O acompanhamento dos percursos e todas as observações colocadas nas entrevistas possibilitaram a compreensão fenomenológica dos deslocamentos efetuados no museu e de sua acessibilidade motora, emocional e social.

3 Acessibilidade, Percursos, Identidade e Experiências de Pessoas com Deficiência nos Museus Pesquisados

> Uma das funções de um museu é a de promover o 'deleite afetivo', (...) as relações de subjetividade que se estabelecem entre os indivíduos e as coisas, e que funcionam, por exemplo, como suportes da memória, marcas identitárias, e agem para definir trajetos, para explicar percursos, para reforçar referências, definir amarras (...).
>
> Ulpiano T. B. Bezerra. O Museu e o problema do conhecimento. In José Neves Bittencourt. Uma exposição e suas teses.

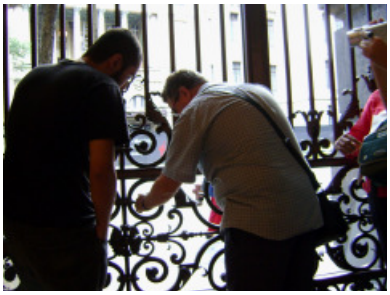
A proposta dos percursos efetuados foi árdua. Eles procuraram lidar com a acessibilidade encontrada, com as memórias, imagens e identidades construídas que nem sempre nos fornecem um quadro completo por corresponderem a uma diversidade de experiências vividas por pessoas com deficiência que não se encontram parados no tempo, mas em contínua transformação.

Regina Cohen, Cristiane Rose Duarte e Alice Brasileiro
O ACESSO PARA TODOS À CULTURA E AOS MUSEUS DO RIO DE JANEIRO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 236-255

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES – RIO DE JANEIRO



Museu Nacional de Belas Artes





Escadaria de Acesso na entrada principal

Chegando aqui, percebo que a arquitetura do prédio é uma arquitetura bonita, deu para perceber através das escadas que a parte arquitetônica é bem legal. O espaço do prédio é bem amplo. Tive facilidade para poder chegar aos mais diferentes pontos do museu.

Depoimento de um cego que participou da entrevista



A parte que eu acho que precisa ser providenciada, é o acesso dos cegos às esculturas, nem mesmo as esculturas de bronze, de mármore podemos ter acesso, então se nós vamos ao Museu de Belas Artes e não temos acesso a nenhuma escultura, eu acho que a nossa acessibilidade foi nenhuma, porque ficamos a mercê de informações que nos são passadas pelas pessoas que estão vendo. Não pudemos sentir nenhuma obra, nenhuma escultura.
Depoimento de um cego que necessitou tocar nas esculturas, mas foi impedido.

MUSEU NACIONAL – UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO



Museu Nacional – UFRJ
Visita Guiada com um Arte-Educador



Uma pessoa com deficiência visual explorando uma obra através do tato



Entrevistas após o percurso

MUSEU IMPERIAL DE PETRÓPOLIS - A EXPERIÊNCIA MUSEOGRÁFICA. O Acesso e o Toque



Pessoa com Deficiência Visual tocando uma escultura nos jardins do Museu Imperial de Petrópolis



Acesso principal ao Palácio Rio Negro em Petrópolis

Regina Cohen, Cristiane Rose Duarte e Alice Brasileiro
O ACESSO PARA TODOS À CULTURA E AOS MUSEUS DO RIO DE JANEIRO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 236-255

MUSEU DO AÇUDE – RIO DE JANEIRO



Museu do Açude – Acessos e Percursos



Museu do Açude – Acesso ao 2° andar



Museu do Açude – Entrev. com uma surdocega

A minha experiência no Museu do Açude na verdade não aconteceu porque começou a cair uma chuva muito forte. Eu andei mais pelo gramado, auxiliada pelo motorista, e na hora que chegamos para fazer a visita guiada com um grupo de deficientes eu fiquei aguardando no escritório técnico. Por causa da chuva eu acabei não visitando o museu.

Já estou fora do museu, já estou na cidade, chegando em casa e me deu a sensação de que eu fui para o museu e não o conheci. Eu vou conhecer o museu por intermédio das fotos porque o percurso também era muito complicado. Esta não era a experiência que eu gostaria de ter do museu de Itaipu, estou um pouco triste, não sei se vou ter a oportunidade de voltar, ainda temos muitos museus para visitar, mas vamos tentar um dia pelo menos conhecer ao vivo o museu e não por meio de outros recursos.

O depoimento de Regina Cohen – uma das Coordenadoras da investigação e da pesquisa de pós-doutorado.

Regina Cohen, Cristiane Rose Duarte e Alice Brasileiro
O ACESSO PARA TODOS À CULTURA E AOS MUSEUS DO RIO DE JANEIRO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 236-255

Considerações Finais - Ambiências Sensíveis e Museus

A principal pergunta que fazíamos após o percurso no museu pesquisado era “Como foi sua experiência”?

Em muitos museus, os cegos reclamavam das peças que não podiam ser tocadas para não serem danificadas, mas que os gestores planejavam trabalhar nessa questão com réplicas. Mencionavam também a contratação de intérpretes de Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS), para uma pessoa com deficiência auditiva, porque muitas pessoas só pensam que o surdo está vendo. O surdo está vendo, mas não sabe o que está acontecendo em todo o ambiente por não estar escutando.

Para as deficiências sensoriais de visão, o tocar é fundamental, para que os cegos se sintam totalmente incluídos e interados com as demais pessoas. Elas revelaram se sentirem felizes e satisfeitas ao poderem realmente acompanhar todo o trajeto tranqüilamente, tendo todo o conhecimento do que está se passando.

> A mão, esta ferramenta essencial de apreensão do mundo ambiente, torna-se o suporte de múltiplas explorações táteis. Os participantes com luvas inventam uma segunda pele que modifica por momentos o tocar e revela sensações inesperadas.
>
> Centro Pompidou

Com relação às pessoas que se locomovem em cadeira de rodas, existem muitas barreiras físicas no acesso externo e interno das ambiências museais. Alguns espaços são mais acessíveis, mas não existem trajetos e percursos plenamente facilitadores do afeto e do prazer no desfrute dos museus que foram pesquisados. Todas as entrevistas, percursos, filmagens e depoimentos que estão sendo colhidos ao longo desta investigação estão servindo como ferramentas poderosas para a compreensão da acessibilidade de todos ao nosso patrimônio cultural e às ambiências de nossos museus tombados. Estas, quando bem compreendidas, expressam diferentes representações coletivas, as quais estabelecem múltiplas conexões entre si, e em situações de pesquisa o que sobressai é a transformação do informante em intérprete de seu próprio patrimônio. Isto é o que estamos tentando alcançar com a nossa metodologia de pesquisa.

Entendemos, conforme Sylvie Grange (2007), que qualquer que seja a proposta de um museu, suas dimensões poéticas e sensoriais são essenciais. Ela não pode ser ultrapassada sob silêncio, correndo o risco de uma verdadeira cacofonia. *“O museu é plural, ele se destina ao mesmo tempo a cada um e a todos. Se as vias da descoberta são infinitas, como encontrar o caminho? Ninguém deve ser negligenciado, e, principalmente aquele que fala a linguagem do corpo. Ele é ator e não espectador da visita”.*

Regina Cohen, Cristiane Rose Duarte e Alice Brasileiro
O ACESSO PARA TODOS À CULTURA E AOS MUSEUS DO RIO DE JANEIRO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 236-255

Outro aspecto importante desta investigação trata da participação de uma de suas autoras que por ser pessoa com deficiência física locomovendo-se em cadeira de rodas, tem se envolvido naturalmente com os seus informantes e sujeitos de sua pesquisa. Para Laplantine (2007), esta implicação, longe de ser um obstáculo ao conhecimento científico, pode se transformar em um instrumento, permitindo colocar as questões que não se colocavam em outra época, variar as perspectivas, estudar objetos novos.

Uma outra importante questão colocada: Como se parece seu museu imaginário, que imagens ou idéias são associadas? Nossas respostas são: serenidade, prazer por sua atmosfera, luxo, calma e volúpia. O verdadeiro luxo, aquele das emoções raras, a verdadeira calma, aquela que perturba nossas certezas, a verdadeira volúpia, aquela que não pode com nenhuma brincadeira e que sempre se surpreende com ela mesma. Isto também nos conduz a uma questão final sobre o que esperamos de nossos museus brasileiros: que eles nos surpreendam, nos libertem das preconcepções e nos conduzam além de nós mesmos, museus sem barreiras, nem preconceitos, onde os séculos e as civilizações se misturam e se reencontram, porque o homem precisa de referências e depois de ter produzido e consumido tantos bens culturais, ele possui necessidade de se reconhecer nos museus e locais que abrigam estes bens e estas ambiências que pretendemos sensíveis, plenas de acessibilidade e cultura para todos.

Regina Cohen, Cristiane Rose Duarte e Alice Brasileiro
O ACESSO PARA TODOS À CULTURA E AOS MUSEUS DO RIO DE JANEIRO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 236-255

Bibliografia

AMPHOUX, Pascal; THIBAUD, Jean-Paul et CHELKOFF, Grégoire (2004), *Ambiances en Débats*. Bernin : À La Croisée.

AUGOYARD, Jean-François (2004), *Vers une esthétique des Ambiances*. In AMPHOUX, Pascal; THIBAUD, Jean-Paul et CHELKOFF, Grégoire. Ambiances en Débat. Bernin : À La Croisée, pp. 7-30.

_____ . *La construction des atmosphères quotidiennes: l'ordinaire de la culture*. In CULTURE ET RECHERCHE n° 114

BEZERRA. Ulpiano T.B. (2002), *O museu e o problema do conhecimento*. In BRASIL. Fundação Casa de Rui Barbosa. Anais do IV Seminário sobre Museus-Casas: Pesquisa e Documentação. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.

BOLTANSKI, Christian (2008), *MUSÉUM CONNEXION – Rencontres – Questions à Trois Acteurs de l´art*. MAGAZINE AIR FRANCE, Gallimard Loisirs • septembre.

CHOAY, Françoise (2006), A Alegoria do Patrimônio. [Trad. Luciano Vieira Machado]. 3ª. Ed. São Paulo: Estação Liberdade: UNESP.

COHEN, Regina (2008), *Acessibilidade de Pessoas com Deficiência às Ambiências dos Museus do Estado do Rio de Janeiro: Ter Acesso, Percorrer, Ver, Ouvir, Sentir e Tocar*. Projeto de Tese de Pós-Doutoramento submetido à FAPERJ e vinculado ao Proarq/ Ufrj.

COHEN, Regina (2006), *Cidade, corpo e deficiência: percursos e discursos possíveis na experiência urbana*. Tese de Doutorado, Rio de Janeiro: UFRJ.

II Conferência Inclusive Museum em Brisbane. Palestra sobre Identidade e Experiência. julho de 2009.

DUARTE, Cristiane Rose & COHEN, Regina (2008), *Acessibilidade como fator de Construção do Lugar*. No prelo.

DUARTE, C. R.; COHEN, R. ; SANTANA, E.P. ; BRASILEIRO, A. ; DE PAULA,K.; UGLIONE,P.: *Exploiter les ambiances : dimensions et possibilités methodologiques pour la recherche en architecture.*. Actes du Colloque International Faire une Ambiance. Laboratoire Cresson, École Nationale Supérieure d´Architecture de Grenoble. http://www.cresson.archi.fr/AMBIANCE2008-commSESSIONS.htm - 2008

GEERTZ, Clifford. apud José Reginaldo Santos Gonçalves (2007), *Antropologia dos Objetos: coleções, museus e patrimônios*. In JÚNIOR, José do Nascimento; CHAGAS, Mário. Coleção Museu, Memória e Cidadania. Rio de Janeiro.

_____ (2006), *Arquitetura, Espaço, Acesso e Afeto*. Bengala Legal, Rio de Janeiro, p. 1 - 1, 10 jan. 2006. - http://www.bengalalegal.com/

GRANGE, Sylvie (2007), *50 lux et pas dans le noir* ! In CULTURE ET RECHERCHE n° 113.

GROSJEAN, M. et THIBAUD, J-P [Org.] (2001), *L´Espace Urbain en Methodes*. Ed. Parenthèses, Marseille.

IPHAN. Instrução Normativa nº 1. 2003 (www.iphan.gov.br)

Laplantine, F (2007), *La Description Ethnographique*, Paris: ed. Armand Colin.

MAGNANI,José Guilherme Cantor (2007), *Santana do Parnaíba: memória e cotidiano*. In Regina Abreu, Mário de Souza Chagas e Myrian Sepúlveda dos Santos (Org.). Museus, Coleções e Patrimônios: narrativas polifônicas. Rio de Janeiro: Garamond, MINC / IPHAN / DEMU.

MAHONY, Catherine (2009), In Powerhouse Museum, Sydney, Australia. Exposição Living in a Sensory World – 19 de julho.

MARIANI-ROUSSET, Sophie (2001), *La méthode des parcours dans les lieux d'exposition*. In Grosjean, M. et Thibaud, J-P (Org.). L´Espace Urbain en Methodes. Ed. Parenthèses, Marseille.

MARTIN, Enrique Saiz (2007), *Acreditación de accessibilidad para obras de Patrimônio Histórico*. In Accessibilidad y Patrimônio: yacimientos arqueológicos, cascos históricos, jardines y monumentos. Junta de Castilla y León: Consejeria de Cultura y Turismo.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1984), *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes.

POWERHOUSE MUSEUM, Sydney, Australia. Exposição Living in a Sensory World – 19 de julho de 2009.

SANTOS, Myrian Sepúlveda (2007), *À procura da alma encantadora da cidade*. In Regina Abreu, Mário de Souza Chagas e Myrian Sepúlveda dos Santos (Org.). Museus, Coleções e Patrimônios: narrativas polifônicas. Rio de Janeiro: Garamond, MINC / IPHAN / DEMU.

THIBAUD, Jean-Paul (2004), *O Ambiente Sensorial das Cidades: Para uma abordagem de ambiências urbanas*. In: Tassara, E. T. O; Rabinovich, E.P.; Guedes, M. C. (Eds.) Psicología e Ambiente. São Paulo: Educ.

THIBAUD, Jean-Paul (2001), *La méthode des parcours commentés*. In Grosjean, M. et Thibaud, J-P [Org.]. L´Espace Urbain en Methodes. Ed. Parenthèses, Marseille.

Thibaud , J-P. e Chelkoff, G (1997), *Ambiances sous la ville*. Grenoble, Cresson, Plan Urbain.

THOMAS; Rachel (2000), *Ambiances publiques, mobilité, sociabilité. Approche interdisciplinaire de l'accessibilité piétonnière des villes*. Thèse de Doctorat en sciences pour l'ingénieur, Filière doctorale Ambiances Architecturales et Urbaines : Université de Nantes, Ecole Polytechnique, Laboratoire CRESSON.

ZEISEL, John (1981), *Inquiry By Design: Tools for Environment-Behavior Research*. California: Brooks/Cole Publishing Company.

Ricardo de Souza Rocha

Doutor em Arquitetura pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (2006), com Pós-Doutorado pela Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (2008). Professor no Curso de Arquitetura e Urbanismo (desde 1998) e no Mestrado em Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Santa Maria. Foi representante da Universidade Federal de Santa Maria junto ao Fórum Técnico da Prefeitura Municipal de Santa Maria e Presidente do Conselho Municipal do Patrimônio Histórico e Cultural de Santa Maria. Co-autor do livro "Lucio Costa e as Missões: um Museu em São Miguel", publicado em 2007 pelo Instituo do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, do Ministério da Cultura do Brasil.

Ricardo de Souza Rocha
MUSEUS, CIDADES E COMUNICAÇÃO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 256-265

MUSEUS, CIDADES E COMUNICAÇÃO

Ricardo de Souza Rocha

Resumo

Neste artigo são discutidos alguns aspectos dos projetos de Lucio Costa para o Museu das Missões (1937) e de Álvaro Siza para a nova sede da Fundação Iberê Camargo (2008), ambos construídos no estado brasileiro do Rio Grande do Sul. Análises comparativas com outros projetos são realizadas, em um esforço de compreensão de determinadas singularidades das obras.

Palavras-chave: Museus, Arquitetura, Cidades, Brasil

Abstract

In this article some aspects of the projects for the "Museu das Missões" (1937) – conceived by the Brazilian architect Lucio Costa – and for the new Iberê Camargo Foundation headquarters (2008) – designed by the Portuguese architect Álvaro Siza – are discussed. Comparative analyses with other projects are carried out in an effort of comprehending some features of the works.

Keywords: Museums, Architecture, Cities, Brazil

Ricardo de Souza Rocha
MUSEUS, CIDADES E COMUNICAÇÃO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 256-265

Introdução

Em grande medida, um museu é um "objeto" relacional. Por um lado, funciona como uma espécie de contentor, no interior do qual espaços e objetos são dispostos de modo a organizar uma experiência de fruição e conhecimento. Um museu põe em contato, portanto, um visitante com um conjunto de objetos/ espaços, com a intenção de comunicar idéias através de relações – entre espaços, entre obras, espaços e obras, etc.

Por outro lado, um museu é um objeto "dentro" do espaço urbano. Um contentor contido em outro maior, a cidade, podendo atuar como uma membrana em relação a esta. Nesse sentido, que trocas e relações são desejáveis entre museu, acervo, visitante e cidade?

A partir de tal interrogação, o artigo analisa dois museus situados no estado brasileiro do Rio Grande do Sul. A primeira obra analisada é o Museu das Missões, localizado em meio às ruínas da antiga redução jesuítica espanhola de São Miguel, declaradas patrimônio mundial pela UNESCO e atualmente fazendo parte do território brasileiro. Trata-se de projeto de um dos principais arquitetos do século XX, Lucio Costa (1902-1998), concebido logo no primeiro ano de funcionamento do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 1937.

A outra obra discutida é a sede da Fundação Iberê Camargo, desenhada pelo arquiteto português Álvaro Siza (1933-) e inaugurada em 2008. Situado na capital do estado, Porto Alegre, o museu/ fundação tem o nome e abriga o acervo de um dos pintores mais expressivos no panorama das artes plásticas brasileiras do século passado.

O Museu das Missões[1]

> Também eu detesto os museus. Vou lá para ver e não para sentir. Tirar as coisas do seu ambiente é fazer-lhes perder a alma.
> Izabel de S. Gião – do livro Ressurreição de Manuel Ribeiro

A primeira frase que aparece nas páginas dedicadas ao Museu das Missões (figura 1) em *Lucio Costa: Registro de uma vivência*[2], faz notar que seu projeto é da mesma época do Ministério da Educação e Saúde (Rio de Janeiro, 1937-45)[3]. A lembrança

1 *Retomo aqui considerações expostas em ROCHA (2001a, 2001b e 2007).*

2 *Autobiografia escrita pelo arquiteto (COSTA, 1995).*

3 *Projeto desenvolvido por uma equipe de arquitetos brasileiros chefiada pelo próprio Lucio Costa e que incluía o jovem Oscar Niemeyer, sob inspiração e com a participação ativa de Le Corbusier.*

Ricardo de Souza Rocha
MUSEUS, CIDADES E COMUNICAÇÃO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 256-265

não parece fortuita. O ano de 1937 assinalaria não só um projeto de futuro, com o início da construção do Ministério, mas também a preservação do passado, com a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Ao mesmo tempo em que se edificava a mais contundente manifestação do domínio nativo sobre a técnica e a linguagem da moderna arquitetura internacional, o passado nacional era "reconstruído" através de um olhar absolutamente novo.
E é exatamente esta forma de olhar o passado através do novo que se pretende evidenciar aqui.
Concluído entre 1940/ 1941, o Museu das Missões é reconhecido como solução pioneira e exemplar de inserção de construção moderna em sítio histórico importante, integrando o novo ao antigo pela implantação estudada, pela reinterpretação inteligente de soluções consagradas e pela sábia escolha e utilização dos materiais.



Figura 1: o Museu das Missões – foto do autor.

Ricardo de Souza Rocha
MUSEUS, CIDADES E COMUNICAÇÃO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 256-265

A implantação do edifício em um dos extremos da antiga praça da redução jesuítica serve de ponto de referência para se ter uma idéia melhor de suas dimensões. O acesso ao sítio deveria ocorrer[4], praticamente, pelo eixo da principal via do antigo povoado, cuja perspectiva tinha como foco a Igreja. A intenção seria, portanto, que o visitante percebesse o museu não como objeto isolado, mas, de maneira semelhante a etimologia do termo pavilhão, como parte relacionada a um todo maior (figura 1).
O arquiteto sugeriu também a construção de uma edificação para servir de moradia a um zelador. Mas como, nos diz o próprio Lucio Costa, a casa do zelador precisava ficar no recinto mesmo das ruínas, era natural que ela e museu fossem tratados conjuntamente. A polarização do programa é, não obstante, brilhantemente resolvida: na residência do zelador, a vida pequena e cotidiana é resguardada dos olhos curiosos através de cômodos sob meia água voltando-se para pátio interno, fechado por muros de pedra sem aberturas – excetuando-se as entradas principal e de serviço; ao passo que no museu-pavilhão – alpendre envolvendo quatro paredes paralelas de alvenaria de pedra caiadas conformando, por sua vez, três espaços *transparentes* quando olhados no sentido norte-sul e duas elevações *opacas* a leste e a oeste, sob cobertura de telhas de barro em quatro águas – as peças são expostas ao olhar do visitante como no *living room* envidraçado da moderna casa burguesa.
Como no exemplo de uma casa que o arquiteto encontrara em São João, o material das ruínas é utilizado na constituição das *travées* do passeio alpendrado do museu, ressoando o que se desenvolvia ao redor das casas dos índios no antigo povoado missioneiro. Assim, é possível ver, de certa distância, as ruínas da Igreja por detrás do alpendre, como ocorria ao se chegar no povoado missioneiro por sua via mais importante. Desse modo, o pavilhão-museu se (re)veste de vestígios e se (re)vela pela transparência, qual ruína viva pela qual se vê através (figura 1).
É esse de fato, um dos pontos fundamentais da proposta: através da transparência do edifício na direção norte-sul – mesma do eixo de acesso imaginado originalmente – o olhar do visitante projeta as peças expostas no museu-pavilhão sobre o pano de fundo da ruína, fazendo com que seus vestígios a tornem tão animada como quando "aquela porção de índios se juntava de manhãzinha na igreja". Para Lucio Costa, com efeito, a edificação deveria "ser um *simples abrigo* para as peças que, todas de regular tamanho, muito lucrarão vistas assim em contato direto com os demais vestígios".
Com isso, o museu, um *simples abrigo*, afirma sua presença enquanto construção, no duplo sentido material/ intelectual, que organiza a fruição do sítio de forma que

4 *Atualmente o acesso ocorre de outra maneira – ver ROCHA (2001a, 2001b e 2007).*

Ricardo de Souza Rocha
MUSEUS, CIDADES E COMUNICAÇÃO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 256-265

seja possível ver o passado através do novo, animando a ruína com o deambular do visitante por entre os vestígios missioneiros espalhados na paisagem.
E este é outro dos aspectos principais da obra: a manutenção das peças de arte missioneira encontradas, recolhidas ou doadas em seu *habitat*. O sucesso da realização serviu mesmo de modelo para uma política nacional de "regionalização" dos museus no Brasil.

A nova sede da Fundação Iberê Camargo

Curioso como o projeto de Álvaro Siza para a nova sede da Fundação Iberê Camargo (FIC) em Porto Alegre (figura 2) situa-se em um lugar que estranhamente remete ao Porto, cidade onde o arquiteto mantém seu escritório: uma escarpa junto ao rio (ainda que o Guaíba seja um lago). É como se o local tivesse sido caprichosamente escolhido por Siza, embora se saiba que a estória não foi assim.



Figura 2: a Fundação Iberê Camargo – foto do autor.

Ricardo de Souza Rocha
MUSEUS, CIDADES E COMUNICAÇÃO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 256-265

O acesso ao sítio junto é estreito, se alargando na direção oposta. A porção mais larga da exígua faixa de terra plana, entre a encosta verde e o lago é ocupada assim pelo bloco vertical do museu – que se encaixa dentro do *skyline* da encosta coberta de vegetação ao fundo, como que evitando o confronto direto com as construções no cimo daquela. O eixo definido pelo passeio aberto que conduz do acesso estreito até a entrada principal, conecta também blocos menores semi-independentes (ateliês e café). O "rio-lago" corre à direita, praticamente, no mesmo nível da FIC. Mas antes da água, há uma via expressa, bastante movimentada. A virtual presença de uma praça de chegada, em parte "fagocitada" pelo edifício principal, resta como possibilidade tanto sob o abrigo das passarelas suspensas quanto na verticalidade do átrio interno.

No que diz respeito à circulação, não obstante a importância conferida aos eixos de articulação abertos, a visão hedonista é temperada com bom senso. Os rigores do inverno ou a chuva podem ser driblados por circulações subterrâneas que articulam os espaços no complexo.

No Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves[5] a opção de Siza foi por não interferir no conjunto pré-existente de jardins (em parte concebidos por Jacques Gréber) e residência (uma pequena jóia desenhada por, entre outros, Charles Siclis e Marques da Silva). O local escolhido para o novo museu fica, assim, em uma cota mais baixa. Um eixo semi-aberto, coberto e murado de um lado, conduz o visitante do portão de acesso à entrada. Não obstante a beleza dos jardins, poucas e precisas aberturas comunicam visualmente o interior do museu às áreas externas – ainda que o restaurante, no piso superior, possua um terraço com ampla vista – permitindo uma concentração adequada ao percorrer as exposições e intensificando a experiência do olhar ao encontrar uma janela.

Já em Porto Alegre, a necessidade de uma obra que conferisse visibilidade à produção de Iberê Camargo – é uma questão de oportunidade aproveitar a publicidade ao redor da arquitetura do museu para divulgar a obra do pintor gaúcho – aliada ao desejo de reforçar a inserção da cidade no circuito mundial das artes, conduziram a uma solução de efeito. Diante da exigüidade do terreno, (quase) naturalmente levando à alternativa do bloco vertical ao fundo, o "efeito" fica por conta do escultórico conjunto de rampas, que poderia passar por idiossincrasia. Mas percorrendo as rampas da FIC, difícil não lembrar da serpenteante rampa de acesso ao Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC). Em outra escultura branca de concreto, Oscar Niemeyer faz com que o visitante gire 360º

5 *Projeto do arquiteto na cidade do Porto.*

Ricardo de Souza Rocha
MUSEUS, CIDADES E COMUNICAÇÃO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 256-265

admirando a exuberante paisagem, para só então permitir sua entrada em um espaço relativamente banal. A maestria fica por conta de dois detalhes. Primeiro: o percurso de acesso coloca o espectador em um estado alterado de percepção; segundo: no espaço centralizado do museu falta algo, "gestalticamente" nos perguntamos onde foi parar o apoio central? Com isso o arquiteto alia excitação e surpresa e o resultado não poderia ser mais catártico. Em uma frase: a rampa ajuda a tornar mais complexa a experiência da obra.

O mesmo vale para Siza. Só que a questão fundamental na FIC não é só a paisagem – bela, mas não tão exuberante assim. Afinal, trata-se da sede da instituição repositório de grande parte da obra de um dos grandes nomes da arte brasileira. Contemplemos o prédio de Siza, espiemos a paisagem, mas não esqueçamos de admirar as exposições.

Na FIC a entrada envidraçada atenua o efeito do átrio monumental – nada de pé-direito rebaixado para acentuar, por contraste, a impressão de verticalidade do espaço. A sugestão de visitar as exposições subindo pelo elevador até o último pavimento, para então ir descendo pelas rampas, ora externas (onde se transformam em galerias fechadas suspensas no ar) ora voltadas para o átrio, acaba contribuindo nesse mesmo sentido, em uma inversão laica do percurso ascensional, cuja inspiração *wrightiana* o autor já admitiu[6].

Se a entrada parece querer deliberadamente frustrar o êxtase de monumentalidade, a fluidez da circulação nas rampas e seu cadenciar silencioso colocam-se em franco contraste com a tensão plástico-formal que provocam na visão externa do conjunto e com suas reverberações no espaço interno. Tudo isso em oposição ao fato de que as nove (ou doze, se contarmos a menor, em cada andar, junto ao monta-cargas) salas de exposição se resumem a três conjuntos iguais superpostos. Como em um jogo de gato e rato, entre complexidade visual/ formal de um lado e simplicidade funcional/ fluidez espacial de outro.

A semelhança com o MAC fica por conta da alteração na percepção do espaço operada pela experiência de percorrer as rampas. Ressalte-se: a intenção de Siza parece ser menos impressionar o visitante e muito mais oferecer a ele condições para apreciar as obras expostas. As rampas-galerias da FIC permitem que, entre um andar e outro, mergulhemos um pouco em nós mesmos, reflitamos com vagar a impressão causada por uma obra. Olhemos o singular desenho de luz produzido por uma clarabóia; paremos para contemplar a paisagem do Guaíba, com a silhueta distante de Porto Alegre ao fundo.

6 *Referência ao projeto de Frank Lloyd Wright para o Museu Guggenheim em Nova Iorque.*

Ricardo de Souza Rocha
MUSEUS, CIDADES E COMUNICAÇÃO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 256-265

Algumas vezes partes externas da edificação produzem um segundo enquadramento da paisagem, em uma dobra do edifício sobre si mesmo, como uma metáfora da interação entre contemplação e introspecção. E, em um momento preciso, uma abertura deixa entrar a vegetação da encosta, como um grande quadro em permanente exposição.
Não se trata pois de excitação ou deslumbramento e sim de introspecção e reflexão. Com isso o diálogo do prédio de Álvaro Siza com Porto Alegre é mediado pela percepção da obra de Iberê Camargo e de eventuais outros artistas, em arranjos sempre novos, na medida em que não existem salas de exposição permanente.
O prédio é uma máquina que potencializa certo estado de concentração, uma experiência muito mais densa de apreciação das obras expostas – e mesmo do entorno – do que a que seria proporcionada por uma paisagem sempre a vista em um mirante envidraçado.

Considerações provisórias

Setenta e um anos separam o projeto do *simples abrigo* missioneiro da inauguração da sede da Fundação Iberê Camargo. Evidentemente, nos dias de hoje, o espaço do Museu das Missões está longe de atender a todas as exigências técnicas relativas a conservação de obras de arte – aspecto em relação ao qual a obra da FIC é exemplar.
Por outro lado, a belíssima construção idealizada por Álvaro Siza parece se ressentir de uma inserção mais próxima ao cotidiano da cidade de Porto Alegre – uma questão que diz respeito muito mais a sua localização do que ao projeto e que, de certa forma, está presente também no caso do museu missioneiro.
Sensação essa que parecemos reencontrar no filme-instalação *Dédale* feito pelo artista francês Pierre Coulibeuf na própria FIC. A associação do prédio concebido por Siza a um labirinto, no qual oscilamos entre as obras expostas e as precisas aberturas para o exterior, acaba por ecoar as palavras da frase de Iberê Camargo que aparece junto a uma das janelas do museu:

> Os motivos de meus quadros são visões do cotidiano que transporto para o mundo das lembranças sob a inspiração da fantasia

Ricardo de Souza Rocha
MUSEUS, CIDADES E COMUNICAÇÃO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 256-265

Referências

Costa, Lucio (1995), *Registro de uma vivência,* São Paulo: Empresa das Artes.

Rocha, Ricardo (2001a), "De museus e de ruínas. Os liames entre o novo e o antigo", in**:** http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq008/arq008_02.asp (acedido em 15 Novembro 2009).

_____ (2001b), "Pavilhão Lucio Costa. Uma proposta", in**:** http://www.vitruvius.com.br/minhacidade/mc010/mc010.asp (acedido em 15 Novembro 2009)

_____ (2007), "Museu das Missões ou Pavilhão Lucio Costa?", in: Carlos Eduardo Comas (org.), *Lucio Costa e as missões: um museu em São Miguel,* Porto Alegre: PROPAR/ IPHAN.

_____ (2009), "", in**:** http://www.vitruvius.com.br/minhacidade/mc275/mc275.asp (acedido em 15 Novembro 2009).

Sérgio Ferraz Magalhães e
André Luiz Oliveira Pinto

Sérgio Ferraz Magalhães: *arquiteto, Doutor em Urbanismo pelo Programa de Pós Graduação em Urbanismo da FAU–UFRJ – PROURB, onde é Professor na Pós Graduação e na Graduação. Atuação na área de urbanismo e arquitetura, destacando-se, no momento, o Programa de Estruturação Urbanística de Nova Iguaçu-RJ – Bairro-Escola e o Plano de Recuperação Urbanística de Bel-Air, Porto Príncipe-Haiti.* ***André Luiz Pinto:*** *Arquiteto e Urbanista formado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2002), Mestre em Planejamento e Projeto do Ambiente Urbano pela Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto / Portugal (2006). Gerente de Projetos da Unidade de Gerenciamento do Programa de Estruturação Urbanística de Nova Iguaçu – Bairro-Escola, financiado, de forma compartilhada, pelo Programa de Aceleração do Crescimento (PAC), pelo Programa Pró-moradia e pelo Banco Interamericano de Desenvolvimento - BID.*

Sérgio Ferraz Magalhães e André Luiz Oliveira Pinto
MUSEU-CIDADE: O BAIRRO-ESCOLA E A EDUCAÇÃO PATRIMONIAL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 266-273

MUSEU-CIDADE: O BAIRRO-ESCOLA E A EDUCAÇÃO PATRIMONIAL*

Sérgio Ferraz Magalhães e André Luiz Oliveira Pinto

Resumo

A cidade como patrimônio pressupõe uma rede complexa de inter-relações onde o elemento construído é apenas um, e não necessariamente o mais importante. O emprego do conceito de espaço, a compreensão dos elementos que o compõem, forma, uso, significado, memória, podem ser instrumentos úteis, num esforço legítimo e necessário para que a cidade consiga alcançar a sua razão de lugar de encontros e trocas.

Em Nova Iguaçu, Região Metropolitana do Rio de Janeiro, o Programa Bairro-Escola procura criar sinergia entre: valorização do patrimônio construído, educação e participação comunitária na preservação da cidade material e imaterial.

O Programa focado nas principais edificações de interesse coletivo e no espaço público que as circunda e interconecta, atua na preservação e estruturação física do patrimônio construído, e na educação e atividades comunitárias que reúnem e preservam a memória local, tendo sempre a escola (como rede de equipamentos educacionais e culturais) e a comunidade como catalisadores deste processo, num trabalho permanente e sistemático centrado no patrimônio cultural como fonte primária de conhecimento, colaborando na recuperação da memória coletiva, no resgate da auto-estima e desenvolvimento local, inovando na preservação do patrimônio cultural tendo o conhecimento crítico e a apropriação consciente, como fatores fundamentais no processo de preservação sustentável e fortalecimento do sentimento de identidade e de cidadania.

Palavras-chave: Cidade, Educação Patrimonial, Participação Comunitária, Memória, Espaço Urbano

Sérgio Ferraz Magalhães e André Luiz Oliveira Pinto
MUSEU-CIDADE: O BAIRRO-ESCOLA E A EDUCAÇÃO PATRIMONIAL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 266-273

Abstract

The city as patrimony is a complex net of relationships where the constructed element is only one of the elements and not necessary the most important.

The space concept and the comprehension of its elements: form, use, meaning, and memory could be useful and necessary instruments so that the city became its reason: a place for people changes their experiences and meets each others.

In Nova Iguaçu, Metropolitan Region of Rio de Janeiro, the Bairro-Escola (Neighborhood-school) Program intend to create a synergy between constructed patrimony, education, and community participation so as to guarantee the preservation of the material and immaterial city,

The Program has its focus on the most important collective buildings and in the public space that connect them. It acts in the preservation of the physic patrimony, in education and community activities that preserve the local memory having always in concern that the school (like an educational and cultural net) and the community are the core of this process. Making possible a permanent and systematic work centered in the cultural patrimony like a primary fountain of knowledge, registering the collective memory and innovating in the preservation of the cultural patrimony, having the critical conscious appropriation like one of the fundamental ways in a sustainable preservation process and empowering the citizens identity.

Keywods: City, Heritage Education, Community Education, Memory, Urban Space

** Este artigo tem como referencia o artigo "Cidade, Patrimônio e Memória", apud MAGALHÃES, Sérgio. Sobre a Cidade – Habitação e democracia no Rio de Janeiro. São Paulo: Pro Editores, 2002.*

Sérgio Ferraz Magalhães e André Luiz Oliveira Pinto
MUSEU-CIDADE: O BAIRRO-ESCOLA E A EDUCAÇÃO PATRIMONIAL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 266-273

I.

A re-singularização dos espaços de nossas cidades se apresenta como condição de sua defesa como património. A cidade, mais que um conjunto de edifícios, ruas e praças, é um encadeamento de espaços produzidos e apropriados pela população, segundo diferentes intensidades e significados. Se se restringissem a uma dimensão meramente material, os espaços seriam relativamente imutáveis desde que se mantivessem seus objetos arquitetônicos e sua estrutura física. O espaço como realidade imutável pressuporia o mundo social como uma constante.
Na compreensão da necessidade de re-singularização, pode ser um instrumento útil o conceito de espaço urbano em seus elementos constitutivos: para além da forma, o uso, o significado e a memória.
No embate da vivência urbana, o espaço é apropriado em uma superposição de experiências, as quais, simplificadamente, poderíamos dizer que se consubstanciam através de *imagens*.
A primeira imagem, e não necessariamente a mais determinante, é a *imagem topológica* (ou geográfica), que tem, como ponto de partida a paisagem física.
A segunda é a *imagem arquitetônica* (ou imagem patrimonial), originada a partir das edificações, dos volumes construídos, das texturas, das cores, das sombras. Quase sempre é vista como a única, confundida pelo seu caráter hegemónico na constituição da forma urbana.
A terceira imagem, quase nunca explicitada, é a *imagem da ação*, elaborada a partir do uso que é dado aos edifícios e aos "vazios" do lugar. A percepção sonora e olfativa ajudam a compor essa imagem.
A superposição dessas três imagens, isto é, a relação uso-edifício-paisagem determina uma quarta imagem, a *imagem simbólica*, que até certo ponto pode se sobressair perante as demais.
Uma quinta imagem, e talvez a mais permanente de todas, é a imagem *da memória*. Ela é composta a partir do todo ou de uma parte e, quem sabe, pode ser até mesmo independente da concretização de outras imagens. Ou seja, a imagem da memória pode surgir de um fragmento e sobre este ser construída sem a necessidade de corresponder fielmente à sua origem.
O espaço urbano, usado, vivido, e as imagens simbólica e da memória que a ele se associam, constituem-se em poderoso instrumento de fortalecimento do vínculo entre cidade-cidadão, contrapondo-se à percepção de desterritorialização.
A garantia da cidade como patrimônio se encontra, assim, através das imagens construídas socialmente: o significado e a memória que têm para a população.
No entanto, muitas vezes estamos pouco atentos a essa condição. De maneira geral,

Sérgio Ferraz Magalhães e André Luiz Oliveira Pinto
MUSEU-CIDADE: O BAIRRO-ESCOLA E A EDUCAÇÃO PATRIMONIAL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 266-273

trabalha-se com a imagem arquitetônica-patrimonial e, subsidiariamente, com a imagem topológica, desconhecendo ou depreciando as demais. Esse é um caminho perigoso. A hipervalorização da imagem arquitetônica-patrimonial pode levar ao descompromisso com o lugar e com a sua cultura, na adesão aos modelos edilícios traçados pelas culturas cêntricas e hegemônicas.

II.

Essa compreensão se constituiu como um dos elementos conceituais que ajudaram à concepção do Programa de Estruturação Urbanística Bairro-Escola, na cidade de Nova Iguaçu, Região Metropolitana do Rio de Janeiro.

Na origem, o Bairro-Escola objetiva a implantação do horário integral a todos os alunos do sistema municipal de educação de Nova Iguaçu. Na sua composição, veio a ser associado a Programa de desenvolvimento urbanístico da cidade, trabalhando-se em conjunto.

O Programa Bairro-Escola tem desenvolvimento multidisciplinar que permite a junção e territorialização das ações de políticas públicas socio-educacionais ao planejamento da cidade[1] criando uma sinergia entre valorização do patrimônio construído, investimento na educação *lato sensu* e participação comunitária na preservação da cidade material e imaterial.

O Programa Bairro-Escola é focado nas principais edificações de interesse coletivo e no espaço público que as circunda e interconecta, atua na preservação e estruturação física do patrimônio construído, e na educação e atividades comunitárias que reúnem e preservam a memória local, tendo sempre a escola (como rede de equipamentos educacionais e culturais) e a comunidade como catalisadores deste processo.

Ou seja, o poder público atua sobre os equipamentos e espaços de uso coletivo e gerência o estabelecimento de uma rede local de parcerias público-privadas que se estabelecem dentro de um projeto socio-educacional coletivo que valoriza a cidade e o cidadão através do investimento no conhecimento e na valorização do espaço da cidade, re-significando-o.

O arcabouço conceitual e a prática já estabelecida dentro do Programa Bairro-Escola permitem visualizar um potencial incremento somando à rede existente uma outra de lugares de memória.

1 *PINTO, André Luiz. Urbanismo na Fragmentação – A resposta do Bairro-escola. Rio de Janeiro: PTK Livros, 2008.*

Sérgio Ferraz Magalhães e André Luiz Oliveira Pinto
MUSEU-CIDADE: O BAIRRO-ESCOLA E A EDUCAÇÃO PATRIMONIAL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 266-273

Nesse sentido, dois desdobramentos podem ser anotados.

O primeiro, com o desenvolvimento de ações que permitam transformar o próprio espaço da cidade em um espaço museal. Algumas ações com este potencial já ocorrem dentro do Programa. Como exemplo pode-se citar o projeto para a transformação da antiga estação ferroviária do bairro de Vila da Cava em biblioteca e espaço de memória e a recuperação do antigo e desativado Cinema Iguaçu. Não obstante, a criação de uma rede mais consistente ainda se faz necessária e para isso é necessário o reforço das ações voltadas para a Educação Patrimonial. Uma possibilidade é a criação de espaços museais nos edifícios de especial valor histórico dentro de cada bairro permitindo sua inserção na rede do Bairro-Escola e também a transformação e requalificação física dos espaços públicos como uma forma objetiva de registro da memória local transformando a própria cidade em um espaço museal.

O segundo desdobramento a anotar, trata-se da potencialização das ações para fora dos limites edilícios, com a recuperação do espaço de vivência da cidade como um espaço comunicacional e museológico, permitindo um trabalho permanente e sistemático centrado no patrimônio cultural como fonte primária de conhecimento, colaborando na recuperação da memória coletiva, no resgate da auto-estima e desenvolvimento local, inovando na preservação do patrimônio cultural tendo o conhecimento crítico e a apropriação consciente como fatores fundamentais no processo de preservação sustentável e fortalecimento do sentimento de identidade e de cidadania.[2] Tendo em consideração que Nova Iguaçu é uma cidade fragmentada e que tem a sua identidade fragilizada por conta desta sua característica, a possibilidade de resgate da identidade recuperando a auto estima da população fazendo com que as pessoas sintam-se parte da cidade é ação de fundamental importância para a sua estruturação.

Algumas atividades educacionais, culturais e manifestações artísticas que vão ao encontro deste entendimento metodológico fazem-se presentes no Programa Bairro-Escola. Além de várias ações de resgate da memória local exercidas dentro das salas de aula, há, em especial, o programa desenvolvido pela Secretaria Municipal de Cultura chamado "Minha Rua tem História".[3]

Este programa inclui uma série de atividades sócio-culturais nos diversos bairros com o objetivo de "resgatar a história da cidade do ponto de vista dos moradores dos bairros"[4].

2 *HORTA, , Maria de Lourdes Parreiras et alli. Guia Básico de Educação Patrimonial. Brasília: IPHAN/Museu Imperial, 1999.*

3 *In http://www.minharuatemhistoria.blogspot.com*

4 *Idem.*

Sérgio Ferraz Magalhães e André Luiz Oliveira Pinto
MUSEU-CIDADE: O BAIRRO-ESCOLA E A EDUCAÇÃO PATRIMONIAL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 266-273

O “Minha Rua tem História” proporciona a oportunidade de manutenção e divulgação de um registro importante da memória e das atividades culturais locais que se expressam de forma variada, através das festas populares, da música, de atividades artísticas, incluindo execução de “sketches teatrais” e curtas-metragens junto à Escola de Cinema, e também através da manutenção de alguns “blogs” na internet.

O “Minha Rua tem História” registrou a memória produzida nas oficinas culturais em 18 blogs e produziu 13 documentos cinematográficos, 80 sketches teatrais e uma série de eventos culturais nos bairros da cidade[5]. Vale ressaltar que a utilização da internet e de formas alternativas de divulgação dessa memória local, como teatro e cinema, permitem o acesso de número muito maior de pessoas à esta informação não ficando restrito apenas à rede educacional da cidade.

As inúmeras possibilidades de ações de Educação Patrimonial dentro do Programa Bairro-Escola pressupõem e potencializam o entendimento da cidade como patrimônio estabelecido dentro de uma rede complexa de interrelações, na qual o elemento construído é só um elemento, e não necessariamente o mais importante. O emprego do conceito de espaço, a compreensão dos elementos que o compõem, a forma, o uso, o significado, a memória, podem ser instrumentos muito úteis, num esforço legítimo e necessário para que a cidade consiga alcançar a sua razão, proporcionar uma melhor convivência entre as pessoas: uma cidade para o cotejo entre as diferenças, da heterogeneidade, de todos.

5 . *In http://www.bairroescola.novaiguaçu.rj.gov.br*

Sérgio Ferraz Magalhães e André Luiz Oliveira Pinto
MUSEU-CIDADE: O BAIRRO-ESCOLA E A EDUCAÇÃO PATRIMONIAL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 266-273

Referências

Magalhães, Sérgio (2002). *Sobre a Cidade – Habitação e democracia no Rio de Janeiro*. São Paulo: Pro Editores.

Pinto, André Luiz (2008). *Urbanismo na Fragmentação – A resposta do Bairro-escola*. Rio de Janeiro: PTK Livros.

Soares, André Luís Ramos (org.) (2003). *Educação Patrimonial: Relatos e experiências*. Santa Maria: Ed. UFSM.

Horta, Maria de Lourdes Parreiras et alli (1999). *Guia Básico de Educação Patrimonial*. Brasília: IPHAN/Museu Imperial.

Refêrencias web

"Minha Rua tem História" in **http://minharuatemhistoria.blogspot.com** (Acedido em 20 de Julho de 2009)

"Bairro-Escola" in **http://www.bairroescola.novaiguaçu.rj.gov.br** (Acedido em 20 de Julho de 2009)

Teresa Torres Eça

Licenciatura em Artes Plásticas/ Pintura pela Escola Superior de Belas artes do Porto; Mestrado em Art, Craft And Design Education pela Universidade de Surrey, Doutorada pela Universidade de Surrey. Professora de Desenho na Escola Secundária Alves Martins, Colaboradora do Centro de Investigação em Educação e Psicologia – Universidade de Évora, Membro Associado da Linha de Estudos Artísticos do Centro de Estudos da Criança da Universidade do Minho, Presidente da Associação de Professores de Expressão e Comunicação Visual (APECV), Representante da Europa no Conselho Mundial da International Society for Education through art (InSEA). E membro fundador da Rede Ibero Americana de Educação Artística. Assistente Editora da Revista International Journal of Education through Art.

Teresa Torres Eça
O MUSEU COMO INTERFACE ENTRE CULTURA LOCAL E CULTURA GLOBAL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 274-282

O MUSEU COMO INTERFACE ENTRE CULTURA LOCAL E CULTURA GLOBAL

Teresa Torres Eça

Resumo

O museu será uma porta aberta ou fechada para as comunidades? Poderá o museu servir de ponte entre a cultura local e a cultura global? Que tipo de ponte? Poderá ser mais do que uma ponte? Como se vêm os museus na comunidade e como as comunidades vêm os museus? Existem muitas maneiras de ser museu, e de se abrir à comunidade ou de se deixar desenhar pela comunidade. O museu é um espaço de diálogo aberto por excelência, qualquer que seja o seu acervo. O tipo diálogo é que pode ser diferente de instituição para instituição.

Parto de memórias de encontros e diálogos com museus, de relatos de experiências dialógicas entre museus e comunidades para apresentar o que poderia ser a *maquette* do museu ideal, um lugar de refúgio e de resgate, de conversa e de aprendizagem onde a cultura local e a cultura global se interpenetram.

Palavras-chave: Educação cultural, Educação artística, Museu, Parcerias

Teresa Torres Eça
O MUSEU COMO INTERFACE ENTRE CULTURA LOCAL E CULTURA GLOBAL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 274-282

Abstract

Isthemuseumanopenoracloseddoortothecommunities?Willthemuseumserve asabridgebetweenlocalandglobalculture?Whattypeofbridge?Isitmorethanabridge? Howmuseumsunderstandthecommunityandhowcommunitiesunderstandmuseums? There are many ways to work in museums, by opening themselves to the community and or by letting the community to share the planning of the museum programmes. The museum is a space for open dialogue but the type of dialogue between communities and museums can be different from institution to institution. This paper is about memories; meetings and dialogues with museums, reports of dialogic experiences between museums and communities to show what could be the ideal museum programme, a place of refuge and redemption, conversation and learning where the local culture and the culture global interpenetrate.

Keywords: Cultural education, Arts Education, Museum, Patnerships

Vivências únicas no museu

A experiência dos indivíduos no museu depende de interesses e motivações prévias, baseadas na sua experiência de vida, nos seus conhecimentos, na sua posição social, económica e cultural, que irão necessariamente condicionar o seu modo de olhar, sentir e recriar o que encontram no museu. A interface entre o museu e o indivíduo pode gerar processos de aprendizagens significativas. Estas aprendizagens, parte integrante da experiência global, serão portanto aquelas que resultem da conjugação do património cultural, social e emocional que os indivíduos trazem consigo, da sua biografia, com aquilo que a instituição visitada (com os seus objectos, colecções e serviços) é capaz de lhes proporcionar (Silva, 2006). O museu é um ponto de encontro, um lugar de dialogo que pode ser silencioso mas é sempre atento e critico ou pelo menos deveria ser . O museu pode ser o refúgio, um reduto final, um abrigo para quem entra. E quem entra pode não ser o visitante apressado ou o visitante turista, ou o visitante escolar ou o visitante demorado. Quem entra pode ser mais que um passeante pode ser um parceiro, alguém que procura um lugar de resgate cultural.

Serviços educativos nos espaços culturais: espaços de participação do público

Muitos equipamentos culturais hoje em dia promovem serviços e projectos educativos para responder à necessidade de formação de públicos. Para que haja consumo cultural urge fazer formação de públicos, públicos com poder de compra que visitem museus, assistam a concertos, a peças de teatro e frequentem as colecções das grandes fundações. Daí a justificação económica dos serviços educativos. Mas se encararmos as instituições e projectos culturais como mecanismos sociais, espaços de criação e diálogo, as justificações e as finalidades serão muito mais ambiciosas. A sociedade do conhecimento exige maiores responsabilidades aos seus cidadãos ao assumir que todos os indivíduos são agentes activos da sua própria construção de conhecimento. Os serviços educativos podem contribuir para a promoção desta consciência enquanto espaços de negociação e discussão participada, e, neste sentido, permitem a expansão cultural nas suas múltiplas manifestações criativas, colocando-as ao serviço de todos como instrumentos de reflexão, mudança e intervenção.
Além disso como membros da sociedade civil os espaços culturais, e os profissionais que trabalham neles tem responsabilidades sociais. Não estamos mais no tempo dos passivos funcionários que apenas obedeceriam a ordens cumprindo as tarefas que

Teresa Torres Eça
O MUSEU COMO INTERFACE ENTRE CULTURA LOCAL E CULTURA GLOBAL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 274-282

lhes ordenavam. Vivemos numa sociedade diferente e queremos viver num mundo onde cada um tem um papel social a desempenhar, onde cada um tem direitos e deveres não só como profissionais a também como seres humanos. Apelamos para isso a novos paradigmas entre empregador e empregado, entre empregado e serviço público. Novos paradigmas que apostem no trabalho colaborativo onde se respeitem as vozes e os interesses de todos os participantes e se abram ou procurem parcerias com outras organizações ou indivíduos da comunidade onde o museu se insere. Uma interface que está a ser experimentado em muitos lugares, e de que damos dois exemplos mais adiante.

Os modelos de interface que existem não são sempre os mais adequados porque se constroem a partir das ideias e do projecto de um único grupo, sem diálogo com os outros grupos interessados no inicio dos programas, quando são delineadas as estratégias. Um bom programa para a comunidade deveria ser desenhado a partir de uma verdadeira identificação de necessidades dos vários elementos ou organismos que fazem parte da comunidade. Sem relações hegemónicas nem ideias preconcebidas. Deveria ser fruto de equipas interdisciplinares aberto a ideias que podem vir de territórios desconhecidos.

Experiências de Actividades educativas em Parceria

Existem programas a decorrer sobretudo em museus interessantíssimos do ponto de vista do interface educativo. Museus e Teatros que fomentam oficinas de tempos livres para crianças, jovens ou adultos, respondendo ao repto do entretenimento ou da aprendizagem ao longo da vida. Ou indivíduos que procuram as instituições culturais para desenvolver projectos colaborativos .

O excelente trabalho da professora Ana Barbero e do artista Yuraldi Rodriguez Puentes (parceria Museu Grão Vasco e Instituto Piaget de Viseu) que consistiu na recriação da oficina do pintor renascentista Vasco Fernandes numa sala do Museu Grão Vasco para jovens da comunidade de Viseu, Portugal (Programa Insiteso09[1], Museu Grão Vasco, Junho 2009) é um exemplo da capacidade de inovação de jovens artistas educadores que se dedicam à educação das artes como compromisso social.

1 http://insitesviseu08.espacioblog.com/



Programa Insites009, Museu Grão Vasco, actividade de Ana Barbero e Yuraldi Rodriguez Puentes, Junho 2009.

Paulo Dalva (Portugal) é um artista que tem trabalhado em teatros municipais e museus a partir dos seus serviços educativos propondo-lhes oficinas de animação onde as crianças e jovens cotam as suas histórias pessoais ou vivências a partir de obras de arte do museu local (Museu Quinta de Santiago em Matosinhos, Teatro Municipal da Guarda)



Fotos de oficina de animação dinamizada por Paulo Dalva, Guarda, Portugal.

Estes educadores/artistas estão conscientes das potencialidades das artes como factores de coesão social e entendimento do eu e do outro. O seu trabalho pode ser pontual e por vezes, senão na maioria das vezes voluntário ou mal remunerado, sem contratos, sem garantias nem financiamentos, mas o seu trabalho é compromisso social e pioneiro na medida em que é interdisciplinar e interinstitucional.

Lugares de refúgio e de resgate

O espaço cultural ou educativo pode ser um lugar de refúgio e de resgate, de conversa e de aprendizagem onde a cultura local e a cultura global se interpenetram. Onde as nossas histórias e as histórias dos outros acontecem. Muitas vezes vemos esses espaços como último reduto da cultura local ou de uma cultura significativa para certos locais e queremos que eles fechem as portas ao caótico frenesim das culturas globais que nos invadem o dia a dia terrivelmente visuais e sonoras, terrivelmente em movimento. Queremos a quietude do passado ou pelo menos de um passado recente para nos purificarmos. Mas será que isso é possível? Será que isso é desejável? Será que poderemos encontrar esse lugar na confluência do bulício da vida real e da quietude da instituição? Como poderá ser esse lugar? Talvez um não lugar feito de encontros e paragens entre a escola, a rua e o museu. Entre os professores, os alunos e os serviços educativos dos espaços culturais . Esses lugares poderiam responder a questões sociais, problemas comunitários ou atender a necessidades prementes da comunidade.
Os museus e outras instituições educativas e culturais podem também estar interessados em projectos transdiscplinares não só motivados pelo lucro imediato da afluência de visitantes mas também por se sentirem responsáveis perante a sociedade . Roberta Altman numa comunicação apresentada em Julho de 2009 em Veneza na conferência 'Arts & Society', descreveu um projecto educativo que envolve o Museu Americano de História Natural e o Bank Street College, em NY. A experiência tem agora dez anos e foi iniciada pela prefeitura de NY que investiu em programas educativos nos museus para ocupar as crianças do sul do Bronx que ficavam sozinhas depois das aulas. Roberta concebeu um programa interdisciplinar, onde as artes visuais e ciências têm um papel central, as crianças são convidadas a descobrir o museu e o sítio onde moram no papel de exploradores, dentro do espírito de expedição dos cientistas. As crianças descobrem o que está dentro do museu e o que está relacionado com as coisas que viram dentro do museu na área onde moram, gerando ligações criativas entre as diferentes áreas do conhecimento. A expedição é relatada em portefólios críticos que eles expõem no museu ou na escola com uma apresentação oral explicando o aprenderam em eventos abertos aos pais e à comunidade na escola e no museu.

Teresa Torres Eça
O MUSEU COMO INTERFACE ENTRE CULTURA LOCAL E CULTURA GLOBAL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 274-282



Alunos do Bank Street College of Education no American Museum of Natural History, actividade de Roberta Altman 2009

Conclusões: Escolas /Espaços Culturais

A educação cultural é um campo não estruturado e complexo que exige uma competente parceria entre o trabalho escolar e as instituições culturais, como museus e outros espaços expositivos Na promoção de uma educação inclusiva e coerente com os problemas da sociedade contemporânea espera-se que os mediadores culturais saibam que não será apenas pela "fruição", ou pela "contemplação desinteressada" ou ainda pela "apreciação" de obras de artes visuais que atingiremos nossas metas. É mais provável que através da "problematização" possamos ajudar os estudantes a compreender os modos como as instituições culturais (escolas, museus, e o sistema de arte em geral) os representam e/ ou excluem, assim como a compreender como tais instituições os afectam e influenciam sobre o que pensam de si mesmos (Franz, 2003).

.As instituições culturais e as escolas podem cruzar-se sem confundir a educação cultural feita num lado - educação não formal - e noutro - educação formal. O cruzamento entre escolas e museus ou espaços culturas faz parte de uma rede de nódulos gigantescos pertencentes a uma estrutura rizomática impressionante para o qual tenderia uma sociedade que aposta na cultura global e local através de espaços culturais onde se desenvolvem projectos colaborativos desenhados em conjunto desde a raiz entre todos os participantes desse interface sem que nenhum dos intervenientes imponha a sua visão da cultura ou a sua maneira de fazer cultura quer seja local ou global, em contextos educativos ou de entretenimento.

Teresa Torres Eça
O MUSEU COMO INTERFACE ENTRE CULTURA LOCAL E CULTURA GLOBAL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 274-282

Referências

Eça, Teresa Torres: Reis, Ricardo; Silva, Susana Gomes; Barriga, Sara (2008) *Diálogos Entre Espacios Culturales y Educativos: Por una mediación participada*. In: Ricard Huerta, Romà de las Calle (Eds) 'Mentes sensibles. Investigar en educación y en museos'. Universitatde València: PUV. ISBN: 978-84-370-7147-3

FRANZ, T.S. (2003). *'Educação para uma compreensão crítica da arte'*. Florianópolis: Letras Contemporâneas

SILVA, Susana Gomes da (2006) *'Museus e Públicos: estabelecer relações, construir saberes*', in Revista Turismo e Desenvolvimento, 5/2006, Universidade de Aveiro, Aveiro, pp 161-167.

Museus e Curadoria / Museos y Comisariato

Ana Luísa Barão

Licenciada em História, variante de História da Arte (1995). Frequentou o mestrado em Arte Contemporânea da Universidade Nova de Lisboa (1995-1998). Docente na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (1999-2009). Actualmente é aluna de Doutoramento em Estudos Artísticos na FBAUP com tese inscrita com o tema: «Crítica de Arte em Portugal na segunda metade do século XX. Modelos e Práticas». Organizou enquanto Docente na FBAUP vários ciclos de conferências.

Ana Luísa Barão
EGÍDIO ÁLVARO: O CRÍTICO COMO COMISSÁRIO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 284-299

EGÍDIO ÁLVARO – O CRÍTICO COMO COMISSÁRIO

Ana Luísa Barão

Resumo

A crítica de arte foi para Egídio Álvaro uma forma de actuar dinamicamente no contexto artístico para o inflectir no sentido que julgava mais válido – a sua visão da arte. Em consonância com este princípio age enquanto crítico (publicando no Diário de Notícias, desde 1962; na Revista de Artes Plásticas entre 1973 e 1977 e na Vida Mundial durante o ano de 1976) e, enquanto comissário de exposições, festivais e debates entre artistas. A exposição é para Egídio Álvaro o espaço concreto no qual o pensamento e a sua prática artística se encontram onde, em diálogo permanente, artistas e crítico-comissário definem o seu pensamento visual, político e social. Através das exposições que comissariou e sobre as quais escreveu profusamente – EXPO-AICA-SNBA (1972/1974); III Encontros Internacionais de Arte (1976) e Identidade cultural, massificação e originalidade (1977) – afirmou uma postura crítica e curatorial, que consideramos indissociáveis e que se situam na charneira das mudanças que caracterizam a crise do modelo museal dos anos 70 e a afirmação de uma nova fórmula expositiva que privilegia a inserção da obra de arte em contexto vivo – numa aproximação ao espaço da vida social. De que modo as concepções curatoriais propostas por exposições / bienais como a Documenta de Kassel ou as Bienais de Paris, analisadas por Egídio Álvaro na imprensa portuguesa, poderão ter influenciado os seus conceitos curatoriais é a questão a que procuraremos dar resposta na nossa comunicação através da proposta de uma noção que coloca a acção crítica e a acção curatorial num mesmo plano de intervenção.

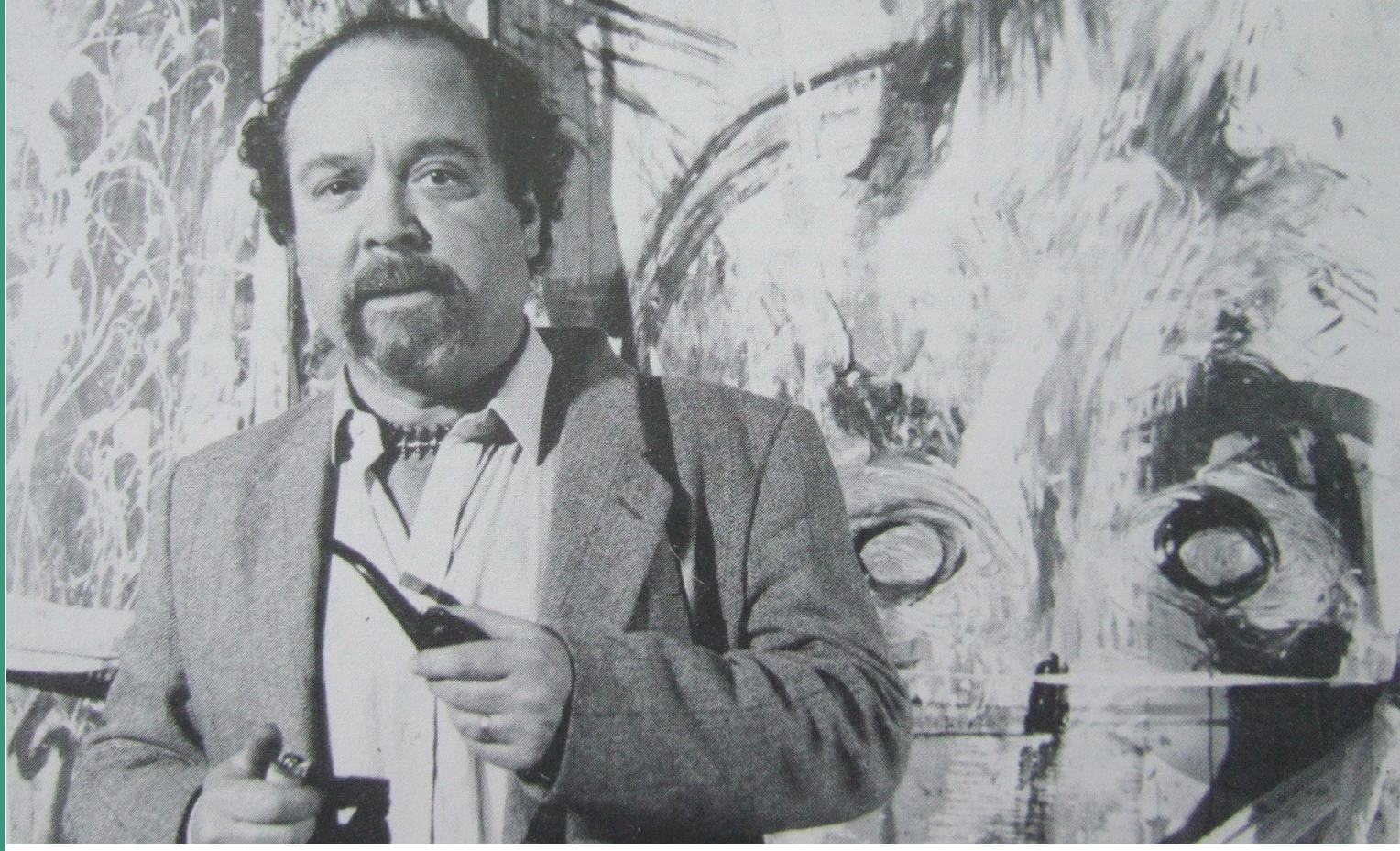
Palavras-chave: Crítica de Arte, Comissariado/Curadoria, História da Curadoria em Portugal, Arte Contemporânea

Ana Luísa Barão
EGÍDIO ÁLVARO: O CRÍTICO COMO COMISSÁRIO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 284-299

Abstract

Art criticism was to Egídio Álvaro an opportunity to act dynamically in the artistic context to influence the sense that he thought more valid - his vision of art. In line with this principle he acts as an art critic (writing in the Diário de Notícias, since 1962; in the Revista de Artes Plásticas from 1973 to 1977 and in Vida Mundial 1976) and as exhibitions curator and organizing festivals and discussions between artists. The exhibition is to Egídio Álvaro a concrete space in which thought and artistic practice are in constant dialogue and where artists and art-critic / art-curator define their visual, political and social thinking. Through the exhibitions that he curate and on which he wrote profusely - EXPO-AICA-SNBA (1972/1974), III Encontro Internacional de arte (1976) and Identidade Cultural, massificação e originalidade (1977) – he defended a critical and curatorial attitude that we considered inseparable and that lie at the crossroads of change that characterizes the museum crisis in the 1970s and the affirmation of a new exhibition formula that favors the insertion of the artwork in a living context - getting closer to the social life. How do the curatorial concepts proposals for exhibitions / biennials such as Kassel Documenta and the Paris Biennale, analyzed by Egídio Álvaro in the Portuguese press, may have influenced his curatorial concepts, is a question we seek to address in our communication through proposed a concept that puts the curatorial and critique action on the same level of intervention.

Keywords: Art Criticism, Curator, History of Curation in Portugal, Contemporary Art



«Dizer-se em originalidade não é tão simples como parece.
Comporta mesmo sérios riscos de marginalização»[1].

«Reunir um conjunto de obras de arte,
mesmo se o contexto em que foram concebidas desapareceu,
permite a um vasto público um primeiro contacto com o "furor poético" que as engendrou
e provoca ocasionalmente uma paixão.
E uma paixão chega para salvar uma exposição»[2].

Esta proposta insere-se no âmbito da história da curadoria em Portugal e pretende ser um contributo para a definição do papel da figura do crítico-comissário na década de 70 através da personalidade de Egídio Álvaro (1937-).

1 *Álvaro, Egídio - Figurações, Intervenções. Lisboa: [s.n.], 1980, p.64*

2 *Idem - Carta de Paris. Surrealismo antológico. Diário de Notícias. Lisboa. n.º37932 (14 Out. 1971), p.17-18.*

Ana Luísa Barão
EGÍDIO ÁLVARO: O CRÍTICO COMO COMISSÁRIO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 284-299

1. Marcação de posições: entre o discurso crítico e o discurso expositivo.

Ser crítico de arte foi para Egídio Álvaro saber actuar dinamicamente para modificar o contexto artístico e inflecti-lo no sentido que julgava mais válido. Foi em consonância com estes princípios que activamente escreveu, quer enquanto crítico de arte, publicando no *Diário de Notícias* desde 1962, na *Revista de Artes Plásticas* entre 1973 e 1977 e na *Vida Mundial* durante o ano de 1976 ou publicando inúmeros ensaios e balanços, na sua maioria edições de autor, dedicadas aos seus projectos e aos artistas que defendia, quer como comissário de exposições, festivais e debates, num período que se estende dos anos 60 aos anos 80.

Se a crítica que exercia exigia acção, dinamismo e comprometimento[3], o modo como concebeu a concepção de exposição leva-o a identificá-la como o espaço concreto no qual o seu pensamento, acção e a sua reflexão sobre o fazer artístico se encontram e onde, em diálogo permanente, artistas e crítico-comissário definem o seu pensamento visual, político e social. A expressão *crítico-comissário* é empregue pelo próprio Egídio Álvaro quando questiona a ausência de representação portuguesa na Sétima Bienal de Paris (1971):

> «Porquê que Portugal não está representado nesta 7ª Bienal? Falta de artistas de valor com menos de 35 anos? Falta de um crítico-comissário jovem? Desacordo com as opções definidas aprioristicamente?» [4].

As Bienais constituíam sobretudo a oportunidade de «confronto extra nacional ao nível dos artistas e dos críticos que [tivessem] o privilégio de as ver e [nelas] participar», convertendo-se numa «plataforma (...) onde se joga[va] o complexo jogo dos prestígios culturais e das interferências socioculturais»[5]. Eram, por tudo isto, «pólos necessários de cristalização das contradições de cada época»[6]. É interessante notar que Egídio Álvaro destacava a importância da escolha feita pelo comissário. As bienais permitiam a uma «equipa apresentar uma escolha», esta, como todas as escolhas era, ao mesmo tempo, «um compromisso e uma limitação»[7].

3 *Idem - Carta de Paris. Gravura Portuguesa contemporânea. Diário de Notícias. Lisboa. n.º37319 (29 Jan. 1970), p.19.*

4 *Idem - Carta de Paris. Sétima Bienal de Paris. Introdução crítico-irónica. Diário de Notícias. Lisboa. n.º37960 (11 Nov. 1971), p.17.*

5 *Id., ibid.*

6 *Idem - Veneza - 70. Bienal de Kafka. Diário de Notícias. n.º37548 (17 Set. 1970), p.17.*

7 *Idem - Carta de Paris. Sétima Bienal de Paris. Introdução crítico-irónica. Diário de Notícias. Lisboa. n.º37960 (11 Nov. 1971), p.17-18.*

Ana Luísa Barão
EGÍDIO ÁLVARO: O CRÍTICO COMO COMISSÁRIO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 284-299

Cabia ao crítico ser, neste sentido, «não (...) um mero e triste empregado de instituições, galerias, pintores ou grupos de interesses», mas possuir a capacidade de se transformar num «artista teórico, num combatente apaixonado de opções bem definidas»[8], incapaz «sob pretexto de erudição ou detenção de um certo número e chaves interpretativas» de *processos de mistificação* de artistas ou movimentos, «utilizando uma linguagem enigmática, hermética ou baixamente laudativa»[9]. Não deixa de ser interessante a conotação artística e teórica que atribui à crítica de arte. A sua acção enquanto crítico e comissário é indissociável da criatividade que ambos os exercícios exigem e é num relacionamento estético, profissional, pessoal e ético permanente com os artistas que a sua actividade se afirma.

O discurso crítico permitia aceder à compreensão da esfera de influências e às qualidades latentes de uma obra. E a função do crítico, como organizador de exposições, era a de um intermediário que, conhecendo o artista, a cultura onde se encontrava inserido e o seu público potencial, propunha uma plataforma de *compreensão mínima* através do esclarecimento das chaves que permitem aceder ao artista, à sua cultura e ao seu público[10]**.** No entanto, Egídio Álvaro estava consciente que esta metodologia, afirmações e opções podiam estar sujeitas a erros, sobretudo porque para si «o crítico não é um historiador, e a história do presente, ela própria, refaz-se continuamente. A arte não é, na sociedade, uma verdade ou uma realidade extra temporal. A cada momento várias opções são possíveis, e só quando tudo está terminado se poderá falar das que coincidem, diacrónica e sincronicamente, com o dinamismo do conjunto»[11]**.** Por isso, a função do crítico de arte era a de *clarificador de situações*[12]**.** Perante esta concepção Egídio Álvaro lançava as questões:

> «(...) constatadas as limitações, alguém poderá afirmar que o papel do crítico não seja o de agir no interior e no exterior deste complexo, exercendo uma influência palpável, e por vezes determinante, na evolução dos possíveis? Alguém poderá negar que o crítico pode e deve assumir um papel de unificador de conhecimentos dispersos e de disciplinas diferentes, de indicador de analogias e de promotor de ousadias que ponham em causa as ideias estabelecidas, dinamizando o conjunto?» [13].

8 Idem - Carta de Paris. Bienal de Paris (2). Hiper-realismo - Grupo Zebra - Kudo. Diário de Notícias. Lisboa. n.º37974 (25 Nov. 1971), p.19.

9 Idem - Carta de Paris. Fernand Léger. Diário de Notícias. Lisboa. n.º38034 (27 Jan. 1972), p.17, 19.

10 Idem - João Dixo. Paris: Galerie L55 / Galeria Alvarez, 1974, s/p.

11 Idem - Carta de Paris. Nadir Afonso. Diário de Notícias. Lisboa. n.º37457 (18 Jun. 1970), p.17.

12 Idem - Carta de Paris. 10 Anos de Arte Portuguesa em Paris. Diário de Notícias. Lisboa. n.º37787 (20 Mai. 1971), p.17.

13 Idem - Carta de Paris. Nadir Afonso. **Diário de Notícias***. Lisboa. n.º37457 (18 Jun. 1970), p.17.*

Ana Luísa Barão
EGÍDIO ÁLVARO: O CRÍTICO COMO COMISSÁRIO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 284-299

No início da década de 80, no texto que acompanha a exposição *Figurações Intervenções* na Sociedade Nacional de Belas Artes (S.N.B.A.) chama a atenção para a distinção que estabelecia entre o crítico-comissário e o "prefaciador de catálogos". Estes, não procediam a qualquer tipo de escolha, não eram responsáveis nem pelas exposições, nem afirmavam uma visão da arte. Eram meros autores de circunstância: «nestas condições, é evidente que cada exposição só podia ser um fracasso, um saco em que tudo se misturava sem proveito de ninguém»[14].

Podemos ver na acção de Egídio Álvaro três linhas distintas que se entrecruzam: o texto escrito, a organização e produção de exposições e debates e as intervenções pontuais que o colocam no mesmo plano criativo dos artistas, com quem mantinha uma relação de camaradagem. Um bom exemplo deste relacionamento estreito é o "texto em branco". Durante os Encontros da Póvoa, Egídio Álvaro deu a assinar aos artistas participantes uma folha em branco. As assinaturas pretendiam ilustrar o voto de confiança que aqueles depositavam no crítico-comissário e *companheiro de estrada* mesmo antes de saberem qual o conteúdo e propósito do texto que seria *a posteriori* escrito. Egídio Álvaro, alcançando o seu propósito, escreveria apenas "Texto em Branco"[15].

Sem este diálogo que defende, não podiam existir critérios de valor na reflexão e orientação que a crítica, na sua perspectiva, representava, nem a exposição, situada num plano paralelo ao da crítica, podia reflectir esse exercício. A fusão de funções e estratégias parece ser dominante. Como tornou possível esta relação? Terá a exposição desempenhado nos propósitos estéticos defendidos por Egídio Álvaro o mesmo papel da crítica de arte, enquanto mecanismo de mediação no sentido do diálogo? Terá a sua experiência cultural de cariz europeu contribuído para as suas concepções? Terão as suas visitas às Bienais de Paris, Feiras de Arte Internacionais e à Documenta de Kassel sido determinantes para a sua visão da arte? De que modo as exposições que teve oportunidade de ver, e que comentou nos seus textos críticos, contribuíram para a sua concepção curatorial?

O número de questões aumenta sobretudo quando se verifica que na história da arte portuguesa, o nome de Egídio Álvaro surge como uma referência secundária. Excepção deve ser feita à exposição *Anos 70 Atravessar fronteiras*, recentemente inaugurada no CAM, comissariada por Raquel Henriques da Silva. Na secção

14 *Idem - Figurações, intervenções. Lisboa: [s.n.], 1980, p.6.*

15 *Assinaram: Fernando Pinheiro, Pierre-Alain Hubert, Jaime Isidoro, Serge III, Júlia Saldanha, Nadir Afonso, Carlos Barreira, Tobas, Henrique Silva, Armando Azevedo, Albuquerque Mendes, Fernando Pinto Coelho, João Dixo, Gerardo Brumester, Graça Morais, Jaime Silva, entre outros. Revista de Artes Plásticas. Análise Crítica - Ensaio e Informação. Porto. n.º7-8 (Dez.-Jan. 1977), p.31.*

Ana Luísa Barão
EGÍDIO ÁLVARO: O CRÍTICO COMO COMISSÁRIO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 284-299

documental que a exposição integra foram apresentados testemunhos daqueles que são, segundo a comissária, os críticos mais influentes da época: «José-Augusto França o mais antigo e figura de referência; Rui Mário Gonçalves então representante de uma nova geração de críticos; Egídio Álvaro, o crítico *outsider*»[16].

2. Exposições. Estruturas e reflexão curatorial: do texto ao contexto

2.1 EXPO-AICA-SNBA 72 e 74

Interessa neste momento olhar para as exposições comissariadas por Egídio Álvaro e para os textos que as acompanham e perceber que relações aí se estabelecem. Em 1972 e 1974 a secção portuguesa da Associação Internacional de Críticos de Arte (A.I.C.A.) organizou duas exposições – a convite da S.N.B.A. Pretendia-se que os críticos interessados apresentassem uma selecção de artistas e ao mesmo tempo que justificassem as suas coordenadas críticas[17]. O fenómeno não era novo. Desde meados da década de 60, que críticos de arte se encontram envolvidos em acções curatoriais, sobretudo no âmbito da gestão de algumas das galerias de arte, no entanto, a direcção de A.I.C.A. sentiu necessidade de justificar esta fusão de funções: «a actividade crítica tende cada vez mais a concretizar-se não apenas em forma de conferências ou de colóquios, de artigos ou de livros, mas também através de exposições, que devem ser consideradas como críticas levadas à prática»[18]. Entre os críticos estava Egídio Álvaro. No texto de 1972, a sua preocupação centrou-se, sobretudo, na definição do conceito de vanguarda, estabelecendo um esquema que relaciona «originalidade = vanguarda = esquema dinamizante»[19]. É partindo deste critérios que justifica a escolha dos artistas que apresentou[20]. Na base da sua intenção estava a vontade de definir uma nova visão da arte. A proposta de 1974, graças à diversidade estética das opções representadas e ao número artistas escolhidos, revela uma ambição maior. A existência de uma relação estreita entre a crítica e o comissariado é explícita na selecção de artistas apresentados e no texto que redigiu para o catálogo, refere ter escolhido os artistas que melhor espelhavam as ideias.

16 *SILVA, Raquel Henriques da – Apresentação. In Anos 70 Atravessar Fronteiras. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009. ISBN 978-972-635-206-8, p. 11.*

17 *Gonçalves, Eurico - Artes plásticas: Salão da Crítica 1972. Flama. Revista semanal de actualidades. Vol. XXIX, n.º 1277 (25 Ago. 1972), p.48-52.*

18 *A.I.C.A.- A Direcção. In EXPO-AICA-SNBA 72. Lisboa: A.I.C.A., 1972.*

19 *Álvaro, Egídio - In EXPO-AICA-SNBA 72. Lisboa: A.I.C.A., 1972. p. 22..*

20 *Os artistas foram: Aureliano Lima, Lima de Freitas, Metello Seixas, o francês Gachon e o suíço Zweidler. Idem - In EXPO-AICA-SNBA 72. Lisboa: A.I.C.A., 1972.*

Ana Luísa Barão
EGÍDIO ÁLVARO: O CRÍTICO COMO COMISSÁRIO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 284-299

2.2 III Encontros Internacionais de Arte da Póvoa do Varzim (1976)

Nos III Encontros Internacionais de Arte realizados na Póvoa do Varzim em 1976[21], Egídio Álvaro concebeu um plano curatorial onde incluiu seis exposições, debates e intervenções em espaço urbano. No âmbito das exposições, o diálogo entre Portugal e o estrangeiro é defendido em nome da valorização de um sincretismo artístico mais do que de uma uniformização estética[22]. Segundo Egídio Álvaro «os encontros apresentam-se, no panorama europeu, como alternativa viável, e talvez mesmo necessária, às bienais internacionais (Paris e Veneza) demasiado ligadas às estruturas do poder (económico ou artístico) para poderem continuar a desempenhar, como seria útil e desejável, o papel de suporte e mostruário da criação plástica contemporânea»[23]. Durante o período em que decorrerem os *Encontros*, realizou-se uma retrospectiva internacional do trabalho desenvolvido pelo grupo francês *Textruction*; uma retrospectiva do artista português João Dixo; uma exposição dedicada ao Grupo Puzzle; uma exposição *histórica* consagrada a três artistas do abstraccionismo português da década de 50 (Fernando Lanhas, Nadir Afonso e Joaquim Rodrigo); uma exposição colectiva, denominada *Vanguardas Alternativas* com Albuquerque Mendes, Da Rocha, João Dixo, Vítor Fortes, Graça Morais e o Grupo Puzzle e, finalmente, a exposição *Presença* que incluía projectos de todos os participantes. Egídio Álvaro designou as seis exposições de Documentos especificando, no próprio título, a tipologia expositiva. Para além destas exposições foram programados vários debates e *intervenções em espaço urbano*. O principal objectivo dos debates foi equacionar claramente os problemas do estatuto da arte e do artista na sociedade de então[24]. No centro do debate esteve também o problema da ausência de critérios na selecção de artistas para as representações nacionais no estrangeiro. Mas vários outros problemas foram identificados por Egídio Álvaro: o centralismo do mundo da arte na capital que "*forçava a grande maioria dos artistas do Porto à marginalização*", a má gestão do património cultural, etc. As questões da teoria e da prática da subversão

21 Com o apoio logístico de Jaime Isidoro da Galeria Alvarez e coordenação curatorial de Egídio Álvaro foram organizados quatro Encontros Internacionais de Arte em Portugal entre 1974 e 1977 em Valadares, Espinho, Póvoa do Varzim e Caldas da Rainha. O quinto Encontro, ainda divulgado com esta designação, mas já sem a participação de Egídio Álvaro, teria lugar em Vila Nova de Cerveira em 1978 e marca o início da Bienal de Cerveira.

22 Álvaro, Egídio - Veneza - 70. Bienal de Kafka. Diário de Notícias. n.º37548 (17 Set. 1970), p.19.

23 Idem - Artes Plásticas. Encontros de Arte - Póvoa de Varzim (I) Descentralização e Diálogo. Vida Mundial. Lisboa. n.º1903 (2 Set. 1976), p.44.

24 Idem - Terceiros Encontros internacionais de arte em Portugal - Póvoa do Varzim. Debates. Revista de Artes Plásticas. Análise Crítica - Ensaio e Informação. Porto. n.º7-8 (Dez.-Jan. 1977), p.55.

Ana Luísa Barão
EGÍDIO ÁLVARO: O CRÍTICO COMO COMISSÁRIO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 284-299

em arte estiveram igualmente sobre a mesa[25]. Projectaram-se slides, filmes, discutiu-se o significado da performance, a sua linguagem, o impacto e a sua inscrição no campo da arte[26]. Questões de ideologia foram também colocadas no sentido de definir uma arte voltada para as massas, uma *arte de código aberto*, praticada com *élan* revolucionário que pudesse contribuir para a modificação da prática da pintura[27]. O retrato do jovem artista português traçado por Egídio Álvaro, é tudo menos promissor:

> «o artista português, para sobreviver, está reduzido a uma das três situações: bolseiro-mendigo, durante um ou dois anos aguardando, depois, o milagre; funcionário a parte inteira e artista nas horas vagas ou, então, o que é muito raro, tendo um certo número de tachos artísticos e para-artísticos, continue a ser artista nas horas vagas; marginal, no interior ou no estrangeiro, resistir como pode às pressões, às censuras e às injustiças do meio, trabalhando quando lhe é possível»[28].

2.3 Identidade Cultural, Massificação e Originalidade na SNBA (1977)

Esta exposição representa o culminar de uma pesquisa desenvolvida por Egídio Álvaro em torno da noção de *identidade cultural portuguesa*. Segundo o crítico a exposição propunha «rever criticamente a criação plástica portuguesa do século XX» apontando «as linhas de força fundamentais (tanto ao nível teórico como ao nível objectual/produtivo)»[29]. Esta mostra foi ao mesmo tempo uma *exposição-tese*, e uma *exposição-balanço*. Tese, porque pretendia apresentar uma nova imagem da arte portuguesa. Balanço, porque passava em revista aqueles que Egídio Álvaro considerava serem os pontos chaves da história da arte do século XX português. No boletim da Secretaria de Estado da Cultura, ao apresentar a exposição, especificou:

25 *Revista de Artes Plásticas. Análise Crítica - Ensaio e Informação. Porto. n.º7-8 (Dez.-Jan. 1977), p.57.*

26 *v. Metello, Verónica Gullander - Focos de intensidade / Linhas de abertura [Texto policopiado]: a activação do mecanismo performance: 1961-1979. Lisboa: [s. n.], 2007; Barão, Ana Luísa - Heterodoxias Performativas. Egídio Álvaro e a Performance nos anos 70 e 80. In Performa'09. Encontros de Investigação em Performance. 14-16 Maio 2009 [Actas]. Aveiro: Universidade de Aveiro. Departamento de Comunicação e Artes, 2009.*

27 *Álvaro, Egídio - Terceiros Encontros internacionais de arte em Portugal - Póvoa do Varzim. Debates. Revista de Artes Plásticas. Análise Crítica - Ensaio e Informação. Porto. n.º7-8 (Dez.-Jan. 1977), p.58.*

28 *Idem - Terceiros Encontros internacionais de arte em Portugal - Póvoa do Varzim. Debates. Revista de Artes Plásticas. Análise Crítica - Ensaio e Informação. Porto. n.º7-8 (Dez.-Jan. 1977), p.57.*

29 *Idem - Identidade cultural e massificação. Uma exposição proposta por Álvaro Egídio. Boletim SEC. n.º 5 (1977), s/p.*

Ana Luísa Barão
EGÍDIO ÁLVARO: O CRÍTICO COMO COMISSÁRIO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 284-299

«o tema da exposição e do texto crítico que lhe servia de suporte conceptual e documental era o da abordagem da arte portuguesa deste século de acordo com uma óptica que privilegiasse as vivências colectivas, os matizes específicos da nossa cultura e as obras que se reclamam abertamente de uma "diferença" e de uma dominante rebelde à colonização»[30]. Paralelamente pretendia apresentar *novas linguagens plásticas*, *novos esquemas valorativos* e sobretudo *novos objectos culturais*:

> «(...) esta exposição, mais do que um balanço, é uma soma de indícios, um panorama daquilo que, na nossa cultura, pode constituir elemento concreto de "diferença" em relação ao exterior. Se a identidade cultural se define através daquilo que existe (...), interessa, num primeiro tempo, repertoriar esses elementos de diferença. Assumi-los, depois, será outra história. (...) É minha intenção com esta exposição que se pretende polémica, introduzir no debate possível (...) sobre a nossa arte e a nossa cultura, dados que permitam uma visão mais justa dos problemas aos quais somos confrontados. É nesse sentido que passo a indicar (a análise em profundidade está feita, na maioria dos casos, em textos já publicados) aquilo que me parece ser a configuração actual da "identidade" da arte portuguesa»[31].

A exposição foi dividida em três sectores. O primeiro essencialmente documental, delineava um plano histórico-artístico até à actualidade, identificando os artistas chave, desde os modernistas, passando década a década até aos anos 70; o segundo analisava a produção a partir da *multiplicidade de suportes e de registo*, *da cor, forma e matéria* e das *vivências colectivas* e da *visão individual*. Esta última secção estava subdividida em três áreas conceptuais: *ironias, críticas, narrativas, mitos*; *conceito e representação* e *esculturas do imaginário*. A terceira e última secção era dedicada às *Intervenções, rituais, ambientes, espaço urbano e espaço artístico*. As reacções à exposição não se fizeram esperar. Rocha de Sousa destacou sobretudo o carácter eclético da visão de Egídio Álvaro e estabeleceu paralelos com a *Alternativa Zero*, apresentada na Galeria de Belém neste mesmo ano por Ernesto de Sousa. A exposição de Egídio Álvaro era, escreveu «uma alternativa à alternativa». Na opinião de Rocha de Sousa, Ernesto teria sido mais polémico e coerente na conjugação e cruzamento de conceitos do que Egídio. Este apresentara uma proposta mais circunstancial e improvisada, mas aceitável como proposta heterogénea da expressividade e atitudes criativas e polémicas registadas em Portugal, aliás como tinha sido o seu propósito. No entanto, é bastante crítico

30 *Id., Ibid.*

31 *Idem - Identidade cultural e massificação. Lisboa: S.N.B.A., 1977, s/p.*

Ana Luísa Barão
EGÍDIO ÁLVARO: O CRÍTICO COMO COMISSÁRIO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 284-299

quando considera discutível algumas escolhas efectuadas, considerando outras laterais a qualquer dos problemas enunciados[32].

3. Feiras, Bienais de Paris e *Documenta de Kassel*

A análise da estrutura curatorial dos *III Encontros e da exposição Identidade e Massificação* permite colocar a acção crítica e curatorial de Egídio Álvaro na charneira das mudanças que caracterizam a crise social do modelo museal, verificada nos finais dos anos 60 inícios da década seguinte, responsável pela afirmação de uma nova fórmula expositiva que privilegia a inserção da obra de arte em *contexto vivo* – numa aproximação ao espaço real da vida social[33]**.** Durante a década de 60, a aproximação do conceito de obra de arte à dimensão de evento conduziu também a uma mudança de atitude na crítica de arte. A produção da obra ocorre, na maioria dos casos, durante o momento expositivo – intervenções em espaço urbano, performances, etc. - colocando em causa a concepção de exposição em espaço museológico encarada como receptáculo de colecções. Se nesta dimensão o objecto tinha uma existência espácio-temporal dada a conhecer através de uma representação, nos finais dos anos 60 essa dimensão dá lugar à sua apresentação. A obra-evento / obra-acontecimento adquire significado em pleno contexto da vida quotidiana, isto é, no momento da sua apresentação, revelando uma diferente concepção de obra. A exposição transformou-se no espaço de acontecimento da obra e de activação do seu processo criativo.

Viver em Paris significou para Egídio Álvaro a possibilidade de visitar várias bienais e feiras de arte, não só em França mas também nos países limítrofes. Sobre estas visitas escreveu vários artigos na imprensa nacional documentando. Entre as exposições destacam-se a *7ª e a 8ª Bienais de Paris (1971, 1974);* a *5ª Documenta*

32 Sousa, Rocha de - Identidade cultural, massificação e originalidade. Uma proposta de Egídio Álvaro na S.N.B.A. Opção. Vol. II, n.º 83 (24 a 30 Nov. 1977), p.53; Gonçalves, Eurico - Identidade Cultural da Arte Moderna Portuguesa. Diário do Porto. (9 Dez. 1977), p.III.

33 Cf. Caballero García, Luís - Museología y Museografía: últimas tendencias. Ciencias Sociales. Acta Científica Venezolana. n.º55 (2004), p.227-333.

Ana Luísa Barão
EGÍDIO ÁLVARO: O CRÍTICO COMO COMISSÁRIO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 284-299

de Kassel; a IKI International Art Fair (1973) ou a *Prospect 37*[34]**.** A visão que delas traça permite compreender quais os aspectos que foram determinantes na sua reflexão e as influências que naturalmente foi absorvendo e incorporando nos seus projectos. Se no primeiro artigo sobre a *7ª Bienal de Paris* (1971) realça as tendências relacionadas com a *arte conceptual, envios postais e intervenções***,** no segundo, centrar-se no *hiper-realismo***.** Os textos revelam a preocupação do crítico pela definição dos diferentes conceitos e tendências envolvidas e em salientar as noções que durante os anos seguintes seriam prerrogativa das suas acções. Aspectos como a desmistificação da autoria e do valor comercial da obra de arte por um lado, e a constatação de que arte, para além de objecto de cultura, é também um produto que se submete às leis económicas[35] por outro; a *potencialidade* artística e criativa que pressente nas *Intervenções* onde engloba a *land art***,** a *body art* e a *arte povera* ou a ruptura com o conceito tradicional de arte ou ainda a importância que atribui a artistas como Kienholz ou J. Beuyes[36] são reveladores dessa influência. Já no *IKI de Dusseldorf* (1973) procede à identificação de «toda a espécie de realismos mais ou menos fotográficos, consequência directa do triunfo parisiense e casseliano do hiperrealismo americano» como as tendências da «vanguarda do amanhã»[37]**.** É precisamente esta valorização das *figurações realistas***,** mais do que das tendências conceptuais, que se detecta nas análises feitas à 5ª Documenta de Kassel (1972). Comissariada por Harald Szeemann[38]**,** esta mostra - intitulada "Interrogations of Reality" – deu a conhecer a complexidade que então caracterizava a realidade artística, incluindo todos os

34 Álvaro, Egídio - Carta de Paris. Bienal de Paris. Arte Conceptual - Envios postais - Intervenções. Diário de Notícias. Lisboa. n.º37987 (9 Dez. 1971), p.17, 19; Idem - Carta de Paris. Bienal de Paris (2). Hiper-realismo - Grupo Zebra - Kudo. Diário de Notícias. Lisboa. n.º37974 (25 Nov. 1971), p.17, 19; Idem - Kassel Kassel. Documenta 5. Revista de Artes Plásticas. Análise Crítica - Ensaio e Informação. Porto. n.º1 (Out. 1973), p.16-22; Idem - Carta de Kassel. Dokumenta 5. No labirinto do visível. Diário de Notícias. n.º38324 (16 Nov. 1972), p.17-18. Idem - Carta de Kassel. 2. O Hiper-Realismo na Documenta - 5. Diário de Notícias. n.º38370 (4 Jan. 1973), p.17, 19; Idem - Carta de Kassel. Quinta Documenta (III). O Desmoronar das Fronteiras. Diário de Notícias. n.º38298 (1 Fev. 1973); Idem - Oitava Bienal de Paris. Constatações e proposições. Revista de Artes Plásticas. Análise Crítica - Ensaio e Informação. Porto. n.º2 (Jan. 1974), p.14-16; Idem - IKI Dusseldorf terceiro mercado internacional de arte actual. Revista de Artes Plásticas. Análise Crítica - Ensaio e Informação. Porto. n.º2 (Jan. 1974), p.22-24.

35 Idem - Análise de um panorama - Prospect 37 de Dusseldorf. Revista de Artes Plásticas. Análise Crítica - Ensaio e Informação. Porto. n.º3 (Fev. 1974), p.18.

36 Idem - Carta de Paris. Bienal de Paris. Arte Conceptual - Envios postais - Intervenções. Diário de Notícias. Lisboa. n.º37987 (9 Dez. 1971), p.17, 19; Idem - Carta de Paris. Bienal de Paris (2). Hiper-realismo - Grupo Zebra - Kudo. Diário de Notícias. Lisboa. n.º37974 (25 Nov. 1971), p.17, 19.

37 Idem - IKI Dusseldorf terceiro mercado internacional de arte actual. Revista de Artes Plásticas. Análise Crítica - Ensaio e Informação. Porto. n.º2 (Jan. 1974), p.24.

38 Teve a colaboração de Jean-Christophe Ammann, Bazon Brock, Johannes Clodders e Konrad Fisher.

Ana Luísa Barão
EGÍDIO ÁLVARO: O CRÍTICO COMO COMISSÁRIO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 284-299

grupos, movimentos e indefinições estéticas, concebendo o mundo da arte como um contexto de enorme relativismo causado por mudanças e crises socioculturais permanentes. O processo é de total abertura às novas concepções da obra de arte e é precisamente sobre esta nova condição que críticos de arte, comissários e artistas desenvolvem as suas concepções durante este período. Para Egídio Álvaro, Kassel reflectia precisamente esse «estranho labirinto de produção artística»[39], ao mesmo tempo que constituía «um imenso laboratório de pesquisas» e «um terreno de reflexão»[40] sobre a realidade da imagem e do representado. Questionava as fronteiras do fenómeno artístico e a conquista incessante de novos terrenos artísticos. O fenómeno não era novo, alertava Egídio. Os anos 60 tinham marcado decisivamente essa abertura. A novidade desta Documenta estava, na sua opinião, na apresentação sistemática desse «desmoronar das fronteiras e o paralelismo entre aquilo a que se convencionou chamar manifestação artística e um certo número de manifestações para-artísticas (arte psico-patoIógica, arte infantil, iconografias populares, *kitsch*, publicidade, ficção científica, utopias) (...) jamais a contestação tinha ido tão longe. Nunca tinha sido mostrado e demonstrado de maneira prática que todo o suporte é valido para o fenómeno artístico»[41]. Este aspecto levava Egídio Álvaro a nomear outros problemas suscitados pelo novo estatuto da arte. Nomeadamente nas questões relacionadas com «a circulação da obra e arte, já que [era] impossível reproduzir ou transportar um *happening* ou uma manifestação baseada em elementos perecíveis a curto termo»[42]. Mas outros aspectos foram igualmente questionados: a noção de artista, o valor económico da obra de arte ou a função do museu como lugar de consagração. É neste sentido que o crítico-comissário fala da «exposição [como] um todo»[43], uma plataforma de reflexão «como o demonstram claramente as mais recentes tendências (arte corporal, que é uma reflexão sobre o individuo no mundo; arte conceptual, que é uma reflexão sobre os fundamentos da própria arte; arte tecnológica, que é uma experimentação sobre as fronteiras da arte...) e assim, de invasão a invasão (...) a reflexão sobre a arte será necessariamente, num futuro próximo, uma tomada de posição sobre a cultura, a política, a vida privada de cada um e, inclusivamente, o futuro próximo da

39 *Idem - Kassel Kassel. Documenta 5. Revista de Artes Plásticas. Análise Crítica - Ensaio e Informação. Porto. n.º1 (Out. 1973), p.16-22.*

40 *Id., Ibid.*

41 *Id., Ibid., p.16.*

42 *Id., ibid.*

43 *Id.,ibid.*

Ana Luísa Barão
EGÍDIO ÁLVARO: O CRÍTICO COMO COMISSÁRIO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 284-299

Humanidade»[44]. Egídio Álvaro acompanhou também de perto outras propostas e exposições de Szeemann[45].

São estes factos que permitem questionar algumas afirmações feitas até ao momento pela nossa historiografia da arte [46] e a necessidade de frisar a importância de Egídio no panorama da crítica artística nacional[47].

4. Exposição como instrumento crítico. O crítico como curador

Entendendo o seu trabalho de comissário como uma actividade de parceria com os artistas com quem escolhia trabalhar, pode-se entender o conceito de exposição em Egídio Álvaro numa acepção próxima à defendida por Jean-Christophe Ammann, isto é, como o local onde a obra de arte/objecto/intervenção assume o seu significado abandonando um contexto de mera citação[48]. As exposições organizadas por Egídio têm significado pelo seu todo e as obras que insere em cada uma das suas selecções funcionam em conjunto como expressão dos conceitos que estão na base da sua visão da arte. Reflectem um contexto, uma motivação, um conjunto de referências. A conceptualização realizada por Egídio Álvaro não se encerra numa única e estreita visão das obras, pelo contrário, canaliza apenas uma ponto de vista semântico, aquele que o crítico-comissário quis, em determinado momento, realçar. Mas ao contrário dos princípios que levam Jean-Christophe Ammann a individualizar e a opor a acção do crítico de arte à do organizador de exposições,

44 Id., ibid.

45 Idem - Artes Plásticas. Três reflexões sobre o mundo artístico actual. Máquinas celibatárias, Máquinas Úteis, Máquinas do Poder. Vida Mundial. Lisboa. n.º1900 (12 Ago. 1976), p.41-45.

46 Miguel Wandschneider escreveu em 1999 que «A Documenta não abalou (...) a visão que os críticos que sobre ela escreveram tinham da arte e, portanto não modificou substancialmente os termos em que exerciam a sua actividade. (...) Os críticos continuaram a escrever sobre os mesmos artistas, sobre as mesmas tendências, sobre os mesmos tipos de acontecimentos, e segundo perspectivas que, no essencial, se mantinham inalteradas». Wandschneider, Miguel - A lenta e difícil afirmação da vanguarda num contexto em mudança. In Circa 1968. Porto: Fundação de Serralves, 1999. ISBN 972-739-062. p.41.

47 Verónica Metello coloca frente a frente a actividade de Ernesto de Sousa e Egídio Álvaro afirmando: «A partir de 1974, Egídio Álvaro será o agente responsável pela dinamização das propostas artísticas portuguesas que, à luz do discurso de Ernesto, se afirmariam festivas. Como pela teia dos factos veremos, Ernesto de Sousa assume a responsabilidade por alguns momentos de intensidade, notáveis, é certo, mas sem a capacidade de gerar efectivas linhas de abertura no sentido de uma continuidade, como sucedeu com os eventos programados por Egídio». Metello, Verónica Gullander - Focos de intensidade... op.cit, p. 129.

48 Ammann, Jean-Christophe - L'esposizione come strumento critico: la collezione d'arte contemporanea nel museo e l'esposizione temporanea d' arte contemporanea. In Teoria e pratiche della critica d'arte: atti del Convegno di Montecatini, maggio 1978. Milan: Feltrinelli Economica, 1979. p. 166.

Ana Luísa Barão
EGÍDIO ÁLVARO: O CRÍTICO COMO COMISSÁRIO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 284-299

sublinhado que este não é uma extensão do primeiro[49], Egídio Álvaro realiza uma verdadeira fusão. Egídio foi um explorador, um curioso, capaz de pensar em termos visuais e verbais, em contacto directo com as obras e em colaboração com os artistas, consciente dos vários contextos envolvidos. Outro contributo interessante para esta análise é a distinção entre "contemplação histórica" e "contemplação estética" feita por Hans Belting. A primeira, seria mais própria da história da arte, porque exige distanciamento temporal; a segunda, da crítica de arte, pois surge do contacto directo com o processo criativo. Esta mesma distinção pode servir para reflectir sobre a diferença entre o discurso teórico da crítica, realizado através da crítica de arte escrita e a actividade curatorial dos críticos organizadores de exposições. O exercício crítico desencadeado pela actividade curatorial exige uma aproximação empírica à obra de arte. Segundo Maurizio Bortolotti essa aproximação nasce da participação directa dos críticos nas exposições[50]. Conclui-se assim que a relação entre o processo criativo e o plano da contemplação estética é particularmente importante para reconstruir a função desenvolvida pela crítica curadora de exposições.

Entendida como comunicação, reveladora da assunção de estratégias e características que asseguram a interação entre a instância produtora e a instância receptora, capaz de orientar a actividade do espectador, a exposição assume, no caso de ser comissariada por um crítico, um papel muito semelhante ao do texto crítico. Ambos os instrumentos pretendem estabelecer a comunicação numa triangulação que envolve o texto, em sentido estrito (texto de crítica), o texto, em sentido lato (exposição) e o leitor/espectador da exposição. Por vezes as estratégias usadas são as mesmas. No caso de Egídio Álvaro, crítico e comissário activista, ambas as actividades estão profundamente inter-relacionadas.

49 *Id., Ibid., p. 173.*

50 *Restany, Pierre, [et al.] - Il critico come curatore. Milan: Artshow Edizioni, 2003, p. 29.*

Ana Luísa Barão
EGÍDIO ÁLVARO: O CRÍTICO COMO COMISSÁRIO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 284-299

Laura Castro

Em doutoramento na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Tema de investigação: "A exposição de arte contemporânea na paisagem. Origem, problemática e práticas". Mestre em História da Arte – Fac. Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (1993). Licenciada em História da Arte – Fac. Letras da Universidade do Porto (1985). Publicou artigos e livros sobre arte moderna e contemporânea de que podem citar-se os mais recentes: Paisagens. Porto: Edições Afrontamento e Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2007; Conversations with Jules Maidoff. Firenze: Ângelo Pontecorboli Editore, 2007; O Lugar do Meio. "Projecto Fábrica Import Export". Guimarães: Laboratório das Artes, 2007. Membro de júris de prémios e concursos de arte contemporânea. Desenvolveu pesquisa para diferentes exposições neste domínio, algumas com responsabilidade de comissariado de que se destaca a últimas: Tito Roboredo (1934–1980). Um Corpo na Primavera. Régua: Museu do Douro; Porto; Lugar do Desenho, 2008. A partir do início da década de 90 trabalhou em museus e galerias municipais, nomeadamente na CasaOficina António Carneiro, no Museu da Quinta de Santiago e na Galeria do Palácio. Docente da Escola das Artes desde 2004, tem assegurado, entre outras, unidades curriculares relacionadas com arte contemporânea e com o discurso expositivo no século XX.

Laura Castro
OS MUSEUS DOS CURADORES
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 300-309

OS MUSEUS DOS CURADORES

Laura Castro

Resumo

A exposição de obras de arte na paisagem originou, a partir dos anos 70, um novo modelo de museu caracterizado por uma renovação profunda das práticas de mediação artística. É certo que os parques, itinerários e exposições em áreas em reabilitação ambiental que surgiram na Europa desde essa altura, vieram dar continuidade aos modelos tradicionais da exposição no exterior, nomeadamente aos jardins de escultura e aos museus ao ar livre, mas implicaram também alterações significativas nas estratégias de instalação e comunicação da obra. Trata-se de núcleos museológicos ancorados em políticas de curadoria da arte contemporânea que subverteram radicalmente a relação entre a obra de arte e o museu: de facto, ao operar no quadro de encomendas específicas a artistas, as obras que integram as colecções destas estruturas são o ponto de partida para a formação do museu que abandona, assim, a função de lugar de chegada anteriormente desempenhada. Os curadores assumem literalmente o papel de fundadores de museus.

Palavras-chave: Museu, Paisagem, Curadoria, Arte Contemporânea

Laura Castro
OS MUSEUS DOS CURADORES
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 300-309

Abstract

The exhibition of works of art in the landscape from the 70s, originated a new type of museological institutions characterized by a profound renewal of the practice of artistic mediation. It is true that the parks, itineraries and exhibitions on environmental rehabilitation areas that have emerged in Europe since then, evolved from the traditional models of exhibition in the open air, particularly those of sculpture gardens and outdoor museums, but it is also true that significant changes concerning the installation and the strategies of communication of the work occurred. Anchored in the curatorship of contemporary art, these museums radically undermined the relationship between the artwork and the museum. In fact, works that incorporate the collections of these structures result from direct commissions to artists what makes them the starting point for the museum. On the other hand, museum no longer performs the previous function of a place of arrival. The curators literally take the role of founders of museums.

Keywords: Museum, Landscape, Curatorship, Contemporary art

Se a realização de exposições temporárias constitui a face mais visível da curadoria da arte contemporânea, esta não opera apenas neste domínio, ocupando-se da formação de colecções e de museus, que aborda mediante uma participação activa na criação artística. Depois das grandes exposições dos finais da década de 60 e das seguintes, protagonizadas pelos pioneiros do modelo de curadoria que hoje prevalece num quadro de actuação institucional (vejam-se os casos de Harald Szeemann, Jean-Christophe Ammann, Wim Beeren, Jan Hoet) começaram a surgir museus estreitamente relacionados com idiossincrasias, egocentrismos e disposições pessoais de curadores.

Valerá a pena determo-nos um pouco nas diferenças entre a situação decorrente destas práticas e a situação anterior.

Um museu de arte criado a partir de uma colecção já formada – nomeadamente através da tradicional passagem de uma colecção privada ao domínio público – constitui um ponto de chegada num percurso de mediação cultural que atinge o seu termo. As obras movimentam-se em diversos circuitos de divulgação e de mercado, passam por diferentes proprietários, são apropriadas em variados lugares antes de entrarem no museu. Os agentes mobilizadores destes circuitos são vários: são os grandes coleccionadores que pretendem mostrar uma colecção, entendida como suficientemente válida para ocupar um espaço público; os artistas que comunicam o conjunto da sua obra em condições que os próprios controlam; os grupos de pressão que se movimentam no sentido de garantir que uma colecção significativa, a vários títulos, se torne representativa de valores cívicos, de identidade e de propósitos educativos. Ainda que as colecções originais se desenvolvam de acordo com critérios estabelecidos e se renovem em função de progressivas adaptações a novas exigências epocais, isso não chega para retirar a uma colecção o papel mobilizador do museu. É o conjunto de objectos que compõem a colecção a funcionar como alavanca para o seu surgimento. É, portanto, *a posteriori* que se procede à instalação de peças já existentes, o que implica a sua musealização e a sua patrimonialização, no sentido em que museu e património são processos e não acontecimentos – processos de transformação e sistemas de reconfiguração dos objectos.

Mas, um museu de arte radicado nas práticas da curadoria de arte contemporânea é literalmente dependente de curadores que, ao impor a sua visão do mundo, colocam-se no centro do debate cultural contemporâneo, asseguram a escolha dos artistas, privilegiam determinado material visual, orientam e alteram as próprias condições da mediação artística. A obra de arte é, neste contexto, encomendada, concebida, à partida, como peça de museu, entendida, desde a sua origem, como património, no sentido em que museu e património podem ser acontecimentos

Laura Castro
OS MUSEUS DOS CURADORES
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 300-309

e não processos. Acontecimentos nos quais se assiste ao aparecimento de obras-museu e de obras-património. O museu torna-se num ponto de partida de um percurso de produção e mediação artísticas, no quadro das indústrias culturais, que não se limita a aguardar a chegada das obras, senão que as solicita e estimula.
No âmbito específico da exposição e da criação de museus na paisagem, as diferenças entre os dois contextos são, provavelmente, mais claras ainda. Os modelos desenvolvidos nos meados do século XX, destinados à exposição de escultura ao ar livre, configuraram, em termos genéricos, três propostas museológicas – o jardim de escultura monográfico, criado por artistas que entenderam que apenas o exterior possuía as condições ideais para a apresentação do seu trabalho, sendo, eventualmente, exemplos maiores desta intenção, os de Barbara Hepworth, Henry Moore e, mais recentemente, o de Eduardo Chillida; o jardim de escultura criado para ampliar os museus em que foram gerados, através de salas ao ar livre, sendo o caso paradigmático o do jardim de escultura do Museum of Modern Art de Nova Iorque, podendo considerar-se os do Louisiana Museum, na Dinamarca, e o do Kröller-Müller Museum, na Holanda, igualmente influentes; e o museu de escultura ao ar livre, de matriz urbana, sendo o do parque de Middelheim, em Antuérpia, o mais relevante. Se, no primeiro caso, é na base de uma visão profundamente individualista e personalizada que se opera a divulgação do trabalho produzido ao longo de uma carreira artística, nos outros dois casos é uma forte incidência historicista que domina a apresentação da escultura, através da tentativa de construir panoramas da escultura ocidental, mais ou menos exaustivos, de acordo com as condições disponíveis. Em qualquer dos casos, aquilo a que se assiste é à colocação de peças ao ar livre, em espaços exteriores resguardados e delimitados em que cada escultura se acomoda numa implantação específica e claramente circunscrita.
As últimas décadas do século XX trouxeram novos modelos à exposição ao ar livre e contribuíram até para a evolução e a actualização dos modelos tradicionais referidos. Os jardins de escultura dos museus Louisiana e Kröller-Müller, bem como o parque de Middelheim, adaptaram-se, a partir dessa década, às alterações que a própria escultura atravessava. Mas, fundamentalmente, responderam também às experiências lançadas por novas estruturas de parques, de itinerários na natureza e da presença da arte em zonas em reconversão ambiental. Dizer que aqueles jardins e museus de escultura eram lugares *com* ou *de* escultura, e que estes últimos parques e itinerários são lugares *para* a escultura, não corresponde a um mero jogo de palavras. De facto, à imagem da relação entre a obra de arte e o museu de que falávamos atrás, aqui não se parte da obra para o lugar, mas de uma estreita articulação entre o lugar e a obra ou, melhor, de uma íntima colaboração entre o

Laura Castro
OS MUSEUS DOS CURADORES
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 300-309

lugar e a intervenção que dele se aproxima, apropria e o trata. Não há colecção pré-existente e o museu constrói-se à medida que a colecção é encomendada e as obras são realizadas.

Alguns dos exemplos mais significativos abordados no quadro da investigação de doutoramento que venho desenvolvendo são, por ordem cronológica, os seguintes: *TICKON – Tranekaer International Centre for Art and Nature*, na ilha de Langeland, na Dinamarca, criado em 1993 pelo artista e curador Alfio Bonnano; *CDAN – Centro de Arte y Naturaleza*, na região de Huesca, em Espanha, criado em 1995 pelo arquitecto, historiador de arte e curador Javier Maderuelo; o projecto *Sculpture in the Parklands*, na Irlanda, criado em 2002 pelo artista e curador Kevin O'Dweyer e o projecto *Montenmedio Arte Contemporáneo*, na zona de Cádiz, em Espanha, criado em 2001 pela curadora Jimena Blásquez Abascal. Destacaremos apenas uma intervenção artística levada a cabo em cada um destes projectos, representativa das diferenças implícitas neste modo de formar colecções e de fundar museus. Indelevelmente ligadas ao lugar em que foram concebidas e no qual se instalaram, estas intervenções permanecem, não são susceptíveis de ser integradas noutros espólios, de ser transaccionadas ou mudadas para outros lugares. Quando não permanecem é porque acabaram por ser engolidas pelo lugar, por acção do tempo e das forças naturais que a museografia deliberadamente não controla.

A obra de Alan Sonfist – *Denmark Labyrinth* ou *Maze of the great oak of Denmark within stoneship - 1001 young trees* – surge integrada no *Tranekaer International Centre for Art and Nature*. Trata-se de uma intervenção *site-specific*, entendida como uma obra sustentável que utiliza apenas materiais existentes no local e que retira dele o seu significado. As pedras erguidas delineiam o contorno e os veios de uma folha de carvalho, estabelecendo, ao mesmo tempo, as linhas de plantação de árvores. No *Centro de Arte y Naturaleza*, Alberto Carneiro instalou, em materiais não perecíveis como a pedra e o bronze, *As árvores florescem em Huesca*, intervenção que obedeceu a um exigente plano de estudo do território e de escolha do sítio para a implantação do que o escultor considera uma mandala, o centro do seu universo. Considerada por Javier Maderuelo como "arquitectura poética", a peça da colecção-itinerário exige uma deslocação a um sítio recôndito da província espanhola de Huesca para ser visitada. No território irlandês de *Sculpture in the Parklands* o americano Patrick O'Dougherty realizou uma instalação site-specific em materiais recolhidos na zona envolvente ao espaço expositivo, com a colaboração de membros da comunidade e artistas locais, ao longo de três semanas. A construção, em troncos e ramos, organiza um percurso em túnel ao longo do qual se abrem janelas e portas que os visitantes podem utilizar. Com o tempo, a intervenção acabará por se degradar e por ser diluída na natureza de onde proveio.

Laura Castro
OS MUSEUS DOS CURADORES
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 300-309

Em *Montenmedio Arte Contemporáneo* a intervenção de Marina Abramovic, intitulada *Human Nests*, é formada por um conjunto de aberturas escavadas numa falésia em que a artista se fez fotografar. Trata-se de uma referência aos ninhos que as aves migratórias entre a África e a Europa fazem nas suas deslocações, mas a intervenção possui ainda um outro nível interpretativo de alusão ao território de fronteira em que o parque se encontra, assolado por vagas de emigrantes clandestinos.

Intervenções como as descritas são o resultado de encomendas a um artista para um determinado lugar e os significados que a sua leitura propõe encontram a sua força nesse enraizamento. A sua existência é provocada por um convite e o convite motivado pelas características particulares do parque e pela consciência da adequação do artista às condições que este oferece.

Com objectivos diferentes, que vão desde a valorização e dinamização territorial através da relação entre arte contemporânea e natureza (*CDAN*), até à concretização de um organismo vivo que clarificasse os equívocos e os mal-entendidos que a relação arte/natureza carrega desde o período da *land art* (*TICKON*), passando pela reabilitação ambiental e pela implantação da arte num território particularmente difícil e desolador (*Sculpture in the Parklands*) e pela intenção de explorar as particularidades geográficas, sociais e políticas, e as questões de identificação numa zona de fronteira Europa / África (*Montenmedio Arte Contemporâneo*), todos partilham uma organização radicada na visão de um curador.

É certo que nenhum destes curadores ou artistas/curadores actua sozinho, encontrando-se integrados em comissões e conselhos consultivos; no entanto, também é certo que a sua condição de iniciadores dos projectos em causa, bem como a sua experiência na área em que tais projectos actuam e ainda a rede de contactos que possuem, lhes confere aquele estatuto muito particular, implicitamente assumido em tais comissões, que é o estatuto de autores – autores dos museus que idealizaram e concretizaram. E se, em certos casos, se pode falar de uma curadoria partilhada entre o curador e o artista convidado, permitindo a este último, por exemplo, a escolha dos materiais e do local de implantação da intervenção, noutros casos, é ao curador que cabem todas estas funções. No CDAN, por exemplo, existe uma espécie de hierarquia curadorial em que Javier Maderuelo funciona como o curador responsável pelo projecto e por convites a uma segunda linha de curadores que, por sua vez, contactam o artista e acompanham a intervenção a realizar no território.

Na criação destas colecções e destes museus os curadores absorvem uma diversidade de tarefas que inclui a formulação de problemas de carácter artístico e cultural, a procura de contextos adequados a esses problemas, a identificação

Laura Castro
OS MUSEUS DOS CURADORES
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 300-309

de oportunidades de intervenção, a conceptualização da exposição, a selecção e o convite aos artistas, o acompanhamento das propostas, a negociação com as autoridades locais, a angariação de fundos, a monitorização da instalação dos trabalhos, a coordenação da apresentação pública. A curadoria tem vindo a ser objecto do ensino académico e o aparecimento de cursos nesta área tem levado à tentativa de profissionalização dos curadores, embora a curadoria ocasional, oriunda de figuras exteriores ao meio artístico, e até cultural, continue a representar uma parcela interessante desta actividade. Não obstante, nos casos referidos, há uma plena dedicação destes curadores aos respectivos projectos.

Outra importante característica deste novo paradigma de criação de museus é reconhecida no facto de em nenhum destes casos se estar perante exposições/panorama ou mesmo exposições/diagnóstico, próprias do paradigma anterior, mas perante exposições/interpelação tributárias de uma visão particular e de um entendimento pessoal da prática artística e museológica. Mas, paralelamente a esta força individualista da curadoria da arte contemporânea, a realização destes museus também assume um ideário cultural de revisão dos modelos anteriormente institucionalizados. Neste domínio, estes projectos procuram conter as sugestões de interpretação, no sentido de acentuarem a experiência do visitante, e permitirem maior liberdade do espectador, não apenas num plano conceptual, mas num plano cinestésico, proporcionado por diferentes condições de acessibilidade.

Estas desenham-se um vasto leque de opções, desde a facilidade de visionamento e de proximidade até à dificuldade de localização e de identificação de peças e intervenções.

Neste momento, será importante reflectirmos sobre as implicações da situação descrita correspondente ao modelo dominante dos nossos dias.

Antes de mais, ela permite desvanecer a questão costumeira da contradição intrínseca de um museu de arte contemporânea. De facto, se a natureza da arte contemporânea não se ajustaria à ideia de museu, a inversão dos dados da questão nos projectos referidos, faz do museu o lugar próprio da arte e dispensa a obra do tribunal do tempo para nele dar entrada. A curadoria da arte contemporânea contribui para um encontro entre a estética da recepção e a estética da criação. A encomenda, enquanto acto de propiciação da obra de arte destinada ao museu e seu fundamento teórico, contribui para o encontro entre a produção artística e o seu acolhimento, evitando que o tempo passe entre ambas as instâncias e que o juízo se faça por efeito do tempo. Os museus dos curadores subtraem-se ao tempo, contornam-no, antecipam-se ao juízo da história, propõem as obras de museu como um dado adquirido.

Toda a reflexão sobre a perda da aura, desde Walter Benjamin, surge, deste modo,

Laura Castro
OS MUSEUS DOS CURADORES
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 300-309

sem qualquer pertinência porque o museu deixa de ser o lugar no qual a obra arruinou a sua suposta autenticidade, a sua dimensão de inteireza, a sua energia e as suas forças vitais, para ser o lugar onde autenticidade e inteireza, longe de se suspenderem ou de se subverterem, se produzem pela primeira vez. Todo o discurso sobre a descontextualização sofrida pelas obras no museu se afigura, igualmente, sem qualquer pertinência porque o museu deixa de ser o lugar da descontextualização da obra para ser o seu lugar natural. A intervenção artística transforma-se numa emanação do lugar e, sendo esse lugar o museu, a obra é uma emanação do museu e o museu é o seu único destino. Toda a analogia, comentada por David Carrier, entre o cepticismo filosófico, enquanto negação da possibilidade do conhecimento, e o cepticismo museológico, enquanto negação da possibilidade de o museu preservar arte (por não fazer coincidir o objecto material com a obra de arte que teria sido no momento em que foi criada) desapareceria também. As práticas curadoriais na origem dos museus referidos estão alheadas desta situação, já que não se verifica o desdobramento obra de arte / objecto de museu, cuja coincidência é, em rigor, o seu princípio estruturante.

Simultaneamente, o curador como fundador de museus, assume um papel activo na cultura contemporânea, empenha-se, compromete-se e concorre abertamente para a progressiva oficialização da prática artística, para a mais completa institucionalização das suas condições de mediação, para a mais formal burocratização da criação artística. Mais do que peça vital dos mecanismos de reconhecimento dos artistas e de legitimação da obra de arte, o curador como fundador de museus, é a figura central da produção e da mediação cultural, figura que ocupa um lugar determinante na rede de relações de poder neste meio. É por estas razões e por estarmos em presença de estruturas que requerem um grau de organização e de funcionamento claramente museológico, por estarmos ainda em presença de estruturas que formam colecções, que lhes dão visibilidade, que publicam estudos críticos sobre elas, que não discuto a aplicação do termo museu a tal realidade, embora admita que, noutro âmbito, essa discussão pudesse ser relevante.

Finalmente, no contexto de arte na paisagem, tal como evidenciada, poderíamos propor um substituto para a expressão “efeito-museu” que seria algo do tipo “agente-museu” ou “factor-comissário” termos que melhor evidenciam as circunstâncias de uma acção cultural que rejeita qualquer separação entre o regime de criação e o regime de recepção, entre o regime de produção e o regime de mediação da arte.

Referências

Altshuler, Bruce, ed. (2005), *Collecting the New. Museums and Contemporary Art*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.

Carrier, David (2006), *Museum Skepticism: A History of the Display of Art in Public Galleries*. Durham and London: The Duke University Press.

Déotte, Jean-Louis (1993), *Le Musée, l'origine de l'esthétique*, Paris: L'Harmattan.

Museus, Gestão e Empreendedorismo / Museos, Gestión y Emprendedorismo

António dos Santos Queirós

Professor e Investigador, Universidades de Lisboa, Aveiro, Salamanca, Bordéus e Sorbonne. Doutorado em Filosofia das Ciências pela Universidade de Lisboa, Mestre em Filosofia da Natureza e Mestre em Teoria das Artes. Pós-Doutoramento, na área da economia do turismo, Turismo Cultural e de Natureza e Desenvolvimento Sustentável. Outros campos de investigação, domínios de especialização e acção profissional: Ciências da Educação, Ciências do Ambiente, Gestão Cultural, Gestão Ambiental, Inventário do património e conservação da natureza, História da Cultura Portuguesa, Literatura e Arte, Mercado Social de Emprego, Administração da Saúde, Hotelaria e Restauração, Concepção e gestão de recursos cibernéticos. Dirigente associativo, sindical e cooperativo nas áreas da cultura e educação e ambiente, deputado municipal independente. Membro do Centre of Research on Education in China Faculty of Education, The University of Hong Kong. Fundador e Presidente da Liga de Amigos de Conimbriga. Fundador e membro do Secretariado Nacional da Rede Portuguesa de Educação Ambiental. Fundador e director da Federação das Associações de Amigos de Museus de Portugal – FNAMUS e seu representante internacional. Fundador da Sociedade Portuguesa de Ética Ambiental. Fundador e membro do Secretariado da associação dos Museus e Centros de Ciência de Portugal_ MC2P.

António dos Santos Queirós
OS MUSEUS E O NOVO PARADIGMA DO TURISMO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 311-323

OS MUSEUS E O NOVO PARADIGMA DO TURISMO

António dos Santos Queirós

Resumo

> O objectivo final da Ciência é, portanto, a formação de um quadro ordenado e explicativo dos fenómenos naturais, fenómenos do mundo físico e do mundo humano, individual e social. *(Conceitos Fundamentais da Matemática,* pág. 101, Bento de Jesus Caraça)"
>
> *Ex nhilo nihil,* **(**Pérsio, *Sátiras* 3.84)

Novas Tendências da economia do turismo. Empirismo e senso comum contra a ciência: A ascensão do turismo cultural e a e a sua transformação num turismo de massas. Complementos e alternativas ao modelo turístico de "sol e praia" e o fim de um ciclo económico e social. O papel dos museus, monumentos, sítios e paisagens culturais. Análise categorial dos conceitos de Rota e Circuito no contexto da economia do turismo e das suas Cadeias de Valor.

As externalidades e a importância económica do Turismo Cultural. O que ensina o mercado ibérico? Uma revolução silenciosa na relação entre o património e a economia do turismo: a=f(p). Conceito e organização do turismo cultural e do turismo de natureza. Os Museus como estruturas orgânicas do Turismo Cultural. Estatuto e função social, principais disfunções dos museus. Quem são os agentes informais do turismo? O conceito de animação.

Palavras-chave: Turismo Cultural, Turismo Ambiental, Externalidades da Economia do Turismo

António dos Santos Queirós
OS MUSEUS E O NOVO PARADIGMA DO TURISMO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 311-323

Abstract

> The ultimate aim of Science is, therefore, the formation of an orderly framework that explains natural phenomena—phenomena of the physical world and of the human, individual and social world. (p. 101, Bento de Jesus Caraça, *Conceitos Fundamentais da Matemática*.)
>
> *Ex nhilo nihil,* **(**Pérsio, *Sátiras* 3.84)

The scientific corpus of tourism studies. A new tourism paradigm: the origin and evolution of the concepts of route and circuit and their critical analysis in the context of cultural tourism and nature tourism (environmental tourism) and economics and management.

Keywords: New Paradigm, Cultural Tourism, Route and Circuit

Introduction

The tourism industry and the tourism economy, fully structured with a primary, secondary and tertiary sector, and not just as a list of services and products—this is the innovative and controversial perspective of this research effort which, from its conceptual theses to the demonstration of the problem, does not cease to be questioned. We want to open a debate on the concepts of route and circuit: the "Rosetta Stone" of the question.

The concepts of tourism route and circuit are used arbitrarily, without a rigorous conceptual delimitation. The result of this lack of definition is, generally, confusion and economic inefficiency.

We will also analyze the universal question, the scientific corpus of tourism studies, from the perspective of a national travel tradition, an interpretation of the humanized landscape and use of heritage, which is often a leading indicator with respect to the arrival of European modernity. All of these are necessary to investigate, discover and integrate into the tourism supply built up throughout scientific, literary and artistic history, and which makes it possible to establish a brand identifying Portugal as a tourism destination (as in the case of Spain).

1. I&D no turismo cultural e de natureza. Indicadores para o estudo do turismo cultural e de natureza. Conceitos de Rota e Circuito à luz das Ciências do Turismo

Entendemos por Rota Turística um conjunto organizado de Circuitos de descoberta e usufruto de todos os patrimónios, com uma identidade própria e única, fundada na ecologia e na metafísica da paisagem, acessível a todos os públicos mas com produtos diferenciados segundo os seus segmentos, potenciador da organização e desenvolvimento das Cadeias de Valor da actividade turística. (Ver sítios WEB, em anexo).

Definimos Circuito Turístico como um percurso integrador de todos os patrimónios, de curta duração (não deve superior a uma jornada/um dia), acessível a todos os públicos mas segmentado, com uma identidade autónoma e inconfundível, organizado na perspectiva de descoberta e usufruto da ecologia da paisagem (num sentido do contributo científico interdisciplinar para a sua leitura) e da metafísica da paisagem (património imaterial, imaginário erudito e popular), e segundo o princípio comunicacional/emocional da "montagem de atracções", capaz de sustentar e desenvolver as Cadeias de Valor da actividade turística.

A ecologia e a estética da paisagem dependem hoje ainda mais dos agricultores

António dos Santos Queirós
OS MUSEUS E O NOVO PARADIGMA DO TURISMO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 311-323

e camponeses, porque não há uma conservação plena da ecologia da paisagem, nem se preserva a sua estética com o ermamento e abandono do mundo rural, onde persistem hoje inumeráveis biótopos que resultam da interacção da acção antrópica com a biodiversidade inicial. Com a sua ruína e emigração, correm risco de desaparecer muitas **paisagens culturais**. A existência de um património ambiental materializável pela contribuição das diversas ciências conduz ao conceito de **ecologia da paisagem**, enquanto e simultaneamente, o reconhecimento de um outro património imaterial se traduz numa **metafísica da paisagem**, dois conceitos extremamente importantes para definir o turismo cultural e de natureza e operacionalizar a oferta dos seus produtos em Rotas e Circuitos.

O crescimento da **competitividade** da economia do turismo, resultará sobretudo da capacidade de organizar as Rotas e Circuitos integradoras de todos os patrimónios, que, progressivamente integrarão os actuais pólos de atracção urbanos, conferindo-lhe uma dinâmica de visita regional, inter-regional e mesmo transfronteiriça.

Com as Rotas e Circuitos promove-se a passagem do estatuto económico de excursionista a turista, aumenta-se o seu tempo de permanência e a vontade/necessidade de regresso e fomenta-se o consumo de qualidade, isto é, no seu conjunto, o incremento da **produtividade.**

São as Rotas e Circuitos, integradas nos seus Destinos Turísticos, que geram as principais mais-valias, mas não são as estruturas que organizam essas Rotas e Circuitos, os museus, monumentos e parques, a recolher os maiores valores; a renda do turismo é recolhida externamente nas já referidas Cadeias de Valor. A incompreensão deste **paradoxo económico** é a causa do conflito histórico entre turismo e desenvolvimento, mas também a chave da sua superação, particularmente na nossa época, em que emerge um **novo paradigma do turismo**, que denominamos, turismo ambiental, isto é, turismo cultural, de natureza, em espaço rural, com novos produtos ligados ao mar e ao rio, uma gastronomia identitária e renovadas exigências ambientais de sustentabilidade, para todos os restantes produtos turísticos.

A visão dominante na actualidade, que soma os proveitos obtidos com as entradas nos museus e afins, com os resultados da sua loja, restaurante, do guionamento e outros serviços proporcionados pelas estruturas do turismo cultural ou do turismo de natureza, constitui uma perspectiva redutora que não tem em conta as **externalidades positivas** e a mudança de carácter da relação funcional entre as Cadeias de Valor da Indústria Turística e o Turismo Cultural e de Natureza, que designamos genericamente como Turismo Ambiental.

António dos Santos Queirós
OS MUSEUS E O NOVO PARADIGMA DO TURISMO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 311-323

2. Uma revolução silenciosa na relação alojamento-património: A nova função a = f(p)

Seja **a** a variável do alojamento e **p** a variável que representa o conjunto do património natural e cultural. A lei matemática assenta na correspondência entre **a** e **p**, correspondência unívoca no sentido **a→p.** Dizemos que a variável **p** é uma função variável de **a** e escrevemos simbolicamente **p=f(a)**, sendo que **a** é a variável independente e **p** a variável dependente. No campo da matemática, em rigor, a um valor de **p** corresponde um só valor de **a** e, no mercado turístico, o mesmo monumento, sítio ou paisagem é visitável a partir da existência de várias unidades hoteleiras, relativamente próximas. Ora, o que resulta do emergir de uma nova classe média culta, da emancipação da mulher contemporânea pelo trabalho, de uma juventude cada vez mais instruída e da antecipação da reforma activa em segmentos da classe média, é uma mudança de gosto e de motivação nas viagens, provocando uma inversão funcional. Actualmente **a=f(p),** isto é, a generalidade das unidades hoteleiras, na sua uniformidade construtiva e de serviços, deixou de ser o pólo de atracção, tendendo a tornar-se dependente da existência na sua área funcional de mercado de valores patrimoniais conservados e acessíveis ao público.

3. Novos produtos turísticos. Novos públicos

A publicação, no espaço de 4 anos, de dois trabalhos sobre a evolução nacional dos públicos dos museus e afins, em paralelo com os estudos de público e mercado realizados a partir de Conimbriga, põe em causa a visão do "senso comum" instalada não apenas na generalidade dos cidadãos mas também a nível dos decisores políticos e económicos. Portugal emerge, já em 1998, como dispondo de valores de procura deste segmento de mercado, que estrutura o Turismo Cultural, ao nível europeu e internacional. Utilizamos aqui a definição internacional de museu adoptada pelo ICOM.

1998 ► 8.541.060
Número de visitantes dos museus e monumentos, em Portugal...mas, 69,6% na Região de Lisboa, 11,7% no Norte, 5,8% no Centro, 3,8%no Alentejo, 1,4% no Algarve, 0,8% nos Açores e 6,9% na Madeira.
Fonte: Inquérito aos Museus de Portugal, IPM, 2000.

2002 ► 13.609.609
Número de visitantes dos museus e monumentos, em Portugal...53,1% na Região de Lisboa, 19,9% no Norte, 11,6% no Centro, 3,9% no Alentejo, 5,5% no Algarve, 1,0% nos Açores e 5,0% na Madeira.
Fonte: O Panorama Museológico em Portugal (2000-2003). IPM, 2005.

António dos Santos Queirós
OS MUSEUS E O NOVO PARADIGMA DO TURISMO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 311-323

Se o ano de 1998 representa uma relação de procura elevada, ela concentra-se, no entanto, na região da Grande Lisboa, sendo relevante o número de visitantes na Madeira, a confirmar as potencialidades do seu turismo cultural. Mas em 2002, fica registada uma efectiva disseminação da procura pelo todo nacional. Para esta profunda mudança, contribuíram, na nossa opinião, quatro factores fundamentais que analisaremos de seguida:

Em primeiro lugar, verifica-se que o aumento da oferta desencadeou vagas sucessivas de visitantes. Nos vinte anos decorridos entre 1980 e 1999, cresceu em 50,1 % o número de museus abertos. Sendo que o segmento dos Jardins Zoológicos, Botânicos e Aquários, representam, só por si, 23,1% do público e os Monumentos Musealizados 26,5%.

Em segundo lugar, desenvolveu-se em Portugal um amplo processo de democratização e qualificação das estruturas museológicas. Ao contrário da ideia comum de que os nossos museu e afins fecham ao fim de semana. Nesta matéria, a nota negativa vai para os museus das Universidades, que estão fechados ao domingo. Os grupos escolares e os professores que os enquadram têm em regra entrada gratuita, e ao domingo de manhã, uma vez mais os museus do IMC dão o exemplo de democratização com acesso gratuito. Generalizou-se igualmente o desconto nas entradas para os mais velhos e grupos especialmente carenciados (lares de 3ª idade, centros de reabilitação). O funcionamento regular e democrático dos museus e afins, servidos pelas novas TICs_Tecnologias de Informação e Comunicação, é o eixo fundamental da animação turística e as outras actividades integradas na sua programação_ exposições temporárias, teatro, música, etc., um complemento em crescendo.

Em terceiro lugar, os professores e as escolas, em paralelo com as autarquias, trouxeram aos museus novos públicos, o escolar e o das classes populares. Trata-se de visitas de estudo, melhor ou pior organizadas, e excursões apoiadas pelos transportes municipais. Não obstante, seria completamente errado interpretar o crescimento do número de visitantes como reportando-se sobretudo aos grupos escolares. Dois dados chegam para o demonstrar: O estudo de 2002 indica que esse valor é de 19%; o gráfico de visitantes de Conimbriga, nos últimos 10 anos, aponta para uma média de um terço.

De qualquer modo, o trabalho de campo e a experiência que recolhemos em Conimbriga e no cooperação com outros museus e afins, nomeadamente, o Museu Nacional de História Natural da Universidade de Lisboa _MNHN e o Visonarium, Centro de Ciência promovido pela AEP; permite-nos concluir que hoje os professores são os principais **agentes informais** do turismo.

Em quarto lugar, as crianças e jovens transformaram-se, eles próprios, em

António dos Santos Queirós
OS MUSEUS E O NOVO PARADIGMA DO TURISMO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 311-323

promotores das visitas aos museus. Trata-se de um fenómeno recorrente, por exemplo, mos museus e centros de ciência e, em particular, nas exposições científicas. Mas o tema dos jovens públicos de turismo tem de ser enquadrado nas novas tendências de evolução do mercado ibérico e internacional, e obriga-nos a reenquadrá-lo nesse contexto. Esta análise é igualmente válida para as áreas protegidas, embora aqui a dinâmica de visitas encontre nas associações ambientalistas o primeiro grande impulso. Infelizmente a maior parte dos Centros de Interpretação dos nossos parques e reservas naturais estão fechados ao fim de semana. Ao mesmo nível de contributo estão as associações de amigos dos museus face ao Turismo Cultural.

4. Novos mitos e falsos dilemas: a oposição turismo cultural vs turismo de massas, ou qualidade vs turismo de massas

O quadro seguinte, resultado de um inquérito sistemático aos segmentos de públicos visitantes de Conimbriga (Base: 150.000/ano, última década), realizado ao longo dos anos mais recentes, dão-nos uma ideia e da importância económica do turismo cultural das suas externalidades :

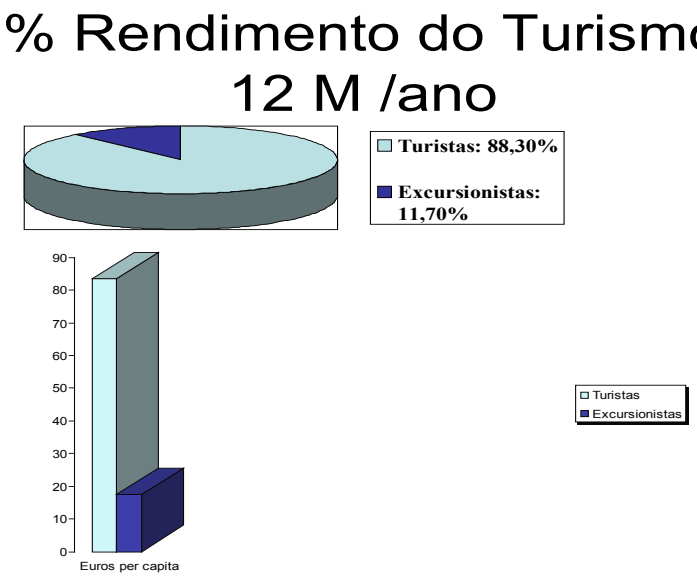


Fig. 1. Rendimento relativo dos turistas vs excursionistas em Conimbriga, em Milhões de Euros_M €.
Fonte: Inquérito anual LAC/CEFOP.2007

António dos Santos Queirós
OS MUSEUS E O NOVO PARADIGMA DO TURISMO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 311-323

A importância das estruturas aeroportuárias descentralizadas e do Turismo Cultural emerge nas figuras seguintes:

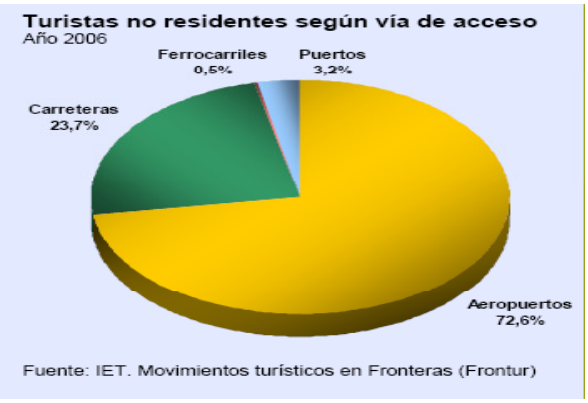


Fig. 2. Movimento aeroportuário em Espanha. Fontes: IET. AMENA. FONTUR.

A existência dessa rede de aeroportos em Espanha, a par do incremento da oferta do turismo cultural, constituíram factores decisivos para suster a queda do número de turistas e para aumentar o seu valor acrescentado, sobretudo graças ao incremento dos voos de baixo custo (*low coast*). Observemos no quadro seguinte o predomínio das actividades culturais sobre as tradicionalmente ligadas ao modelo de "sol e praia"

Turistas según tipo de actividad realizada. Años 2005 y 2006
Miles de turistas y variación interanual (vías de acceso: aeropuerto y carretera)

	2005	2006
Visitas culturales	27.994	29.233
Actividades de diversión, discotecas, clubes...	13.116	13.264
Actividades deportivas	8.885	8.558
Deportes naúticos	3.903	3.076
Senderismo, montañismo	1.168	1.163
Golf	1.006	998
Deporte aventura	254	260
Esquí-nieve	103	59
Caza	33	72
Otros (windsurf, buceo, pesca...)	3.642	2.838
Visitas a familiares	6.392	6.930
Actividades gastronómicas	6.110	5.440
Asistencia espectáculos culturales	5.155	4.613
Visita a parques temáticos	3.517	3.447
Otras actividades culturales	4.256	3.434
Servicios tipo balneario, talasoterapia...	1.125	1.325
Asistencia a espectáculos deportivos	1.156	1.122
Visitas, casinos, salas de juego	1.248	1.025

Fuente: IET. Encuesta de gasto turístico. Egatur.

Fig. 3. Actividades realizadas pelos turistas em Espanha. Fonte: IET

António dos Santos Queirós
OS MUSEUS E O NOVO PARADIGMA DO TURISMO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 311-323

Mas o valor acrescentado das actividades culturais acentua-se quando se cruzam estes dados com a segmentação das receitas: os turistas ocupados com actividades culturais representam 58,1% dos gastos totais em Espanha, quase o dobro dos que preferem as diversões e discotecas, 32,2% dos gastos! (Fonte IET.2004)

5. Turismo cultural e turismo de natureza: conceptualização e suporte científico

O que são, afinal, o turismo cultural e o turismo de natureza? Propomos a seguinte definição: São fileiras produtivas orgânicas e produtos turísticos que incorporam, ao nível da concepção, organização e promoção, conteúdos e matérias dos domínios da cultura e da cultura científica, em particular, no que respeita ao **turismo cultural,** da museologia e das ciências do património e, ao nível do **turismo de natureza**, das ciências do ambiente, mas ajustados à dinâmica e aos objectivos da economia do turismo, no quadro da gestão das suas Cadeias de Valor.

O Turismo Cultural só existe quando se organiza a rede dos principais museus, monumentos e sítios históricos e arqueológicos, nomeadamente os que são Património da Humanidade, festas e celebrações.

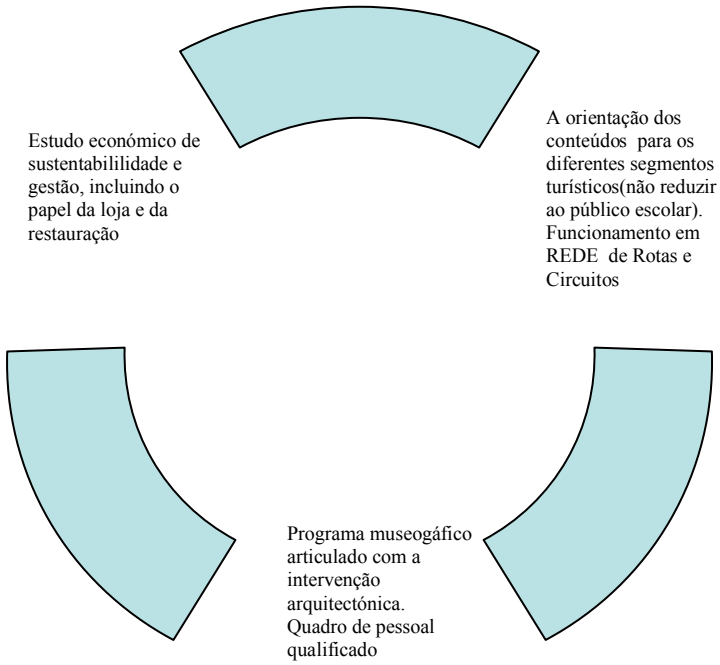


Fig. 4. Diagrama de correcção das disfunções museológicas, na óptica da economia do turismo e do turismo cultural

Apesar de tudo, não podemos deixar de concluir pela evidência de que o que está em atraso em Portugal é sobretudo a valorização dos recursos museográficos (e os das Áreas Protegidas) como produto turístico e tal falha diz respeito, simultaneamente, à oferta oriunda das empresas do sector turístico e a erros de concepção e gestão ainda comuns a uma parcela significativa dos novos projectos museológicos, tanto da administração pública como do sector privado, que aqui representamos sinteticamente: Tal significa, do lado dos museus, que se concebem muitos dos seus programas como dirigidos preferencialmente ao público escolar, enquanto que, do lado dos agentes turísticos, estes não entendem que, aquilo a que chamam "animação", não depende principalmente da organização de eventos efémeros, mas, sobretudo, da abertura regular, da acessibilidade e da dinâmica criativa das "experiências e vivências culturais" nos espaços museológicos e monumentais. Referimo-nos às "experiências" em contextos de visita e participação organizadas pelos museus e às "vivências" no quadro das visitas livres auto-organizadas e de escolha individual, apelando em qualquer caso à multitude dos sentidos e dos afectos.

António dos Santos Queirós
OS MUSEUS E O NOVO PARADIGMA DO TURISMO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 311-323

Bibliografia

Avocat, Charles (1996), Plusieurs Auteurs. *Lire le Paysage. Lire Les paysages. Acte du colloque des 24 et 25 novembre 1983.*Université de Saint-Étienne, CIEREC.

Caraça, Bento de Jesus (2003)*, Conceitos Fundamentais da Matemática*. Lisboa, Gradiva.

Costa, C. M. M. (1996), *Towards the Improvment of the Efficiency and Effectivness of Tourism Planning and Development at Regional Level: Planning, Organizations and Networks, The case of Portugal*, Inglaterra, Universidade de Surrey, tese de doutoramento.

Cunha, Lúcio, Alarcão, Adília, Queirós, António dos Santos, e outros (1996), *Roteiro_O Oppidum de Conimbriga e as Terras de Sicó*, Conimbriga.

Dionísio, Sant´Anna (2006), *Guia de Portugal, vol. III*. Lisboa: Reedição da Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

Ferreira, Ana e Carlos Costa, Carlos, «*Novos turistas no centro histórico de Faro*», in Separata da Análise Social, nº180.

Gil, Fernando Bragança Gil (2007), *Algumas Reflexões Sobre Instituições Museais Científicas, Contributo Para O Debate Nacional Sobre Educação*, Visionarium_Vila da Feira, mc²p.

Kotler, P. Marketing (1997), *Managment: Analysis, Planning, Implementation and Control*. (9th ed.) Upper Saddle River, N. J.: Prentice Hall.

Lima dos Santos, Maria de Lurdes, Soares Neves, José, Telmo Gomes, Rui, Henriques da Silva, Raquel e outros (2000), *Inquérito aos Museus de Portugal*, IPM, Lisboa.

Lima dos Santos, Maria de Lurdes, Bairrão Oleiro, Manuel, Alves dos Santos, Jorge, Saldanha Nunes, Joana e outros (2005) *O Panorama Museológico em Portugal (2000-2003*), IPM, Lisboa.

Proença, Raúl (1991), *Guia de Portugal, vol.I*. Lisboa: Reedição da Fundação Calouste Gulbenkian.

Queirós, António dos Santos, Berliner, Ana, Vasco Rodrigues, Adriano, Ribeiro, Maria Luísa e outros (2003), *Roteiro_Património Natural e Cultural do Vale do Côa e Além Douro*, bilingue, Português-Epanhol, Conimbriga.

Queirós, António dos Santos, Vasco Rodrigues, Adriano, Ferreira, Narciso, Vieira, Gonçalo, Jansen, Jan, dos Santos, Lemos, Rosa, Paulo Castro, Paulo e outros (2007), *Roteiro_Património Natural e Cultural da Serra da Estrela*, bilingue, Português-Espanhol, Conimbriga.

Queirós, António dos Santos (2007/2009), *Corpus Científico do Estudos de Turismo. E o novo paradigma do turismo. Programa de investigação sobre Turismo Cultural e de Natureza e desenvolvimento sustentável.* Relatório Final. Departamento de Economia, Gestão e Engenharia Industrial (DEGEI)

Queirós, António dos Santos e outros (2001), *Natureza e Ambiente. Representações na Cultura Portuguesa*. Coordenação de Beckert, Cristina. Introdução de Soromenho-Marques, Viriato. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.

Fontes, INTERNET

Albuquerque, Maria Luís, Godinho, Célia, Turismo, Diagnóstico Prospectivo, GEPE, www.gee.min-economia.pt (2001)

Encuesta de Gastos Turísticos (EGATUR), Instituto de Estudios Turisticos, www.iet.tourspain.es (2004)

Movimientos Turísticos de los Españoles (FAMILITUR), Instituto de Estudios Turisticos, www.iet.tourspain.es (2004, 2005, 2006)

Informação Estadística, www.ine.es

Statistics & Economic, Measurement of Tourism http://www.world-tourism.org/

http://lac.pt/

http://terrassico.lac.pt

http://valecoadouro.lac.pt

http://www.turismo.guarda.pt/descobriraregiao/serradaestrela/Paginas/default.aspx

Beatriz Veroneze Stigliano e
Pedro de Alcântara Bittencourt César

Beatriz Veroneze Stigliano: *professora da Universidade Federal de São Carlos, coordena o curso de Turismo. Possui graduação em Turismo pela Universidade de São Paulo (1999), mestrado em Ciências da Comunicação/Turismo pela Universidade de São Paulo (2004), mestrado em Leisure and Environments pelo programa WICE – Wageningen University (2003), Doutorado em Ciência Ambiental pelo PROCAM / Universidade de São Paulo (2009). Trabalha com planejamento turístico e gestão da visitação em áreas com apelo patrimonial (natural e cultural).* ***Pedro de Alcântara Bittencourt César:*** *Professor titular do Centro de Artes e Arquitetura e do Programa de Mestrado em Turismo da Universidade de Caxias do Sul (UCS). Arquiteto e Urbanista formado pela Universidade de Taubaté. Consultor na área de planejamento urbano e planejamento turístico. Professor universitário, especialista em Planejamento e Marketing Turístico (SENAC–SP), Mestre em Turismo (Centro Universitário Ibero-Americano –UNIBERO) e doutor em Geografia (Universidade de São Paulo –USP).*

GESTÃO DA VISITAÇÃO AO PATRIMÔNIO CULTURAL: ESTUDO COMPARATIVO DE MUSEUS NA CIDADE DE SÃO PAULO

Beatriz Veroneze Stigliano e Pedro de Alcântara Bittencourt César

Resumo

Estudo comparativo da gestão da visitação de museus paulistanos. Analisa-se a formação de dois atrativos culturais, o Memorial do Imigrante e o Museu do Ipiranga. O primeiro, uma instituição criada, inicialmente, para acolher os viajantes recém-chegados a São Paulo e, o segundo, um local destinado, desde sua origem, a desempenhar a função de museu e monumento. A discussão tem como base o arcabouço teórico que envolve a reflexão sobre a 'nova museologia'. Recorre-se às Cartas Patrimoniais e a políticas públicas nacionais, focando menções feitas às questões ligadas à ideologia, ao envolvimento da comunidade local, à contextualização do patrimônio no desenvolvimento urbano e ao uso turístico. Analisam-se, dessa forma, os dois museus, em termos de suas peculiaridades de gestão, para uma leitura sobre sua relação com a contemporaneidade da visitação a esses patrimônios.

Palavras-chave: Atrativo Cultural, Museu, Gestão, Patrimônio Cultural, Visitação

Beatriz Veroneze Stigliano e Pedro de Alcântara Bittencourt César
GESTÃO DA VISITAÇÃO AO PATRIMÔNIO CULTURAL: ESTUDO COMPARATIVO DE MUSEUS NA CIDADE DE SÃO PAULO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 324-335

Abstract

Comparative study of the visitor management of museums located in São Paulo city. It analyzes the formation of two cultural attractions: the Immigrant Memorial and the Ipiranga Museum. The first, an institution created, initially, to welcome the newly arrived travelers to São Paulo and the second, a place designed, from its origins, to play the role of museum and monument. The investigation is based on the theoretical framework of the 'new museology'. The heritage charters and national public policies are studied, focusing on issues related to ideology, the local community, the contextualization of heritage in urban development and tourist use. It examines, therefore, the two museums in terms of managerial peculiarities, analyzing the visitation to these heritage sites at the contemporary moment.

Keywords: Cultural Attraction, Museum, Management, Cultural Heritage, Visitation

Beatriz Veroneze Stigliano e Pedro de Alcântara Bittencourt César
GESTÃO DA VISITAÇÃO AO PATRIMÔNIO CULTURAL: ESTUDO COMPARATIVO DE MUSEUS NA CIDADE DE SÃO PAULO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 324-335

Introdução

Estuda-se a relação entre museu, visitação e comunidade. Inicialmente, analisou-se a região central da cidade de São Paulo, enfocando o museu da Língua Portuguesa. Nesta pesquisa, agora apresentada, abordam-se dois modelos adotados pelo governo do estado de São Paulo. Inicialmente, contextualizam-se suas ações no arcabouço ideológico preservacionista.

A formação do estatuto regulatório da política de preservação do patrimônio nacional tem por base as Cartas Patrimoniais, nome dado a documentos desenvolvidos por instituições de preservação que têm como característica sua abordagem *pluri* nacional. Escritas por vários grupos, com perspectivas ideológicas diversas ou representantes de entidades governamentais, tais cartas referenciam os valores patrimoniais quanto à utilização e sua relação com a sociedade. Nesta pesquisa, estuda-se o contexto institucional global e local, em que são elaboradas. Analisam-se suas indicações quanto à re-funcionalização e composição do patrimônio arquitetônico e urbano, bem como seu desdobramento nas lógicas de utilização patrimonial. Ao verificar as bases conceituais, pesquisam-se seus promotores e elaboradores e busca-se refletir sobre o **Memorial do Imigrante e o Museu do Ipiranga, ou Paulista**, desenvolvendo uma análise crítica sobre estes locais, com relação à visitação.

Uma breve contextualização sobre a 'nova museologia'

Busca-se, inicialmente, traçar um quadro teórico referencial para balizar análises no que tange à abordagem de uma 'nova museologia'. Conceito advindo do tempo do colecionismo de objetos preciosos, atualmente, valores como territorialidade patrimonial se agregam à perspectiva museológica.

O museu é uma instituição controversa. Configura-se como algo além de um lugar onde se armazenam, conservam e mostram obras e objetos do patrimônio. Assim, espera-se que recicle os seus papéis habituais de "sacra entidad conservadora y distante que ha venido ejerciendo en favor de una cercanía informadora y comunicativa con la comunidad" (FERNÁNDEZ, 2003, p. 11). Desta forma, pode-se falar de algo vivo e didático, de um museu como sedução e espetáculo, com muitos matizes "como puedan ser los propios de una cultura finisecular, fragmentada, neobarroca y consumista, en conexión con ciertos parámetros de una llamada sociedad postmoderna" (FERNÁNDEZ, 2003, p. 15-6).

Define-se a nova museologia (Maure, 1996, p. 127). Com essa abordagem, destaca-se um novo paradigma – da mono à multidisciplinaridade; do público à comunidade;

Beatriz Veroneze Stigliano e Pedro de Alcântara Bittencourt César
GESTÃO DA VISITAÇÃO AO PATRIMÔNIO CULTURAL: ESTUDO COMPARATIVO DE MUSEUS NA CIDADE DE SÃO PAULO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 324-335

do edifício ao território; da conscientização da comunidade com relação à existência e ao valor de sua própria cultura; de um sistema aberto e interativo, tendo por objeto o patrimônio doado pela comunidade; do diálogo entre sujeitos, com a participação ativa dos membros da comunidade, em que o museólogo deixa a posição de *expert* e passa à de catalisador a serviço das necessidades da comunidade. A exposição coloca em cena os objetos, com uma linguagem visual utilizada e praticada por todos na vida cotidiana.

A nova museologia representa, assim, uma experiência coletiva de reconhecimento, salvaguarda, gestão e projeção do patrimônio mais vital para a sobrevivência de uma coletividade. Remete às capacidades e competências de indivíduos, grupos e organismos com a ação democrática no espaço público (DOUCET, 1996, p. 145-146). Nele, o museu converte-se em uma instituição viva, dinâmica e de difusão sociocultural ativa; saindo de uma posição distante e inacessível ao público não especializado para tornar-se uma instituição cultural a serviço da comunidade e do patrimônio e utilizada por todos (FERNÁNDEZ, 2003, p.91).

Cartas Patrimoniais

As Cartas Patrimoniais contribuem, em alguma medida, para uniformizar os discursos do cuidado ao bem patrimonial. Entretanto, ao serem elaboradas por grupos de interesses diversos, muitas vezes, competem nas suas lógicas quanto aos princípios de autenticidade, de restauro do objeto, de inventário, de hierarquia, de valores artísticos, embora tenham influenciado a formulação de políticas de visitação e utilização diversas. No processo de conservação dos bens, as abordagens ideológicas e construtivas de duas personalidades antagônicas constituem a base de sua fundamentação: John Ruskin e Eugenio Violet Le-Duc (CÉSAR, 2007).

Um dos momentos emblemáticos da evolução da abordagem patrimonial remete à Conferência Geral (1956) realizada pela UNESCO - Organização das Nações Unidas para a educação, a ciência e a cultura realiza, na cidade indiana de Nova Delhi. Importantes reflexões gerais, como a perspectiva do Estado em garantir a proteção e o uso dos bens históricos, prevendo a necessidade de comunicação e acesso à comunidade internacional, são observadas. Enfoca-se, ainda, à utilização e realização de ações educativa com a participação de estudantes, além da ampla divulgação e a formação de circuitos turísticos, exposições e conferências a respeito do bem cultural.

Em 1968, em sua 15º Seção, são apresentadas, na UNESCO, recomendações sobre a conservação dos bens culturais, que devem ter funções para atender às expectativas da sociedade contemporânea. Contribui com a 19º Seção, e as considerações sobre

Beatriz Veroneze Stigliano e Pedro de Alcântara Bittencourt César
GESTÃO DA VISITAÇÃO AO PATRIMÔNIO CULTURAL: ESTUDO COMPARATIVO DE MUSEUS NA CIDADE DE SÃO PAULO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 324-335

a salvaguarda dos conjuntos históricos e sua função na vida contemporânea, caracterizada tanto por sua lógica histórica como pela tradicional. Salienta-se, ainda, a necessidade de integrar a vida contemporânea como elemento fundamental que deve ser abordado no planejamento urbano e regional. Quanto ao perigo de sua uniformização e despersonalização, se expressa o dever das relações culturais eminentes de serem fundamentadas na identidade do lugar. Nela, atribui-se ao Estado o papel de elaborador de políticas de proteção e de "revitalização", por meio de projetos de planejamento nacional, regional e local. Quanto à utilização dos bens, pontua-se que "seria, portanto, essencial manter as funções apropriadas existentes, e, em particular, o comércio e o artesanato e criar outras novas que, para serem viáveis em longo prazo, deveriam ser compatíveis com o contexto econômico e social, urbano, regional ou nacional em que se inserem" (UNESCO, 1976). Para tanto, é proposta a formação de pólos culturais que sirvam de referência para um desenvolvimento cultural das comunidades circundantes e inseridas.
Entretanto, no ano de 1980, seguindo na mesma linha da Carta de Veneza, o ICOMOS elabora a Carta de Burra, e, afirma a manutenção de um entorno visual apropriado (ICOMOS, 1980, art.8º), e o respeito a todas as alterações realizadas ao longo do tempo. Na declaração do México, de 1985, o ICOMOS reforça o valor de auto-afirmação, na elaboração cultural de cada povo. Na mesma direção, na Carta de Washington (1986), salienta a necessidade da participação da população local no sucesso da preservação (ICOMOS, 1986). O ICOMOS, no ano de 1999, contribui com o reconhecimento da atividade turística em sua Carta Internacional de Turismo Cultural. Nela, são estabelecidos princípios a respeito do turismo e o patrimônio, reforçando o valor da atividade turística na conservação e como instante econômico, de educação e de conscientização. Porém, reforça a necessidade de inserir as comunidades locais como beneficiárias da atividade.

As especificidades no continente americano

A Organização dos Estados Americano (OEA), promoveu, em 1967, reunião a respeito de conservação e utilização do monumento e lugares de interesse histórico e artístico, associando a questão ideológica para a região. Após a publicação da Norma de Quito (1967), acirra-se o interesse sobre o patrimônio cultural na utilização turística. Nela são apresentadas propostas concretas para a utilização do patrimônio, tendo em vista o panorama de transformação de áreas de poucos recursos econômicos da América Latina. A valorização do bem patrimonial associa-se ao desenvolvimento econômico e social. Importante observar que, nesta perspectiva, estende-se o interesse relacionado às manifestações culturais dos

Beatriz Veroneze Stigliano e Pedro de Alcântara Bittencourt César
GESTÃO DA VISITAÇÃO AO PATRIMÔNIO CULTURAL: ESTUDO COMPARATIVO DE MUSEUS NA CIDADE DE SÃO PAULO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 324-335

séculos XIX e XX. Foca-se, assim, uma política de valorização do bem histórico, para que este cumpra novas funções, oriundas do processo de visitação, e, conseqüentemente, de incentivo ao investimento e associação do capital privado, visto como necessário para uma proteção duradoura. Concretiza-se a importância do recorte territorial.

No Brasil, o Compromisso de Salvador (1971), encontro de autoridades da área de cultura, de todos os níveis, recomenda a criação de leis para ampliar as ações e usos dos bens tombados. Ressalta-se o conceito de ambiência, entendido como proteção paisagística, arquitetônica e cultural. Nele, aborda-se o turismo e reforça-se a necessidade de planejar a condição ideal de utilização e divulgação. Recomenda-se, ainda, que "os órgãos responsáveis pela política de turismo estudem medidas que facilitem a implantação de pousadas, com utilização preferencial de imóveis tombados" (COMPROMISSO DE SALVADOR, 1971).

No ano de 1974, sob o auspício da OEA e tendo como tema a experiência na conservação e restauração do patrimônio monumental dos períodos colonial e republicano, elabora-se a Declaração de São Domingos. Tinha-se, como intuito, desenvolver reflexões como um compêndio da Carta de Veneza (ICOMOS-UNESCO, 1964) e das Normas de Quito (OEA, 1967). Nesta resolução, reforça-se o papel da iniciativa privada como agente conservador e de valorização do centro histórico, e, para tal, recomenda-se que os governos estabeleçam medidas legais para sua utilização econômica.

A Carta de Restauro (MIP, 1972), ao reforçar a abrangência da obra de arte em qualquer época, tem grande repercussão no Brasil. Por esta carta, abre-se um leque de opções, principalmente, ao inserir seu uso na lógica sócio-espacial presente. Para tanto, estabelece que deve ser elaborado projeto para a restauração de obras arquitetônicas após exaustivo estudo, devendo contemplar diversos pontos de vista. Para tanto, espera-se que se estabeleça a análise de sua posição, no contexto territorial ou no tecido urbano, dos aspectos tipológicos, das elevações e qualidades formais, dos sistemas e características construtivos, etc., assim como dos eventuais acréscimos ou modificações (MIP, 1972).

Pensa-se na totalidade da obra, incorporando, em sua análise, a ambiência social, cultural e natural e todo o seu processo histórico e artístico. Deve-se, em sua elaboração, ter em mente a conservação do entorno urbano e paisagístico, mantendo as estruturas viárias e os edifícios existentes.

Beatriz Veroneze Stigliano e Pedro de Alcântara Bittencourt César
GESTÃO DA VISITAÇÃO AO PATRIMÔNIO CULTURAL: ESTUDO COMPARATIVO DE MUSEUS NA CIDADE DE SÃO PAULO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 324-335

Objeto de estudo – Memorial do Imigrante e Museu do Ipiranga

O Memorial do Imigrante

O Memorial do Imigrante ocupa parte da antiga Hospedaria de Imigrantes, inaugurada em 1888, em um conjunto de prédios. A Hospedaria foi criada com o intuito de receber imigrantes originários de vários países, principalmente europeus, e encaminhá-los a locais onde pudessem se acomodar e obter seu sustento. Durante muito tempo, o principal destino desses imigrantes foram fazendas de café.

O Memorial foi criado em 1998, praticamente um século depois da criação da Hospedaria. Nele, objetiva-se reunir, preservar e divulgar a documentação, memória e objetos dos imigrantes que vieram para o Brasil, de meados do século XIX até os dias de hoje. Nele, são encontrados, praticamente, todos os registros das pessoas que passaram pela antiga Hospedaria dos Imigrantes. Apresentam-se, também, listas de bordo dos navios que atracaram em Santos trazendo imigrantes, cartas de chamada (em que um imigrante já instalado assumia as despesas e responsabilidades pela vinda de conhecidos e parentes), documentos pessoais doados por imigrantes ou descendentes, fotografias, livros e revistas. Em vários ambientes, são apresentadas exposições temáticas, com a finalidade de propiciar ao visitante a compreensão dos motivos que trouxeram os imigrantes, a forma de sua viagem, onde trabalharam e assim por diante. Sua gestão é pública estadual.

O acesso ao Memorial é facilitado, pois se situa próximo a uma estação de metrô. Há, igualmente, possibilidade de estacionar nas ruas adjacentes. Ao entrar, o visitante recebe um guia de visitação, explicando sobre os espaços e acervo. Ressalta-se que, no dia em que se realizou a visita ao local, havia *folders* em português e em inglês. Dentro do Museu, existe a opção de se realizar um passeio de "Maria-fumaça". Partindo de uma plataforma com ambientação dos idos de 1900, o trajeto percorrido pelo tremo dura cerca de 20 minutos. Há possibilidade de escolha entre dois tipos de vagão, um mais luxuoso, de primeira-classe, e, outro, de segunda-classe. Na área, há funcionários caracterizados com roupas especiais do trabalho em uma estação ferroviária. Durante o percurso, em uma linha paralela à de circulação corrente, avistam-se algumas edificações remanescentes, bem como diversos equipamentos, alguns em processo de restauro, outros muito degradados e sujeitos à ação do tempo e às intempéries. Na estação, encontra-se a sala do chefe, uma maquete ferroviária e uma exposição permanente, denominada "trilhos de São Paulo".

Em um dos recintos de exposição, apresentam-se bonecos em tamanho real vestidos com roupas típicas de cada país. Há espaços que destacam o papel do café para o Estado de São Paulo. Em outra área, oferece-se ambientação de períodos históricos

Beatriz Veroneze Stigliano e Pedro de Alcântara Bittencourt César
GESTÃO DA VISITAÇÃO AO PATRIMÔNIO CULTURAL: ESTUDO COMPARATIVO DE MUSEUS NA CIDADE DE SÃO PAULO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 324-335

anteriores, em que o visitante pode, por exemplo, visualizar a São Paulo antiga, tirar fotografias desse ambiente e dele inserido no contexto representado.
No Memorial, busca-se, igualmente, a aproximação com os visitantes, ao apresentar a possibilidade de pesquisar a origem familiar de acordo com o sobrenome. O local dispõe de computadores em que se tem a oportunidade de saber quantas pessoas de uma família chegaram à Hospedaria, quando, o ofício que desempenhavam no país de origem, para onde foram, no Brasil, etc. Há, também, uma biblioteca e uma loja de *souvenirs* que oferece, entre outros, publicações sobre a imigração, camisetas etc. O local conta com uma cafeteria e um auditório. Em suas dependências, é realizado, por exemplo, o "Festival da Nações", ocasião em que se comercializam alimentos e bebidas e se realizam shows de músicas típicas de vários países.
Sua página na *Internet* é bem organizada e de navegação facilitada. Apresentam-se, entre outras informações básicas (acervo, horário de funcionamento etc.), depoimentos e relatos de história oral de imigrantes e até uma loja virtual. Há possibilidade de agendamento de visitas para grupos de estudantes.

O Museu do Ipiranga, ou Paulista

Construído entre 1885 e 1890 e projetado por Tommaso Gaudencio Bezzi, seu edifício foi erguido como monumento em comemoração à Proclamação da Independência. Cercado por um jardim de características renascentistas, nele, encontra-se a "Casa do Grito", uma casa de taipa do século XIX. Há, também, o Monumento ao Centenário da Independência, construído em 1922. A instituição museológica é gerida pela Universidade de São Paulo (USP)[1], desde 1963.
Localiza-se em uma área da cidade ainda distante de estações de metrô. Chega-se, principalmente, de carro, embora não se encontre estacionamento para visitante, tendo que se procurar espaço nas ruas adjacentes, em geral, muito movimentadas.
Ao entrar, o visitante recebe um *folder*, que destaca o edifício e peças de seu acervo. Ressalta-se que o material recebido no dia da visita está no idioma inglês e que não havia versão em português disponível.
Nele, confere-se grande ênfase a dizer o que não pode ser feito no museu – não tocar os objetos, não utilizar telefone celular, não correr ou gritar, não usar câmeras fotográficas ou filmadoras, não comer, beber ou fumar; manter as crianças próximas e orientá-las sobre como se comportar (apesar de não explicar como deve ser esse comportamento). No mesmo, ressalta-se que o atrativo não oferece banheiros aos visitantes, apenas no parque situado fora do edifício. É enfatizado que se trata de um "museu histórico".

1 *Instituição pública estadual.*

Beatriz Veroneze Stigliano e Pedro de Alcântara Bittencourt César
GESTÃO DA VISITAÇÃO AO PATRIMÔNIO CULTURAL: ESTUDO COMPARATIVO DE MUSEUS NA CIDADE DE SÃO PAULO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 324-335

Seu acervo e exposições propõem-se a remeter à formação do Estado de São Paulo e da sociedade brasileira, especialmente a paulista. Compõem-se por objetos como pinturas, esculturas, mobiliário, equipamentos, fotografias e documentos. São apresentados fotografias de Militão de Azevedo, originais que registram as experiências aeronáuticas de Santos Dummont, plantas e mapas da cidade de São Paulo, material sobre a Revolução Constitucionalista de 1932, entre outros.
No *site* do Museu, de difícil navegação e leitura truncada, em que sinais gráficos se misturam a letras, consta a informação de que o mesmo se dedica a três linhas de pesquisa: "Cotidiano e Sociedade"; "Universo do Trabalho" e "História do Imaginário", o que se coaduna com as informações do *folder*. Assim, no térreo e no primeiro piso, encontram-se as coleções conforme as três nomenclaturas. No subsolo, no entanto, há uma exposição denominada "Temas e Coleções Diversas", em que se reúnem objetos de *design* de interiores e iluminação, instrumentos de mineração etc. Tal questão não está explícita ao visitante.
No dia em que foi realizada a visita, a loja de *souvenirs* encontrava-se fechada. Destaca-se, inclusive, que sua localização é bastante desprivilegiada no conjunto dos espaços. O Museu não dispõe de qualquer serviço de alimentação, embora tenha sido observado um pesquisador da Universidade de São Paulo se alimentando no corredor do museu. Apresenta a possibilidade de visitas orientadas a estudantes, com duração de 1h30, desde que agendadas na primeira semana do mês anterior ao da visita. Não dispõe de área de desembarque para ônibus, nem de guarda-volumes.

Considerações finais

No inerente momento pós-moderno (JAMESON, 2006), em redes (CASTELLS, 2001), técno-científico-informacional (SANTOS, 2004) e contemporâneo (URRY, 1996; LASH; URRY, 1998), com suas fragmentações e complexidade, configuram-se novos paradigmas para a gestão do patrimônio. Nesse contexto, os museus, antigamente vistos como depósitos de peças, precisam se atualizar.
O Memorial do Imigrante aproxima-se muito dos conceitos que envolvem a 'nova museologia'. Há uma interação entre a comunidade e patrimônio, que os aproxima. Existe, com relação ao acervo, uma preocupação em desenvolver e difundir as histórias orais das pessoas que justificam aquele espaço. Aproxima-se, assim, conforme teorizam Fernández (2003), Maure (1996) e Doucet (1996), de uma relação informadora e comunicativa, construindo um museu vivo e didático, uma oportunidade de desenvolvimento e dinamização sociocultural, fundamental à sobrevivência de uma coletividade, situando-a em um território.
Por sua vez, no Museu Paulista, verifica-se um distanciamento da comunidade.

Beatriz Veroneze Stigliano e Pedro de Alcântara Bittencourt César
GESTÃO DA VISITAÇÃO AO PATRIMÔNIO CULTURAL: ESTUDO COMPARATIVO DE MUSEUS NA CIDADE DE SÃO PAULO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 324-335

Seu jardim chega a ser mais apropriado pelos usuários do que seu acervo. Há uma postura institucional que valoriza o edifício e o acervo. Mantém-se o lugar "calado", ou seja, sem uma interpretação digna de sua riqueza histórica e cultural. O conceito da ideologia moderna que tanto contribui para a não interpretação do patrimônio está marcantemente presente na ideologia do discurso apresentado. É possível ter, no entanto, entre objetos e sujeitos, uma associação necessária à valorização da comunidade.

Espera-se reforçar que existe uma sociedade que questiona e quer ser parte atuante nesse processo. Entretanto, freqüentemente, sua voz não é ouvida nas decisões a respeito das formas de interpretar o patrimônio e, conseqüentemente, de compreender toda uma sociedade.

Beatriz Veroneze Stigliano e Pedro de Alcântara Bittencourt César
GESTÃO DA VISITAÇÃO AO PATRIMÔNIO CULTURAL: ESTUDO COMPARATIVO DE MUSEUS NA CIDADE DE SÃO PAULO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 324-335

Referências Bibliográficas

BRASIL. (1934) Governo Federal. *Constituição do Brasil*. Rio de Janeiro.

CASTELLS, Manuel. (2001) *A sociedade em rede: a rede de informação, economia, sociedade e cultura*. Vol. 1 5ed. São Paulo: Paz e Terra.

CESAR, Pedro de Alcântara Bittencourt César. (2007) *As representações do espaço arquitetônico: uma proposta metodológica aplicada ao centro histórico da cidade de São Paulo*. Doutorado, DG-FFLCH-USP. São Paulo.

CIAM. (1933) *Carta de Atenas*. Atenas.

DOUCET, P. (1996) "Les nouvelles meséologies: approches conceptuelles et pratiques». Nouvelle muséologie: mythe et réalité. Session ICOFOM-MINOM, ICOM, 1995, Stavanger, Noruega, in SCHÄRER, Martin R. (ed.) *Museum and community II*, Icofom Study Series (ISS) 25, Vevey, Suíca, Alimentarium Food Museum, p. 145-146.

ENCONTRO DE GOVERNADORES. (1971) *Compromisso de Salvador*. Salvador.

EIA. (1977) *Carta de Machu Picchu*. Machu Picchu.

ESCRITÓRIO DOS MUSEUS DA SOCIEDADE DAS NAÇÕES. (1931) *Carta de Atenas*, Atenas.

FERNÁNDEZ, L. A. (2003) *Introducción a la nueva museología*. Madrid: Alianza.

ICOMOS. (1964) *Carta de Veneza*. Veneza.

ICOMOS. (1980) *Carta de Burra*. Burra Austrália.

ICOMOS. (1986) *Carta de Washington*. Washington.

ICOMOS. (1985) *Declaração do México*. México.

ICOMOS. (2005) *Declaração de Xi'an sobre la estrutura del entorno de las estruturas, sítios y areas patrimoniales*. Xi'an.

JAMESON, Fredric. (2006) *A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

LASH, Scott; URRY, John. (1998) *Economías de signos y especio: sobre el capitalismo de la pos organización*. Buenos Aires: Amorrortu.

MAURE, Marc. (1996) "La nouvelle muséologie – qu'est-ce-qe c'est?", in SCHÄRER, Martin R. (ed.) *Museum and community II*, Icofom Study Series (ISS) 25, Vevey, Suíca, Alimentarium Food Museum, pp. 127-132.

MIP. (1972) *Carta de Restauro*. Roma.

SANTOS, Milton. (2004) *A natureza do espaço: técnica e tempo: Razão e emoção*. 4ed. São Paulo: Edusp.

OEA. (1967) *Norma de Quito*. Quito.

OEA. (1974) *Resolução de São Domingos*. São Domingos.

PELLEGRINI FILHO, A. (1997) *Ecologia, cultura e turismo*. Campinas: Papirus.

UNESCO. (1956) *Documento de Nova Delhi*. Nova Delhi.

UNESCO. (1968) *15º Seção da Conferência Geral*. Paris.

UNESCO. (1976) *19º Seção da Conferência Geral*. Paris.

UNESCO. *Declaração de Paris*. Paris: 2003.

URRY, John. (1996) *O olhar do turista: lazer e viagens na sociedade contemporâneas*. São Paulo: Nobel.

Luz María Gilabert González

Prácticas en Museología en el Museo Salzillo de Murcia, la empresa "Arqueología y Diseño Web", en el Departamento de Salas de Exposiciones dle Ayuntamiento de Torrevieja (Alicante) y en la sede de los Museos Capitolinos de Roma: Centrale Montemartini. Coordinación de cursos como el "V Encuentro Internacional de Museos e Investigación" (2005) y "La Museología: estado de la cuestión" (2009), y colaboración en el Congreso Internacional "Imagen y Apariencia" (2008). Estancias de investigación en la Università degli Studi di Roma La Sapienza (2007), bajo la supervisión de Orietta Rossi Pinelli, y en la Université Paris I Sorbonne (2008), con el profesor Dominique Poulot.

LOS MODELOS DE GESTIÓN: EL PANORAMA ACTUAL DE LOS MUSEOS*

Luz María Gilabert González

Resumen

Tradicionalmente, en Europa ha primado una política intervencionista de los Gobiernos nacionales en materia de museos. Pero este dominio estatal está integrando nuevas formas de financiación más abiertas y participativas, aplicadas ya en los Estados Unidos, y que están provocando la emancipación de los Estados europeos en la tutela de sus museos, impulsando así su mayor orientación mercantil.

En esta comunicación, se pretenden analizar las causas que han provocado la transformación en los métodos de financiación de los museos y, a su vez, comparar los diferentes modelos de gestión existentes en países como Francia, Italia, España y Reino Unido. Aspectos que, sin duda, nos permitirá abordar una visión más precisa y real del panorama museístico actual.

Palabras Clave: Europa, Gestión, Museo, Política cultural

Luz María Gilabert González
LOS MODELOS DE GESTIÓN: EL PANORAMA ACTUAL DE LOS MUSEOS
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 336-347

Abstract

Traditionally, in Europe the governments were the managers of creating museums, but this control of the State is changing for new forms of management more opened and participative, used in the United States, and that are provoking the emancipation of the European governments in the guardianship of the museums, stimulating a major mercantile orientation.

In this paper, we will analyse the reasons that have transformed the systems of management of the museums and, in turn, to compare the different models of countries as France, Italy, Spain and United Kingdom. Aspects that, undoubtedly, will allow to have a more general and real vision of the present panorama of the museums.

Keywords: Europe, Management, Museum, Cultural Policy

** Este trabajo es resultado de la ayuda (05137/FPI/06) concedida por la Fundación Séneca-Agencia de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia en el marco del II PCTRM 2007-2010.*

Introducción

El museo es una institución cultural consagrada por la propia historia, que goza de un enorme prestigio y popularidad en nuestro tiempo, como lo demuestra su imparable extensión por grandes ciudades y pequeñas poblaciones de todo el mundo. A su vez, el museo se proyecta como una organización, en función de la autoridad que asume su responsabilidad legal y económica. Según la definición de 1974, del Consejo Internacional de Museos (ICOM), el museo es "una institución permanente, sin finalidad lucrativa, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe, con fines de estudio, de educación y de fruición, testimonios materiales del hombre y de su entorno".

Aunque hoy día hay unanimidad en aceptar los aspectos más esenciales que describen el concepto de museo como son la adquisición, conservación, estudio y divulgación de los bienes patrimoniales, no existe una conformidad total en el modelo de gestión que debe asumir la entidad. La razón estriba en la idea de que el museo como organización posee diferentes modelos teóricos de gestión que influyen en el tipo de recursos económicos, en la administración y en la filosofía gestora, ya que el ente museístico está condicionado por el tipo de institución que asume su titularidad.

De hecho sólo existen tres tipos de tutelas posibles, lo que da lugar a tres modelos distintos de organizaciones -públicas, privadas y mixtas-, en función de la persona, entidad o institución que asume la responsabilidad de tutela de cada museo. Por tanto, la diversidad de organizaciones museísticas se debe a la gran variedad de prácticas en los procedimientos de gestión, como producto de la liberalización económica asumida especialmente en las últimas décadas por los países democráticos europeos.

El museo como gestión y organización

Tras la Segunda Guerra Mundial, los cambios constitucionales producidos en Europa supusieron para los Estados nacionales la responsabilidad de custodiar el patrimonio cultural y la adopción de nuevas estructuras de carácter público. Dentro de este contexto, los gobiernos fueron el principal motor para la creación de nuevas instituciones museísticas con el fin primordial de salvaguardar sus bienes patrimoniales, a través de la gestión directa de estos entes culturales.

Además, los países fueron desarrollando nuevos ámbitos territoriales que dieron lugar a una reorganización administrativa del sector público, con la creación

Luz María Gilabert González
LOS MODELOS DE GESTIÓN: EL PANORAMA ACTUAL DE LOS MUSEOS
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 336-347

de gobiernos regionales y locales. Bajo esta ordenación territorial y política, y en un proceso conocido como *descentralización* o *desestatización*, los Estados fueron transfiriendo competencias y servicios a las nuevas administraciones públicas en materia de cultura. Concretamente, el desligamiento estatal en sus responsabilidades directas de financiación y gestión de los museos estuvo motivado por la necesidad de reducir el gasto público, dadas las dificultades de mantenimiento de los servicios del museo.

Un paso más hacia la descentralización cultural fue la entrada de nuevas fuentes de financiación que iban más allá de los poderes públicos. La intervención del sector privado en la organización y gestión de los museos tutelados por la administración pública -dentro de los distintos ámbitos de distribución territorial de cada país-, significó en algunos casos la completa privatización de la entidad. Pero, por lo general, las nuevas medidas aplicadas consistieron en el diseño de organizaciones autónomas o agencias públicas -con sus propias leyes reguladoras y planes directores-, para aquellos museos de interés nacional y la externacionalización de los servicios complementarios -sin dejar de ser dependientes de sus organismos públicos-, para aquellos museos de carácter provincial o regional.

Los diferentes modelos de gestión

No cabe duda que tradicionalmente, los museos europeos se han relacionado con el modelo público, y los americanos, y en menor medida los ingleses, con el modelo privado. Hoy asistimos a un proceso en curso que parece aproximar el modelo europeo al americano, tendencia que se manifiesta con la incorporación de nuevas fórmulas privadas y semiprivadas en la gestión de los museos de la administración pública. Por ello, es interesante hacer una somera incursión en los distintos sistemas museísticos actuales y analizar brevemente el panorama de los museos en países como Francia, Italia, España y Reino Unido.

Desde antaño, los museos norteamericanos son propiedad de personas físicas o jurídicas, con sistemas privados de gestión, y donde la administración estatal y municipal ofrece importantes subvenciones, a las que hay que añadir la elevada participación de empresas y particulares a través de donaciones; ya que en los Estados Unidos tienen muy desarrolladas las asociaciones con carácter benéfico, las fundaciones y los fideicomisos, de ahí que se suela hablar de un sistema museístico con carácter, sobre todo, privado.

En el ámbito europeo, el proceso de desestatización fue iniciado, en 1979, por Margaret Thatcher, con la finalidad de mejorar la gestión económica y rentabilizar al máximo el dinero público procedente de los impuestos. Desde entonces, Reino

Luz María Gilabert González
LOS MODELOS DE GESTIÓN: EL PANORAMA ACTUAL DE LOS MUSEOS
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 336-347

Unido presenta un sistema de museos de gestión mixto, con una gran variedad de patronos de organización -desde el gobierno, pasando por autoridades legales y otros organismos públicos hasta el sector del voluntariado y el empresarial-. Una multiplicidad de fuentes de financiamiento, que da como resultado un complejo sistema que se parece mucho más al modelo norteamericano que al europeo. La principal diferencia entre Estados Unidos y Reino Unido estriba en los mayores niveles de independencia de los museos en el primer caso frente al segundo, donde existen algún tipo de relación con agencias gubernamentales que intervienen directamente en una entidad museística a través de la financiación con subvenciones y ayudas.

La coordinación de los museos es realizada mediante la Comisión de Museos y Galerías, un órgano de carácter privado, pero regido por una cédula real –la Royal Charten (1987)-, que tiene como finalidad el control y la mejora del funcionamiento de las instituciones culturales que lo integran, gracias a las subvenciones del gobierno. Por otro lado, se encuentran un pequeño número de entidades consideradas como museos nacionales y que están dirigidos por una legislación específica como el British Museum, la National Gallery, la Tate Gallery y el Natural History Museum; mientras que los museos nacionales ubicados en Liverpool están sometidos a la Ley de Organizaciones Benéficas de 1993 (Fig. 1). Además, la gran mayoría de los museos ingleses son independientes de organismos gubernamentales, al estar organizados como fideicomisos con fines benéficos, pero siguen existiendo un número considerable de museos integrados dentro de organismos gubernamentales como el Departamento de Cultura y el Ministerio de Defensa.

El elevado patrimonio histórico-artístico de Italia ha ocasionado graves problemas para su conservación y puesta a punto de cara al público. De ahí, que los museos italianos se hayan mostrado siempre en espacios insuficientes y en condiciones museográficas muy precarias. La mayoría de las entidades museísticas del país han dependido de las administraciones públicas, pero dado el nivel de gasto que representa el patrimonio y el elevado número de sus museos se está desarrollando un sistema mixto, donde el cargo de la gestión se comparte con otras fuentes de financiación del sector privado –empresas y fundaciones-, gracias a la firma de acuerdos de patrocinio y mecenazgo.

Desde los años noventa del siglo XX y con la finalidad de solucionar la grave crisis económica por la que atravesaban los museos de Italia, el gobierno inició una serie de reformas como la Ley de Ronchey (1993), donde la institución museística entró a formar parte del ámbito privado y mercantil, al arrendar sus servicios complementarios a las entidades privadas. En el caso del Sistema de Museos del

Luz María Gilabert González
LOS MODELOS DE GESTIÓN: EL PANORAMA ACTUAL DE LOS MUSEOS
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 336-347

Ayuntamiento de Roma, una vez finalizada la cesión de sus servicios a las empresas, se creó una sociedad propiedad municipal para la gestión de su red museística constituida por un conjunto de museos y yacimientos arqueológicos de la ciudad, entre los que destacan los Musei Capitolini (Fig. 2.).

Por el contrario, Francia ha tenido siempre una administración altamente centralizada, pero con François Mitterrand se iniciaron una serie de medidas para la repartición de competencias a las administraciones regionales y locales. De esta manera, los museos de carácter nacional siguieron coordinados por la Dirección de Museos de Francia y, a nivel regional, se crearon los Departamentos Regionales de Asuntos Culturales, dependientes del Ministerio de Cultura.

Desde el año 1991, la aprobación de varias leyes destinadas a los lugares museísticos más importantes del país como el Louvre y el Orsay, tenían por objetivo su transformación en organismos independientes del Ministerio de Cultura, con una propia identidad legal, sus propios consejos directivos y, una específica administración financiera y de personal (Fig. 3). El caso del Musée du Louvre se configuró como un establecimiento público administrativo y con un estatus jurídico similar a los organismos autónomos de la legislación española, como el caso del Museo Nacional del Prado. Es decir, un establecimiento controlado por el Estado, tanto presupuestaria como orgánicamente (Fig. 4).

En España, la instauración de la Democracia hizo necesaria la creación de un marco legal y jurídico para regir la nueva política, que vendría dada con la aprobación de la Constitución de 1978. La Constitución va a conceder la responsabilidad a todos los poderes públicos del acceso a la cultura a los ciudadanos, así como la garantía de conservación y enriquecimiento del patrimonio histórico-artístico. Además, instauró un ordenamiento jurídico descentralizado, donde los distintos niveles administrativos encontraron una esfera específica de actuación territorial. De esta manera, se configuró un sistema político pluralista y diverso que reconocía la gran variedad de identidades culturales del pueblo español, pero a la vez, estableció un equilibrio entre el poder central y los gobiernos regionales.

La distribución de competencias en materia de cultura entre el gobierno central y las comunidades autónomas se va a realizar mediante los Estatutos de Autonomía que, en años sucesivos, irá motivando una tendencia hacia lo regional y lo local que afectará especialmente a los museos. El primer estado de independencia museística, producido por la cesión de los poderes públicos a las regiones, va a traducirse en la aparición de museos estatales y autonómicos en función, por tanto, de su nueva titularidad y gestión. Pero esta reorganización administrativa no llegará a niveles inferiores, es decir, a los establecimientos municipales hasta la promulgación de la Ley del Patrimonio Histórico Español y la Ley Reguladora de las Bases de Régimen Local.

En consecuencia, el año de 1985 fue clave para la historia de los museos españoles. La aprobación de la nueva ley sobre patrimonio significó una ampliación de los testimonios que conformaban los bienes culturales junto con nuevos criterios para su protección y, sobre todo, ofreció por primera vez una definición de museo dentro del marco legal español. Además, la Ley Reguladora de Régimen Local prendió en los municipios un deseo de *museo propio* que hoy todavía sigue en pleno auge.
El ámbito de actuación de los museos estatales quedó regido por la aprobación del Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos (1987). Y, a su vez, las comunidades autonómicas fueron configurando una legislación propia para la regular los museos de su territorio. Andalucía fue la primera comunidad dotada de una ley específica, a la que siguieron Cataluña (1990), Castilla León (1994), Murcia (1996) y Madrid (1999) y País Vasco (2006), entre otras (Fig. 5).

Conclusión

No cabe duda de que el papel del Estado en la organización y gestión del museo europeo ha quedado sometido por la intromisión de nuevas fuentes de financiación externas, como una manera de hacer más rentables a estas instituciones culturales, a través del desarrollo de sus servicios complementarios tales como librerías, salas de exposiciones temporales o restaurantes, y, por tanto, de una mayor atención de sus aspectos mercantiles y empresariales tan característicos de los museos norteamericanos.
Pero, la riqueza de los bienes patrimoniales de Europa y su tutela estatal en materia de patrimonio en países como Francia o España, indican que el papel de las administraciones públicas seguirá siendo de vital importancia para el desarrollo y mantenimiento de los museos, ya que el ente museístico todavía sigue conservando su triple cometido como institución pública, al servicio de la sociedad, que cuida y exhibe el patrimonio cultural de una comunidad.

Figuras



Fig. 1.
Detalle de la fachada principal de la Tate Modern de Londres.



Fig. 2.
Exterior de la nueva sede de los Musei Capitolini: la Centrale Montemartini de Roma



Fig. 3.
Vista de la fachada lateral desde el Jardín de las Tullerías del Musée d´Orsay de París.



Fig. 4.
Vista de la plaza y entrada principal del Musée du Louvre de París.

Luz María Gilabert González
LOS MODELOS DE GESTIÓN: EL PANORAMA ACTUAL DE LOS MUSEOS
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 336-347



Fig. 5.
Exterior del edificio principal del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.

Bibliografía

Ballé Catherine y Poulot, Dominique (2004), *Musées en Europe. Una mutation inachevée*, Paris: La Documentation Français.

Benett, Tony (1995), *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London: Routledge.

Bolaños, María (2008, 2ª ed.), *Historia de los museos en España. Memoria, cultura y sociedad*, Gijón: Trea.

Boylan, Patrick (2007), "Modelos de museos y sus profesionales: el panorama internacional", *Museo*, 12, pp. 127- 141.

Capelli, Rosanna (2002), *Politiche e poietiche per l´arte*, Milano: Electa.

Holo, Selma (2002), *Más allá del Prado: museos e identidad en la España democrática*, Madrid: Akal.

Jiménez-Claveria Iglesias, Luis (2007), "Museos: de templos de arte a empresas de gestión cultural", *Museo*, 12, pp. 67-83.

Lord Barry (1997), *The manual of museum management*, London: The Stationery Office.

Macdonald, Susan (2006), *A Companion to Museum Studies*, Oxford: Blackwell Publishing.

Moore, Kevin (1998), *La gestión del museo*, Gijón: Trea.

Pearce, Susan (1992), *Museums and Europe 1992*, London y Atlantic Highlands: The Athlone Press.

Settis, Salvatore (2002), *Italia S.p.A.. L´assalto al patrimonio culturale*, Torino: Giulio Einaudi.

Ramos Lizana, Manuel (2007), *El turismo cultural, los museos y su planificación*, Gijón: Trea.

Stampa Santiago, Alfredo (2007), "Modelos de los museos. Panorama legal", *Museo*, 12, pp. 19- 32.

Tobelem, Jean-Michel (1990), *Musées et culture. Le financement à l´américaine*, Lyon: Diffusion Presses Universitaires de Lyon.

Tobelem, Jean-Michel (1996), *Musées: gérer autrement. Un regard international*, Paris: La Documentation Français.

Tobelem, Jean-Michel (2007), *Le nouvel âge des musées. Les institutions culturelles au défi de la gestion*, Paris: Armand Colin.

Mirta Asunción Insaurralde Caballero

Técnico en Diseño Gráfico. Universidad Católica de Asunción, Paraguay. Licenciada en Restauración de Bienes Culturales Muebles. Escuela de Conservación y Restauración de Occidente (ECRO), Guadalajara, México. Diplomada en Museología. SEP/ CONACULTA/UdeG/ECRO. Desde 2004 trabaja como consultora y restauradora independiente, proyectando y ejecutando trabajos de conservación y restauración de pintura virreinal y contemporánea, y asesorando en conservación preventiva y montaje de exposiciones. Conservadora residente en Casa ITESO–Clavigero, para recepción y monitoreo de obras de exposiciones temporales. Docente-investigador de la ECRO en: Teoría de la Restauración I, II y III; y en los Seminarios de restauración de Pintura Mural y Pintura de Caballete. Tutora de proyectos de investigación y difusión del patrimonio cultural, para la Secretaría de Cultura de Jalisco. Actualmente se desempeña como Directora Académica de la ECRO (www.ecro.com.mx)

EL OFICIO DE CONSERVAR LA MEMORIA. UNA REFLEXIÓN ACERCA DE LA RELACIÓN ENTRE MUSEOS, PATRIMONIO Y RESTAURACIÓN

Mirta Asunción Insaurralde Caballero

Resumen

La Restauración en la actualidad se asume como una disciplina orientada a preservar objetos valiosos para los diversos grupos que conforman la sociedad, objetos que se vuelven a edificar de manera simbólica en el imaginario colectivo como referentes de su identidad. Con esta idea, en el 2006, la ECRO y el ITESO , emprenden un proyecto expositivo denominado El oficio de conservar la memoria. La restauración del patrimonio cultural. Mediante la exposición de objetos restaurados y en proceso de restauración, se pretendía manifestar la complejidad que entraña el trabajo sobre bienes culturales. Con base en el proyecto expositivo, se presenta la reseña crítica de una experiencia de integración de dos disciplinas contiguas – museología y restauración – ante un objeto común: el patrimonio cultural.

Palabras Clave: Patrimonio, Restauración, Restitución Patrimonial

Abstract

Restoration is currently assumed as a discipline focused on the conservation of objects that are valuable to different social groups, objects that are recreated symbolically in the collective imaginary as referents of identity. Using this idea as the underlying argument, in 2006 the ECRO1 and the ITESO2 undertook an exposition project denominated “The work of conserving memory: the restoration of Cultural Heritage”. Through the exposition of fully and partially restored objects, it was intended to demonstrate the complexity of working with cultural property. Based in the expositive project, this presentation will offer a critical review on the integration experience of two contiguous disciplines – Museology and Restoration- facing a common object: cultural heritage.

Keywords: Cultural heritage, Restoration, Patrimonial Restitution

Mirta Asunción Insaurralde Caballero
EL OFICIO DE CONSERVAR LA MEMORIA. UNA REFLEXIÓN ACERCA DE LA RELACIÓN ENTRE MUSEOS, PATRIMONIO Y RESTAURACIÓN
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 348-358

Hablar de lo patrimonial implica referirse a una serie de construcciones socio históricas, y por tanto artificiales, que adoptan como referentes a un conjunto de bienes – unos materiales otros inmateriales – que remiten a aspectos simbólicos de la cultura. Esos aspectos han sido ampliamente tratados por García García (1998), Ballart (2002), Santamarina (2005), Giménez (2005), entre otros, y plantean un escenario complejo e interesante para el abordaje de la cuestión patrimonial, un escenario en el que las relaciones semióticas entre emisores y receptores, canal y mensaje, juegan un papel preponderante.

Haciendo un recorrido histórico desde el interior de la Restauración como disciplina, y analizando el repertorio de objetos de los que se ha ocupado, podremos observar que la conceptualización del "objeto restaurable" ha transitado de la obra de arte hacia el documento histórico, generando un modelo de objeto caracterizado por la "bipolaridad histórico-estética" señalada por Cesare Brandi. Sin embargo este modelo quedó rebasado con el concepto de patrimonio cultural, debido a que ya no son exclusivamente los aspectos estéticos propios del arte, ni el carácter objetivo propio de los documentos históricos, los rasgos prioritarios que identifican a estos objetos, sino los valores y significados que los sujetos vierten sobre ellos. Esta evolución conceptual operada en el interior de la disciplina ha modificado también la metodología de estudio e intervención, causando en gran medida la transición de una práctica gremial y artesanal, a un ejercicio profesional y científico. Pero aun hay más, la consecuente toma de conciencia de que los aspectos simbólicos y discursivos son prioritarios para lograr la comprensión de estos bienes, ha favorecido una revisión del *corpus* teórico que tomaba como modelo a la obra de arte, para pasar a una reflexión más profunda, pero aun en ciernes, tendiente a construir el objeto de estudio de la disciplina y a generar una epistemología consistente con ese objeto, para cimentar las bases de una metodología y una deontología coherentes.

El proyecto expositivo *El oficio de conservar la memoria* puede leerse en varias capas. En primer lugar se buscó poner de manifiesto el proceso intradisciplinar que implicó un cambio sucesivo en la conceptualización de los objetos y para ello se constituyeron cuatro núcleos temáticos, iniciando con la obra de arte como modelo clásico tanto de la práctica restauradora como de su aparato reflexivo. El segundo núcleo temático presentaba objetos valorados como documentos, haciendo referencia a la necesidad de preservar los vestigios materiales que sirven como agentes verificadores de la historia. En el tercer núcleo se ambientó un taller de restauración, mostrando las herramientas, equipo y mobiliario más común. El cuarto núcleo temático hacía referencia a los objetos representativos de prácticas culturales e identidades colectivas cuyo aspecto primordial es el simbólico; este núcleo abordaba también la cuestión de los nuevos objetos culturales,

Mirta Asunción Insaurralde Caballero
EL OFICIO DE CONSERVAR LA MEMORIA. UNA REFLEXIÓN ACERCA DE LA RELACIÓN ENTRE MUSEOS, PATRIMONIO Y RESTAURACIÓN
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 348-358

caracterizados por su novedad o por su incipiente proceso de legitimación como bien cultural, objetos industriales, arte contemporáneo, arte informal y otros objetos que protagonizan la llamada "memoria reciente" y el "patrimonio modesto". La exposición fue montada en un inmueble diseñado por Luís Barragán y restaurado para convertirse en centro de exposiciones, por tanto el contexto arquitectónico en sí mismo daba el cierre conceptual a los núcleos temáticos.
Decíamos que la exposición podía leerse en varias capas. En la primera se ofrecía la posibilidad de detectar el cambio de roles sociales de los objetos: inicialmente las obras de arte debían simplemente expresar, servir para la contemplación, ofrecer una visión metafórica de la realidad, pero luego se les exigió también ser elementos verificadores de la historia. Finalmente, y de manera similar a otros muchos objetos, se les demandó portar rasgos identitarios. Pero avanzando por el mismo camino se podía ingresar a un territorio más profundo y especializado: la mirada del restaurador. Se develó ante el visitante el ejercicio disciplinar de amplificar la capacidad de la visión normal gracias a técnicas instrumentales como la Tomografía Axial Computarizada (TAC), o con el apoyo del cinturón de seguridad constituido por disciplinas afines como la historia del arte o la arqueología, para explicitar la gran complejidad que implica el abordaje de estos objetos con miras a su restauración.
En el primer núcleo temático se agruparon pinturas virreinales restauradas, procedentes de la Misión Jesuita de Parras, Coahuila, incluyendo fotografías que ilustraban el proceso de restauración, complementando la contemplación con breves descripciones iconográficas que facilitaban la comprensión de la función que cumplían estas obras es sus contextos de uso original como devociones privadas. El objetivo era expresar que además de la experiencia estética, las obras de arte ofrecen al espectador una verdad que trasciende lo que representan y que la Restauración, como consecuencia del reconocimiento del fenómeno artístico, se aboca a presentar las obras no sólo en su carácter objetual, sino como depósito de valores, visiones, ideas y sentimientos que el artista logra revelar en forma metafórica.
En el espacio contiguo se exhibió una escultura policromada virreinal, del Museo Regional de Guadalajara, elaborada con pasta de caña de maíz, que se encontraba en proceso de restauración. La anatomía de un Cristo crucificado fue una ocasión ideal para establecer una analogía entre el tratamiento de restauración de un objeto y el tratamiento médico de un paciente humano, utilizando una técnica de diagnóstico: la Tomografía Axial Computarizada (TAC). La instalación de un sencillo dispositivo permitió proyectar la prospección realizada con la TAC, para revelar ante los ojos del visitante los detalles ocultos de la anatomía del objeto y las alteraciones o patologías sobre las cuales era necesario actuar para lograr

Mirta Asunción Insaurralde Caballero
EL OFICIO DE CONSERVAR LA MEMORIA. UNA REFLEXIÓN ACERCA DE LA RELACIÓN ENTRE MUSEOS, PATRIMONIO Y RESTAURACIÓN
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 348-358

la estabilidad material requerida y la refuncionalización del objeto en un nuevo contexto en el que era necesario que comunicara un mensaje claro, libre de confusiones: el contexto museográfico.

El siguiente núcleo expositivo fue construido con la intención de recalcar el carácter documental de algunos objetos. Un grupo de vasijas cerámicas rescatadas por restauradores de la ECRO en coordinación con arqueólogos del INAH[1] sirvió para poner de manifiesto la necesidad del trabajo interdisciplinario. Para ello se elaboró un video documental que mostraba el hallazgo de siete tumbas en un contexto arqueológico y el consecuente rescate y levantamiento en bloque de la cerámica y de los artefactos afines depositados como ofrendas. Adicionalmente una serie de fotografías ilustraban momentos de la microexcavación de los bloques en el taller de restauración. Algunos objetos restaurados colocados en vitrinas, ilustraban por sí mimos la conclusión del proceso. Con la intención de aprehender un instante de presente, la comparación fotográfica del antes y el después de la intervención, tan característica de los informes de restauración, fue saboteada con la aparición del objeto real, ofrecido con una cercanía por demás invasiva, que pretendía desnudar sus cicatrices ante el ojo del espectador, romper la estancada idealización de los objetos que fingen a veces una completud innecesaria, mostrarlos desvestidos de su pompa ceremonial para recordar que alguna vez, hace muchos siglos, fueron tan cotidianos como el plato o el vaso en el que comimos y bebimos el día de ayer.

En este mismo núcleo se exhibió el objeto documental por excelencia: el libro, objeto hipercodificado en el que se solapa un doble mensaje, el literal y el formal. Poseedor de una magnífica arquitectura, el libro antiguo atestigua una tecnología completamente funcional que en el momento de ser transgredida pone en riesgo la propia identidad y vocación del objeto. El libro *Perspectivae Pictorum,* de Andrea Pozzo, viajó desde la Provincia jesuita Boliviana hasta México para ser restaurado, y antes de su regreso tuvo la oportunidad de mostrar, todavía desmembrado y libre de encuadernación, los tesoros de sus aguafuertes, la precisión de su tipografía, la elocuencia de sus páginas oxidadas.

El tercer núcleo mostraba un taller de restauración, embalajes en proceso, instrumentos de medición, lámparas y un microscopio. En una zona marginal de la sala se ubicó una pintura de doble faz, con la imagen de la Virgen de Guadalupe a ambos lados, montada en un bastidor de trabajo que permitía la visualización simultánea del anverso y del reverso. Se trataba de una pintura del Museo Regional de Guadalajara, datada en el siglo XVIII, cuya parte posterior presentaba un

1 *Instituto Nacional de Antropología e Historia, instancia competente en materia de patrimonio histórico y arqueológico en México.*

Mirta Asunción Insaurralde Caballero
EL OFICIO DE CONSERVAR LA MEMORIA. UNA REFLEXIÓN ACERCA DE LA RELACIÓN ENTRE MUSEOS, PATRIMONIO Y RESTAURACIÓN
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 348-358

reentelado que provocaba nuevas alteraciones a la obra, por lo que se decidió eliminarlo. Después de remover una gruesa capa de suciedad del reverso, unos rastros de policromía llamaron la atención de los restauradores, lo que condujo a la realización de una serie de pruebas y análisis que revelaron la presencia de otra capa pictórica en el reverso, más antigua que la imagen apreciada del anverso.

El cuarto núcleo planteaba un cierre y una apertura. Un cierre porque redondeaba la idea de que los objetos, como depósitos de significados, sustentan la memoria colectiva y alrededor de ellos la sociedad misma busca su coherencia e identidad. Esto convierte a la restauración en un oficio dedicado a *conservar la memoria*. Pero decíamos que también planteaba una apertura, al indicar que lo patrimonial no se encuentra solamente en museos y galerías, iglesias o monumentos, sino que en las calles y en los espacios que las personas reconocen como propios. Esto dio la oportunidad de anunciar la emergencia de nuevos objetos en el repertorio de bienes patrimoniales, objetos que refieren a historias locales o familiares, que explican modos de afrontar problemas y reflejan lo que somos en la actualidad. Como parte de este nuevo repertorio aparece el "patrimonio modesto" (Muñoz Viñas 2003) que cada vez está cobrando mayor importancia debido a su inminente vínculo afectivo con el presente y a su gran capacidad explicativa del pasado reciente. En este núcleo se presentaron antiguas fotografías familiares, una de las primeras máquinas de escribir y un fonógrafo, haciendo alusión a objetos industriales que se han vuelto anacrónicos, pero que se están convirtiendo en referentes privilegiados para comprender la historia del siglo XX.

También se hizo mención al arte contemporáneo, como síntoma de una sociedad en la que lo artístico ya no permanece apegado a programas preestablecidos, sino que constantemente busca transgredir los códigos convencionales de comunicación. Como consecuencia, la experimentación técnica ha aumentado exponencialmente y con ello el desconocimiento de los efectos que a largo plazo puede ocasionar el uso y la mezcla indiscriminada de materiales. Además, la intención manifiesta de ciertos autores de crear obras efímeras o piezas que deben deteriorarse para alcanzar su máximo grado expresivo, plantean nuevos y complejos escenarios para la restauración, que debe buscar soluciones donde se respete el carácter innovador del arte. *Jaletinas*, del artista mexicano recientemente homenajeado Melquiades Herrera, mostraba en esta sección el más rudimentario dispensador portátil de gelatinas, pero ahora con gelatinas de resina poliéster, convertido en un objeto de arte contemporáneo.

Y ante todo esto, el restaurador como intérprete, como agente marginal, fronterizo, impulsado a ingresar a lógicas diversas para traducir a un lenguaje asequible los mensajes fragmentados e hipocodificados subyacentes en la epidermis de los

Mirta Asunción Insaurralde Caballero
EL OFICIO DE CONSERVAR LA MEMORIA. UNA REFLEXIÓN ACERCA DE LA RELACIÓN ENTRE MUSEOS, PATRIMONIO Y RESTAURACIÓN
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 348-358

objetos, o a buscar aquellos elementos del contexto necesarios para lograr una lectura coherente con la vocación e integridad del objeto.
Esto nos acerca a la idea central de este trabajo, que es reflexionar acerca del proceso de restitución patrimonial.

Una aproximación al ciclo de los objetos de restauración[2]

Con la finalidad de sistematizar el análisis y de destacar la importancia del proceso de restitución como meta de todo trabajo que involucre bienes de interés patrimonial, podemos señalar que el ciclo de los objetos de restauración pasa por varias etapas: la formación, el uso, la obsolescencia, el abandono, el reconocimiento, la restauración y la restitución.
El ciclo de todo objeto inicia con un acto formativo original, protagonizado por un individuo o grupo integrante de una sociedad, que a su vez le dotó de un universo de referencia y de un aparato conceptual específico que se verán plasmados en la obra. Después de la creación se inicia la etapa de uso, es decir que el objeto cumple la función para la que fue creado; en esta fase experimenta un desgaste y una fatiga acorde a la función que desempeña, pero además puede alterarse a causa de accidentes, desastres naturales, conflictos armados, vandalismo[3] y en ocasiones puede experimentar modificaciones debidas a un cambio de función o incluso al cambio de gusto de la sociedad[4].
Pero a pesar de la aceptación o aprecio que pueda experimentar, varias situaciones conducen a que el objeto caduque, se vuelva obsoleto y ya no pueda seguir

2 La noción del "ciclo de vida", debe entenderse como la deriva histórica de los objetos, es decir, el tránsito, evolución y transformaciones experimentadas desde su creación hasta el momento actual. Desde un punto de vista teórico podemos afirmar que el estado actual del objeto es efecto de su deriva y representa esa deriva. Algunos sucesos históricos quedarán plasmados como huellas o cicatrices en la materialidad del objeto, y eventualmente los sujetos podrán atribuirles un alto valor simbólico. Es por eso que Muñoz Viñas (2003) sostiene que el estado al que llegará un objeto mediante su restauración no es el original, único o verdadero, sino que es un estado que privilegia una lectura en particular. Mauricio Jiménez (2004) haciendo un préstamo de la biología, llama ontogénesis a esta deriva histórica del objeto de restauración.

3 Son de dominio público algunos ataques perpetrados contra obras de arte: La Venus del espejo, de Velázquez, fue apuñalada en la National Gallery de Londres, en 1914; Mujer desnuda frente al jardín, de Picasso, fue recortada 1999, en el Museo de Arte Contemporáneo de Ámsterdam; lienzos de Matisse fueron perforados con un lápiz durante una exposición en los Museos Capitolinos, en Roma, en 1998.

4 Recordemos que el llamado "criterio de galería" muy frecuente a lo largo del siglo XVIII en Europa. Numerosas obras fueron modificadas para adaptarse a los espacios disponibles en las galerías o para formar parte de alguna serie. Otras modificaciones muy comunes fueron los adecentamientos o repintes de decoro aplicados después del Concilio de Trento que prohibía el uso de imágenes provocativas para la narración de episodios de las sagradas escrituras.

Mirta Asunción Insaurralde Caballero
EL OFICIO DE CONSERVAR LA MEMORIA. UNA REFLEXIÓN ACERCA DE LA RELACIÓN ENTRE MUSEOS, PATRIMONIO Y RESTAURACIÓN
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 348-358

cumpliendo con la función para la que fue creado; en ocasiones esta imposibilidad no es intrínseca del objeto sino que es una imposición cultural ante el cambio de gusto o la moda. En esta etapa la marca del tiempo empieza a pesar sobre el objeto primitivo, imponiéndole una desventaja frente a los nuevos.

Pensemos ahora en el desván como el sitio en el que permanecen los objetos considerados inútiles o disfuncionales que por alguna razón se resisten a la destrucción: las sociedades también poseen un desván simbólico constituido por bodegas, entierros arqueológicos de ciudades enteras, etc. El abandono produce una serie de transformaciones sobre los objetos, a veces las más graves, porque estos sitios de depósito o almacenamiento no poseen las condiciones idóneas para la conservación, por eso no es extraño que en esta fase se registren mutilaciones, entendidas como la pérdida de códigos que resultan en un objeto incompleto o hipocodificado. Pero después de alcanzar la curva máxima de alteración material, el objeto tiende a establecer una relación de equilibrio con su entorno.

Posteriormente la misma práctica social que los margina y destruye debido a su obsolescencia, en un momento específico protagoniza su reconocimiento cuando a través de sus especialistas, instituciones, comunidades o asociaciones civiles reconoce el valor de un objeto, lo denomina patrimonio cultural, patrimonio histórico o patrimonio artístico y a través de diversos mecanismos procura su activación. Activar un repertorio patrimonial consiste en "escoger referentes y exponerlos de algún modo, sacralizándolos" (Moncusí, 2005:100) e implica la puesta en marcha de un sistema de carácter simbólico. A partir de este momento el objeto será mostrado como un signo ostensivo, es decir, como representante simbólico del grupo cultural al que pertenece. El reconocimiento conduce a actividades como el rescate, el estudio e investigación, la restauración e incluso la exposición del objeto.

La restauración es una consecuencia lógica del reconocimiento del valor patrimonial de los objetos que demanda su preservación y la restitución de sus valores demeritados u ocultos por un estado material desfavorable. Desde el punto de vista de la restauración, el reconocimiento es la etapa central. El estado actual del objeto es la materia de trabajo del restaurador, y es el que permite y en cierto sentido obliga a mirar hacia atrás para realizar una especie de reconstrucción forense de su ciclo de vida con miras a restituir sus valores, no buscando "un ilusorio estado original" (Philippot, 1966) sino una morfología representativa de su unidad estructural y simbólica. La valoración de los estados a los que puede llegar un objeto mediante su restauración, depende del estudio y comprensión de su ciclo de vida.

Así llegamos a la fase final del trabajo, la etapa de restitución. La restitución es el proceso de reinserción del objeto al contexto del cual partió (Cruces, 1998) – ya sea

Mirta Asunción Insaurralde Caballero
EL OFICIO DE CONSERVAR LA MEMORIA. UNA REFLEXIÓN ACERCA DE LA RELACIÓN ENTRE MUSEOS, PATRIMONIO Y RESTAURACIÓN
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 348-358

el museo, el templo, la vía pública o la comunidad – o el despliegue de un nuevo contexto de uso o una nueva función social. El proceso de restitución no concluye con la simple devolución del objeto restaurado, sino que implica poner al alcance de los custodios o usuarios naturales las claves necesarias para comprenderlo y disfrutarlo.

El estudio e interpretación del ciclo de vida de los objetos y el sitio fundamental que ocupa el proceso de restitución, pone en perspectiva incluso el objetivo final de los sistemas de formación profesional, al afirmar que la Restauración (como disciplina) no se limita a la conservación del objeto, sino que está orientada a hacer posible su reinserción al circuito social en que cumple una función específica, es decir, a favorecer la conclusión del proceso de restitución patrimonial.

Ideas finales: los museos, el patrimonio y la restauración

Los museos son los espacios privilegiados para comunicar contenidos de diversa naturaleza y han sido los principales promotores en la generación de nuevas lecturas del patrimonio cultural, lecturas que favorecieron una dinamización extraordinaria del ámbito y que influenciaron a las disciplinas afines, como por ejemplo a la Restauración. Y es justamente de esta reflexión reforzada por la afirmación de que el objetivo de la Restauración va más allá de la mera conclusión de los tratamientos directos sobre la obra, que deviene la idea de que todo proceso de estudio e intervención debe desarrollarse en función de la necesidad central de restituir el objeto a su contexto.

Lo anterior establece un vínculo extraordinario entre museos, patrimonio y restauración, un vínculo que destaca la clara pertinencia social de ambas disciplinas en función de un interés común: el patrimonio cultural. Esta relación debería impulsar mayor cantidad de proyectos que integren las fortalezas de ambas disciplinas, conjuntando la posibilidad privilegiada de acceso a los objetos y al conocimiento de su ciclo de vida que poseen los restauradores, con la gran capacidad de la museología de explorar y proponer nuevos lenguajes y escenarios capaces de cautivar a los visitantes poniendo a su alcance los aspectos que a menudo se encuentran velados o inaccesibles, y exportando estas experiencias incluso a espacios ubicados fuera de los museos, como herramienta para favorecer la conclusión de los procesos de restitución patrimonial en comunidades, sitios arqueológicos, vía pública y demás contextos patrimoniales.

Finalizaremos diciendo que la verificación del proceso de restitución es lo que permitirá a los actores y especialistas involucrados en el estudio, gestión, conservación y restauración de bienes culturales, producir un conocimiento útil

Mirta Asunción Insaurralde Caballero
EL OFICIO DE CONSERVAR LA MEMORIA. UNA REFLEXIÓN ACERCA DE LA RELACIÓN ENTRE MUSEOS, PATRIMONIO Y RESTAURACIÓN
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 348-358

para la sociedad, al establecer las condiciones necesarias para el desarrollo de una verdadera dialógica cultural, interesada en flexibilizar las barreras paradigmáticas para crear mecanismos fronterizos de traducción que permitan el ingreso a las "otras lógicas" imbricadas en la cuestión patrimonial.

Mirta Asunción Insaurralde Caballero
EL OFICIO DE CONSERVAR LA MEMORIA. UNA REFLEXIÓN ACERCA DE LA RELACIÓN ENTRE MUSEOS, PATRIMONIO Y RESTAURACIÓN
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 348-358

Bibliografía

Ballart, Josep (2002), *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*. (2ª.ed) Edit. Ariel, Barcelona.

Ballart Hernández, Josep y Jordi Juan i Tresserras (2005), *Gestión del patrimonio cultural*. (2ª.ed) Edit. Ariel, Barcelona.

Brandi, Cesare (1999), *Teoría de la restauración*. Alianza edit., Madrid.

Cruces, Francisco (1998), *"Problemas en torno a la restitución del patrimonio. Una visión desde la antropología"*. En Política y sociedad, 27. Universidad Complutense, Madrid.

García Canclini, Nestor (2004), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo, 17a. reimpresión, México.

García García, J (1998), *"De la cultura como patrimonio al patrimonio cultural"* en Política y Sociedad, 27. Universidad Complutense, Madrid.

Giménez Montiel, Gilberto (2005), *Teoría y análsis de la cultura*. Vol. I. CONACULTA/ ICOCULT, México.

Jiménez, Mauricio Benjamin (2005), *El objeto de la restauración. Fundamentos teóricos de una práctica*. Tesis de Licenciatura en RBM, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía Manuel del Castillo Negrete, México.

Mora, Paolo; Mora, Laura; Philippot, Paul (2003), *La conservación de pinturas murales*. Universidad del Externado de Colombia, Colômbia.

Moncusí Ferré, Albert (2005), *"La activación patrimonial y la identidad"* en Hernández i Martí, G. , Santamarina Campos, B., Moncusí Ferré, A y Albert Rodrigo, M. La memoria construida. Patrimonio cultural y modernidad. Tirant lo Blanch edit., Valencia.

Muñoz Viñas, Salvador (2003), *Teoría contemporánea de la restauración*. Síntesis, Espana.

Santamarina Campos, Beatriz (2005), *"Una aproximación al patrimonio cultural"* en Hernández i Martí, G. , Santamarina Campos, B.,Moncusí Ferré, A y Albert Rodrigo, M. La memoria construida. Patrimonio cultural y modernidad. Tirant lo Blanch edit., Valencia.

Museus, Espaço e Comunicação / Museos, Espacio y Comunicación / Posters

Edjane Cristina Rodrigues da Silva
CAPACITAÇÃO DE PROFISSIONAIS: ESTRATÉGIA DE COMUNICAÇÃO NO MUSEU DE ARTE SACRA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 360-362

Edjane Cristina Rodrigues da Silva

Coordenadora do Setor de Exposição do MAS/UFBA – Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/UFBA

CAPACITAÇÃO DE PROFISSIONAIS: ESTRATÉGIA DE COMUNICAÇÃO NO MUSEU DE ARTE SACRA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Edjane Cristina Rodrigues da Silva

Resumo

Com o propósito de melhorar a comunicação museu/público, o Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia vem realizando um projeto que visa o aprimoramento dos recursos humanos que atuam na área de exposição, especificamente dos profissionais guardas de acervo, investindo na capacitação destes a partir do contexto museológico.

Palavras-chave: Capacitação, Comunicação, Guardas de Acervo

Abstract

In order to improve museum/public communication, the Museum of Sacred Art of the Federal University of Bahia is carrying out a project that seeks to invest in the human resources that work in the exhibition area, in particular the museum's professional security guards, by training them within a museological context.

Keywords: Training, Communication, Museum Guards

Edjane Cristina Rodrigues da Silva
CAPACITAÇÃO DE PROFISSIONAIS: ESTRATÉGIA DE COMUNICAÇÃO NO MUSEU DE ARTE SACRA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 360-362

Edjane Cristina Rodrigues da Silva
CAPACITAÇÃO DE PROFISSIONAIS: ESTRATÉGIA DE COMUNICAÇÃO NO MUSEU DE ARTE SACRA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 360-362

Capacitação de profissionais: Estratégia de comunicação no Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia

Edjane Cristina Rodrigues da Silva
Coordenadora do Setor de Exposição do MAS/UFBA
Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA



Fachada do Museu de Arte Sacra da UFBA
Fotografia: Sérgio Benutti

O Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia, considerado um dos mais importantes museus da América Latina na sua especialidade, abriga uma coleção de quase cinco mil peças procedentes de várias Igrejas e Irmandades Religiosas de todo o Estado, além de coleções particulares. Instalado no antigo Convento de Santa Teresa, seu acervo é composto por peças do século XVI ao XX, dividido em categorias como: imaginária, marfim, pintura, ourivesaria, mobiliário, têxteis, cerâmica, gravura e desenhos.

A comunicação do museu com o público é realizada a partir de recursos museológicos e museográficos com o propósito de transmitir sua mensagem de forma mais didática, seja através de textos e etiquetas, equipamentos de mídia eletrônica ou através de monitores e pessoal capacitado a dar informações.

Preocupado com a relação museu-público o MAS vem realizando, desde ao ano de 2005, um projeto que visa o aprimoramento de recursos humanos que atuam na área de exposição, especificamente dos profissionais "guardas de acervo", orientando-os quanto ao seu papel dentro da instituição museal.

O projeto foi desenvolvido a partir de um questionário de avaliação voltado à área de exposição, aplicado junto ao público visitante, possibilitando a este dar sua opinião e sugestão com relação a comunicação, montagem expositiva, bem como ao atendimento/recepção. Os dados obtidos apontaram para a necessidade de melhoria no atendimento realizado pela equipe de guardas de acervo.

Dessa forma surgiu a proposta de "Capacitação dos guardas de acervo do Museu de Arte Sacra da UFBA", que teve como objetivo principal aprimorar o conhecimento desses profissionais dentro do contexto museológico, investindo na sua formação integral. O projeto foi então dividido em duas fases:

1. Elaboração de material didático.
Foram elaboradas apostilas com temas específicos e com uma linguagem de fácil compreensão, visto que os mesmos não têm formação na área de museologia ou artes.

2.Realização de palestras com debates entre os técnicos do museu e os guardas de acervo, além de visita monitorada as salas de exposição.
Durante as palestras foram levantadas questões sobre o acolhimento ao público, vigilância e segurança, normas de conduta para o desempenho de suas funções, além de noções sobre conservação preventiva para o acervo e histórico do museu.

Atendendo as recomendações da Declaração de Caracas, cuja proposta destaca "que os museus priorizem e sistematizem a realização de programas de capacitação de recursos humanos", o Museu de Arte Sacra da UFBA tem buscado estratégias de capacitação de seus profissionais. Consciente da sua responsabiliade sócio-educacional, especialmente por ser um museu universitário, vem atuando dentro de uma perspectiva de ação museal contemporânea que contempla os diversos setores da instituição.

É importante destacar alguns resultados observados na prática:
Melhoria na qualidade de atendimento ao visitante;
Maior interesse profissional, a partir da compreensão de sua importância dentro da instituição museológica;
Maior interação entre os técnicos - museólogos, restauradores e conservadores - e os guardas de acervo.

O processo de capacitação, atualmente, vem acontecendo de forma contínua. A dinâmica do projeto nos fez perceber a necessidade de um acompanhamento desses profissionais de forma mais próxima, auxiliando-os no espaço expositivo, diariamente.





Guardas de acervo nas salas de exposição do MAS
Fotografia: Edjane Silva

Bibliografia:
CURY, Marília Xavier, Exposição: concepção, montagem e avaliação, São Paulo, Annablume, 2005
Declaração de Caracas, ICOM, 1992, In: Cadernos de Sociomuseologia, nº15, 1999
SANTOS, Maria Célia Moura, Os museus e a busca por novos horizontes - Texto apresentado no III Fórum de profissionais de reservas técnicas de museus, Salvador, Brasil, 2002

Elisabet Carceller

Desde 2001 tenho trabalhado em diferentes instituições, sempre ligadas à área cultural. Posso destacar as colaborações realizadas no Museu de Arte de Sabadell (exposição Èczema. Del textualisme a la posmodernitat. 1978-1984 e Cd-rom La col·lecció. 1875-1936), no Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona (CCCB) onde trabalhei no Departamento de Exposições e na Televisão Espanhola – Catalunha, onde trabalhei como documentalista e coordenadora internacional de direitos de autor da série documental Dalí 1904-1989. Cheguei a Portugal em 2005. Entre esse ano e 2008 trabalhei na Biblioteca da Ajuda, realizando entre outras, tarefas de coordenação de exposições e actividades didácticas. Em Outubro de 2008 decidi iniciar actividade por conta própria na área da museografia. Actualmente estou a realizar projectos expositivos para o Museu de Lanifícos, da Covilhã, e para a Câmara de Torres Vedras.

MÓDULOS INTERACTIVOS NOS MUSEUS. EXEMPLOS E CONSELHOS PRÁTICOS

Elisabet Carceller

Resumo

O *poster* apresenta diferentes opções de interactividade nos museus, dando especial ênfase a exemplos de interactividade sem multimédia, de uso manual, por considerar que são opções pouco exploradas nos museus portugueses.

Igualmente, enumera as vantagens que esta tipologia de interactivos podem proporcionar aos museus, lista uma série de questões essenciais a considerar antes de optar por uma opção de interactivo ou outra e apresenta exemplos bem sucedidos de museus internacionais, seguindo o critério utilizado por Louise Bélanger.

Finalmente, faz um apontamento à classificação da interactividade em manual ou *hands-on*, mental ou *minds-on* e emocional ou *hearts-on*, utilizada por Jorge Wagensberg, entre outros.

Palavras-chave: Museu, Interactivos, Manual

Abstract

This poster presents various options of interactivity in museums, with special emphasis on examples without multimedia interactivity, considering that hand-operated devices are less explored in Portuguese museums.

It enumerates the advantages that this kind of interactives can provide to museums, lists key issues to consider before choosing one option of interactive or another, and provides successful examples of international museums, following a classification based on Louise Bélanger's criteria.

Finally, it points to the division of interactivity into hands-on, minds-on and hearts-on, used by Jorge Wagensberg, amongst others.

Keywords: Museum, Interactive, Manual

Elisabet Carceller
MÓDULOS INTERACTIVOS NOS MUSEUS. EXEMPLOS E CONSELHOS PRÁTICOS
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 363-365

Elisabet Carceller
MÓDULOS INTERACTIVOS NOS MUSEUS. EXEMPLOS E CONSELHOS PRÁTICOS
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 363-365

Módulos interactivos nos museus
Exemplos e conselhos práticos

Os museus do séc. XXI dinamizaram e diversificaram as suas propostas, de olhos postos nas necessidades dos vistantes, com o intuito de lhes proporcionar experiências vitais enriquecedoras do ponto de vista lúdico e cultural.

Cada vez mais, as exposições pensam em introduzir e combinar recursos inovadores, tais como interactivos, cenografias, maquetas, modelos ou audiovisuais, para conseguir transmitir da melhor maneira possível as temáticas sobre as que tratam.

Este poster aborda exclusivamente os interactivos. Dá-se especial atenção aos recursos sem multimédia, de uso manual, por se considerar que são opções pouco exploradas nos nossos museus e com vantagens que não se devem desprezar:

- o nível de interactividade manual (*hands-on*) costuma ser mais elevado, permitindo aos visitantes a aprendizagem que advém do fazerem por eles próprios.

- os interactivos manuais são bem aceites por visitantes que não se identificam com os interactivos multimédia, por não estarem habituados a interagir com estes equipamentos. Também atraem os visitantes mais novos, desde que o design gráfico e a proposta sejam apelativos.

- finalmente, a produção deste recursos é normalmente mais económica que a dos interactivos multimédia, permitindo introduzi-los mesmo nos casos de orçamentos reduzidos.

Uma vez decidido qual é o recurso interactivo que vai servir melhor os nossos objectivos, é importante ter presente os seguintes aspectos:

- Será de uso individual ou colectivo? Temos espaço suficiente?
- Estará localizado no percurso expositivo ou num espaço separado, dedicado exclusivamente aos interactivos?
- Qual será a duração média de utilização? Será necessário disponibilizar assentos?
- Terá componente audio? Como controlaremos a contaminação acústica?
- Qual será o material utilizado? É suficientemente resistente? Caso tenha peças soltas, está prevista uma substituição rápida e economicamente viável caso se danifiquem ou desapareçam?
- Como vamos solucionar o retorno ao ponto de início para o próximo visitante interagir correctamente?

O sucesso dos interactivos dependerá muito de se conseguimos responder correctamente a estas perguntas e se o conjunto das nossas propostas consegue chegar ao número máximo de visitantes apelando à sua participação nas vertentes de *hands-on*, *minds-on* e *hearts-on*.

ELISABET CARCELLER GUILLAMET
elisabet.carceller@gmail.com

Portas e gavetas que escondem peças:

A interactividade que implicam é muito simples. Dão bom resultado quando utilizadas para "esconder" peças e informação complementária ao discurso principal e que expostas em permanência saturariam o visual gráfico da exposição. Atraem à curiosidade dos visitantes por conhecer o que está oculto. Ao abrir, podem despoletar um equipamento audio ou audiovisual.

É preciso:
- Indicar claramente que a gaveta é para abrir, por meio de uma frase ou ícono.
- Utilizar sistemas que facilitem o fecho e amortecedores para não gerar ruído.
- Ter atenção à boa iluminação das peças.


The Story of Berlin, Berlim


Museu Judaico, Berlim


National Conservation Center, Liverpool


Museu Judaico, Berlim

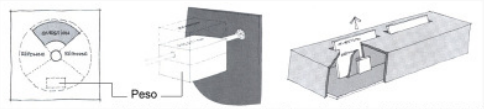


International Slavery Museum, Liverpool



Elementos pivotantes e deslisantes, que escondem informação:

Tal como com o caso anterior, são úteis para esconder informação adicional, permitindo diminuir o volume de texto visível. Funcionam bem em jogos de perguntas e respostas. É preciso ter atenção ao retorno à posição inicial, sendo muito funcionais os sistemas que utilizam a força da gravidade para o efeito.



Fonte: *L'interactivité au Musée: Guide pratique* / Belanger, Louise - Québec : Musée de la Civilisation, 1998.

Interactivos com peças soltas:

Precisam de uma participação activa dos visitantes. Costumam utilizar-se para explicar sistemas constructivos, potenciando a aprendizagem pela experiência. Também podem utilizar-se em jogos de perguntas e respostas ou associação. Neste caso as peças devem prever a autocorrecção, encaixando únicamente numa resposta.

É preciso ter atenção ao retorno, por meio de sistemas automáticos ou prevendo locais onde arrumar as peças. As peças soltas devem ser de custo reduzido, sendo recomendável prever a existência de cópias para uma rápida substituição das peças extraviadas ou danificadas.





National Conservation Center, Liverpool


Museu Judaico, Berlim



Walker Art Gallery, Liverpool


Merseyside Maritime Museum, Liverpool

Interactivos que apelam aos sentidos:

Áudio / audiovisual: Muito úteis para dar voz aos protagonistas, testemunhas ou especialistas do tema tratado. Ter atenção à contaminação acústica. É recomendável prever opções de selecção, assim como indicar a duração dos fragmentos.
Táctil: Podem ser peças escondidas que é preciso identificar ou peças visíveis que normalmente não podem ser tocadas, oferecendo esta experiência aos visitantes.
Visual: Podem ser orifícios que permitam a visão de objectos escondidos ou interactivos que potenciem uma visão diferente, através de lupas, microscópios, etc.
Cheiro: Podem acrescentar informação ou formar parte de jogos de identificação.

É necessário dar informação aos visitantes sobre o funcionamento do equipamento.

Interactivos multimédia:

Com opções cada vez mais diversificadas, os interactivos multimédia abrangem hoje em dia grande parte do mercado. As potencialidades são muitas e, desde que bem aproveitadas, podem fornecer muita informação, de maneira didáctica e lúdica.

Na minha opinião, as desavantagens estão relacionadas à baixa funcionalidade de alguns sistemas, principalmente os que utilizam sensores ainda pouco precisos e as falhas de software, que implicam reparações externas e habitualmente morosas.

Entre os casos de maior sucesso contam-se os jogos de rol, onde o utente encarna uma personalidade e tem que tomar opções para chegar a um resultado e algumas propostas inovadoras de realidade aumentada.



Merseyside Maritime Museum, Liverpool


Australian Museum, Sydney

À descoberta do Mundo, Belmonte

Helena Dinamene Duarte Gomes Simões Baltazar

Sou licenciada em História, Variante Arte, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (1991-1995), instituição onde realizei a Pós-Graduação em Museologia (1996-1998) e em cujo Departamento do Património defendi a minha dissertação de mestrado (2008), orientada pela Profª Dra Alice Semedo, intitulada "Os turistas no museu: (dis) ou indispensáveis? O caso do Museu de Alberto Sampaio em Guimarães", no âmbito do tema geral dos Públicos de Museus.Trabalho desde 1991 como free lancer, na área do turismo cultural, concebendo programas de visita ao património nacional, para turistas nacionais e estrangeiros, e acompanhando essas mesmas visitas enquanto guia-intérprete oficial (carteira profissional desde 1991). Para além disso, acompanho com regularidade equipas de TV e jornalistas estrangeiros interessados em escrever artigos ou realizar reportagens sobre património turístico português e desloco-me anualmente a diferentes países estrangeiros, em representação da marca "Porto e Norte de Portugal", promovendo Portugal enquanto destino turístico cultural. Dou também formação na área do Turismo em diferentes instituições desde 1996.

Helena Dinamene Duarte Gomes Simões Baltazar
OS TURISTAS NO MUSEU: (DIS) OU INDISPENSÁVEIS? O CASO DO MUSEU DE ALBERTO SAMPAIO EM GUIMARÃES
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 366-368

OS TURISTAS NO MUSEU: (DIS) OU INDISPENSÁVEIS? O CASO DO MUSEU DE ALBERTO SAMPAIO EM GUIMARÃES

Helena Dinamene Duarte Gomes Simões Baltazar

Resumo

A partir da análise de três possíveis factores, responsáveis pelo número reduzido de turistas no Museu de Alberto Sampaio em Guimarães, nomeadamente um perfil de turistas desinteressado na escolha do museu como local de visita; o desconhecimento da sua existência por parte dos potenciais visitantes; uma política de divulgação da instituição e serviços desadequados; apontaram-se soluções para resolver o problema e inverter esta tendência. Paralelamente, provou-se a conveniência de tratar os turistas como um segmento de público, diferenciado dos restantes visitantes dos museus, demonstrando de que forma, a especificidade do que designei "estar turista" influencia os consumos culturais escolhidos.

Palavras-chave: Turista Cultural, Públicos de Museus, Marketing de Museus

Abstract

This study analyzes three possible reasons for the small number of tourists visiting the Alberto Sampaio Museum in the city of Guimarães; namely, a profile of tourists uninterested in choosing the museum as a place to visit; secondly some tourists' unawareness of the museum's existence; and thirdly, the museum's inadequate approach to both publicizing the institution and providing necessary services for its visitors. This study also identifies solutions to these problems and ways of reversing the present trend. Similarly, this study shows a museum need to treating tourists differently from the rest of its visitors because the specific behaviour of those who have assumed a tourist mentality, that I called "staying tourist", influences the cultural choices that they make.

Keywords: Cultural Tourist, Museum Publics, Museum Marketing

Helena Dinamene Duarte Gomes Simões Baltazar
OS TURISTAS NO MUSEU: (DIS) OU INDISPENSÁVEIS? O CASO DO MUSEU DE ALBERTO SAMPAIO EM GUIMARÃES
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 366-368

Helena Dinamene Duarte Gomes Simões Baltazar
OS TURISTAS NO MUSEU: (DIS) OU INDISPENSÁVEIS? O CASO DO MUSEU DE ALBERTO SAMPAIO EM GUIMARÃES
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 366-368

U.PORTO
FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

OS TURISTAS NO MUSEU: (DIS) OU INDISPENSÁVEIS? O CASO DO MUSEU DE ALBERTO SAMPAIO EM GUIMARÃES

Helena Dinamene Baltazar, Dissertação de Mestrado (2008), Departamento de Museologia, FLUP, PORTO
helena.duarte.baltazar@gmail.com

1. INTRODUÇÃO

Questões de partida:

Que importância é dada aos turistas, enquanto público de museus?

Os museus desconhecem ou ignoram os turistas enquanto segmento de público?

A comunicação que se estabelece entre os turistas e estas instituições é a mais apropriada?

Estas questões inserem o projecto na temática geral dos públicos de museus e da comunicação com eles.

2. JUSTIFICAÇÃO TEÓRICA

A reflexão acerca do posicionamento dos turistas enquanto público de museus pretendeu:

Em termos gerais

1) Justificar a legitimidade e necessidade do tratamento dos turistas como um segmento diferenciado dos restantes visitantes dos museus.

2) Estimular o desenvolvimento de estudos específicos sobre turistas, no âmbito da museologia.

Em termos específicos

1) Ajudar o Museu de Alberto Sampaio a identificar as suas fragilidades no que ao segmento dos turistas diz respeito.

2) Propor acções concretas para aumentar os turistas interessados em visitar o Museu de Alberto Sampaio.

3) Propor acções tendentes a melhorar a qualidade da experiência dos turistas que visitam o Museu de Alberto Sampaio.

3. METODOLOGIA

O estudo de caso revelou-se a estratégia de investigação mais adequada aos objectivos pretendidos: investigar um fenómeno no seu contexto real.

O conhecimento obtido é "um conhecimento sobre as condições de possibilidade", dentro de um paradigma crítico do conhecimento.

Técnicas de recolha de dados: Observação directa
Entrevistas
Análise de fontes
Inquéritos por questionário

4. ANÁLISE

Três possíveis factores responsáveis pelo número reduzido de turistas no Museu de Alberto Sampaio em Guimarães:

1) **Um perfil de turistas desinteressado na escolha do museu como local de visita → hipótese falsa** : Um grande número de turistas que visita Guimarães, encaixa no perfil do turista consumidor cultural, quer se pense em termos de definição técnica, quer se pense em termos de definição conceptual.

2) **Desconhecimento da existência do museu por parte dos potenciais visitantes → hipótese verdadeira :** o desconhecimento em relação ao museu é mais acentuado no caso dos estrangeiros que no caso dos turistas portugueses, pelo tipo de fontes a que recorrem e pelo conteúdo dessas fontes.

3) **Uma política de divulgação da instituição e serviços desadequados → hipótese verdadeira :** o museu revela dificuldade (mas não desinteresse) em captar os turistas estrangeiros e uma desadequação dos serviços prestados relativamente a este segmento de público, fruto do não conhecimento das características dos turistas seus visitantes, por um lado, e dos turistas em visita à cidade de Guimarães, por outro.

5. CONCLUSÃO

O turista que visita Guimarães encaixa no perfil do turista consumidor cultural mas visita em número reduzido o Museu de Alberto Sampaio por:

1) Falta de conhecimento da sua existência.

2) Por ter dele uma imagem pouco atractiva, fruto da forma como é divulgado pelas diferentes fontes de informação.

3) Pela incapacidade do museu se apresentar como uma alternativa ao restante património existente na cidade.

4) Pelo desconhecimento que o museu tem das características deste segmento de público.

5) Pela desadequação dos serviços do museu a algumas das necessidades deste público.

6) O turista português visita em maior quantidade este museu e tem uma experiência mais positiva porque o idioma facilita o processo de comunicação durante a visita e porque a proximidade física, emocional e cultural dos turistas portugueses ao museu facilita o processo de divulgação externa deste.

7) Falta ao Museu de Alberto Sampaio uma política consistente e permanente de divulgação da sua imagem e das suas actividades e um esforço de adaptação dos seus serviços às necessidades e motivações deste segmento de público.

ASSIM, **esta dissertação apresenta medidas concretas de inversão da situação encontrada.**

PORÉM, **a responsabilidade pela pouca atenção dirigida ao público dos turistas, no contexto dos museus nacionais, é também da responsabilidade da tutela:**

1. O Instituto dos Museus e da Conservação não tem (Junho de 2008) um Departamento de Marketing e Comunicação.

2. O Instituto dos Museus e da Conservação não desenvolve regularmente estudos de públicos.

3. O Instituto dos Museus e da Conservação possui um sistema de *software* rígido para registo de entradas de visitantes, que não permite inserir novas variáveis, nomeadamente a nacionalidade, e assim conhecer melhor os seus públicos.

4. Continua a verificar-se rigidez nos horários de funcionamento dos museus nacionais sem que esses horários estejam relacionados com estudos de fluxos de visitantes, ritmos de visitas, ou sem que se tenha em conta a relação com o restante património envolvente.

6. BIBLIOGRAFIA

Disponível, assim como todo o texto da dissertação, em www.scribd.com

José António Rodrigues Lima

Relativamente à minha experiencia profissional tenho a referir que esta não se encontra centrada na museologia estando mais voltada para as ciências da educação. O meu interesse pela Museologia manifestou-se quando me surgiu a possibilidade de poder frequentar um mestrado nesta área, considerando as múltiplas vantagens que poderão advir de uma relação de reciprocidade, aproximando a Escola e o Museu. O desafio acentuou-se ao tentar estabelecer caminhos que conduzissem a essa relação, acrescentando a este processo outras áreas cientificas relacionadas com a qualidade e as novas tecnologias, que em muito poderão contribuir para uma evolução dos processos museológicos em parceria com os processos de aprendizagem fomentados pela escola. No decurso da investigação foi fundamental a participação em seminários no âmbito da Museologia, das Novas Tecnologias, do E-Learning, entre outras, que se revelaram importantíssimas para a fundamentação de todas as conclusões apresentadas no meu estudo.

MUSEUS EM «BANDA LARGA» – ESTUDO EXPLORATÓRIO SOBRE MUSEUS, COMUNICAÇÃO E NOVAS ACESSIBILIDADES

José António Rodrigues Lima

Resumo

A evolução constante abre-se a uma constante mudança.

Na Museologia essa realidade reflecte-se necessariamente na forma como as instituições se deverão rever a si próprias. Novas atitudes e procedimentos são urgentes para satisfazer uma sociedade em constante mutação. Essa mudança nem sempre é pacífica e exige ousadia.

Tendo em conta os valores de missão dos museus para a sociedade e para o indivíduo especificamente, torna-se necessário perceber a forma como são vistos, promovendo a participação, garantindo-se assim um maior sucesso que dará um novo sentido à existência dessas instituições.

No sentido de mostrar a forma como o «Museu» é percepcionado por um dado público, observámos a «Escola» e os seus actores directos, isto é, de que modo a imagem dos museus é disseminada e qual a importância desta realidade para alunos e professores.

O museu gerador de sensações é um museu bem-vindo para a Escola. O «ver», «ouvir» e «sentir» são processos indissociáveis da condição humana e necessitam de ser estimulados de forma a promover a participação como processo chave da qualidade.

A ascensão das novas tecnologias e sobretudo da Internet alterou determinantemente o panorama social, devendo as instituições museológicas estar atentas e tirar proveito dessas transformações. Devem para tal observar os caminhos prováveis a trilhar, numa perspectiva de aprendizagem e de partilha e, ao mesmo tempo, promover a participação e a colaboração atendendo sempre à «Qualidade».

Os Museus «Sensação», físicos ou virtuais, devem assim inspirar-se na qualidade, não havendo outra forma de lá chegar a não ser pela educação, "bem como

José António Rodrigues Lima
MUSEUS EM «BANDA LARGA» – ESTUDO EXPLORATÓRIO SOBRE MUSEUS, COMUNICAÇÃO E NOVAS ACESSIBILIDADES
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 369-373

não será educação, aquela que não se destinar a formar o sujeito histórico, crítico e criativo" (Demo, 2000).

Porque o museu é hoje muito mais do que um templo de relíquias, de memórias ou uma simples montra de objectos, importa envolver os indivíduos, quer seja presencial ou virtualmente, num compromisso que vai para além da simples existência das instituições; dando sempre particular enfoque, ao sensível, ao contemplativo, ao serviço e à Qualidade.

Os museus «Sensação», quer presencialmente ou virtualmente, serão museus mais globalizantes e envolventes. Museu integrantes, que sabem chegar mais depressa e com maior eficácia a todas as pessoas, que os verão como seus.

Serão assim museus em «Banda Larga» mais permeáveis, acolhedores e voltados para as pessoas, museus mais humanizados, centrados no ser humano.

Palavras-chave: Museu/Escola, Qualidade, Internet, Percepção, Participação

Abstract

Constant evolution opens up to constant change.

In Museology that reality necessarily reflects itself on the way institutions should review themselves. New attitudes and proceedings should immediately be made in order to satisfy a society which is in constant mutation. That change isn't always pacific and demands boldness.

Considering the spirit of mission that museums have towards society and towards the specific individual, it is necessary to understand the way they are seen, promoting participation and, thus, granting a greater success which will give a new meaning to those institutions.

In order to show how the «Museum» is seen by a specific public, we observed School and their direct intervenient so, we aim to understand how the image of the museums is spread and how important it is to teachers and students.

Museums as feelings' generator is a museum welcome for the school. Watching, listening and feeling are dissociate procedures of the human condition and, need to be stimulated in order to promote the participation as the key of the whole process.

The rise of the new technologies, specially the Internet, has profoundly change society and, so, museums should be aware and profit of those transformations. To achieve these goals, they must consider all the possible ways, in a perspective of learning and sharing and at the same time, promote participation and cooperations always regarding «Quality».

The «Sensation» Museum, physical or virtual should be inspired in quality, unreachable unless through education, "*thus it will not be education the one that*

doesn't look forward to form an historical being, critical and creative" (Demo, 2000).

Because the museum is no longer only a temple of old things, of memories or a simple collection of objects, it is important to envolve individuals always aiming to achieve the sensibility, the contemplation, service and «Quality».

The «Sensation» Museum, presently or virtually, will be global and involving museums. Integrative museums can reach further and faster to all the people, which will see them as theirs.

Thus, they will be «broad band» Museums more humanized and centred in the human beings.

Keywords: Museum and School, Quality, Internet, Perception, Participation

José António Rodrigues Lima
MUSEUS EM «BANDA LARGA» – ESTUDO EXPLORATÓRIO SOBRE MUSEUS, COMUNICAÇÃO E NOVAS ACESSIBILIDADES
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 369-373

MUSEUS EM «BANDA LARGA»

MUSEUS, COMUNICAÇÃO E NOVAS ACESSIBILIDADES








Dissertação de Mestrado por: JOSÉ ANTÓNIO RODRIGUES LIMA (josearolima@gmail.com), Orientador: Professor Doutor Mário Moutinho / Co-Orientador: Dra. Isabel Victor (Museu do Trabalho Michael Giacometti, Setúbal) Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias de Lisboa

1. Introdução

Estando os valores de missão dos museus orientados para a sociedade e para o indivíduo especificamente, torna-se necessário perceber a forma como são vistos, promovendo a participação dos públicos, garantindo-se assim um maior sucesso que dará um novo sentido à sua existência.
A ascensão das novas tecnologias e sobretudo da Internet alterou determinantemente o panorama social, devendo as instituições museológicas estar atentas e tirar proveito dessas transformações. Devem para tal observar os caminhos prováveis a trilhar, numa perspectiva de aprendizagem e de partilha e, ao mesmo tempo, promover a participação e a colaboração atendendo sempre à «Qualidade».
Porque os museus são hoje muito mais do que templos de relíquias, de memórias ou simples montras de objectos, importa envolver os indivíduos, quer seja presencial ou virtualmente, num compromisso que vai para além da simples existência das instituições; dando sempre particular enfoque, ao **Contemplativo**, ao **Serviço** à **Participação** e à **Qualidade**.

2. Problemática

Que canais poderão ser usados para tornar o Museu mais acessível, compreensível e inspirador, beneficiando da participação e envolvimento com outros Museus e com a Escola, no sentido de uma melhoria da eficiência e qualidade na prestação de serviços?

- Como é que os museus são vistos pela escola?
- Os museus através dos seus sítios Internet (*sites* oficiais e blogues), transmitem uma imagem positiva, acessível e promovem uma interacção com os seus públicos?
- Como é que poderá ser feita a disseminação da imagem dos museus e das suas práticas de comunicação, numa perspectiva de Qualidade?

3. Hipóteses

- Os alunos interessam-se, de forma geral, pelas instituições «Museu», reconhecendo-os como um espaço de descoberta aprendizagem e de contemplação.
- Os professores acreditam que os museus poderão desempenhar um importante papel na transmissão de conhecimentos, articulando a sua missão com a acção educativa das escolas.
- Os museus apresentam os seus Sítios Web através de uma imagem cuidada, apelativa e de consulta prática para os seus públicos.
- Os Blogues apresentam-se como uma alternativa ou complemento aos *sites* institucionais dos museus, para a disseminação da sua imagem e práticas.

4. Objectivos

Compreender a relação disseminação/percepção da imagem e acção do Museu
Vertente Física/Presencial
Vertente Virtual

Escola ⟺ *Museu* ⟺ *Outros Museus* (Reciprocidade/Feedback)

Conhecimento
Colaboração
Inter Valorização
Interactividade

- Comunidade Virtual de Aprendizagem
- Sítios Internet
- Blogues

Aprendizagem Melhoria

5. Metodologia

- Inquérito por Entrevista (Semi-Directa)
  - Preparação → Guião de Entrevista
  - Tratamento dos dados recolhidos → Método «Verbatim»
  - (Entrevistas a duas Especialistas na área do E-Learning e do Moodle)
- Inquérito por Questionário (Aplicação Directa)
  - Conhecimento de um dado público-alvo
  - Quantificação de um maior número de dados
- Visitas a Instituições Museológicas (observação Presencial/*WEB*)

a) **ESCOLA - Aplicação dos Questionários**
Agrupamento de Escolas do Ensino Básico
Alunos
Turmas: **Alfa, Beta, Gama, Delta**
(88 questionários)
Professores
(75 questionários)
- Educadores de Infância
- 1ºCiclo
- 2ºCiclo
- 3ºCiclo

b) **Observação directa dos Sítios Web dos Museus** → Distrito de Lisboa → **94 Museus**

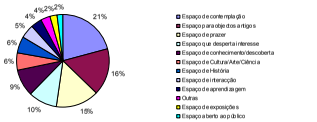
c) **Plataforma Moodle** { Instituições Museológicas; Especialistas na Museologia; Professores, Alunos, outros interessados

6. Constatações

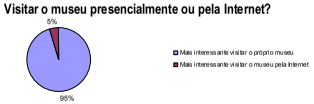
I. Como é que os museus são vistos pela escola?

Alunos

Sensações Positivas que a palavra "Museu" transmite



Visitar o museu presencialmente ou pela Internet?



Razões para uma visita presencial ao Museu



Professores

Serão os Museus atractivos e adequados aos alunos?



Museus não atractivos e inadequados

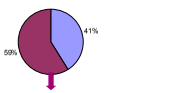


Museus atractivos e adequados



II. Disseminação da imagem dos Museu na Internet

Observação directa dos Sítios Web dos Museus



Aspectos Observados:

a) **Mapa do Site**
b) **Motor de Busca**
c) **Mapa de Localização**
d) **Missão**
e) **Planta do museu**
f) **Visita Virtual**
g) **Sonorizações**
h) **Escolha de idiomas**
i) **Login**
j) **Mailing List**
l) **Newsletter**
m) **Preçário**
n) **Horário**
o) **Instrumentos de Qualidade**

Sítios Web

Tipo «Folheto Electrónico»

Aspectos Presentes
- Preçário
- Horário
- Contactos
- Navegação prática e fácil
- Motor de busca
- Mapa do site
- Escolha de idioma
- Visita Virtual

Aspectos ausentes
- Registo (Login)
- Receber notícias
- Actualizações
- Instrumentos de Qualidade

Um recurso aos BLOGUES como alternativa
- Maior Proximidade dos Públicos
- Facilmente Editáveis
- Promovem a Participação
- Canais de Comunicação Bidireccional
- Baixo Custo

III. Museus e E-Learning

E- Learning ⟹ **Plataforma Moodle**

- Mais procura
- Aplicável às mais diversas áreas
- Promove a interactividade
- Incentiva o gosto pela aprendizagem e pela participação

Comunidade virtual de Aprendizagem → **Estabelecer comparações/partilhar** ⇩ Crescimento mútuo

- Valorização das pessoas e do seu contéudo
- Valorização da participação pró-activa
- Valorização das práticas colectivas

Criação da disciplina «Gestão da Qualidade em Museus»

7. Conclusões

Consideramos ser importante e fundamental que a Museologia contemporânea tenha em conta, e, de uma forma ampla, o potencial das novas tecnologias, reconhecendo esta nova realidade como uma realidade geradora de possibilidades traduzidas ao nível prático e de procedimentos em sintonia com as realidades actuais.

Julgamos que os museus devem promover a interactividade e a possibilidade de descoberta, com o intuito de transformar os momentos das visitas numa vivência inesquecível para os alunos.

Museu ⟺ **Escola**
(Sensibilização recíproca/ intercâmbio de sugestões)

O museu gerador de sensações é um museu bem-vindo para a Escola. O «ver», «ouvir» e «sentir» são processos indissociáveis da condição humana e necessitam de ser estimulados de forma a promover a tão desejada participação.

Os Museus «Sensação», físicos ou virtuais, devem assim inspirar-se na qualidade, não havendo outra forma de lá chegar a não ser pela educação, "bem como não será educação, aquela que não se destinar a formar o sujeito histórico, crítico e criativo" *(Demo, 2000)*.

Os museus «sensação», quer presencialmente ou virtualmente, serão museus mais globalizantes e envolventes. Museu integrantes, que sabem chegar mais depressa e com maior eficácia a todas as pessoas, que os verão como seus.

Serão assim Museus em «Banda Larga» mais permeáveis e voltados para as pessoas. Museus mais acolhidos e repletos de sentido, acrescentando desta forma mais sentido àquilo que julgamos fazer todo o sentido: Museus mais humanizados, centrados no ser humano.



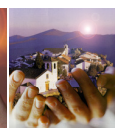
- **Comunicativos**
- **Receptivos**
- **Inovadores**

- Simbiose de doação e acolhimento
- Abertos a uma nova e ampla atitude

⇩ **Evoluções Sociais**

BIBLIOGRAFIA DE DESTAQUE:

EDUCAÇÃO
Duarte, A., (1994). Educação Hoje, Educação Patrimonial. Lisboa: Texto Editora. – Osório, A., & Puga, M., (2007). As Tecnologias de Informação e Comunicação na Escola (Vol. I). Braga: Universidade do Minho. – Schlemmer, E., (2001). Projectos de Aprendizagem Baseados em Problemas: Uma Metodologia Interacionista/Construtivista para Formação de Comunidades em Ambientes Virtuais de Aprendizagem. Congresso Internacional de Informática Educativa. Madrid.
MUSEOLOGIA
Moutinho, M., (1994). A Construção do Objecto Museológico. Cadernos de Sociomuseologia nº4. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. – Primo, J., (1999). Pensar Contemporaneamente a Museologia Museologia e Teoria e Prática I Ed. Lisboa: Edições Universitárias Lusofonas. – Torres, L. (2008). O Património e a Escola – Do Passado ao Futuro (PPEL). Lisboa: Texto Editora.
INTERNET E LEARNING
Campo, J., & Marques, F., (2007). E-Learning – Conceitos, Tecnologias e Modelos. Com a Colaboração do IETEC. Lisboa: Edições Chambel, Lda. – Osório, A., & Puga, M., (2007). As Tecnologias de Informação e Comunicação na Escola (Vol. I). Braga: Universidade do Minho. – Schlemmer, E., (2001). Projectos de Aprendizagem Baseados em Problemas: Uma Metodologia Interacionista/Construtivista para Formação de Comunidades em Ambientes Virtuais de Aprendizagem. Congresso Internacional de Informática Educativa. Madrid: UNED.
AVALIAÇÃO DA QUALIDADE
Melo, M., (2007). O Museu Inspirador de Aprendizagens – Exercício de Aplicação Do Permanente De Auto-Avaliação *in aprovig Learning Por Af em Quatro Serviços Educativos*. Dissertação apresentada ao Departamento de Museologia da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, para obtenção do grau de mestre, orientada por Mário Moutinho e co-orientada por Isabel Victor. Lisboa. – Victor, I., (2008). A Qualidade em Museus – Distinguir entre Museus com "qualidade" e a Qualidade em Museus. Dissertação apresentada ao Departamento de Museologia da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, para obtenção do grau de mestre, orientada por Mário Moutinho. Lisboa.
Neto, C., (2008). O Papel da Internet no Processo de construção do Conhecimento, Uma perspectiva crítica sobre a relação dos alunos do 3º Ciclo com a Internet. Dissertação em Ciências da Comunicação – Comunicação, Cidadania e Educação. Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, para obtenção do grau de mestre, orientada por Rita Blanco Fernández. Braga.
BLOGUES
Fortuna, T., (2008). O Museu em Jogo. Fonte Museu – Cultura Verde e Azul in http://www.verdeazul.com.br/artigos.asp?cod=4&sec=1 – Gonçalves, J., (2008). A Saúde na Blogosfera Portuguesa. Universidade da Beira Interior, http://www.labcom.ubi.pt/agenda/20080522-joaquim.pdf – Corrêa, C., (2004). Comunidades Virtuais Gerando Identidades na Sociedade em Rede. Cibertegendo, Nº13, Universidade Federal Fluminense, RJ, Brasil http://www.uff.br/cibertextonajournal.htm – Logrieire, P., Reis, P., & Fernandes, J., (2008). O Blog como Ferramenta Colaborativa de Aprendizagem. VII Congresso Nacional de Galiza, sendo a 25 de Março, 2009 em http://www.ie.fcsh.unl.pt/userfiles/20080522-blog.pdf – Musaul, E., Flores, M., & Behar, P., (2007). Comunidades Virtuais – Um Novo Espaço de Aprendizagem. http://www.onted.ufrgs.br/publicacoes/Edith.pdf – Pereira, H., & Ulbrich, V., (2004). Os Museus Virtuais. Artigo resultante do Congresso Nacional e Ambiente Hipermídia para Aprendizagem. Universidade de Santa Catarina, Florianópolis. http://www.nemo.inf.ufsc.br/virtual/virtual_museus_virtuais.pdf







José Miguel Raimundo Noras

Licenciado em História pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC), desde 2005. Foi membro do Conselho Directivo da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e da Assembleia da Universidade. Foi membro do Núcleo de Estudantes de Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (NEFLUC), colaborou com a Comissão Organizadora da Queima das Fitas, em 2004 e em 2005. Esteve ligado à génese do I Encontro Nacional de Estudantes de História (ENEH, Coimbra 2005), em cuja organização colaborou. Fez parte do Conselho Consultivo da Comissão Organizadora do II ENEH (Santarém, 2007). Foi colaborador do jornal "A Cabra" e chefe de redacção da revista "RELER – Revista dos Estudantes da Faculdade de Letras". Autor do seminário de licenciatura "O crepúsculo da memória na sociedade contemporânea – que limites éticos para os discursos memorativos?", tendo vindo a participar com comunicações em vários encontros, conferências e jornadas nas áreas da história e do património. Colaborou, regularmente, em várias publicações periódicas, como por exemplo: no jornal O Ribatejo ou na revista Nazaré InForma. Entre 2006 e 2007 foi estagiário do Museu Rural e do Vinho do Concelho do Concelho do Cartaxo. Em Março de 2008 foi-lhe atribuído o Prémio do III ENEH (Évora, 2008), na categoria de História da Arte, com a obra "Cenas da Vida de um Cine-teatro – o Teatro Rosa de Santarém". Encontra-se presentemente a realizar o mestrado em História da Arte, na FLUC, com a dissertação "Amílcar Pinto e arquitectura portuguesa da primeira metade do século XX". Desde Abril de 2009, exerce funções de Formador, na área da Cidadania e Profissionalidade, no Centro de Novas Oportunidades do ISLA de Santarém.

José Miguel Raimundo Noras
A PROPÓSITO DE UMA EXPOSIÇÃO SOBRE AMÍLCAR PINTO: IDÉIAS DE MUSEU NA CIDADE
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 374-377

A PROPÓSITO DE UMA EXPOSIÇÃO SOBRE AMÍLCAR PINTO: IDÉIAS DE MUSEU NA CIDADE

José Miguel Raimundo Noras

Resumo

De início, propomos uma apresentação sumária da obra do arquitecto Amílcar Pinto, a qual foi objecto de uma recente investigação, bem como da metodologia utilizada na mesma. Pretendemos, depois, reflectir sob a forma pela qual a investigação sustenta a abordagem expositiva das nossas propostas.

Neste caso, trata-se de um projecto de divulgação do espólio de Amílcar Pinto (recém-descoberto), através da realização de uma exposição temporária. A concepção da exposição prevê a sua realização no interior de uma das obras do arquitecto — designadamente o *Café Central* de Santarém (actualmente encerrado ao público). Desta forma, o espaço, enquanto obra de Amílcar Pinto, assume-se também como objecto do programa expositivo.

De ponto de vista teórico, propomos que esta experiência possa servir para duas linhas de reflexão. A primeira, vinculada ao espaço expositivo. Problematizando as formas e as possibilidades de o "museu vir à cidade", realizando as suas actividades em diferentes espaços do quotidiano.

A segunda abordagem relaciona-se com objecto da exposição. Na realidade, para além da obra, a exposição programada pretenderá também vislumbrar a vida e o quotidiano de Amílcar Pinto. Nesse sentido, equacionamos como esta abordagem se poderá relacionar com experiências mais recentes no campo da museologia.

Palavras-chave: Amílcar Pinto, Museu e Cidade, Museu e Quotidiano, Projecto, Exposição

José Miguel Raimundo Noras
A PROPÓSITO DE UMA EXPOSIÇÃO SOBRE AMÍLCAR PINTO: IDÉIAS DE MUSEU NA CIDADE
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 374-377

Abstract

We propose a brief presentation of the work of architect Amílcar Pinto, which was the subject of a recent research, and also the methodology we used. Then we intend to reflect on the way which the research supports the approach of our exhibition proposals.

Therefore this is mainly a project for spreading knowledge on Amílcar Pinto (a rediscovered architect) by the construction of a temporary exhibition. The model of this event foretells the creation of the exhibition inside of one of the works of the architect - the Café Central in Santarem (currently closed to the public). In this way we assume the architectonical space, while a design of Amílcar Pinto, as an object of the exhibition program.

From a theoretical viewpoint we propose that this experience can serve to two lines of thought. The first linked to the exhibition space. Discussing ways and the possibilities of the "museum come to town" and holds its activities in different spaces of everyday life. The second approach is related to the subject of the exhibition. In fact, besides the artistic work we also want to show a glimpse of everyday life of Amílcar Pinto.

Keywords: Amílcar Pinto, Museum and Urban places, Museum and Day-to-Day Life, Project, Exhibition

José Miguel Raimundo Noras
A PROPÓSITO DE UMA EXPOSIÇÃO SOBRE AMÍLCAR PINTO: IDÉIAS DE MUSEU NA CIDADE
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 374-377

Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 374-377

"A propósito de uma exposição sobre Amílcar Pinto ideias de Museu na cidade"

José Raimundo Noras

Amílcar Marques da Silva Pinto nasceu em Lisboa, no ano 1890. Trabalhou no serviço público entre 1918 e 1946, em diversos ministérios. A primeira fase da sua obra esteve ligada a um modelo histórico-cultural de matiz tradicionalista. Os anos 30 marcaram a viragem na sua produção arquitectónica. A concepção (juntamente com Adelino Nunes e Jorge Segurado) dos novos edifícios para a Emissora Nacional assumiu a consumação da ruptura. Os estúdios da Emissora na Rua do Quelhas ainda permitiam a convivência de formas clássicas com uma espécie de moderno disfarçado. Por outro lado, edifício dos emissores (em Barcarena) assumia a plenitude da modernidade aproximando-se de paradigmas internacionais — com particular destaque para as formulações Mallet Stevens. Individualmente ou em colaboração com Adelino Nunes, Amílcar Pinto desenvolveu também diversos projectos de estações dos CTT, destacando-se os casos da estação de Santarém e da antiga estação de Ponte de Lima.

Após reabilitação de Amílcar Pinto, em 1938, foi inaugurado o Teatro Rosa Damasceno de Santarém. A concepção de vanguarda do Teatro Rosa Damasceno integrava o espaço urbano de forma requintada, em prefeita sintonia, com o utente. Na realidade, esta é a obra-prima de Amílcar Pinto e a sua primeira abordagem do programa arquitectónico cine-teatro. Haveria ainda de conceber o Cine-Teatro de Almeirim (1940), o Teatro-Cine de Gouveia (1942), entre outros. Estas salas de cinema, numa arquitectura cuidada, traziam a aura da modernidade à província. O período do pós-guerra trouxe o regresso das concepções tradicionais à obra deste arquitecto. Refira-se ainda a autoria da Casa do Campino (Santarém, 1964) obra que assume toda a simbologia da vivência tradicional do Ribatejo. Amílcar Pinto faleceu, na sua Lisboa natal, em 1978.

A 12 de Março do próximo ano assinalar-se-ão os 110 anos do nascimento de Amílcar Pinto, aproveitando a efeméride um grupo de arquitectos, historiadores e críticos de arte gizou a ideia de uma exposição temática. Este desígnio teve um novo fulgor com a descoberta de parte do espólio de Amílcar Pinto em Fevereiro de 2009. O objectivo principal da exposição será a divulgação dos trabalhos de um arquitecto hoje bastante esquecido, cujo percurso se confunde com a história da arquitectura portuguesa nas primeiras seis décadas do século XX. Ao mesmo tempo, pretendemos alertar e agitar consciências para a degradação crescente de obras como o Teatro Rosa Damasceno (Santarém), o Cine Teatro de Alcácer do Sal ou o Café Central de Santarém. Assim, o Café Central de Santarém foi escolhido para albergar a futura exposição.

"**Há alguns dias que a fachada está a descoberto sendo motivo geral de admiração as suas linhas modernas", foram palavras bem expressivas do articulista do *Correio da Extremadura* aquando da inauguração do espaço. Essa fachada, ostentando um néon com o símbolo, mármores negros da frontaria, aço cromado e pintado de vermelho na caixilharia das janelas e porta giratória, trazia novidade estética e, ao mesmo tempo, um cunho artístico inusitado na urbe**. O Café Central, inaugurado em Abril de 1937, ainda hoje é relembrado como espaço de conspiração política, de tertúlia ou de vivência cultural, encontrando-se encerrado há cerca de 4 anos. Desta forma, foi encontrado outro objectivo da exposição: contribuir para revitalização social deste espaço.

Por outro lado, no contexto desta apresentação importa problematizar o conceito da exposição em análise. *A priori* apresentamos uma linguagem simples, com elementos expositivos gráficos que se integram no ambiente do imóvel. Ao mesmo tempo pressupõe-se que o Café Central, como obra de Amílcar Pinto, seja ele próprio parte do discurso expositivo. A possível reactivação do funcionamento do Café seria uma mais-valia para o projecto, de qualquer modo estará prevista a decoração do espaço de forma o mais similar possível à ambiência dos anos 30.

Esta exposição, sendo perfeitamente esporádica e com carácter temporário, deverá servir para o desenvolvimento da ideia "o museu vai à cidade". Ou seja, a realização de eventos culturais relacionados com os Museus (desde exposições temporárias, acções educativas ou a manifestações artísticas que se possam conciliar com os programas dos museus) fora do espaço "normal" ou consagrado como museu. Trata-se de uma ideia simples, aliás provavelmente pouco original, mas que ainda não é executada tanto quanto seria desejável. Deste modo, estamos em crer que própria ideia de Museu ganha outra dimensão, uma dimensão urbana e cosmopolita. Aliás um "museu que vai ao café" ou "um museu que vai ao cinema" será uma realidade mais próxima dos utilizadores, do que até as novas experiências de museu no espaço virtual. Na verdade, em Santarém "cidade" é o termo com os seus habitantes coloquialmente designam zona histórica do conjunto urbano. Neste contexto a locução apresentada "o museu vai à cidade" ganha uma carga social ainda maior.

Aproveitar a vida de um arquitecto para uma exposição também não será certamente original, nem incomum. Contudo Amílcar Pinto acaba por representar uma massa anónima de artistas que historiografia oficial vai obliterando. Este projecto recupera memórias, ao mesmo tempo que evocamos a obra, pretendemos também evocar a vida de Amílcar Pinto. Equacionando uma abordagem próxima de experiências recentes no campo da museologia como, por exemplo, o projecto do Museu da Pessoa.

Fontes e bilbiografia:

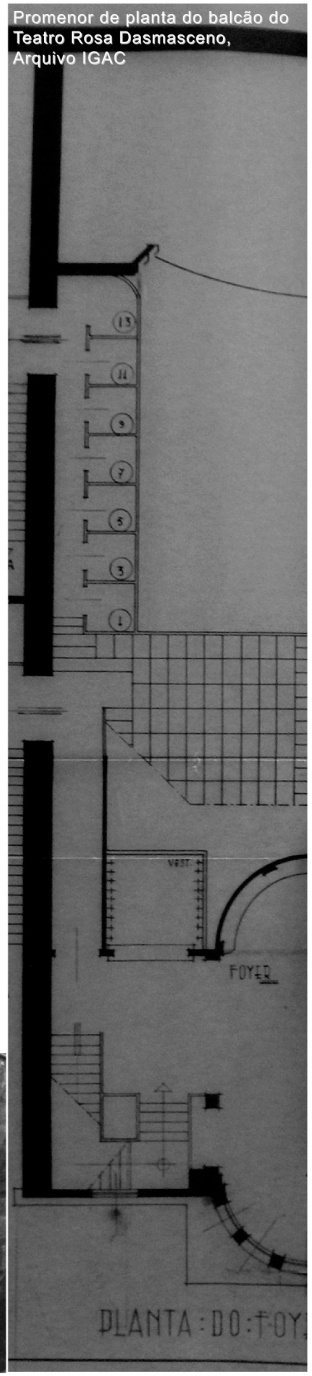
- GUILLAUME, Marc, *A Política do Património*, trad. de Joana Caspurro, revisão e apresentação de Vítor Oliveira Jorge, Porto, Campo das Letras, col. "Campo das Ciências", n.º 11, Setembro 2003.

- LOPES, Tiago Soares; NORAS, José R., "Amílcar Pinto, o arquitecto na província", em Monumentos, Lisboa, Instituto da Habitação e Reabilitação Urbana, n.º 29, p. 172 a 179.

- LOPES, Tiago Soares, *O Teatro Rosa Damasceno de Santarém – significados de uma intervenção*, prova final em Arquitectura apresentada à, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto FAUP, Setembro 2008 [Policopiado].



Café Central (Santarém) 1980,
Fotografias de José Manuel Fernandes



Promenor de planta do balcão do Teatro Rosa Dasmasceno, Arquivo IGAC

Julia Rabadán Guillén
ARTE CONTEMPORÁNEO ¿FUERA DE LUGAR? "ISLAMIC MIRROR" EN EL MUSEO SANTA CLARA DE MURCIA
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 378-381

Julia Rabadán Guillén

Octubre – Diciembre 2008. Prácticas profesionales de Museóloga en la Fundación Rodriguez Acosta de Granada tras la realización del Máster de Museología de la Universidad de Granada. Octubre de 2006 – Abril de 2008. Empresa Ataurique (octubre y noviembre 2006) y empresa Alquibla S.L. (desde diciembre 2006 hasta abril 2008). Guía de museos para Fundación Cajamurcia en su sede de exposiciones temporales del Centro Cultural las Claras en Murcia. Junio de 2006 – Actualmente. Empresa Alquibla S.L. Guía de museos en diversos museos de Murcia, mayoritariamente en el Museo Santa Clara la Real, pero también Museo de Bellas Artes, Museo de San Juan de Dios y Museo Arqueológico de Murcia.

ARTE CONTEMPORÁNEO ¿FUERA DE LUGAR? "ISLAMIC MIRROR" EN EL MUSEO SANTA CLARA DE MURCIA

Julia Rabadán Guillén

Resumen

Se aborda en este artículo la nueva tendencia museística de reinterpretación de las colecciones permanentes de museos como "El Prado", en Madrid, a través del Arte Contemporáneo, con dos exposiciones de artistas vivos que se han inspirado en las obras del Museo para crear sus nuevos trabajos.

Esa convivencia, que en principio podría parecer extraña, está demostrando el diálogo entre el arte del pasado y del presente.

Del mismo modo, en el ámbito más localista de la ciudad de Murcia, tenemos el ejemplos del Museo de Bellas Artes con una muestra similar "Asincronías". Pero nos encontramos además con otra variante dentro de esta misma tendencia, la exposición "Islamic Mirror".

Un gran espejo (pieza única de la exposición) instalado en la sala islámica del museo de Santa Clara, que busca provocar una nueva reflexión en el visitante.

"Islamic Mirror" refleja en su interior el espacio que le rodea volviendo a unir pasado y presente en una clara muestra de que un museo, con una historia cerrada y particular, puede adoptar en su seno, sin romper con esa armonía, una pieza de Arte Contemporáneo.

Por lo tanto con éste artículo llegamos a la conclusión de que gracias a este tipo de exposiciones temporales con Arte Contemporáneo, los museos se transforman y se presentan, como una nueva sorpresa cada vez que son visitados.

Palabras Clave: Arte Contemporâneo, Colección Permanente, Museo tradicional, Dualidad, Murcia

Julia Rabadán Guillén
ARTE CONTEMPORÁNEO ¿FUERA DE LUGAR? "ISLAMIC MIRROR" EN EL MUSEO SANTA CLARA DE MURCIA
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 378-381

Abstract

This article tries to reflect the new trend of museums to reinterpret its permanent collections through the Contemporary Art. An example of this is El Prado Museum (Madrid), with two exhibitions of living artists who were inspired in the works of the Museum to create your new jobs.

Although initially the coexistence might seem strange, this is proving the perfect dialogue between the art of past and present.

Similarly, in the most local level of the city of Murcia, we have examples in the Museum of Fine Arts with a similar sample "Asincronías". But we also have another option within this same trend in the exhibition "Islamic Mirror.

A large mirror (only piece of the exhibition) installed in the Islamic room of the Santa Clara Museum, who tries to cause a new thinking in the visitor.

"Islamic Mirror" reflects inside itself the space around it. The union between past and present is here again, as a clear sign that a museum, with a particular history and closed, can hold a piece of contemporary art without breaking its harmony.

So with this article, we concluded that thanks to this type of temporary exhibitions with Contemporary Art, museums are transformed and are presented as a new surprise each time they are visited.

Keywords: Contemporary Art, Permanent Collection, Traditional Museum, Duality, Murcia

Julia Rabadán Guillén
ARTE CONTEMPORÁNEO ¿FUERA DE LUGAR? "ISLAMIC MIRROR" EN EL MUSEO SANTA CLARA DE MURCIA
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 378-381

ARTE CONTEMPORÁNEO ¿FUERA DE LUGAR?
"ISLAMIC MIRROR" EN EL MUSEO SANTA CLARA DE MURCIA

INTRODUCCIÓN: PASADO Y PRESENTE

¿Por qué el Arte Contemporáneo ha de separarse de obras hechas en otros momentos históricos? La cronología, las técnicas, los significados... obviamente son distintos pero ¿por qué no convivir pasado y presente?

FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA: MUSEOS VIVOS

La actualidad nos enseña una nueva corriente que agita los museos. Lugares que ya los futuristas, con Marinetti a la cabeza, proclamaron destruir en su Manifiesto de 1909. Pero también espacios destinados a la educación y al ocio social.

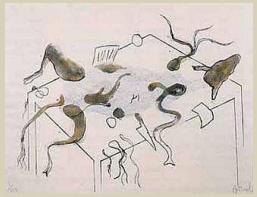
Por ello la necesidad de no quedarse estancados, de ser colecciones vivas sobre las que presentar nuevas perspectivas y lecturas.

ANÁLISIS: REINTERPRETACIONES CONTEMPORÁNEAS

Los museos españoles están aportando una nueva visión sobre sus propias colecciones y, lo realmente importante, es que para ello recurren a artistas y a obras contemporáneas.

El Museo de El Prado ha organizado ya dos exposiciones temporales con artistas vivos que se inspiran en la colección permanente para crear nuevas obras.

Hablamos de las exposiciones "*El Museo del Prado visto por doce artistas contemporáneos*" (1991), con artistas como Chillida, Arroyo o Barceló. Y la exposición "*Doce artistas en el Museo del Prado*" (2007) con doce mujeres artistas como Isabel Baquedano, Ouka Leele o Carmen Calvo.



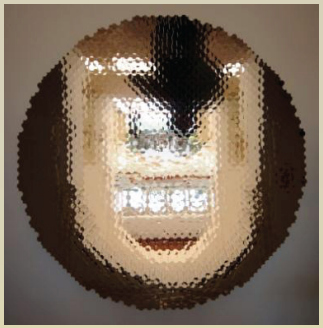
"**Acróstico de Burro IV**". Miquel Barceló

Del mismo modo, en la ciudad de Murcia, el Museo de Bellas Artes ha organizado una muestra similar,"*Asincronías*". Un proyecto en el que participan cinco artistas contemporáneos (Santiago Idañez, Ángel Haro, Eugenio Ampudia, Monique Bastiaans y Nico Munuera) que expondrán sus obras junto a la colección permanente de dicho museo.

En todos estos casos los artistas realizaron obras cuya fuente directa de inspiración fueron las colecciones de los propios museos, mostrando así el diálogo entre el arte del pasado y del presente. Se busca provocar una nueva reflexión en el visitante a través de la reinterpretación de las obras clásicas. El museo se transforma y se presenta como una nueva sorpresa cada vez que se visita.



"**Mi Cuerpo es Mío**". Ouka Leele



"**Islamic Mirror**". Anish Kapoor

Existe otra tipología expositiva dentro de este ámbito conceptual que, también en Murcia, se encuentra ejemplificada en la instalación de la obra "*Islamic Mirror*" en el Museo de Santa Clara de Murcia.
El museo se encuentra ubicado en el interior de un convento de clausura, actualmente en uso, y donde también se han recuperado restos arqueológicos de dos palacios musulmanes de los S.XII y XIII.
Espacial y tipológicamente el museo se divide en dos secciones: la musulmana y la cristiana, y es precisamente en la primera de ellas, dentro de la Sala de Sharq al-Andalus, donde se instaló la pieza del artista Anish Kapoor. Aunque la obra no fue concebida exclusivamente para este espacio, el artista decidió su instalación allí por el significado que obtenía con ello.



"**Abalastro: 'Miércoles, jueves y por la noche**" Monique Bastiaans

"*Islamic Mirror*" es un espejo circular cóncavo que refleja en su interior la realidad que lo rodea: los espacios del palacio musulmán, la zona conventual actual y al mismo espectador, proyectándolo en un sinfín de imágenes cambiantes, con la intención de crear en él una experiencia conceptual y estética. Es pasado y presente en una muestra de que un museo, con una historia cerrada y particular, puede adoptar en su seno, sin romper con esa armonía, una pieza de arte contemporáneo.

CONCLUSIONES: PERFECTA CONVIVENCIA

A través de estos ejemplos de la ciudad de Murcia queda patente que la idea de museo vivo, activo, en el que la sociedad participa, que muchos conservadores, museólogos, directores... están luchando por conseguir, es posible y en muchas ocasiones a través del arte contemporáneo, rompiendo la idea de que puede ser elitista o difícilmente comprensible. El visitante lo agradece y lo disfruta.

Autor: JULIA RABADÁN GUILLÉN

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. "*Doce Artistas en el Museo del Prado*" Ed. Museo del Prado. Madrid, 2007.
- AA. VV. "*Anish Kapoor. Islamic Mirror*" Ed. Región de Murcia, Murcia, 2008.
-Calvo Serraller, Francisco. "*El Museo del Prado visto por Doce Artistas Contemporáneos*". -Ed. Museo del Prado. Madrid, 1991.
- Castillo, Omar- Pascual. "*Santiago Ydáñez. Taxidermia Espirituosa*". Ed. Tres Fronteras Ediciones. Murcia, 2009.
- González – Trevijano, Pedro. "*Ángel Haro. Belfegor, el eco de la sombra*". Ed. Tres Fronteras Ediciones. Murcia, 2009.

Karina Ocaña Izquierdo

Estudié Ingeniería en Sistemas Computacionales (1997) y una Maestría en Ingeniería de Cómputo con especialidad en Sistemas Digitales (2000), ambas en el Instituto Politécnico Nacional (México). En el 2003, estudié un Diplomado en Estrategias de Inversión en el Instituto Tecnológico Autónomo de México y posteriormente en el año 2005 cursé un Diplomado en Museología en la Academia Mexicana de Ciencias Antropológicas. Finalmente, en 2008 obtuve el grado de Maestría en Estudios Internacionales de Museos, en la Universidad de Gotemburgo (Suecia). Desde el año 2000 trabajo en el Centro de Difusión de Ciencia y Tecnologia (CeDiCyT-IPN), que es un centro de ciencias perteneciente al Instituto Politécnico Nacional, que ofrece al público en general una exhibición permanente de equipos interactivos relacionados con la energía, matemáticas, cómputo y un poco de química. También doy consultoría para proyectos relacionados con la elaboración y diseño de exhibiciones interactivas para museos y centros de ciencias, así como en proyectos de creación de este tipo de museos. He colaborado en el diseño, construcción y mantenimiento de exhibiciones para el Museo de la Luz (México D.F.) y para el Museo "El Rehilete" (Pachuca, Hidalgo México); y en el proyecto del estudio de viabilidad y recomendaciones para la Nueva Casa de la Tecnología de la Ciudad de Campeche (Campeche, México).

SALUD + CUIDADOS + APRENDIZAJE + DIVERSIÓN = ☺ ¿¿¿ES ESTO POSSIBLE??? PROYECTO MUSEO-HOSPITAL. PACHUCA, HIDALGO, MÉXICO

Karina Ocaña Izquierdo

Resumen

En este póster se presenta un proyecto que está siendo desarrollado en México, en el que está involucrado un museo interactivo de ciencias llamado "El Rehilete" y el nuevo Hospital del Niño de Pachuca; dicho proyecto tiene como objetivo principal ofrecer a los pacientes del hospital una terapia alternativa que complemente el proceso curativo y que la visita al hospital no resulte una experiencia tan desagradable.

Ambas instituciones se encuentran localizadas en la ciudad de Pachuca en el estado de Hidalgo, ubicada a 80 kilómetros al norte de la Ciudad de México. Tanto el museo como el hospital juegan un importante papel en la comunidad local, pues dicho estado tiene una población de poco más de 2 millones de habitantes, de los cuales el 41% está conformado por niños y jóvenes entre los 3 y 18 años de edad, y ellos son el público objetivo de estas 2 instituciones.

El proyecto consiste en crear dentro del hospital una sala operada por el Museo "El Rehilete", con exhibiciones interactivas relacionadas con el área de la salud, que estén a disponibilidad de los pacientes. Dada la naturaleza del proyecto, es indispensable que exista evaluación formativa durante todas su etapas, para que se vaya redefiniendo satisfactoriamente según las necesidades que se vayan presentando, tal y como ha venido sucediendo.

Para la realización de este trabajo de investigación fue necesario seguir diversas metodologías de investigación, entre las que destacan: entrevistas, análisis documental y observación directa. Siendo esta última la utilizada en mayor medida, pues tuve la oportunidad de participar en parte del proceso de planeación del proyecto.

Es el primer proyecto de este tipo en México, por lo que representa un gran reto y a la vez una oportunidad única de colaboración y aprendizaje entre ambas instituciones, además de ofrecer un importante apoyo a la comunidad local, mejorando

Karina Ocaña Izquierdo
SALUD + CUIDADOS + APRENDIZAJE + DIVERSIÓN = ☺ ¿¿¿ES ESTO POSSIBLE??? PROYECTO MUSEO-HOSPITAL. PACHUCA, HIDALGO, MÉXICO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 382-386

la calidad de vida de los pacientes del hospital. De esta manera se está dando muestra de lo que es realmente la nueva museología en la que se redefine al museo como la suma de: espacio, patrimonio y comunidad. Desde su inicio, el proyecto ha sido patrocinado por el gobierno local y está planeado que así siga operando, pero sería ideal si se pudieran conseguir mas patrocinadores.

Este proyecto permitirá realizar investigación de audiencias de una manera muy particular, dadas las características del público que será atendido y el espacio museológico dentro del Hospital Infantil.

Palabras Clave: Hospital, museo, nueva museología, comunidad local, evaluación formativa

Abstract

In this poster I discuss a project that has been developed in Mexico, about linking an interactive science museum named “El Rehilete” and the new Children's Hospital of Pachuca; the main objective is to offer the hospital’s patients an alternative therapy, as a complement to the healing process and to make less unpleasant visiting the hospital.

Both institutions are located in the city of Pachuca, in the state of Hidalgo and 80 kilometers north of Mexico City. The museum and the hospital play an important role in the local community, since this Mexican state has a population of just over 2 million inhabitants, 41% of this population are kids and youths between 3 and 18 years old, and they are the target audience of these 2 institutions.

The core of the project is an exhibit hall housed by the hospital, but operated by the museum. It will have a set of interactive exhibits related to health issues and they will be available for the patients that will visit the hospital. Given the nature of the project, it is imperative that through all of its stages, formative evaluation should be done in order to solve the different issues that will be arising.

To carry out this research work, it was necessary to use different research methodologies, such as: interviews, documentary analysis and direct observation. The last one was the most used, since I had the opportunity to participate in part of the project planning stage.

It is the first project of its kind in Mexico, so it represents a big challenge and a wonderful opportunity for collaboration and learning among both institutions. At the same time, it will provide significant support to the local community, improving patients’ welfare in the hospital. In this sense, the museum-hospital project is a concrete example of how new museology has redefined the museum as the complete interaction of: space, heritage and community.

Since its very first beginning, the project has been sponsored by local government and is and planned to continue operating in this way, but it would be much better if some other sponsors could be involved.

This project will be a unique opportunity for audience research, because of the characteristics of the public who will be attended and the museum space within the Children's Hospital.

Keywords: Hospital, Museum, New Museology, Local Community, Formative Evaluation

Karina Ocaña Izquierdo
SALUD + CUIDADOS + APRENDIZAJE + DIVERSIÓN = ☺ ¿¿¿ES ESTO POSSIBLE??? PROYECTO MUSEO-HOSPITAL. PACHUCA, HIDALGO, MÉXICO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 382-386

SALUD + CUIDADOS + APRENDIZAJE + DIVERSIÓN = ¿¿¿Es esto posible???
Proyecto Museo-Hospital. Pachuca, Hidalgo. México

M.A. Karina Ocaña Izquierdo, Diseño y Desarrollo de Exhibiciones
Centro de Difusión de Ciencia y Tecnología - I.P.N.
México D.F., México. karina.ocana@gmail.com

INTRODUCCIÓN

El objetivo de este trabajo de investigación es explorar y analizar la situación y características del proyecto Museo-Hospital, y proponer un conjunto de lineamientos para una mejor práctica; además de analizar el posible impacto en la comunidad local.



El Museo "El Rehilete" es una institución educativa y cultural que ofrece un ambiente no formal de aprendizaje, para niños y jóvenes con la finalidad de introducirlos a la ciencia y la tecnología.

Desde 1951 opera el Hospital Infantil en el estado de Hidalgo, para brindar servicios de salud a menores de 18 años. En diciembre de 2005, el gobierno local decidió construir un nuevo hospital justamente al lado del Museo "El Rehilete". Por este motivo surgió la idea del proyecto Museo-Hospital.



El objetivo principal del proyecto Museo-Hospital, es ofrecerles a los pacientes una terapia que complemente el proceso curativo, y que la visita al hospital no resulte una experiencia tan desagradable.

FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA



Por la naturaleza del proyecto, es indispensable que exista evaluación formativa durante todas sus etapas, dado que este se fundamenta en la *teoría constructivista*.

En cualquier proyecto museológico deben definirse claramente los siguientes puntos:

- Audiencia o público objetivo
- Contenidos, en este caso exhibiciones interactivas
- Fondos (creación y operación)

Debe existir una diferencia importante entre antes y después de la visita al museo-centro, además de que el ambiente físico es un ingrediente muy importante en el proceso de aprendizaje.



La nueva museología redefine al museo como la suma de:

espacio + patrimonio + comunidad

METODOLOGÍA

Para la realización de esta tesis, fueron adoptadas diversas metodologías de investigación, entre las que destacan:

- entrevistas
- análisis documental
- observación directa
- análisis de bibliografía diversa
- fuentes manuscritas
- documentación digital

Durante la recolección de información, se dieron 2 roles contrastantes:

- Staff (parte del proyecto)
- Observación - investigación

Gran parte de la información recopilada a través de observación directa, se dio por entrevistas no estructuradas con la directora del proyecto, por comunicación personal con especialistas del área y por comunicación personal con otros miembros del staff del museo.

El proceso de investigación comenzó en febrero de 2006 y concluyó a principios de 2008, aunque el proyecto sigue avanzando y sobre la marcha ha sufrido varias modificaciones.

ANÁLISIS

Desde un principio, se ha llevado a cabo el proceso de evaluación, lo cual ha permitido que el proyecto se haya redefinido de manera satisfactoria.

El público objetivo ha sido definido claramente desde un principio, aunque es un público en condiciones bastante particulares. Los contenidos se han redefinido, gracias a los procesos de evaluación del proyecto. Los fondos provienen del gobierno, lo ideal sería contar adicionalmente con patrocinadores externos.

No solo los niños tienen algo que aprender, también sus familias y todos los involucrados en el proyecto.



APRENDIZAJE
DIVERSIÓN
MEJOR ATENCIÓN

Es el primer proyecto de este tipo en México, por lo que representa una oportunidad única de colaboración entre ambas instituciones además de poder brindar un importante servicio a la comunidad local, mejorando la calidad de vida de los pacientes del hospital.

CONCLUSIONES

Desde su creación y de acuerdo a su misión, el Museo "El Rehilete" ha venido trabajando como un soporte educativo, centro recreativo-cultural y un lugar destinado a las familias, ofreciendo diversos servicios; por lo cual ha sido un gran acierto que quede en sus manos la sala interactiva albergada en el Hospital Infantil.

Dado que es el primer proyecto en su tipo en México, y que se ha tenido una importante fase de planeación, muchos detalles del proyecto se irán definiendo conforme a su evolución.

Una vez que opere, deberá tener una constante evaluación formativa y que debe ser incluida como parte del mismo proyecto, pues es la única manera de darse cuenta que no está funcionando como lo esperado y requerirá una reestructuración.

El personal del museo, a pesar de su gran experiencia, tendrá que sortear problemáticas relacionadas con las condiciones de salud de los pequeños usuarios, y eso los llevará a replantear las estrategias de trabajo.

Este proyecto es una oportunidad única para realizar investigación de audiencias, dadas las características del público y el espacio museológico dentro del Hospital Infantil, donde será atendido.

BIBLIOGRAFÍA

Antonioli C. & Ocaña K. 2008, *Estudio de viabilidad y recomendaciones para la Nueva Casa de la Tecnología de la Ciudad de Campeche*, CeDiCyT-I.P.N., México.

Fernández L. A. 1999, *Museología y museografía*, Ediciones del Serbal, España.

Hein G. 2002, *Learning in the museum*, Routledge, London. Consultado 20/03/2008 http://site.ebrary.com/lib/gubselibrary/Doc?id=10056149&ppg=1

Joubert, Lindy 2002. 'La ciencia y el arte: nuevos paradigmas en educación y salidas profesionales', *Perspectivas* , vol. XXXII, no. 4. Consultado 1/10/2007 http://www.ibe.unesco.org/publications/Prospects/ProspectsPdf/124s/124-s.pdf

Kalessopoulou, D. 2002, 'Children's museums in hospitals', en R Sandell (ed), *Museums, Society, Inequality*, Routledge, London, pp. 190-199.

Marek, Lidia 2007. '"You don't have fun, you don't live" or a Story of a ludic fascination among students', *The New Educational Review*, vol. 11, no. 1, pp. 49-62. Consultado 01/03/2008 http://www.educationalrev.us.edu.pl/vol/tner_1_2007.pdf

McLean K. 2001, *Planning for people in museum exhibitions*, Association of Science-Technology Centers, Washington D.C.

Museo "El Rehilete" 2006, *Proyecto Museo-Hospital Hospital-Museo*. Presentación PowerPoint.

Rodari P. & Merzagora M. 2007. 'The role of science centres and museums in the dialogue between science and society', *Journal of Science Communication*, issue 02. Consultado 25/02/2008 http://jcom.sissa.it/archive/06/02

Wagensberg J., Terradas R & E 2006, *Cosmocaixa: The total museum through conversation between architects and museologists*, SACYR, Barcelona

Lizá Marie Defossez

Designer, Directora de Arte e co-fundadora do atelier R2 design (1995). Assistente no curso de Design Gráfico e Publicidade da Escola Superior de Estudos Industriais e de Gestão (ESEIG), desde 2004. Licenciada em Design de Comunicação na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, efectuou uma Pós Graduação em Artes Digitais no Departamento de Som e Imagem do Centro Regional do Porto da Universidade Católica Portuguesa e obteve no Programa de Doutoramento Recerca en Disseny na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Barcelona (Espanha) um DEA – Diploma de Estudos Avançados em «Investigacion en Disegño» para o qual desenvolveu uma tese sobre o tema Superfamílias Tipográficas. Na R2 design desenvolveu projectos de design de comunicação para diversas organizações culturais, curadores, artistas e arquitectos. Coordenou vários workshops e interviu em conferências em diversas escolas, universidades e congressos como: School of Visual Arts em Nova Iorque, EUA; Université des Beaux Arts de Besançon, França; Art Institute of Chicago, EUA; Ed Conferences em Estocolmo, Suécia e OFFF em Lisboa, Portugal. Participou como júri em numerosos eventos, nacionais e internacionais. Integrou diversas exposições internacionais e os seus projectos foram publicados em várias revistas e livros especializados de editoras da área. Ganhou diversos prémios internacionais, incluindo uma nominação nos D&AD Awards, Reino Unido, 2009; 3 Red Dot Awards, Alemanha, 2008; Jury award, 9th Tehran International Poster Biennial, 2007; Honorable Mention, Hong Kong International Poster Triennial, 2007 e Grand Prix, International Biennial of Graphic Design Brno, 2006. Lizá é membro da Alliance Graphique Internationale.

CARACTERÍSTICAS DA IDENTIDADE VISUAL CORPORATIVA DOS MUSEUS E CENTROS DE ARTE

Lizá Marie Defossez

Resumo

Esta tese pretende identificar e analisar os elementos da estrutura e organização da gestão de um sistema complexo como a comunicação visual de um centro ou museu de arte. Estudar e analisar, em particular, a imagem de identidade visual dos centros de arte com vista à identificação de padrões. Identificar as diferentes relações existentes entre os objectivos da comunicação e as soluções de design gráfico.

Faremos o levantamento de bibliografia e de outros documentos para depois procedermos a leituras críticas. A pesquisa qualitativa e quantitativa vai assentar nos dados recolhidos, como signos de identificação visual, através do recurso a diferentes instrumentos de registo e análise (abordagens metodológicas: entrevistas, «focus groups» e fichas de registo) .

Identificaremos as distintas perspectivas da relação do design com o mundo da arte para uma compreensão da situação actual e iremos propor novas abordagens à comunicação visual da identidade dos centros de arte.

Palavras-chave: Modernismo, Pós-Modernismo, «Branding Cultural», Identidade Visual, Museus de Arte

Lizá Marie Defossez
CARACTERÍSTICAS DA IDENTIDADE VISUAL CORPORATIVA DOS MUSEUS E CENTROS DE ARTE
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 387-390

Abstract

This thesis aims to identify and analyse the structural and organizational elements associated to the management of a complex system such as the visual communication of an art museum or art centre. In particular, the visual identity of art centres will be studied and analysed in order to identify patterns. Identification will be made of the different relations that exist between communication objectives and graphic design solutions.

We will survey the bibliography and other documents in order to make a critical appraisal. The qualitative and quantitative research will be based upon the data retrieved and different registration and analytic instruments (methodological approaches: interviews, «focus groups» and registration forms).

We'll identify different perspectives about the relation between Design and Art to understand the current situation and we'll propose a new approach to the visual communication of art centres.

Keywords: Modernism, Post-Modernism, Cultural Branding, Visual Identity, Art Museums

Características da Identidade Visual Corporativa dos Museus e Centros de Arte

Lizá Defossez Ramalho
Facultat de Bellas Artes de Universitat de Barcelona
Bolsa concedida a 12 de Agosto de 2009 pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia

O ESTADO DA ARTE

Numa altura em que Nicolas Bourriaud, co-fundador do Palais de Tokyo e novo director do Tate Modern, fala do fim do pós-modernismo e refere que estamos a experimentar uma emergência dum «alter modernismo» global, urge analisar como é que está a ser pensada a identidade visual destes novos projectos museológicos. Este conceito surge na exposição no Palais de Tokyo (Paris) em 2005. A cenografia da exposição desenhada por M/M (Paris), apresenta uma abordagem gráfica distinta da usual neutralidade, numa sobreposição e justaposição dos trabalhos gráficos dos designers com as obras dos artistas. Questões como a apresentação ou representação de uma obra de arte, é um ponto chave na abordagem projectual da comunicação gráfica. Nick Bell, referindo-se às abordagens do designer de comunicação em projectos de identidade visual para a cultura, enfoca dois pólos, os «agentes da neutralidade» e em oposição os «estetas do estilo»[1]. O mesmo identifica uma terceira via: designers que estão preparados para defender a sua abordagem com base no conteúdo e que estão mais implicados com os comissários e/ou artistas[2].

«Se a Arte e a cultura são abertas à interpretação, porque teremos de lhes dar identidades visuais fixas», pergunta Nick Bell[3]. Na criação do sistema de identidade do Walker Art Center, Andrew Blauvet e Chad Kloepfer optam por uma abordagem flexível e não estática onde o sistema de identidade funciona como uma fonte tipográfica[4]. Reencontramos estas abordagens em diversos discursos como no do atelier de design 2gd, querefere as novas abordagens na imagem de identidade visual como sendo estas mais flexíveis e menos restritivas[5].

Hal Foster em «Design and Crime» refere como o edifício de Frank Gehry para o museu Guggenheim de Bilbao, é literalmente um logo que é utilizado pela cidade como o seu símbolo. A necessidade e conotações dum signo de identificação visual suplementar para um centro de arte é uma questão chave na imagem de identidade visual. Essa preocupação é visível, como refere Smet[6], no processo de concepção da imagem visual do Centre Georges Pompidou, concebida por Jean Widmer em 1977.

1, 2, 3 BELL, Nick. «Steamroller of Branding». Eye Magazine 53, p. 20;
4 AUTE, Michelle. «Identifying Marks: The Walker Art Center's new identity system is a different kind of animal». Dynamic Graphics + Create Magazine;
5, 6 CRANFIELD, Bill. Examining the Visual Culture of Corporate Identity. 1ª ed. Hong Kong: System Design, 2003, p. 10

INTRODUÇÃO

Este poster incide sobre as características da identidade visual corporativa dos museus e centros de arte para a tese de Doutoramento. Esta tese pretende identificar e analisar os elementos da estrutura e organização da gestão de um sistema complexo como a comunicação visual de um centro ou museu de arte. Identificar as diferentes relações existentes entre os objectivos da comunicação e as soluções de design gráfico com vista à identificação de padrões.

Identificaremos distintas perspectivas da relação do design com o mundo da arte para uma melhor compreensão da situação actual e do contributo da tese para uma nova abordagem à comunicação visual da identidade dos centros de arte.

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, Roland. Elements of Semiology. Cape, 1968.
- BARTHES, Roland. Empire of Signs. New York: Hill and Wang, 1982.
- BAUDRILLARD, Jean. For a Critique of the Political Economy of the Sign. St. Louis, Mo.: Telos Press, 1981.
- CALVERA, Anna. Arte? Diseño. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2003.
- CENTRE POMPIDOU. Les cahiers du Musée national d'art moderne: design graphique. Nº 89, Automne 2004.
- CHAVES, Norberto. La imagen corporativa: Teoria y metodología de la identificación institucional. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1988.
- DEBORD, Guy. Comments on the Society of the Spetacle. IMRIE, Malcolm (transl.). London: Verso, 1990.
- FOSTER, Hal. Design and Crime (and other Diatribes). UK: Verso, 2002.
- FRUTIGER, Adrian. Signos, Símbolos, Marcas, Señales: Elementos, Morfología, Representación, Significación. 6ª ed., México: Ediciones G. Gili, S.A. de C.V., 1999.
- KYES, Zak; OWENS, Mark. Forms of Inquiry: The Architecture of Critical Graphic Design. London: Architectural Association Publications, 2007.
- LEACH, Edmund. Culture & Communication: The Logic by Which Symbols are Connected. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.
- MACLUHAN, M.; FIORE, Q. The Medium is the Message. London: Allen Lane The Penguin Press, 1967.
- MARGOLIN, V.; BUCHANON, R. (eds.) The Idea of design: A design Issues Reader. Cambridge, Mass: MIT Press, 1995.
- MOLLERUP, Per. The Corporate Design Programme. 2ª ed. Kobenhavn: Dansk Design Center, 1987.
- MOLLERUP, Per. Marks of Excellence: The history and taxonomy of trademarks. London: Phaidon, 1997.
- OLINS, Wally. Corporate Identity. London: Thames & Hudson, 1989.
- POYNOR, R. No More Rules: Graphic design and Post-Modernism. London: Laurence King, 2003.
- RAND, Paul. Design, Form and Chaos. New Haven y London: Yale University Press, 1993.
- SAUSSURE, F. de. Course in General Linguistics. London: Fontana, 1974. (Ed. Original 1915)
- SEABROK, John. Nobrow: The Culture of Marketing, The Marketing of Culture. New York: Alfred A. Knopf, 2000.

OBJECTIVOS

- Localizar, recolher e posteriormente analisar a documentação referente ao tema da tese.
- Identificar e analisar os elementos da estrutura e organização da gestão de um sistema complexo, como o é, toda a comunicação visual de um centro de arte ou museu. Em particular estudar e analisar a imagem de identidade visual dos centros de arte com vista à identificação de padrões.
- Identificar as diferentes relações existentes entre os objectivos da comunicação e as soluções de design gráfico. Analisar a metodologia projectual, subjacente ao desenvolvimento de um projecto de imagem corporativa.

METODOLOGIA

Faremos uma análise do problema em questão, apresentaremos hipóteses de pesquisa qualitativa e quantitativa e procederemos à indicação de bibliografia e de outros documentos que serviram de base a uma primeira leitura crítica.

1.
O ESTADO DA ARTE E DEFINIÇÃO DO MODELO CONCEPTUAL E ABORDAGEM METODOLÓGICA
- Levantamento de bibliografia e de outros documentos, leituras críticas.
- Identificação e análise de projectos de desenho relevantes.
- Recolha da comunicação gráfica dos principais museus de arte contemporânea como: Centro Georges Pompidou (França), Guggenheim Bilbao (Espanha), Moderna Museet (Estocolmo), MOMA (E.U.A), Palais de Tokio (França), Stedelijk Museum (Holanda), Tate Modern (Reino Unido), Walker Art Center (E.U.A), Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe (Alemanha).
- Desenvolvimento de uma ficha de registo.

2.
TRABALHO DE CAMPO E CASOS DE ESTUDO
- Visitas pessoais aos principais museus de arte contemporânea de diversos países, principalmente: Portugal, Espanha, França, Alemanha e Reino Unido.
- Recolha de material informativo, publicitário e didáctico editado pelos museus. Registo fotográfico e vídeo da integração gráfica no espaço e divulgação/comunicação gráfica no meio urbano.
- Realização das entrevistas e questionários às entidades/directores dos Museus e aos designers e directores de arte que desenvolveram o projecto.
- Redefinição das questões de investigação.
- Análise profunda dos programas de identidade visual e suas implementações: análise da continuação e adaptação das diversas aplicações e transposição da linguagem nos diversos meios.

3.
CONCLUSÕES RELATIVAS AOS CASOS DE ESTUDO
- Comparação entre os casos.
- Conclusão geral.

Maria Felisa Henriques Pereira e Pérez e
Maria Inês de Brito Câmara Noivo

Maria Felisa Henriques Pereira e Pérez *é licenciada em História pela Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, frequentou a Universidad Complutense de Madrid ao abrigo do Programa Sócrates/Erasmus, onde concluiu disciplinas de iniciação à Museologia. Após a licenciatura, prossegue estudos na mesma Universidade no Mestrado de Museologia, tendo concluído a Pós-graduação na mesma área. No âmbito deste Mestrado realizou um estágio no Instituto dos Museus e da Conservação (IMC), sob orientação da Prof[a]. Doutora Raquel Henriques da Silva. Entre outras funções, colaborou na 2[a] edição da Revista Museologia.pt. Actualmente, é colaboradora do Serviço Educativo do Castelo de São Jorge na realização de visitas orientadas e ateliers, tendo já desempenhado as mesmas funções no Museu Nacional dos Coches.* ***Maria Inês de Brito Câmara Noivo*** *é licenciada em História, minor História da Ásia, pela Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Após a licenciatura, prossegue estudos na mesma Universidade no Mestrado de Práticas Culturais para Municípios, tendo concluído a Pós-graduação na mesma área. Paralelamente, frequentou disciplinas da licenciatura em História, variante Arqueologia, tendo participado em campanhas arqueológicas (campo e Arqueologia Urbana). Actualmente, é colaboradora do Serviço Educativo do Castelo de São Jorge na realização de visitas orientadas e ateliers.*

Maria Felisa Henriques Pereira e Pérez e Maria Inês de Brito Câmara Noivo
UM MUSEU NO CASTELO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 391-394

UM MUSEU NO CASTELO

Maria Felisa Henriques Pereira e Pérez e
Maria Inês de Brito Câmara Noivo

Resumo

O espaço do Castelo, confinado pela antiga estrutura defensiva, é constituído por duas realidades bem diferenciadas, e marcadas urbanisticamente: a "zona monumentalizada" e a área da "freguesia".

Alvo de trabalhos arqueológicos desde 1996, deles resultou o Núcleo Museológico do Castelo de São Jorge, onde se expõe o conjunto de peças que compõem a exposição permanente, datadas entre os séculos VII a. C. e o século XVIII.

Na linha de investigação Museus, Espaço e Comunicação, pretende-se explorar a relação entre os moradores da Freguesia do Castelo e o recém inaugurado Núcleo.

Esta proposta de reflexão advém do facto de boa parte dos testemunhos materiais encontrados serem provenientes do espaço social dos moradores (habitações, comércio e espaços públicos).

O trabalho dos arqueólogos interfere, sempre, no dia-a-dia social e não é certo que se conheçam os seus resultados. Saberão os moradores que foi criado um núcleo museológico para a sua exibição? Já o visitaram? Terão consciência de que o museu, além de um local expositivo, é um espaço de encontro e de comunicação?

Sendo o museu um espaço ao serviço da sociedade, que procura interagir com ela, até que ponto, no caso em estudo, esse papel é cumprido?

Não pretendemos responder às questões colocadas, mas apenas estimular a sua reflexão, e procurar discursos que aproximem os moradores da freguesia ao Núcleo Museológico do Castelo de São Jorge.

Palavras-chave: Comunicação, Interacção, Reflexão

Maria Felisa Henriques Pereira e Pérez e Maria Inês de Brito Câmara Noivo
UM MUSEU NO CASTELO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 391-394

Abstract

Since 1996, archaeological excavations are hold at Castle of São Jorge neighborhood. These interventions provided the artifacts displayed on the permanent exhibition of the Castle of São Jorge Museum centre, and are dated between the VII c. B.C. and the XVIII A.D..

The research "Museums, Space and Communication", aims to explore the relationship between the resident people of the Castle´s and the recently inaugurated museum centre.

This reflection proposal was a consequence of observing that the material data came directly from houses, public and commercial spaces insight the neighborhood, owned by its residents. The archaeological work interferes permanently with daily habits, not being known the consequences. Do the local habitants know that the Centre exists? Did they already visit it? Do they know that besides being a Museum, it´s also a space of gathering and communication?

Being the museum a space of social service, that should interact with people, is this accomplish by the Castle of São Jorge Museum Centre?

We don't want to answer these questions; we rather want do stimulate the thought for a language that gathers the neighborhood residents closer to Castle of São Jorge Nucleus.

Keywords: Communication, Interaction, Reflection

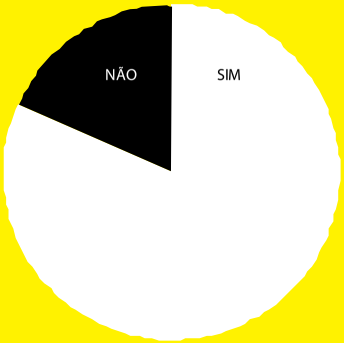
Maria Felisa Henriques Pereira e Pérez e Maria Inês de Brito Câmara Noivo
UM MUSEU NO CASTELO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 391-394

UM MUSEU NO CASTELO

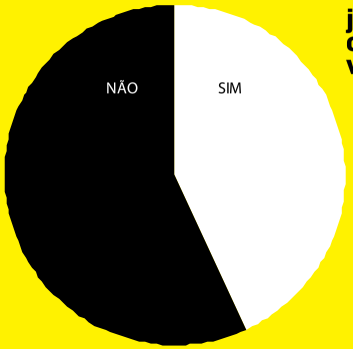
a população da freguesia do Castelo (Lisboa) enquanto público

Inês Noivo | Felisa Perez

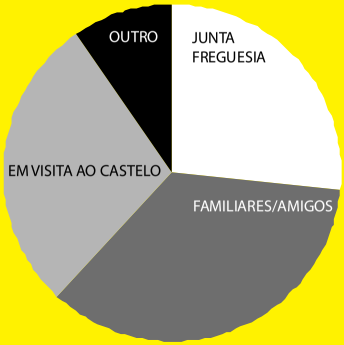
sabe que existe um museu?

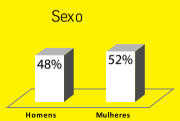


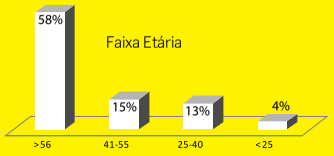
já o visitou?

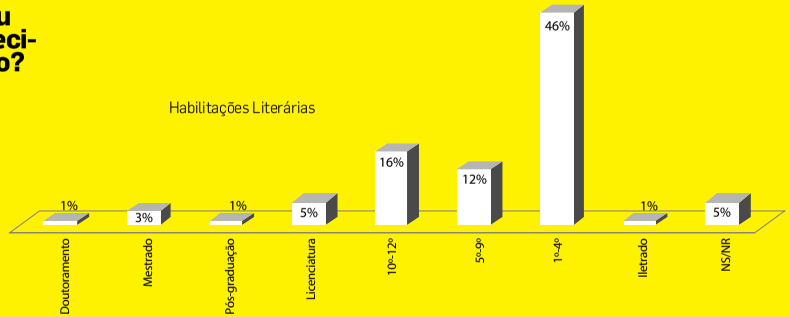


como tomou conhecimento?









Inquéritos realizados entre os dias 30 de Junho e 2 Julho de 2009 a um universo de 90 moradores na Freguesia do Castelo. Colaboração da Junta de Freguesia do Castelo e da empresa EGEAC, E. M..

O Castelo de São Jorge é constituído por duas realidades: a "zona monumentalizada" e a área da "freguesia". Estes espaços têm sido, desde 1996, alvo de trabalhos arqueológicos. Destes trabalhos resultou um espólio abundante, datado de entre os séculos VII a.C. e XVIII, que desde Dezembro de 2008 constitui o Núcleo Museológico do Castelo de São Jorge.

Considerando que boa parte dos objectos encontrados vieram do espaço social dos moradores da Freguesia do Castelo (habitações, comércio e espaços públicos); que o trabalho dos arqueólogos interfere, sempre, no quotidiano da comunidade; das dificuldades de comunicação que se colocam ao discurso arqueológico, realizaram-se inquéritos para saber **qual a relação existente entre os moradores da Freguesia do Castelo e o recém inaugurado Núcleo Museológico.**

CONCLUSÕES

>Apesar das peças virem do meio social dos moradores, a grande maioria não teve conhecimento do seu destino

>Não lhes foi comunicada a abertura ao público do Núcleo Museológico

>Estão descontentes desde que foi colocado um portão (Dezembro de 2004) a separar a "zona monumentalizada" da área da "freguesia"

>Esse descontentamento leva a que não tenham interesse em conhecer o Núcleo Museológico

>Dificuldades de mobilidade condicionam a deslocação ao Castelo

>Os moradores que visitaram o Núcleo não tiveram grande leitura da exposição

AAVV, *Museus, discursos e representações*, Alice Semedo e J. Teixeira Lopes (coord.), Porto, Edições Afrontamento, 2006.
BUGALHÃO, Jacinta – "Lisboa e a sua Arqueologia: uma realidade em mudança" in *Era Arqueologia, revista de divulgação científica de estudos arqueológicos*, nº8, Fevereiro 2008.
GASPAR, Alexandra, GOMES, Ana, SEQUEIRA, Maria José, SILVA, Rodrigo Banha da, "Arqueologia Urbana em Lisboa?", in *Actas do 3º Congresso de Arqueologia Peninsular*, 8, Porto, ADECAP, 1997, pp. 55-74.
LOPES, João Teixeira Lopes, "Estranhos no Museu" in *Sociologia*, Porto, Faculdade de Letras do Porto, 2005, pp. 89-94.

Marta Ornelas

Licenciatura em Design de Comunicação – Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Mestrado em Museologia e Património – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Profissionalização em Serviço Docente – Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade de Lisboa. Experiência profissional: Docência no grupo de Artes Visuais do Ensino Básico e Secundário. Investigação, a título individual, sobre temas do âmbito da Museologia, do Design de Comunicação e da Educação Artística. Docente no Ensino Superior – Escola Superior de Tecnologias e Artes de Lisboa. Cargos de Coordenação Pedagógica. Design de Comunicação em ateliers. Organização e montagem de exposições para diversas instituições – Feira do Livro de Frankfurt; Centro Cultural de Belém; Icograda'95; Festival Internacional de Banda Desenhada da Amadora.

Marta Ornelas
DESIGN GRÁFICO PARA OS MUSEUS
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 395-398

DESIGN GRÁFICO PARA OS MUSEUS

Marta Ornelas

Resumo

O suporte financeiro necessário ao cumprimento das funções educativas dos museus pode ser conseguido por meio da atracção de novos visitantes e da consolidação das relações com os públicos existentes. Para tal, os museus deverão enveredar por estratégias de marketing devidamente acompanhadas pela utilização de ferramentas de design gráfico que lhes permitam garantir notoriedade, alargando a oferta de produtos e serviços e melhorando a qualidade dos mesmos. A importância destas práticas é aqui defendida, através da demonstração da actuação do design gráfico ao nível da construção da identidade visual dos museus.

Embora existam exemplos de referência dentro do conjunto dos museus da Área Metropolitana de Lisboa, em matéria de promoção e comunicação, há ainda um longo caminho a percorrer, conforme foi verificado, em resultado de um inquérito aplicado a 90 instituições da capital e sua periferia.

Palavras-chave: Museu, Design Gráfico, Marketing, Área Metropolitana de Lisboa

Marta Ornelas
DESIGN GRÁFICO PARA OS MUSEUS
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 395-398

Abstract

The financial support needed to fulfill the educational functions of museums can be achieved by means of encouraging and consolidating the relationships with their visitors. Museums should engage in marketing strategies converted in graphic design tools that would increase visibility, improving the supply of products and services and their quality. The importance of these practices is defended here, by the demonstration of the performance of graphic design at the construction of the visual identity of museums.

Although the examples that are a reference in the promotion and communication, from the set of museums in the Lisbon Metropolitan Area, there is still a long way to go, as was observed in a survey applied to 90 institutions in the capital and its suburbs.

Keywords: Museum, Graphic Design, Marketing, Lisbon Metropolitan Area

Marta Ornelas
DESIGN GRÁFICO PARA OS MUSEUS
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 395-398

MARTA ORNELAS

Design Gráfico para os MUSEUS

INTRODUÇÃO

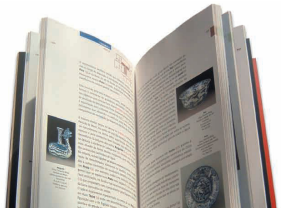
A criação de suporte financeiro, com vista ao cumprimento de funções educativas, exige que os museus enveredem por estratégias de marketing e pela utilização de ferramentas de design gráfico que lhes permitam garantir notoriedade.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

O marketing deve fazer parte da comunicação entre o museu e o público, operacionalizado através da criação de medidas destinadas a assegurar uma melhor assistência e a aumentar o número de entradas. Concorrentes com outros espaços de lazer, os museus são entidades sem fins lucrativos, pelo que o objectivo de aumentar os seus recursos financeiros não poderá sobrepor-se ao seu papel educativo.



A comunicação tem que fazer parte da estratégia de promoção do museu, veiculada através de materiais elaborados de acordo com os princípios estéticos e funcionais do design gráfico.



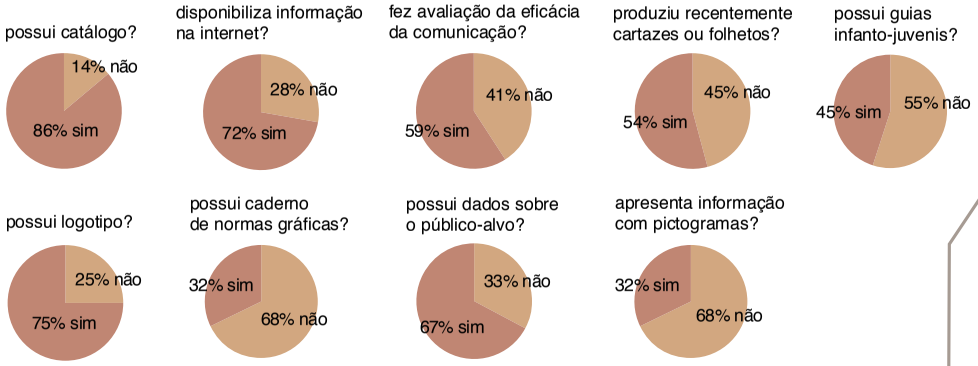
PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

A aplicação de um inquérito aos museus da Área Metropolitana de Lisboa teve como principal objectivo conhecer as ferramentas de promoção e comunicação que utilizam.

O universo deste estudo resultou em 90 instituições, 37 das quais credenciadas. O inquérito, aplicado em 2004, privilegiou a objectividade através de questões de resposta fechada.



ANÁLISE



CONCLUSÃO

• O marketing é imprescindível na gestão do museu, pois permite estruturar uma série de acções coordenadas destinadas a públicos específicos, com vista não só à preservação da integridade do património, mas também à criação de um espaço de convívio e lazer, ampliando as suas receitas.

• O design gráfico representa um acréscimo de valor aos produtos e serviços do museu, pois preocupa-se com aspectos estéticos e funcionais, valorizando a sua imagem e os seus objectivos.

• Os museus da Área Metropolitana de Lisboa deverão apostar na melhoria da sua imagem, quer a nível de identidade visual, quer a nível de oferta de produtos e serviços, ou não serão capazes de cumprir os seus objectivos.



BIBLIOGRAFIA ESSENCIAL

Ambrose, T. & Paine, C. (1993, 2000). *Museum Basics*. London: Routledge.
Brochand, B. (et. al.). (1999). *Publicitor*. Lisboa: Publicações D. Quixote.
Centro de Diseño Industrial. (1997). *Manual de Gestão de Design*. Lisboa: Centro Português de Design.
Hernández, F. H. (1998). *El Museo como Espacio de Comunicación*. Gijón: Ediciones Trea.
Hooper-Greenhill, E. (1996). *The Educational Role of the Museum*. London & New York: Routledge.
Kotler, N. & Kotler, P. (1998). *Museum Strategy and Marketing – Designing Missions, Building Audiences, Generating Revenue and Resources*. San Francisco: Jossey-Bass Publishers.
Kotler, N. & Kotler, P. (2004). "Can Museums Be All Things to All People? Missions, Goals, and Marketing's Role". *Reinventing the Museum – History and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*. Walnut Creek: Altamira Press. Pp. 167-187.
Loureiro, J. (2004). "Marketing". *Serralves*, 1999-2004. Lisboa: Público. pp.128-9.
McLean, F. (1997). *Marketing the Museum*. London: Routledge.
Runyard, S. & French, Y. (1999). *Marketing & Public Relations Handbook for Museums, Galleries & Heritage Attractions*. Walnut Creeck (California): Altamira Press.
Silva, R. H. (2000). *Inquérito aos Museus em Portugal*. Lisboa: Instituto Português de Museus.
Smith, C. B. (2004). "The Art of Managing a Museum – Connecting the Past, Present and Future". *Inside The Minds – The Business of Museums*. USA: Aspatore Books. pp.7-34.
Twitchell, J. B. (2004). *Branded Nation – The Marketing of Megachurch, College Inc. and Museumworld*. New York: Simon & Schuster

Micaela Casaca Sécio

Responsável pelo Serviço Educativo do Museu Municipal de Montijo; Professora de Museus e Património na Universidade Sénior de Montijo; Técnica Responsável pelo Museu Etnográfico de Canha de Janeiro de 2008 a Janeiro de 2009; Coordenadora temporária do Museu Municipal de Montijo no período de 2 de Julho de 2005 a 30 de Setembro de 2006, onde teve a responsabilidade de todas as actividades desenvolvidas pelo referido museu durante esse período (por exemplo todas as actividades pedagógicas e duas exposições temporárias); Técnica Superior na Divisão Social, Cultural e de Ensino / Gabinete de Apoio ao Ensino da Câmara Municipal de Montijo, de 1 de Junho de 2001 a 30 de Maio de 2003, com as funções de investigação, estudo, concepção e adaptação de métodos e processos cientifico – técnicos, de âmbito geral ou especializado, tendo em vista informar a decisão superior, nomeadamente em Projectos Pedagógicos de âmbito geral direccionados aos alunos do ensino básico.

Micaela Casaca Sécio
MOINHO DO CAIS – DA RECUPERAÇÃO À MUSEALIZAÇÃO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 399-402

MOINHO DO CAIS – DA RECUPERAÇÃO À MUSEALIZAÇÃO

Micaela Casaca Sécio

Resumo

O presente estudo é uma proposta de intervenção museológica num moinho de maré do concelho de Montijo – Moinho do Cais.

Ao longo do trabalho houve a preocupação em contextualizar a unidade patrimonial que foi alvo de estudo. Assim, efectuou-se um enquadramento histórico-geográfico do concelho em que está inserida, uma breve descrição de moinhos de maré, inclusive do seu funcionamento e contextualizou-se o Moinho do Cais integrando-o nos moinhos de maré do concelho de Montijo e nos do Estuário do Tejo.

Apostando-se nas correntes museológicas da Nova Museologia com ênfase na Sociomuseologia, elaborou-se uma sugestão programática para o património em estudo, seguindo estratégicas do processo museológico.

A definição do conceito gerador desta proposta de musealização baseia-se na comunicação e como esta será um meio eficaz para a preservação do Moinho do Cais.

Palavras-chave: Moinho do Cais, Nova Museologia, Sociomuseologia, Musealização, Comunicação

Micaela Casaca Sécio
MOINHO DO CAIS – DA RECUPERAÇÃO À MUSEALIZAÇÃO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 399-402

Abstract

This study is a proposal for a museological intervention in a tide mill of Montijo Council – Moinho do Cais.

The main objective throughout this work was the contextualization of this heritage unit. In order to achieve this, an historical and geographical framing of the council was made, as well as a brief description of the tide mills, including their function and the contextualization of the Moinho das Marés, with the other tide mills of Montijo council and with the ones of the Tejo Estuary.

This study is sustained by the museological theories of New Museology emphasised in sociomuseology. The objective was to make a programmatic suggestion for the heritage unit being studied, following the strategies of the museological process.

The definition of the creator concept of this musealization proposal is based on communication and how this is an efficient way to promote the preservation of the Moinho do Cais.

Keywords: Moinho do Cais, New Museology, Sociomuseology, Musealization, Comunication

Micaela Casaca Sécio
MOINHO DO CAIS – DA RECUPERAÇÃO À MUSEALIZAÇÃO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 399-402



Moinho do Cais – da Recuperação à Musealização

Micaela Casaca Sécio

Introdução:

O presente trabalho tem como tema uma intervenção museológica num moinho de maré (Moinho do Cais), recentemente recuperado pelo Município de Montijo, com o objectivo final de elaborar um projecto museológico eficaz, com a capacidade de mostrar as potencialidades deste património que, fundamentado na investigação e na comunicação, seja capaz de afirmar o Moinho do Cais na panorâmica museológica portuguesa actual.

O Moinho do Cais é um dos moinhos de maré que laboraram no Estuário do Tejo, entre Sarilhos Grandes e Montijo (concelho de Montijo). Situa-se perto do núcleo urbano da cidade de Montijo, assim é um património de referência para todos os montijenses.

Este interliga o passado e o presente, perpetuando-se na memória colectiva da comunidade montijense.

Fundamentação teórica:

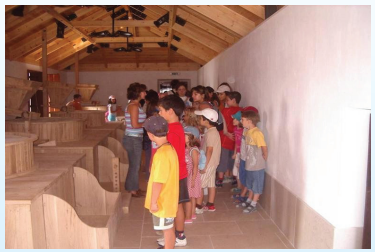
Ao longo deste trabalho, houve o cuidado de se analisar e propor diversas estratégicas da Museologia. Não houve a preocupação em se discutir e aprofundar teorias e correntes no interior da Museologia, mas sim de seleccionar correntes e expô-las de uma forma adequada ao objecto de estudo, com a intenção de construir a proposta de intervenção.



Sendo assim, a abordagem científica que foi utilizada prende-se com as correntes da Nova Museologia com ênfase para a Sociomuseologia, onde se dá uma visão da Educação em Museus e se aflora alguns aspectos dos Museus Locais em Portugal. Baseando-se nos princípios básicos destes campos teóricos, procurou-se analisar a preservação do património como um acto do presente, integrado na comunidade a que pertence, onde os testemunhos do passado são uma expressão do presente e contribuem para o desenvolvimento de uma identidade comunitária.

Análise:

O trabalho foi estruturado em torno de quatro capítulos complementares: os dois primeiros capítulos apresentam uma contextualização do bem patrimonial e os últimos dois as actividades que foram desenvolvidas em tomo deste e a proposta de intervenção museológica.



No primeiro capítulo elaborou-se uma apresentação histórico-geográfica do concelho de Montijo (localidade onde está inserido o património em estudo – Moinho do Cais). Este concelho apresenta um bom posicionamento geoestratégico, o que faz dele um dos mais importantes da Área Metropolitana de Lisboa.

No segundo capítulo é efectuado um enquadramento dos moinhos de maré, passando por uma breve explicação do seu funcionamento. Utilizando uma estratégia de se contextualizar o Moinho do Cais, partiu-se do geral para o particular, assim fez-se referência aos moinhos de maré no Estuário do Tejo, (não os estudando em exaustão, dado que esta não constitui a intenção deste trabalho) onde se apresentam os seis (6) moinhos de maré em Montijo e, por último, particulariza-se e explora-se as questões relacionadas com o Moinho do Cais. Relata-se alguns dados históricos do moinho, o que se conseguiu apurar dado a escassez de informação e, por último, mostra-se o seu projecto de restauro.

No terceiro capítulo apresenta-se o Museu Municipal de Montijo, sector que detém a posse do Moinho do Cais, fazendo parte integrante da estrutura orgânica da Câmara Municipal de Montijo, sob a denominação de Museu e Património Cultural, desde 1994, contudo o processo de constituição iniciou em 1993.



Este sector foi instalado numa casa senhorial do século XIX (Casa Mora); em 1997 foi constituído a sua primeira unidade museológica – Museu Agrícola da Atalaia; em 2000 foi aberto ao público o Moinho do Esteval (moinho de vento) e em 2005 foi aberto o Moinho do Cais.

No quarto capítulo efectuou-se a proposta de intervenção museológica no Moinho do Cais, iniciando-se com uma contextualização geral onde se apresentou as potencialidades desta unidade museológica, atribuindo a sua importância dentro do contexto actual do Museu Municipal de Montijo.

A última parte deste capítulo é constituída pelas sugestões programáticas para a efectivação da intervenção museológica. Houve a preocupação de se propor a aplicação de diversas estratégias da Museologia, onde se elaborou um programa museológico que tem como principais preocupações a salvaguarda e a comunicação. Utilizando a cadeia operatória da Museologia ao nível da investigação, da salvaguarda (conservação e documentação), da comunicação (exposições, acções educativas, publicações, divulgação e marketing) e avaliação, tentou-se construir um modelo de intervenção que se integrasse na comunidade montijense e contribuísse para o seu desenvolvimento.



Apostou-se na comunicação como via privilegiada para a preservação do Moinho do Cais, pois tendo por base a investigação, as exposições e as acções educativas que se podem realizar em torno deste património, é o caminho mais eficaz para a sua divulgação e, consequentemente, para a divulgação do património de Montijo.

Procedimentos Metodológicos:

A investigação decorreu durante dois anos. Pretende-se que seja a mais completa possível, onde se procura reflectir diferentes opiniões e visões, para que se possa conhecer melhor o bem patrimonial em estudo e que se valide o seu projecto museológico.

Apesar da realização de uma pesquisa bibliográfica intensa, os dados apresentados sobre o Moinho do Cais foram os possíveis, pois existe uma grande falta de informação escrita sobre o mesmo. Assim, tentou-se aprofundar conhecimentos com alguns depoimentos orais, em relação a estes evidencia-se que são uma fonte de informação ainda a explorar, ao longo do processo de implantação do programa museológico proposto neste trabalho.



Para se elaborar uma contextualização histórico-geográfica do Moinho do Cais, foi efectuada uma pesquisa bibliográfica sobre a história do concelho de Montijo, onde se utilizaram as referências mais significativas, não se aprofundando a história desta localidade, dado que este não é o objectivo deste trabalho. Contudo, apresenta-se alguns aspectos da sua história e, para isso, muito contribuíram os estudos locais editados pelo Município de Montijo.

Conclusão:

Ao longo deste trabalho tentou-se contextualizar o bem patrimonial em estudo, para o qual, alicerçado em bases científicas de teorias e correntes da Museologia, se elaborou uma proposta de intervenção museológica, que constitui um caminho para afirmar o Moinho do Cais no contexto da museologia portuguesa actual.

Sendo assim, apostou-se na elaboração de um Programa Museológico dinâmico, perspectivando iniciativas planeadas e tipificadas, com o intuito de constituir uma unidade museológica única e irrepetível. Pois, as potencialidades deste património, constitui um valor acrescentado para o desenvolvimento da sociedade onde está inserido, podendo ser um veículo para afirmar a própria localidade e promover o turismo cultural.

A programação apresentada reflecte a consciência de que pode existir reformulações através do resultado das pesquisas efectuadas, constituindo-se assim, uma programação flexível. A investigação e estudo devem ser a base dessa programação, para que exista fundamento científico em todas as acções que se desenvolvam.

Para além da proposta apresentada mencionar a salvaguarda do património, a programação que foi elaborada está assente na comunicação, pois dado o facto do Moinho do Cais já se encontrar recuperado, o caminho a seguir deve ser o da comunicação com os públicos. Conceber exposições de diversas temáticas envolvendo, sempre que possível, a comunidade, constituindo-se parcerias para que esse envolvimento seja mais eficaz.



Referências Bibliográficas mais importantes:

AZEVEDO, Rosário (2007). A acção pedagógica do Serviço educativo do Museu Calouste Gulbenkian; in *Museologia.pt* nº1 Instituto dos Museus e da Conservação;

BALDRICO, Joaquim (1998). Os Moinhos de Maré em Aldeia Galega – na margem do tempo in *O Cisne*. Boletim da Junta de Freguesia de Montijo;

FERNÁNDEZ, Luiz Alonso (1999). *Museología y Museografía*. Edicionas del Serbal;

FREIRE, Paulo (2006). A Concepção Problematizadora da Educação. Retirado a 12 de Junho, 2006, em www.geocities;

MARTINS, Adolfo Silveira (2006). A Arqueologia do Moinho, *Moinho de Maré do Cais das Fabas: O Renascer de uma Memória*, Colecção Estudos Locais: Edições Colibri / Câmara Municipal de Montijo;

MOUTINHO Mário (1993). Sobre o Conceito de Museologia Social, *Cadernos de Museologia* ,nº1 UAL/T;

RIVIÈRE, George Henri (1993). La Museologia – curso de museologia, textos e testimonios. Madrid: Ediciones Akal;

SANTOS, Maria Célia (Agosto 2001). Museu e Educação: conceitos e métodos, comunicação apresentada no Simpósio Internacional Museu e Educação: conceitos e métodos;

SÉCIO, Micaela Casaca (et al). *Montijo: entre a Terra e o Rio*. Câmara Municipal de Montijo;

VEIGA DE OLIVEIRA, Ernesto e outros (1983). *Sistemas de Moagem – tecnologia tradicional Portuguesa*. Instituto Nacional de Investigação Científica;

CAMACHO, Clara (2004). Museus Educação de Adultos em Portugal: Tendências e Políticas in *Aprender ao Longo da Vida – Reinventar os Museus - um espaço de aprendizagem*, nº2: Associação "O Direito de Aprender";

Paulo Roberto Sabino

Sou graduado em Publicidade e Propaganda pela Universidade Santa Cecília (UNISANTA) desde 2001. Possuo especialização em Publicidade e Mercado pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA–USP), de 2004–05 e pós-graduação lato sensu em Museologia pelo Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE–USP), 2005–06. Em todos os cursos citados apresentei pesquisas que tiveram como objeto o museu ou conceitos museológicos analisados através de diversos enfoques como a publicidade, o marketing e a historicidade do fenômeno museal. Em 2008 iniciei o mestrado em Design no Centro Universitário SENAC, onde desenvolvo pesquisa sobre a influência pós-moderna no design de exposições, sob orientação da Prof. Dra. Daniela Kutschat Hanns. No campo profissional atuo como designer gráfico desde 1995, realizando trabalhos editoriais e publicitários. Desde 1998, trabalho no Serviço Social do Comércio (SESC–SP), instituição reconhecida internacionalmente por sua atuação na área da cultura e do lazer. No SESC realizo trabalhos de programação visual e planejamento gráfico para espetáculos, shows e exposições. Participo de atividades relacionadas ao acervo de obras de arte da instituição com o objetivo de aprimorar a comunicação deste com o público.

Paulo Roberto Sabino
EFICIÊNCIA NO DESIGN DE EXPOSIÇÕES: UMA PESQUISA EXPLORATÓRIA NO MUSEU DA LÍNGUA PORTUGUESA
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 403-406

EFICIÊNCIA NO DESIGN DE EXPOSIÇÕES: UMA PESQUISA EXPLORATÓRIA NO MUSEU DA LÍNGUA PORTUGUESA

Paulo Roberto Sabino

Resumo

Este artigo apresenta a metodologia e os resultados iniciais da pesquisa exploratória de observação realizada no Museu da Língua Portuguesa, visando identificar elementos de design contidos no espaço expositivo que interferem e/ou influenciam a visita do público ao museu. Nesta primeira abordagem foi realizado o acompanhamento do visitante no segundo andar do museu visando observar a relação destes com o espaço e seus elementos.

Esta pesquisa integra o projeto de dissertação de mestrado em Design desenvolvido no Centro Universitário SENAC, cuja proposta é analisar a influência dos conceitos pós-modernos nos projetos expositivos contemporâneos de museus e centros culturais, considerando a Museologia como um fator de transformação da sociedade por meio da comunicação e preservação do patrimônio. Assim, o trabalho considera a relação entre os visitantes e os variados elementos utilizados em diversas exposições, como recursos audiovisuais e interativos, uma forma de desenvolvimento social que se dá por meio da proposta museológica apresentada ao visitante através do design de exposições.

Para tanto, será realizado um estudo de caso do Museu da Língua Portuguesa, localizado na cidade de São Paulo (Brasil), que além de possuir como acervo um patrimônio imaterial, a língua, possui ainda diversos elementos conceituais abordados pelos autores que tratam a questão pós-moderna, como os totens interativos sobre as línguas que deram origem ou foram influenciados pela língua portuguesa.

Palavras-chave: Museografia, Design de Exposições, Cognição, Pesquisa

Paulo Roberto Sabino
EFICIÊNCIA NO DESIGN DE EXPOSIÇÕES: UMA PESQUISA EXPLORATÓRIA NO MUSEU DA LÍNGUA PORTUGUESA
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 403-406

Abstract

This article presents the methodology and initial results of exploratory observation at the Museum of the Portuguese Language in order to identify design elements contained in the exhibition space that interfere with or influence the public to visit the museum. In this first approach was carried out monitoring visits on the second floor of the museum in order to observe their relationship with the space and its elements.

This study is part of the project master's thesis in design developed at the SENAC Centre University, whose goal is to analyze the influence of postmodern concepts in contemporary design exhibition in museums and cultural centers, considering the Museology as a factor in the transformation of society through communication and preservation of heritage. Thus, the work considers the relationship between visitors and the different elements used in various exhibitions, such as interactive audio-visual resources, a form of social development that occurs through the proposed museum to the visitor through the exhibition design.

Therefore, there will be a case study of the Portuguese Language Museum, located in São Paulo (Brazil), which also has a collection as intangible heritage, language, also has several conceptual elements discussed by the authors to address the issue postmodern, such as interactive totems on languages that have resulted or were influenced by portuguese language.

Keywords: Museografia, Design Exhibition, Cognition, Research

Paulo Roberto Sabino
EFICIÊNCIA NO DESIGN DE EXPOSIÇÕES: UMA PESQUISA EXPLORATÓRIA NO MUSEU DA LÍNGUA PORTUGUESA
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 403-406

EFICIÊNCIA EM DESIGN DE EXPOSIÇÕES:
UMA PESQUISA EXPLORATÓRIA NO MUSEU DA LÍNGUA PORTUGUESA

Paulo Roberto Sabino
Mestrando em Design. SENAC-SP. São Paulo, Brasil
sabino150@hotmail.com

APRESENTAÇÃO

Este poster apresenta a pesquisa de observação realizada no Museu da Língua Portuguesa, visando identificar elementos de design contidos no espaço expositivo que interferem e/ou influenciam a visita do público ao museu.

METODOLOGIA

A metodologia utilizada para a pesquisa foi de observação não participativa, considerada a mais adequada para uma análise inicial e, neste caso, indicada por não interferir nas ações e atitudes do visitante, analisando seu comportamento no interior do museu.

Com uma amostragem não probabilística intencional foram observados visitantes espontâneos (não guiados ou pertencentes a algum grupo com ou sem monitoria), sem especificação de sexo ou idade.

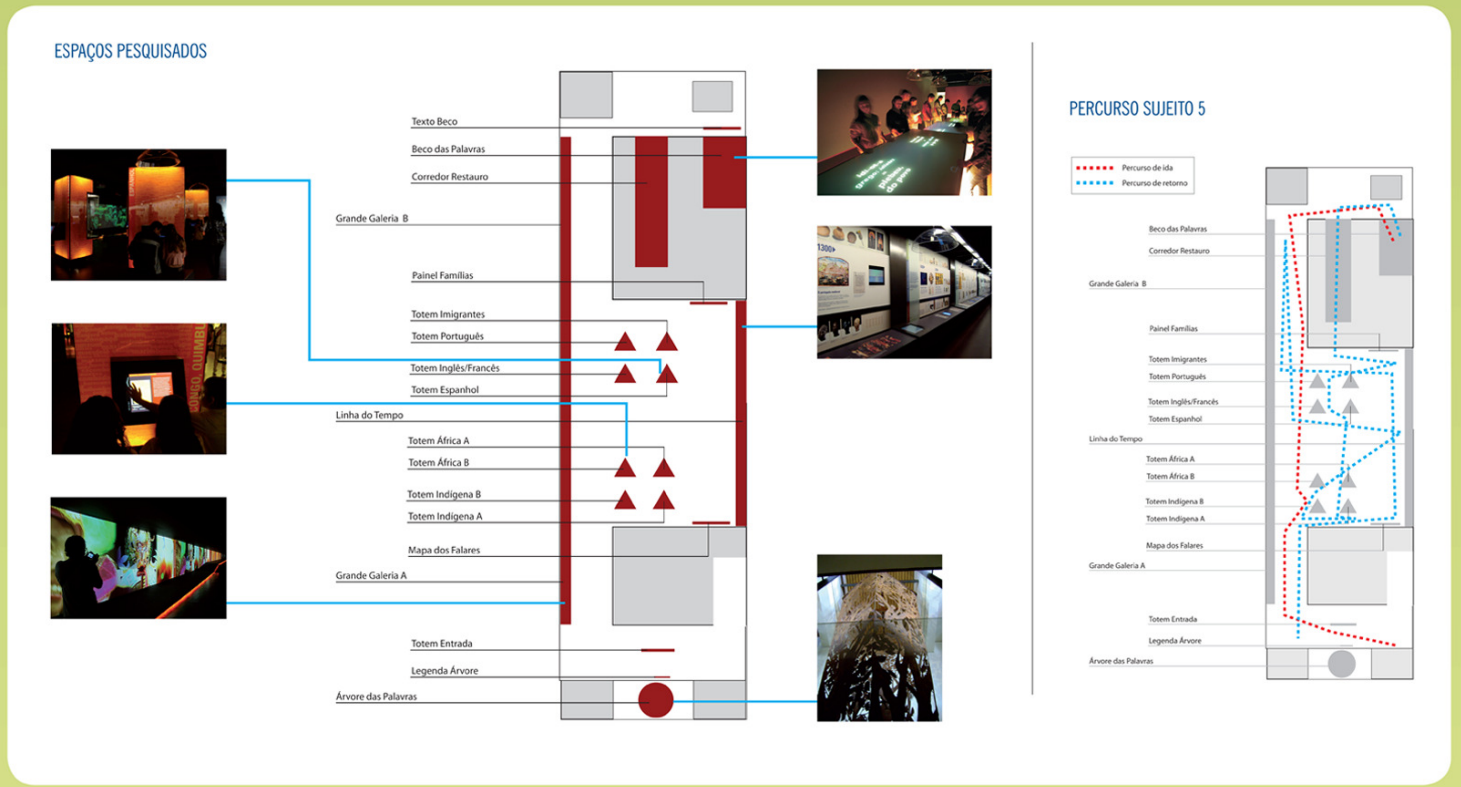
CRITÉRIOS DE OBSERVAÇÃO

- Observação dos visitantes em pontos determinados do espaço expositivo do 2º andar.
- Observação de percurso dos visitantes no espaço expositivo do segundo andar.

CRITÉRIOS DE ANÁLISE

(Atributos que reduzem a eficiência da exposição segundo SCREVEN, 2000)

- Textos de legendas difíceis de ler ou serem encontrados.
- Títulos ambíguos ou abstratos.
- Muita informação ou desodernada.
- Títulos ou gráficos desconectados do conteúdo.
- Baixo nível de informações necessárias.
- Separação entre áreas temáticas "Cognitive rest areas" (fadiga psicológica)
- Descuido no tratamento das informações (foco em elementos secundários)



CONSIDERAÇÕES

A pesquisa revelou que o Museu da Língua Portuguesa constitui num interessante e atual estudo de caso para o aprofundamento das questões sobre o Design de Exposições, sobretudo por seu ineditismo como museu de língua e patrimônio imaterial apresentado com o uso de recursos tecnológicos.

Pode-se observar também o quanto o estudo do Design pode contribuir para a fruição entre o visitante e o acervo do museu, melhorando o entendimento do que está sendo exposto, considerando os diversos tipos de visitantes o espaço disponível e o conforto do público.

O entendimento do papel do profissional de Design na procura por uma interface adequada ao usuário se mostra pertinente ao se perceber que tal busca tem como objetivo não somente possibilitar que uma legenda seja lida, mas que contribui para um processo maior de entendimento da própria identidade e cultura da nossa sociedade.

BIBLIOGRAFIA

ARAÚJO, Marcelo; BRUNO, Cristina. A memória do pensamento museológico contemporâneo: documentos e depoimentos. Comitê Brasileiro do ICOM, 1995. 45 p.

RICHARDSON, Roberto Jarry. Pesquisa social : metodos e tecnicas. São Paulo: Atlas, 1999.

SCREVEN, C.G. Information design in informal settings: museums and other public spaces. In: JACOBSON, Robert. Information Design. Cambridge: MIT Press, 2000. p. 131-192.

Sandra Patrícia de Jesus da Silva
VISITA GUIADA: UMA EXPRESSÃO DA DIMENSÃO EDUCATIVA
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 407-410

Sandra Patrícia de Jesus da Silva

Licenciada em Antropologia pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa, e desde 1998 é colaboradora do Museu Nacional de Etnologia, onde desenvolve trabalho na área do estudo, inventário e informatização de colecções etnográficas e na área do serviço educativo.

VISITA GUIADA: UMA EXPRESSÃO DA DIMENSÃO EDUCATIVA

Sandra Patrícia de Jesus da Silva

Resumo

Partindo da ideia que uma das funções do museu é educar, o objectivo é abordar a visita guiada como uma expressão da dimensão educativa do museu, no contexto dos serviços educativos.

A escolha deste tema tem que ver com o facto desta ferramenta de mediação ser a mais comum e aparentemente consensual, entre a diversidade de iniciativas anunciadas pelos serviços educativos, e com a percepção generalizada que a visita guiada é o serviço mínimo que o museu anuncia poder garantir mesmo perante uma equipa de serviço educativo reduzida ou inexistente.

O poster procura chamar a atenção para a necessidade de se definirem princípios e métodos de trabalho para o exercício daquela abordagem de mediação directa com o público, com vista a favorecer o papel educativo do museu e, por conseguinte, a sua relevância social.

Palavras-chave: Visita Guiada, Público, Educação, Articulação de Parceiros

Sandra Patrícia de Jesus da Silva
VISITA GUIADA: UMA EXPRESSÃO DA DIMENSÃO EDUCATIVA
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 407-410

Abstract

Following the idea that one of the functions of the museum is to educate, the main focus is to approach the guided tour practice as an expression of the museums educative dimension in the context of the educational services.

The choice of this theme as to do with the fact that guided tour is the activity most common and apparently consensual among the diversity of initiatives announced by educational services and with the general assumption that guided tour is the minimum service that the museum announces to be able to guarantee even without or with a reduce educational services team.

This poster aims to draw attention to the need of defining principles and methods for the practice of this direct mediation with audience, and at the same time improving the educative action of the museum and, therefore, its social relevance.

Keywords: Guided Tour, Audience, Education, Articulation Partners

Sandra Patrícia de Jesus da Silva
VISITA GUIADA: UMA EXPRESSÃO DA DIMENSÃO EDUCATIVA
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 407-410

Sandra Patrícia de Jesus da Silva
VISITA GUIADA: UMA EXPRESSÃO DA DIMENSÃO EDUCATIVA
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 407-410

VISITA GUIADA
uma expressão da dimensão educativa

autoria: Sandra Silva

OBJECTIVO: Apontar uma política de gestão para a realização de visitas guiadas – um dos campos da dimensão educativa dos museus e de relação mais directa com o público.

O **museu é um pólo de conhecimento** pelo facto de ser guardião de testemunhos de culturas e pelas interpretações e acções que fabrica a partir daqueles. A **sua relevância social** é determinada pela **capacidade que tem em participar activamente e de forma diferenciada no processo educativo dos cidadãos**.

A **visita guiada é uma ferramenta que serve para educar**, e a sua prática deve ultrapassar a exclusiva comunicação de saberes ou ainda o estatuto de préstimo mínimo, garantido por equipas de serviço educativo (muitas vezes reduzidas e instáveis) ou, na ausência destas, por outros sectores.

Neste sentido, **o serviço educativo deve ser envolvido em todo o processo de montagem da exposição, favorecendo assim um conhecimento atempado e detalhado da temática em destaque e, por conseguinte, uma capacidade discursiva capaz de atingir públicos diversificados e alargados.**

É igualmente necessário relembrar o papel educativo do museu à luz do **conceito de educação**: 1) um processo que admite as aptidões, as singularidades e a autonomia do indivíduo, e que desafia à experimentação e à criatividade; 2) decorre ao longo de toda a vida. Desta forma também se altera a **noção de público** – agora mais abrangente e em constante transformação – pelo que o museu deve sempre ponderar os vários níveis de acessibilidade de qualquer iniciativa, de acordo com os públicos que se propõe atingir.

A visita guiada proporciona uma leitura sequencial de determinados conteúdos, devendo procurar formular um discurso aberto, permeável, próximo do conceito de educação; educar é partilhar um conhecimento, mas é fundamental fazê-lo à medida de cada um, fomentando a interacção, o diálogo, o pensamento crítico.

A **leitura de uma realidade decorre da interpretação pessoal, pois os bens culturais não se revelam por si próprios**, e obviamente que essa interpretação varia conforme os tipos de público.






A VISITA GUIADA DEVE:

1) estabelecer pontos de **encontro entre a realidade do público e a temática em destaque**, convidando à interpretação, à comparação de realidades, à formulação de questões e comentários;

2) atender aos ritmos e formas diferentes com os quais os visitantes conhecem e fruem as colecções, **explorando o mundo das emoções, da subjectividade**;

3) permitir a **flexibilidade dos percursos**, desejando-se por isso que todas as visitas sejam **diferentes, singulares, únicas**.

ASPECTOS DA GESTÃO DA VISITA GUIADA:

1) Planear a visita desde o início da proposta expositiva em paralelo e em articulação com a equipa envolvida no projecto. Isto tem que ser defendido pela direcção do museu e pelo serviço educativo – este sector é um dos que tem contacto mais directo com o público.

2) Definir e conhecer em concreto o público-alvo, (pois *público em geral* é uma categoria demasiado ampla), recorrendo também ao estabelecimento de parcerias com entidades próximas desses visitantes, com vista a uma actuação mais adequada junto daqueles.

3) Definir objectivos concretos e respectivas práticas de actuação, seleccionando espaços, percursos, objectos, temas, aspectos logísticos que vão ao encontro e inclusivamente superem as expectativas do público-alvo.

4) Definir práticas de registo e de avaliação que incentivem a investigação e a divulgação das abordagens feitas. Desta forma conseguimos legitimar e melhorar a nossa acção e saber se o trabalho desenvolvido alcançou os efeitos pretendidos.

5) Constituir equipas estáveis de serviço educativo que possibilitem o desenvolvimento dos itens referidos e, por conseguinte, a implementação e legitimação de metodologias de trabalho.

6) Apostar na profissionalização e na formação contínua dos técnicos.

Em suma, as visitas guiadas são um campo de actuação que não pode ser descurado pelo museu nem pelo serviço educativo. Enquanto abordagens que permitem o contacto directo com o público, devem decorrer da definição e da gestão de uma metodologia própria de trabalho e devem ser realizadas por técnicos conscientes da sua importância e dos desígnios do conceito educação. Desta forma o museu pode assegurar a sua relevância social, desempenhando um papel activo e consciente no processo educativo dos seus visitantes mas também dos profissionais da museologia.

BIBLIOGRAFIA
BARBOSA, Ana Mae, "Museus como laboratórios" in *Revista museu – Cultura levada a sério*, Rio de Janeiro: Clube de Idéias Comunicação e Sistemas Ltda, 2004
Encontro museus e educação – Actas (10 e 11 de Setembro), Lisboa: Instituto Português dos Museus, Centro Cultural de Belém, 2001
FARIA, Margarida Lima de, "Educação – museus – educação", *Projecto: Museus e Educação*, Lisboa: Instituto de Inovação, 2000
HOOPER-GREENHILL, "Museum education: past, present and future", *Towards the museum of the future*, (coord. por Roger S. Miles, Lauro Zavala), London: Routledge, 1994, pp. 133 a 146
LEITE, Maria Isabel, "O Serviço Educativo dos museus e o espaço imaginativo das crianças" in *Pro-Posições*, Vol. 15, n.º I (43), São Paulo: Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, 2004, pp. 121-127
LIBEDINSKY, Marta, "Os museus e as escolas: da visita turística à visita de descoberta", in LITWIN, Edith (org.) et al. *Tecnologia educacional: política, histórias e propostas*, Porto Alegre: Artes Médicas, 1997, pp. 169-181
MARTINHHO, Teresa Duarte, *Apresentar a arte: estudo sobre monitores de visitas a exposições*, Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, 2007 (*Docs – Documentos de trabalho*; 9)
MENDES, José Amado, "O papel educativo dos museus: evolução histórica e tendências actuais" in *Separata da Revista DIDASKALIA*, Vol. XXIX, 1999, fascículos 1 e 2, pp. 667-692
SILVA, Sandra, "Uma abordagem à experimentação e à criatividade pelo Serviço Educativo do Museu Nacional de Etnologia", *Conferência Nacional de Educação Artística* (29, 30 e 31 de Outubro), Porto: Ministério da Cultura, Ministério da Educação e Ministério dos Negócios Estrangeiros, 2007
VIEIRA, Valéria, BIANCONI, M. Lucia e DIAS, Monique, "Espaços não-formais de ensino e o currículo de ciências" in *Ciência e Cultura*, São Paulo: Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, Universidade Estadual de Campinas, 2005, Vol. 57, n.º 4, pp. 21-23

Imagens
Aspectos de visitas guiadas realizadas no Museu Nacional de Etnologia. Fotógrafo: António Rento.

Sandra Silva | mnetnologia.sandrasilva@imc-ip.pt

MC Ministério da Cultura · imc Instituto dos Museus e da Conservação · Museu Nacional de Etnologia

Sónia Maria Almeida Santos
MUSEUS PARA TODOS
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 411-414

Sónia Maria Almeida Santos

Iniciei o meu trajecto profissional na Fundação Dr. António Cupertino de Miranda, onde desde 2005 me encontro a desenvolver projectos no âmbito das acessibilidades e inclusão de pessoas com necessidades especiais nos programas e actividades dos serviços de educação dos museus.

MUSEUS PARA TODOS

Sónia Maria Almeida Santos

Resumo

Este trabalho visou levar a cabo uma reflexão aprofundada das questões ligadas à acessibilidade, no que respeita a públicos com necessidades especiais, não no seu âmbito global, mas especificamente no contexto museológico.

A consciencialização para esta problemática tem vindo a aumentar e, desta forma, torna-se imprescindível que os museus, enquanto espaços socioculturais, aceitem e integrem, no âmbito das suas missões, a inclusão de todos os públicos e encarem, definitivamente, os deficientes como públicos-alvo a conquistar, e não apenas uma minoria a satisfazer.

A integração e a comunicação são elementos fulcrais em todo este processo e, por esse motivo, devem constar das agendas e programação dos museus deste século, dada a sua ligação à sociedade, à sociedade diversificada e heterogénea, que se apresenta como consumidora cultural. Neste contexto, a inclusão não poderá cingir-se em exclusivo à área arquitectónica, mas, também, a tudo o que se relaciona com as vertentes comunicacional, informativa e electrónica.

Urge que os profissionais de museus passem a considerar todas estas questões, mostrando uma verdadeira abertura e disponibilidade para a mudança de conceitos e preceitos orientadores de toda a acção museológica, especificamente no que aos serviços educativos diz respeito. Conceitos como abertura e acesso devem ser entendidos como concepções amplas e globais que não se referem apenas a cidadãos com deficiência, mas pretendem exercer um verdadeiro papel de inclusão, onde todos cabem.

Palavras-chave: Acessibilidade, Deficiência, Museu, Inclusão, Comunicação

Abstract

The intention of this work is to broaden the issues related to the accessibility with a public with special needs, not in its global scope but specifically in the accessibility of museums to people with a disability.

The level of awareness regarding this issue has been increasing and it is becoming indispensable for the museums, as socio – cultural spaces to accept in their missions the inclusion of all publics and to regard people with disabilities as target audiences to be conquered and not as a minority that needs to be satisfied.

Integration and communication are key factors which must be included in the programming agenda of this century museums since they function as connective elements to a diversified society which presents itself as a culture consumer. This way, the inclusion will not only cover the architectonic aspect but also the communicational, informatics and electronics aspects. It is important that the professionals at the museums consider these aspects as a matter of giving access to all citizens and not just to the ones that have a disability.

Keywords: Accessibility, Disability, Museum, Inclusion, Communication

Sónia Maria Almeida Santos
MUSEUS PARA TODOS
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 411-414

Sónia Maria Almeida Santos
MUSEUS PARA TODOS
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 411-414

Acessibilidade em Museus

Tese de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto em Janeiro de 2009

Objectivos da investigação:

✓ Estudar as questões referentes à **discriminação** e aprofundar o tema da **tolerância** e da **exclusão social** de públicos com **necessidades especiais** nos museus.

✓ Alterar a imagem passiva do indivíduo com deficiência nas práticas museológicas.

✓ Estabelecer pontos de aproximação e distanciamento entre o visitante "normal" e o visitante com necessidades especiais



Estarão os museus preparados para receber pessoas com deficiência?

- Que missões?
- Que programas?
- Que adaptações?
  - Edificação física
  - Conteúdos
  - Sensibilidade
  - Comunicação

Conservação ou inclusão?

- Sacrificam-se objectos?
- Criam-se réplicas?
- Criam-se reservas abertas?
- O que pode ser tacteado?
- Como tactear?

Sónia Maria Almeida Santos

sonia.almeida.santos@gmail.com | http://acessibilidadeemmuseus.blogspot.com

Museus e Curadoria / Museos y Comisariato / Posters

Carla Sofia Ribeiro Dias

Licenciatura em História – variante de História de Arte, Ramo Educacional. Colaborou, durante todo o ano de 2000, como estagiária e depois como voluntária na Casa Museu Teixeira Lopes. Aqui desenvolveu a sua actividade junto dos públicos e na montagem e estudo das exposições temporárias, onde teve a oportunidade de colaborar na edição dos textos de catálogo. Ainda no ano de 2000 ingressa no Curso de Pós-graduação em Museologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto que conclui em 2002. Em Setembro de 2001 inicia a actividade no Museu do Carro Eléctrico como estagiária ao abrigo do programa do Instituto de Emprego e Formação Profissional e aí conclui o seu estágio curricular do curso de pós-graduação na área de Conservação Preventiva. Desde aí tem desenvolvido a sua actividade, inicialmente como Registrer do Serviço de Gestão de Colecções, e actualmente é responsável por este serviço. Em 2008 concluiu o Curso de Mestrado em Estudos Artísticos – estudos museológicos e curadoriais da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

LEITURAS CONTEMPORÂNEAS DE COLECÇÕES HISTÓRICAS COMO ESTRATÉGIA DE COMUNICAÇÃO DOS MUSEUS

Carla Sofia Ribeiro Dias

Resumo

A apresentação do tema *Leituras Contemporâneas de Colecções Históricas como Estratégia de Comunicação dos Museus* procura dar a conhecer algumas das reflexões realizadas no âmbito da tese de mestrado com o mesmo título. Esta procurou destacar alguns dos motivos que levam os museus a utilizar a Arte Contemporânea para desta forma poderem oferecer novas interpretações das suas colecções. Apesar da reconhecida necessidade de desenvolver uma programação expositiva capaz de comprometer o museu com a comunidade que o envolve, e que é aqui fundamentada com algumas notas históricas comummente apontadas, o uso da Arte Contemporânea, como linguagem autónoma no seio da programação dos museus, parece transforma-se na sua estratégia para comunicar com novos públicos que de outra forma não despertavam o seu interesse pelas colecções de carácter histórico.

No desenvolvimento deste trabalho identificaram-se dois casos de estudo geograficamente e objectivamente distintos, onde as práticas artísticas contemporâneas permitiram comunicar com públicos-alvo através da concretização de exposições temporárias.

A National Gallery de Londres e o Museu Nacional de Arte Antiga revelaram-se dois exemplos fundamentais pela forma como definiram essas estratégias de comunicação. O carácter sistemático e contínuo, que distingue as suas estratégias de comunicação e as práticas expositivas destes dois exemplos, revela uma intenção de posicionamento junto da comunidade de acordo com as linhas museológicas actuais, desenvolvendo actividades, cada vez mais dinâmicas, de aproximação a púbicos diversificados e, simultaneamente, fornecendo um carácter animador às suas políticas.

Carla Sofia Ribeiro Dias
LEITURAS CONTEMPORÂNEAS DE COLECÇÕES HISTÓRICAS COMO ESTRATÉGIA DE COMUNICAÇÃO DOS MUSEUS
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 416-419

A Arte Contemporânea, por se revelar detentora do olhar corrente das questões da sociedade, constitui para esses museus, uma ferramenta que torna possível o desenvolvimento de novas pontes de comunicação com uma maior diversidade de potenciais intervenientes nos diálogos expositivos.

Palavras-chave: Museologia, Ccolecções, Exposições Temporárias, Discursos Expositivos, Comunicação

Abstract

This thesis tries to understand the motives that lead museums to interpret their collections using Contemporary Art, and how those contemporary languages are used to communicate with their audiences.

Two different case studies were identified in this paper work because of their short term exhibitions of contemporary art for communicating with audiences.

The National Gallery, London, and the portuguese Museu Nacional de Arte Antiga are two fundamental models for their exhibition and communicative practices. Their consistence and permanency are the main characteristics that distinguish these two case studies, by using contemporary art as a way of interpreting their collections and programming new exhibitions. Their purpose is to conceive new approaches to different visitors and improve different and more dynamic museum policies.

Contemporary art provides an insight to actual social needs and builds a special channel to communicate with a wider population, so museums use it to diversify their exhibitionary speeches.

Keywords: Museology, Collections, Temporary Exhibitions, Exhibitionary Language, Communication

Carla Sofia Ribeiro Dias
LEITURAS CONTEMPORÂNEAS DE COLECÇÕES HISTÓRICAS COMO ESTRATÉGIA DE COMUNICAÇÃO DOS MUSEUS
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 416-419

Leituras Contemporâneas de Colecções Históricas como Estratégia de Comunicação dos Museus

Carla Dias

INTRODUÇÃO

O que leva os Museus que preservam colecções históricas a desenvolver, na sua programação, exposições de arte contemporânea?

As estratégias de comunicação, que fazem uso das linguagens artísticas contemporâneas, têm vindo a caracterizar, ainda que de forma pontual, a grande parte dos museus nacionais e internacionais. Mas vai mais longe quando a Arte é utilizada como forma de interpretar as suas colecções, estabelecendo um diálogo entre elas e os visitantes.
Dois exemplos, um estrangeiro e outro nacional, mostraram-se paradigmáticos pela forma como implementaram a introdução da Arte Contemporânea no diálogo com as suas colecções históricas.

- A National Gallery de Londres apresenta bianualmente um programa de artistas residentes inovador que se desenvolve desde o ano de 1989, designado Associate Artist Scheme.
- Na realidade portuguesa, a tentativa de perceber como os museus têm usado a Arte Contemporânea para comunicar com os seus públicos, viu no exemplo do Museu de Arte antiga o seu caso paradigmático pelo seu passado longo de iniciativas que envolvem os artistas contemporâneos nas suas exposições.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Na ausência de estudos que se debrucem sobre o uso das colecções, preservadas pelos museus, através de artistas contemporâneos em projectos expositivos a análise cuidada de textos teóricos recaiu sobre a edição de projectos expositivos que a esta matéria dizem respeito. Tratando-se de casos de estudo cuja actividade se debruça nas exposições temporárias desenvolvidas pelas instituições em causa, a leitura sistemática dos catálogos editados para essas exposições, assim como a informação disponibilizada aos públicos e toda a documentação de arquivo, serviu de base teórica a esta reflexão.
Nos dois casos de estudo, para além dos catálogos das exposições, foi determinante a informação compilada nos conteúdos digitais das páginas de internet desses museus, assim como questionários, ao responsável pelo programa inglês e ao impulsionador dos projectos de exposições de artistas contemporâneos no museu português.

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Posta a questão inicial que serviu de ponto de partida a este estudo foi lançada a investigação na tentativa de perceber como surgiram as primeiras exposições temporárias e o papel determinante que estas assumem nas estratégias de comunicação dos museus, desde a sua institucionalização à actualidade. Neste sentido, foi consultada a bibliografia temática existente, publicada em livros e artigos científicos.
- Para a selecção das exposições analisadas foram consultados os catálogos que ás questões da interpretação das colecções históricas pela Arte Contemporânea dizem respeito.
- Nos casos estudados, a análise dos catálogos das exposições temporárias que à interpretação das colecções históricas dizem respeito, foi o factor de selecção dos exemplos apresentados.
- Para além da leitura dos catálogos editados pelas duas instituições foram determinantes as informações recolhidas nas plataformas actualmente acessíveis aos públicos. Foram ainda consultados os arquivos e foram estabelecidos contactos pessoais com os responsáveis dos programas em questão.
- Na organização dos dados recebidos e no desenvolvimento de uma análise e reflexão, caso a caso, estruturou-se este estudo em quatro capítulos.

ANÁLISE

1º capítulo
O primeiro capítulo apresenta o desenvolvimento de um percurso que pretende esclarecer o momento em que surgem as exposições temporárias na sequência das necessidades sentidas pelos museus de comunicar com os seus públicos.

2º capítulo
Neste momento são obtidos alguns modelos usados pelos museus que vêm na Arte Contemporânea a oportunidade de desenvolver novas estratégias de comunicação. A abertura dos seus espaços e das suas colecções aos artistas mostrou-se determinante para o desenvolvimento dos diálogos actuais.
Através de alguns exemplos internacionais como as exposições *The Museum as Muse: Artist Reflect*, em 1999, no Museu de Arte Moderna em Nova York, e a exposição de Joseph kosuth *The Play of The Unmentionable*, em 1990, no Brooklyn Museu of Art, é apresentado o momento de viragem onde a instituição demonstra a sua capacidade de abertura ás novas práticas e aceitação das críticas colocadas pela Arte Contemporânea na reflexão sobre o Museu e as suas práticas.

3º capítulo
Nas residências artísticas da National Gallery, essa relação tão patente nos trabalhos dos artistas seleccionados, reafirma-se nas temáticas dos trabalhos apresentados. Pode-se mesmo aferir dos casos estudados que este programa distingue-se do programa desenvolvido pelo museu português, por tentar sobretudo provar a capacidade motivadora que as obras das colecções desta galeria ainda têm nos artistas contemporâneos. Este museu vinca com este programa uma posição inovadora que visa reflectir sobre o sentido do museu no seu compromisso para com os públicos, vendo nos artistas a oportunidade para transmitir um discurso complementar ao discurso da própria instituição. As residências destes artistas mostram como estes se mantêm fieis aos principios de investigação e conhecimento que a instituição ainda retém para si. Os discursos contemporâneos que cada um apresenta, embora paralelos ao discurso do próprio museu, abrem uma via privilegiada de como estabelecer o exercício interpretativo e dialogante das colecções com os visitantes ávidos de um discurso actual.

4º capítulo
Já o museu de Arte Antiga, por ter alicerçado o seu programa numa série de iniciativas que são externas à instituição e que, por isso, a sujeitam às diferentes visões que os artistas propõe, tem marcado a sua actividade expositiva com projectos que comentam de forma mais crítica a própria instituição: a sua história, as práticas que desenvolve enquanto organismo museológico, as suas colecções e a forma como as utiliza.
Estas iniciativas, apesar de não obedecer a uma programação certa, acontecem desde o ano de 1975, acolhendo projectos lançados pelos próprios artistas contemporâneos, numa ligação das suas linguagens com a Arte Antiga.
Aqui os artistas têm a abertura suficiente para interrogar e criticar o Museu. Ainda que de forma temporária, é esta crítica e capacidade de lançar questões que o Museu de Arte Antiga permite que os visitantes tomem consciência nas suas exposições. Por outro lado, os seus objectivos, de dar a conhecer e interpretar as colecções que lhe foram confiadas ao longo da sua história, são cumpridos através de uma linguagem e interpretação actual. Actual porque é contemporânea, e inovadora porque estabelece um modelo de programação que se apresenta particular pelo seu desenvolvimento e características.


Joseph Kosuth
The Brooklyn Museum Collection,
The Play of the Unmentionable, 1990 (pormenor)
The Brooklyn Museum of Art, New York
(extraído de PAPADAKIS, Andreas C. (ed) – *New Museology – Museums and Alternative Exhibition Spaces*. in **Art & Design - Academy Symposium at the Royal Academy of Arts**. Londres, Academy Editions. 1991)


Paula Rego
Time – Past and Present, 1991
Acrílico sobre papel sobre tela,
183 x 183 cm
(extraído de
GRIER, Germaine & WIGGINS, Colin – **Paula Rego, Tales From The National Gallery**. London. National Gallery Publications Limited, 1991)


Antonello da Messina
S. Jerónimo Estudando, c. 1456
Madeira, 46 x 36 cm
(extraído de
GRIER, Germaine & WIGGINS, Colin – **Paula Rego, Tales From The National Gallery**. London. National Gallery Publications Limited, 1991)


Bernard Guelton
Un Detail Immense, 200 l(pormenor)
(extraído de GUELTON, Bernard et all – Un détail immense. Bernard Guelton. sl: Museu Nacional de Arte Antiga, 2001)


Gaetan
Desenho 4B
61 x 86 cm
(extraído de PORFÍRIO, José Luís e GAETAN – **Gaetan: do sermão a Jan Sanders**. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1985)


Jan Sanders
S. Jerónimo no Deserto, 1531
Óleo s/ madeira, 109 x 148 cm
(extraído de PORFÍRIO, José Luís e **GAETAN – Gaetan: do sermão a Jan Sanders**. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1985)


João Vieira
(extraído de PORFÍRIO, José Luís, MACEDO, Helder e VIEIRA, João – **As Imagens da Escrita**: João Vieira. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1988)


Michael Biberstein
Sem título, 1991
Acrílico s/ linho, 290 x 495 cm
(extraído de ALEGRIA, José e GUSMÃO, Ana – Mike Biberstein: **Acerca de Verniet, da Paisagem, do Sublime e do Belo, e Qual a Relevância que Podem Ainda Ter na Arte Contemporânea**. Lisboa: B & B Publicações, 1991)


Rui Sanches
Museum (pormenor)
(extraído de HENRIQUES, Paulo e FREITAS, Helena de – Museum: Rui Sanches. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2008)


Ron Mueck
Mother and Child, 2002
técnica mista, 24 x 89 x 38 cm
Collection Brandhorst, Alemanha
(extraído de GREEVES, Susanna & WIGGINS, Colin – **Ron Mueck**. Londres: National Gallery Company, 2003)


Oficina de Robert Campin
A Virgem e o Menino, c. 1435
Óleo sobre madeira, 18,7 x 11,6 cm
(extraído de GREEVES, Susanna & WIGGINS, Colin – **Ron Mueck**. Londres: National Gallery Company, 2003)

CONCLUSÃO

- Na actualidade os museus preocupados em sensibilizar as comunidades para a sua capacidade de educar, transmitir conhecimento e proporcionar experiências, lançam projectos que lhes permitem construir estratégias de aproximação a mais e mais diversificados visitantes.
- As exposições de Arte Contemporânea em museus cuja missão e objectivos não são da ordem do contemporâneo permitem questionar as colecções e o espaço expositivo, desafiando as suas interpretações e formas de estar. As colecções históricas, quando interpretadas e usadas em projectos deste tipo, dão a oportunidade ao museu de desenvolver estratégias diferentes.
- Apesar de assumirem a sua abertura à intervenção de alguém que está fora da instituição, o questionamento das práticas e objectivos desenvolvidos pelo museu assume-se como uma interpretação que é subjectiva e temporária mas que continua a contribuir para o diálogo entre este e a Comunidade, numa tentativa de resolver o seu afastamento ainda presente na actualidade.
- Através da exposição temporária, a Arte Contemporânea define um diálogo facilitador do entendimento entre a instituição e o visitante. É este diálogo que permite experimentar as novas leituras numa oferta que é feita aos visitantes para novas formas de olhar e pensar.

BIBLIOGRAFIA

ALEGRIA, José e GUSMÃO, Ana - *Mike Biberstein: Acerca de Verniet, da Paisagem, do Sublime e do Belo, e Qual a Relevância que Podem Ainda Ter na Arte Contemporânea*, Lisboa: B & B *Publicações*, 1991

ALVES, Manuel Valente e JORGE, João Miguel Fernandes – *Andreas*. sl.: MVA Invest, 2003

BELARD da FONSECA, Duarte & SEABRA, Teresa coord. – *Ideias para Alessandro de' Medici. Teresa Seabra*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1988

FRANCO, Anísio e JÜRGENS, Sandra Vieira - *Intervenção de Pedro Gomes no Museu Nacional de Arte Antiga*. Lisboa: Ed. A., 2005

GUELTON, Bernard et all – *Un detail immense. Bernard Guelton*. sl: Museu Nacional de Arte Antiga, 2001

GRIER, Germaine & WIGGINS, Colin – *Paula Rego, Tales From The National Gallery*. Londres: National Gallery Publications Limited, 1991

GREEVES, Susanna & WIGGINS, Colin – *Ron Mueck*. Londres: National Gallery Company, 2003
HENRIQUES, Paulo e FREITAS, Helena de – *Museum: Rui Sanches*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2008

KYNASTON, McShine – *The Museum as Muse: Artists reflect*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1999

MOORHOUSE, Paul & WIGGINS, Colin – *John Virtue. London Paintings*. Londres: National Gallery Company, 2005

PAPADAKIS, Andreas C. (ed) – *New Museology – Museums and Alternative Exhibition Spaces*. in Art & Design - Academy Symposium at the Royal Academy of Arts. Londres: Academy Editions. 1991

PORFÍRIO, José Luís – *Introdução*. in Museu Nacional de Arte Antiga. Lisboa: Editorial Verbo, 1977. pp.9-15

PORFÍRIO, José Luís – *Beach: Artistas Contemporâneos e as Tensões de Sª Antão*. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 1975

PORFÍRIO, José Luís – *Deserto III: Pedro Morais*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1987

PORFÍRIO, José Luís & BOTELHO, Manuel org. – *Pintação: Manuel Botelho 1997/2000*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2000

PORFÍRIO, José Luís, MACEDO, Helder e VIEIRA, João - *As Imagens da Escrita: João Vieira*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1988

PORFÍRIO, José Luís e GAETAN – *Gaetan "do sermão a Jan Sanders"*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1985

PORFÍRIO, José Luís et all - *Dimensões - da Vida da Terra*. sl.: Museu Nacional de Arte Antiga, 1999

WIGGINS, Colin & PATERSON, Don – *Alison Watt, Phantom*. Londres: The National Gallery Company, 2008

VASCONCELOS e MELO, Ana e FERREIRA, Emília – *Lúmen: André Gomes*. sl.: Museu Nacional de Arte Antiga, Museu Nacional Soares dos Reis, 2006

VERGO, Peter (ed.) – *The New Museology*. Londres: Reaktion Books. 1989

Museus, Gestão e Empreendedorismo / Museos, Gestión y Emprendedorismo / Posters

Isabel Rodrigues
O PAPEL DO MUSEU NA SALVAGUARDA DOS PATRIMÓNIOS EM S.TOMÉ
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 421-424

Isabel Rodrigues

A desenvolver investigação e trabalho inerente ao museu e ás suas coleçcões desde 1989, na área da etnologia.Também tem desenvolvido trabalho na área da etnologia africana, em S.Tomé, participado em congressos.

O PAPEL DO MUSEU NA SALVAGUARDA DOS PATRIMÓNIOS EM S.TOMÉ

Isabel Rodrigues

Resumo

Notas etnográficas

Na população local, há uma banalização dos conhecimentos sobre as propriedades terapêuticas das espécies botânicas.

Os terapeutas tradicionais, os stlijon são fazedores da ontologia e da tradição são-tomense, desempenhando um papel central de transmissão e reprodução do conhecimento tradicional.

(texto elaborado, com base na leitura da obra de Paulo Valverde Cabral-Máscara, Mato e Morte em S.Tomé)

Propunha uma viagem, uma reflexão sobre os saberes e práticas tradicionais onde se mistura o mítico e o real, a magia e razão.

Uma viagem, pelo mundo da medicina tradicional, a sua importância na vida das comunidades locais.

Prespectiva etnobotânica, histórica, etnológica, museológica e de desenvolvimento local.

> O museu deve orientar-se, não apenas para o património material, ligado aos objectos, mas também para o património humano" formado por indivíduos detentores da memória e do saber fazer, dos conhecimentos que fazem parte do capital cultural da comunidade.
>
> Hugues De Varine

O museu, lugar de salvaguarda e gestão da memória, especialmente em África.

O museu lugar de diversidade cultural, associado à biodiversidade do território de S.Tomé.

O museu, lugar de inclusão social e cidadania.

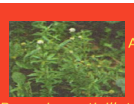
Isabel Rodrigues
O PAPEL DO MUSEU NA SALVAGUARDA DOS PATRIMÓNIOS EM S.TOMÉ
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 421-424

O museu como potenciador do desenvolvimento local.

Este tema – medicina tradicional versus mindjan mato versus curandeiros é considerado como um dos vectores cruciais da tradição de S.Tomé,da sua identidade cultural.

> Estou como a ilha:o melhor é sempre o que está por vir.Deixo-te com essa esperança...
>
> In Lenil Oil,Pedro Rosa Mendes

Isabel Rodrigues
O PAPEL DO MUSEU NA SALVAGUARDA DOS PATRIMÓNIOS EM S.TOMÉ
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 421-424


Abcessos
Borreria verticillata


Dor de garganta
Problemas hepáticos
Desmodium adscendens


Doenças de pele
Dor de dentes
Dracarena arborea


Hepatite
Infecções
Febres
Phyllantus amarus


Carminativo
Sedativo
Piper capensis

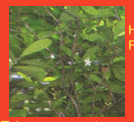

Afrodisíaco
Higiene oral
Psychotria subobliqua


Diarreia
Hematomas
Dor de garganta
Scoparia dulcis


Malária
Tithonia diversifolia


Hipertensão
Diabetes
Malária
Rauwolfia caffra


Hipertensão
Diabetes
Malária
Rauwolfia vomitoria


Hipertensão
Febres
Tabernae-montana stenosyphon

S.O.S. Salvaguarda dos Patrimónios em S. Tomé

Patrimónios ★ Museu ★ Desenvolvimento

Isabel Rodrigues ★ Museu de Etnologia do Porto ★ isa.frodrigues@gmail.com



"Quis ter o prazer de estar em África novamente, sentindo que é um lugar com muitas histórias para contar, sentindo que em África há mais para além da miséria"...

In viagem por África, Paul Theroux

Notas etnográficas:

Na população local, há uma banalização dos conhecimentos sobre as propriedades terapêuticas das espécies botânicas. Porém, esta sabedoria é objecto de uma especialização no caso dos curandeiros.
Os remédios do mato funcionam como um campo discursivo para negar a doença e a morte.
A sobrevivência é explicada e justificada na base dos recursos de uma natureza pródiga: alguns frutos exóticos abundantes, como a jaca, que iludem a fome; e os remédios do mato-os mindjan mato que iludem a doença e a morte...

Médicos e enfermeiros podem, limitar-se a reproduzir o discurso de redescoberta da autenticidade da tradição africana, que, estimulou a pesquisa e a consagração da medicina tradicional como um dos fulcros possíveis de uma são-tomeneidade...

Os terapeutas tradicionais, os stlijon são fazedores da ontologia e da tradição são-tomense, desempenhando um papel central na transmissão e reprodução do conhecimento tradicional, da tradição...
(texto elaborado, com base na leitura da obra de Paulo Valverde Cabral-Máscara, Mato e Morte em S.Tomé)


Sum Pontes, Piadó-Záua.

S.Tomé e Príncipe, ilhas da simpatia, da paisagem, da natureza.
Na natureza, reside um potencial para as ilhas, talvez o seu futuro!
Aqui vivem plantas medicinais, matérias-primas procuradas pela indústria farmacêutica internacional.
A situação privilegiada das ilhas, primeiro na rota da índia e, mais tarde, entreposto entre a costa ocidental de África e a América do Sul, facilitou contactos entre RAÇAS, CULTURAS e PRODUTOS, dando origem a uma CULTURA MISCEGENADA.

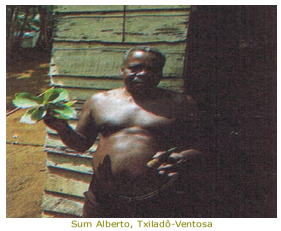
Um reino maravilhoso!
Que é isso de acreditar no FEITIÇO?
Kê kuá?

O Obô chamam-lhe, o mato primordial, quilombo dos espíritos livres...
É no interior destas florestas virgens, que se escondem segredos que interessa desvendar...
E que podem ser essenciais para o futuro das ciências médicas e farmacêuticas...


Sum Gino, Stlijon-mato.

É fundamental a salvaguarda do conhecimento indígena, relativo a medicina tradicional e ao uso das plantas medicinais, conhecimento este que está tristemente a desaparecer de uma forma mais rápida que as próprias florestas...
À medida que os velhos terapeutas vão desaparecendo, desaparecem com eles gerações e gerações de sabedoria e de prática médica tradicional.

Propunha uma VIAGEM, uma REFLEXÃO, sobre os SABERES e PRÁTICAS TRADICIONAIS onde se mistura o católico e o profano, o mítico e o real, a magia e razão...


Sum Alberto, Txiladó-Ventosa

Uma viagem, pelo mundo da medicina tradicional, das plantas curativas, dos curandeiros(stlijon) que no campo da doença e da cura, garantiram durante séculos a sobrevivência e o equilíbrio em África.

• Prespectiva etnobotânica, histórica, etnológica, museológica e de desenvolvimento local.

• A importância desses saberes no contexto actual da sociedade santomense.

• A importância e o contributo do projecto PAGUÉ cujo objectivo é a investigação de novos medicamentos à base de plantas, usados na medicina tradicional.

• O museu, guardião da memória colectiva, do PATRIMÓNIO material e imaterial, do SABER TRADICIONAL em especial em África.

• O museu, instituição fundamental, na salvaguarda, recolha, registo, interpretação, divulgação, animação do saber tradicional, a herança cultural dos velhos terapeutas.

• O Museu, instrumento de interpretação dos diversos espaços que compõem a sociedede e a paisagem, tendo como objectivo compreender o seu passado, o seu território.

• O Museu lugar de diversidade cultural, associado a biodiversidade do território de S. Tomé.

• Os patrimonios e o museu como potenciadores do desenvolvimento local.

A Medicina tradicional vs mindjan mato vs curandeiros é considerado um dos elementos marcantes da tradição de STP, da sua IDENTIDADE CULTURAL.

Numa África sem fronteiras, África de regiões cada vez se acentua mais a necessidade do MUSEU, da ESCOLA, da COMUNIDADE, como instrumentos de PROTECÇÃO e VALORIZAÇÃO dos VALORES CULTURAIS e PATRIMONIAIS e da defesa da sua IDENTIDADE e INDIVIDUALIDADE.

Bibliografia

• Alegre, Francisco Costa. Santomensidade. ed Uneas, 2005

• Cabral, Paulo Valverde. Máscara, Mato e Morte em S.Tomé. Celtas Editora, 2000

• Madureira, Maria do Céu (coord). Estudo Etnofarmacológico de Plantas Medicinais de S.Tomé e Príncipe. ed Ministério da Saúde de S.Tomé e Príncipe, 2007

• Moutinho, M. Sobre o conceito de Museologia Social. Cadernos de Sociomuseologia, 1993

• Primo, J. To think Museology Today. Sociomuseology. Edições Universitárias Lusófonas, 2007

• Santo, Armindo de Ceita. S.Tomé e Príncipe, Problemas e prespectivas para o seu desenvolvimento. Edições Colibri, 2009


Sam Divina, Patiêla Tradicional.

★ "Estou como a ilha: o melhor é sempre o que está por vir. Deixo-te com essa esperança"... In Lenil Oil, Pedro Rosa Mendes ★

As fotos usadas pertencem ao livro "Estudo Etnofarmacológico de Plantas Medicinais de S. Tomé e Príncipe" coordenado por Maria do Céu Madureira, excepto a foto do cão Grande, pertença do arq. fotográfico pessoal de Isabel Rodrigues.