



DIFERENTS

REVISTA DE MUSEUS núm. 8. 2023

DIFERENTS

REVISTA DE MUSEUS núm. 8. 2023

Diferents. Revista de museus

Diferents. Revista de museus está configurada como un espacio para el encuentro, el debate y la reflexión sobre diferentes aspectos relacionados con la museología. Visibilizar y difundir los museos que por sus características propias podrían considerarse singulares, tanto a nivel nacional como internacional. Difundir las aportaciones del mundo de la investigación y democratizar el conocimiento en el campo de la museología.

Edición

Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés (MACVAC)
C/ Diputació, 20
12192 Vilafamés (Castellón)
Servicio de Publicaciones, Diputación de Castellón. Av. La Vall d'Uixó, 25. 12004 Castellón
Servei de Comunicació i Publicacions. Universitat Jaume I · www.publicacions.uji.es

Dirección

Xavier Allepuz Marzá (MACVAC)

Dirección universitaria

Víctor Mínguez Cornelles (Universitat Jaume I, Castelló)

Secretaría

Màriam Calduch Ferreres (MACVAC)

Consejo de redacción

Diego Arribas Navarro (Universidad de Zaragoza)
Juncal Caballero Guiral (MACVAC)
Josefa Cortés Morillo (Museo Vostell Malpartida, Malpartida, Cáceres)
Gregorio Díaz Ereño (Fundación Jorge Oteiza, Alzuza, Navarra)
Joan Feliu Franch (MACVAC)
Fernando Infante del Rosal (Universidad de Sevilla)
Ferran Olucha Montins (Museu de Belles Arts, Castelló)
María Teresa Pastor Valls (Servicio de Restauración, Diputació de Castelló)
Dora Sales Salvador (Universitat Jaume I, Castelló)
Sandra Johana Silva Cañaverl (Universidad del Valle, Colombia)

Consejo asesor

Alexander Alberro (Columbia University, Nueva York)
María Luisa Bellido Gant (Universidad de Granada)
Román de la Calle (Universitat de València)
Manuelina Maria Duarte Cândido (Instituto Brasileiro de Museus, Brasil)
José Garnería García (MACVAC)
Ana Martínez-Collado (Universidad de Castilla-La Mancha)
Alberto Martorell Carreño (Presidente ICOMOS, Perú)
Massimo Negri (European Museum Academy, Países Bajos)
Wenceslao Rambla Zaragoza (Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia)
María Inmaculada Rodríguez Moya (Universitat Jaume I, Castelló)
María Belén Ruiz Garrido (Universidad de Málaga)
Joan Santacana Mestre (Universitat de Barcelona)
Carmen Senabre Llabata (Universitat de València)
Carmen Sevilla Madrid (Escuela de Arte y Superior de Diseño, Valencia)

Imagen de portada

Detalle de la obra *Navigators*, 1984, de Wences Rambla.

Diseño y maquetación

Drip Studios

Impresión

Tecnigraf, S.A. • www.tecnigraf.com

ISSN: 2530-1330

e-ISSN: 2659-9252

DOI revista: <http://dx.doi.org/10.6035/Diferents>

DL: CS 616-2016



Reconeixement-CompartirIgual CC BY-SA

Aquest text està subjecte a una llicència Reconeixement-Compartir Igual de Creative Commons, que permet copiar, distribuir i comunicar públicament l'obra sempre que s'especifiqui l'autoria i el nom de la publicació, fins i tot amb objectius comercials, i també permet crear obres derivades, sempre que siguin distribuïdes amb aquesta mateixa llicència. <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode>



Índice

- 8 Societat i Museu. Relectura històrica d'una aventura compartida i personal: MUVIM (2004-2010)
Society and Museum. Historical Re-reading of a Shared and Personal Adventure: MUVIM (2004-2010)
Romà de la Calle
- 32 Reliquias del sueño de Ícaro. El Museo de la Aeronáutica Gianni Caproni
Relics of Icarus Dream. Gianni Caproni Aeronautical Museum
Juan Agustín Mancebo Roca
- 52 La cultura andalusí a través de ciertos museos singulares: el caso de Córdoba
Andalusian Culture Through Some Singular Museums: the Case of Córdoba
María del Amor Rodríguez Miranda
- 70 Estrategias institucionales participativas en un museo de arte. Las tácticas del Museo Caraffa
(Córdoba, Argentina) y del Museo Castagnino (Rosario, Argentina)
*Participatory Institutional Strategies in an Art Museum. The Tactics of Caraffa Museum
(Córdoba, Argentina) and of Castagnino Museum (Rosario, Argentina)*
Alejandra Panozzo Zenere
- 90 Engagement d'audiències i narrativa digital a l'àmbit del museu
Audience Engagement and Digital Narrative in the Museum Field
Beatriz Mocchi
- 106 Museos y sociedad: los desafíos del Museo Interactivo de Ciencia (MIC), Quito, Ecuador
Museums and Society: the Challenges of the Interactive Museum of Science (MIC), Quito, Ecuador
M^a Susana Robledo, Paulina Jáuregui
- 128 Museos como agentes de construcción comunitaria en la ciudad de Almería. Análisis de la
experiencia «Cultura servida en cerámica»
*Museums as Agents of Community Building in the City of Almeria. Analysis of the
«Culture Served in Ceramics» Experience*
Juan Antonio Salmerón Aroca, Silvia Martínez De Miguel López, María Teresa Recuerda Solana

editorial

Al número anterior tancàvem l'editorial amb la intenció d'obtenir per a 2023 el reconeixement de la Fundació Espanyola per a la Ciència i Tecnologia a la qualitat editorial i científica a més de bones pràctiques en igualtat de gènere, el qual ens ha estat concedit a través del Segell de Qualitat FECYT-2023. Aquest nou objectiu ha estat aconseguit, per la qual cosa ens hem de felicitar tant l'equip editorial com els participants que ho han fet possible: autories, revisió, correcció, disseny, etc., alhora que ens ha d'encoratjar per a continuar en el camí iniciat ara fa, solament, sis anys.

Aquesta alegria inicial es va veure truncada amb el cop que va suposar la sobtada mort de Wences Rambla, artista representat al MACVAC des de 1981, catedràtic d'Estètica i Teoria de les Arts a la Universitat Jaume I i membre del consell assessor de *Diferents. Revista de museus*. Des d'aquesta editorial volem deixar testimoni del nostre reconeixement a la seua persona i al seu treball ben fet.

Obri el present número l'aportació de Romà de la Calle que analitza des d'un vessant, ja històric, la seua implicació en la transformació i desenvolupament posterior del Museu Valencià de la Il·lustració i la Modernitat, MUVIM, al llarg del període 2004-2010 en què fou el seu director. En ell comparteix la seua experiència personal, des del mateix moment de l'encàrrec de la direcció, dels plantejaments museològics i museogràfics que serviren de fonament per a l'estudi i difusió de la història del pensament, des del segle XVIII fins a l'actualitat, fins al moment de dimissió a conseqüència de la ingerència política en les tasques de direcció mitjançant la censura a activitats programades.

L'anàlisi de diferents museus singulars són les aportacions de Juan A. Mancebo i María del Amor Rodríguez. El primer analitza l'evolució experimentada pel Museu de l'Aeronàutica Gianni Caproni de Trento (Itàlia). Un museu personal fruit del compromís de l'enginyer i empresari Caproni en la salvaguarda d'aeronaus des de la seua creació el 1929 convertint-se en un referent per a la història de l'aviació i un dels museus més importants del món en la seua especificitat, el qual allotja també una col·lecció interessant d'obres d'art que abraça des del modernisme fins a les avantguardes del segle XX. Per la seua banda, María del Amor Rodríguez centra la seua aportació en el coneixement de la cultura andalusina a través de quatre museus privats de la ciutat de

Córdoba: el Museu Viu d'al-Àndalus, el de l'Alquímia, la Casa Museu Andalús i el Casa Museu del Guadamecí Omeia. Un recorregut a les seues col·leccions i plantejaments museogràfics que permet conèixer el desenvolupament cultural de la ciutat durant el període de dominació musulmana.

En un segon bloc se situen les aportacions que centren l'interés d'estudi en la repercussió que el museu té en la societat i en les diferents estratègies de participació i construcció comunitària.

Alejandra Panozzo compara les estratègies de participació dutes a terme pel Museu Provincial de Belles Arts Emilio Caraffa de Córdoba i el Museu Municipal de Belles Arts Juan B. Castagnino de Rosario, ambdós a Argentina. El seu estudi posa de manifest com els museus d'art primeren la dimensió artística sobre la dimensió social a l'hora d'establir les estratègies participatives dirigides, principalment, a un públic captiu, aquell que participa o està disposat a fer-ho deixant de banda altres tàctiques de participació que siguin capaces d'apropar l'experiència artística a altres segments de la societat.

També relacionat amb l'estudi de públics és l'aportació de Beatriz Mocchi. L'autora analitza l'evolució conceptual que ha experimentat el concepte d'audiència o públic al llarg del temps i els paràmetres seguit per determinar les seues característiques. També les principals estratègies a seguir per a conèixer el perfil de consumidor cultural i així poder apropar l'experiència participativa, a través de la inclusió de noves tecnologies digitals, en la relació societat-museu per conèixer, d'una banda, els interessos i motivacions dels visitants i, d'altra, poder oferir-los l'experiència que cerquen.

El paper de les institucions museístiques en l'educació no formal, és el plantejament de les autores María Susana Robledo i Paulina Jáuregui centrant la seua anàlisi en les experiències del Museu Interactiu de Ciència de Quito, Educador. La visió que orienta els museus de ciència prioritza els aspectes contemporanis del coneixement per damunt dels històrics, en aquest sentit, les autores reflexionen sobre els desafiaments als quals s'enfronta el MIC com a institució dedicada a la divulgació científica.

Tanca el marc teòric dels articles precedents, centrats en l'anàlisi de la relació museu-societat, l'experiència pràctica realitzada per Juan A. Salmerón, Sílvia Martínez i María Teresa Recuerda al Museu d'Almeria «Cultura servida en ceràmica». El seu treball plasma els principals resultats de l'experiència en què van participar diferents col·lectius en risc d'exclusió social i com la participació i l'aprenentatge del grup participant va comportar un canvi a les seues vides quant a l'accés cultural, personal, identitari i socioeducatiu, posant de manifest, una vegada més, la importància del paper del museu en les transformacions socioculturals del seu entorn.



Patio del MACVAC, al fondo escultura de Amadeo Gabino, S/T, 1978, y su reflejo. Fotografía: Lúcia Fornals.



«MUVIM, Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, logotip» per Enric sota llicència CC-BY-SA 4.0.

**SOCIETAT I MUSEU.
RELECTURA HISTÒRICA D'UNA AVENTURA
COMPARTIDA I PERSONAL: MUVIM (2004-2010)**

*SOCIETY AND MUSEUM.
HISTORICAL RE-READING OF A SHARED AND
PERSONAL ADVENTURE: MUVIM (2004-2010)*

Romà de la Calle
*Universitat de València – Estudi General
Exdirector del MUVIM*

- Resum Recorregut pels plantejaments museològics i estratègies museogràfiques aplicats per adequar l'estudi del Patrimoni Cultural Immaterial, que suposa la difusió de la història del pensament, des de la Il·lustració al present, en les relacions amb els mitjans de comunicació, amb les tecnologies audiovisuals, així com les relacions de col·laboració amb el Patrimoni Cultural Material, dins l'actiu programa del museu. Una etapa molt interessant, entre la pública consagració social i institucional del MUVIM i la censura política que en va limitar, *de facto*, l'emergència.
- Paraules clau MUVIM, museologia, museografia, art i educació, patrimoni cultural immaterial, patrimoni cultural material, relacions museu-universitat, relacions museu-ciutat, censura.
- Abstract This paper describes a journey through the museological approaches and museographic strategies applied to adapt the study of the Intangible Cultural Heritage, which involves the dissemination of the history of ideas, from the Enlightenment to the present, in the relations with the media and audiovisual technologies, as well as the collaborative relations with the Tangible Cultural Heritage, within the active programme of the museum. This was a very interesting period, between the public social and institutional consecration of the MUVIM and the political censorship that limited, *de facto*, its emergence.
- Keywords MUVIM, Museology, Museography, Art and Education, Intangible Cultural Heritage, Tangible Cultural Heritage, Museum-university Relationship, Museum-city Relationship, Censorship.

Agnosco veteris vestigia flammae.

P. Virgilius. *Aeneis*. 4, 23.

– I –

He preferit convertir la intensa i inoblidable experiència que, per mi, va suposar la direcció del Museu Valencià de la Il·lustració i la Modernitat (MUVIM) –desenvolupada a la ciutat de València, entre els anys 2004-2010– en clau bàsica d'aquest article, destinat a la revista *Diferents*, editada pel MACVAC, pensant sempre que una lliçó performativa, implantada directament en l'acció, pot abordar –amb més capacitat atractiva i força didàctica– el contingut museogràfic que ens ocupa, obert a la relació entre l'educació artística i la salvaguarda, estudi i transmissió del Patrimoni Cultural Immaterial.

De fet, mai vaig pensar –ni entrava entre les meves prioritats, aleshores, com a professor de filosofia, especialitzat en Estètica i Teoria de l'Art, amb 36 anys de docència universitària, llavors, darrere meu, desenvolupada vocacionalment en tres universitats diferents– a dirigir una institució com el MUVIM, que va acabar, com és sabut, anomenant-se, entre els especialistes, «Museu de les Idees». Un museu sense fons artístics propis, però amb una arquitectura impressionant i poderosa, obra de Guillermo Vázquez Consuegra (Sevilla, 1945), que va merèixer un Premi Nacional d'Arquitectura (2001). El projecte inicial de la seua edificació va sorgir entorn d'una concreta proposta política (1995) –Manuel Tarancón Fandos (Burriana, 1954-València, 2004) va ser, sens dubte, un dels principals impulsors i valedors– en propiciar, a València, els estudis al voltant de la Il·lustració del XVIII, així com el seu desenvolupament i influència posterior, a la Modernitat.

Tres anys després de la seva inauguració (2001), el centre estava políticament bloquejat i sense programa ni direcció efectiva. Comptava –això sí– amb un edifici emblemàtic, amb un

nom sorprenent, una mostra didàctica d'alta tecnologia audiovisual («L'aventura de les idees») i una col·lecció completa de la històrica *Encyclopédie*, amb els seus 35 volums, inclosos els 8 toms dels *Supplements*. Sens dubte, una joia bibliogràfica fonamental. Aquesta era, resumit breument, tota l'herència disponible, per emprendre el nou camí.

Quan vaig ser temptat, amb l'oferiment formal de la direcció del museu (gener, 2004), la meua especialitat, com a professor de filosofia, era justament el segle XVIII, però la meua dedicació –com a crític d'art (President d'Honor d'AVCA) i investigador d'estètica– se centrava en l'art contemporani. Es veu, doncs, que el destí, al meu darrere, havia anat llançant cables i continus enllaços, entre el *Segle de les Llums* i la *Modernitat*. A més, si per una banda, era membre de la Reial Acadèmia de Belles Arts, fundada el 1768, de la qual després seria president (2007-2015), d'altra banda era i he continuat sent membre de diversos Patronats de Museus, destacats a aquesta Autonomia nostra: de l'IVAM primer i del Museu de Belles Arts després, però també ho era o vaig ser-ho del Museu d'Art Contemporani d'Elx, del MUA, als seus principis, i del Museu d'Art Contemporani de Vilafamés (entre 1988-1995), ja fa més temps. Novament, doncs, història i actualitat –sense que jo mateix m'adonés– rondaven i emplenaven les meves dedicacions teòriques i pràctiques. I, per descomptat, el personatge polític, que, entre bastidors, actuava com a eficaç i persistent temptador, ho havia de saber i va insistir directament la seva proposta.

L'oferida va ser rotunda i sense condicions: «hi tens l'edifici, busca-li un futur i defineix les línies museològiques, així com les funcions i els possibles programes museogràfics. La presa de possessió pot ser immediata, quan ens arribin la teua acceptació i les propostes corresponents, que segur seran rellevants». Van ser dies d'insomni encadenat, hores de reflexionar, somiar, consultar, patir, dubtar i



Vestíbul del muVIM, espai visitable. Fotografia: Bernard Custard.

decidir. I aquesta és la història que, operativament, voldria exposar, en les pàgines d'aquesta revista, especialitzada en museus, com a lliçó estratègica i metodològica, davant de les possibilitats, que realment vaig viure, de sobte, com a protagonista involuntari, barrejant el destí, en aquesta partida de cartes, jugada contra mi mateix, mentre anava engegant-se –al meu cap i als meus papers– l'allargada ombra del nou

museu imaginari, entusiasmat, per part meua, en algunes ocasions i amb desitjos de arrencar a córrer, en la majoria. Crec, per tant, que ara pot –bastants lustres després– convertir-se, aquest autoprocediment d'aprenentatge, entrebancat en aquell temps, almenys, en esquemàtica i vigent lliçó d'estratègia museològica, a compartir amb els possibles lectors, que em vulguin seguir, en aquestes pàgines.



«MUVIM, Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, interior» per Enric sota llicència CC-BY-SA 4.0.

Quin seria el fil conductor del meu programa? Amb aquest interrogant, marcat al front, vaig anar recurrent, de nou, –encara com a simple/curiós i atent visitant– els diferents espais del museu, en la seva grandesa i rotunditat. En poc temps, les coses havien canviat i per a mal, respecte a l'elogiat centre. Alguns d'aquests espais eren utilitzats, gairebé sistemàticament, des del (aleshores) prepotent Consorci de Museus de la Generalitat, per muntar les seves pròpies exposicions, mentre que la zona dels despatxos i d'altres serveis de l'edifici, havien estat, també, ocupats a distància, *manu militari*, pel conjuntural director de la Institució Alfons el Magnànim. El repte estava, doncs, ben clar. Caldria començar desallotjant

els nombrosos inquilins, sobrevinguts, del centre. En cas contrari, de quin museu seria el director? Vaig treure el cap –viatger solitari– a la part alta, dissenyada com a possible biblioteca pel famós arquitecte. Tota una apoteosi de buit m'envoltava, però impressionant, sens dubte, en la seva sorprenent espacialitat. Allà es conservaven, a la zona blindada, els famosos volums de *L'Encyclopédie* i m'esperava, puntual, la nova bibliotecària, entre nerviosa i esperançada, ja que alguna cosa s'havia imaginat d'aquella sobtada visita. Per part meua, desitjava, com a filòsof, tenir –testimonialment– a les meves mans aquells històrics exemplars. Guants adequats, il·luminació especial, taula preparada... i més silenci sobrevingut i perllongat.

Reiteradament, havia explicat, en múltiples cursos, als meus alumnes de filosofia i història de l'art, les claus d'aquella aventura intel·lectual del Set-cents, que ara tindria, metonímicament, al meu abast. Fins i tot –és cert– havíem aconseguit adquirir, anys abans, no sense esforç pecuniari, un facsímil de l'obra, al Departament d'Estètica, dipositant-ho després a la biblioteca de la Facultat i allí puntualment havia preparat les meves classes i també un estudi sobre el tema, que després vaig ampliar i publicar al MUVIM, en la seva primera edició, titulat *Art, gust i bellesa a l'Enciclopèdie*.

Però aleshores ni jo mateix ho sabia. La secreta emoció d'anar passant les pàgines d'alguns toms, al meu ritme –com potser ho fessin els històrics il·lustrats–, em va transformar en aprenent puntual de bibliòfil, a la meua manera. Sobretot quan, en centrarme en els volums dels apèndixs –dedicats a la sistemàtica mostració de tantes imatges– em vaig adonar plenament de la immensa tasca duta a terme, al voltant del dibuix, el gravat i l'estampació, desenvolupats detalladament pels il·lustradors, treballant sense dubte –en paral·lel, colze a colze– amb els il·lustrats autors dels volums de textos.

Vaig imaginar-me, doncs, Diderot i D'Alembert pendents de la importància i transcendència d'aquesta genuïna relació que els textos mantenen, en aquesta rellevant obra, amb les imatges, a les quals de forma reiterada remeten. I va ser justament, llavors, quan –de sobte– vaig saber que havia trobat la clau hermenèutica del meu projecte per al museu, per al Museu de la Il·lustració i de la Modernitat, és a dir per al «Museu de les Idees», justament en aquell, per a mi històric, 9 de març de 2004.

Vaig veure tremendament clar i vaig comprendre que els Il·lustrats no haguessin aconseguit les metes, que històricament, van poder i van saber satisfer, sense el solvent suport dels il·lustradors. No haurien estat els mateixos, en aquesta aventura conjunta

i conjuntada de *L'Encyclopédie*. I en aquesta explícita i, alhora, secreta aliança vaig descobrir que el museu –en la seva salvaguarda i estudi del patrimoni immaterial de les idees, a través del temps i de la història, que des de la seva imaginària tasca, li havia estat assignada al seu origen– havia de fer seu el seguiment d'aquesta aventura transcendental, que ha suposat, per a la modernitat, la difusió i transferència del pensament, a través precisament dels mitjans de comunicació –imbricats entre cadenes contínues d'imatges i de paraules als llibres– i dels seus desenvolupaments tecnològics posteriors. Quina altra cosa van fer els Il·lustrats, a la seva època, sinó aprofitar eficaçment les aportacions iconogràfiques, facilitades pels il·lustradors, per unificar i consolidar els seus esforços divulgadors, de transferència del coneixement i de la seva paral·lela i eficaç preservació, a la monumental *Encyclopédie*?

Aquella nit em va ser difícil agafar el son i, l'endemà, vaig començar a esquematitzar, enfibri't, les funcions i comeses albirades, al voltant d'aquest trànsit «de la Il·lustració a la Modernitat», que atzarosament havia constituït el nom i la vocació de l'entitat, que estava –només *in vitro*– a les portes rotatòries del seu enlairament i posada en marxa. Una nova/enigmàtica etapa s'iniciaria, doncs, per al museu i també per a mi.

Justament, uns mesos abans, des de la meua càtedra de la Universitat de València-Estudi General, quan encara res –que tingués a veure amb el MUVIM– havia vingut a pertorbar les meves tasques acadèmiques, docents i de recerca, entre el setembre i l'octubre de l'any 2003, a París havia tingut lloc la «Convenció ICOM-UNESCO per a la salvaguarda del Patrimoni Cultural Immateral». Es tractava històricament, en el context de la museologia i de la museografia, d'un salt consistent, que seria decisiu. Alguna cosa començava a moure's, en aquest genuí àmbit de recerca i

intervenció, que venia a diferenciar i relacionar els camps del Patrimoni Cultural Material i Natural amb la nova consciència i compromís davant l'encara descuidat i multidependent Patrimoni Cultural Immaterial, al qual anava despertant el món, en les seves responsabilitats històriques i contemporànies.

La veritat és que el tema –que vaig anar seguint durant setmanes als mitjans disponibles i que comentava de mica en mica als alumnes– també despertava, cada vegada més, el meu interès. Però mai vaig pensar que tan sols un trimestre després, m'enfrontaria professionalment, de manera inevitable, amb aquesta estimulante frontissa, formada entre els dos dominis patrimonials: immaterial i material. Es tractava, ni més ni menys, de centrar-nos en l'estudi de determinats aspectes de la història del Patrimoni Cultural Immaterial, sobretot del món de les idees, i de la seva transmissió i el reflex diacrònic, per mitjà dels *mass media*.

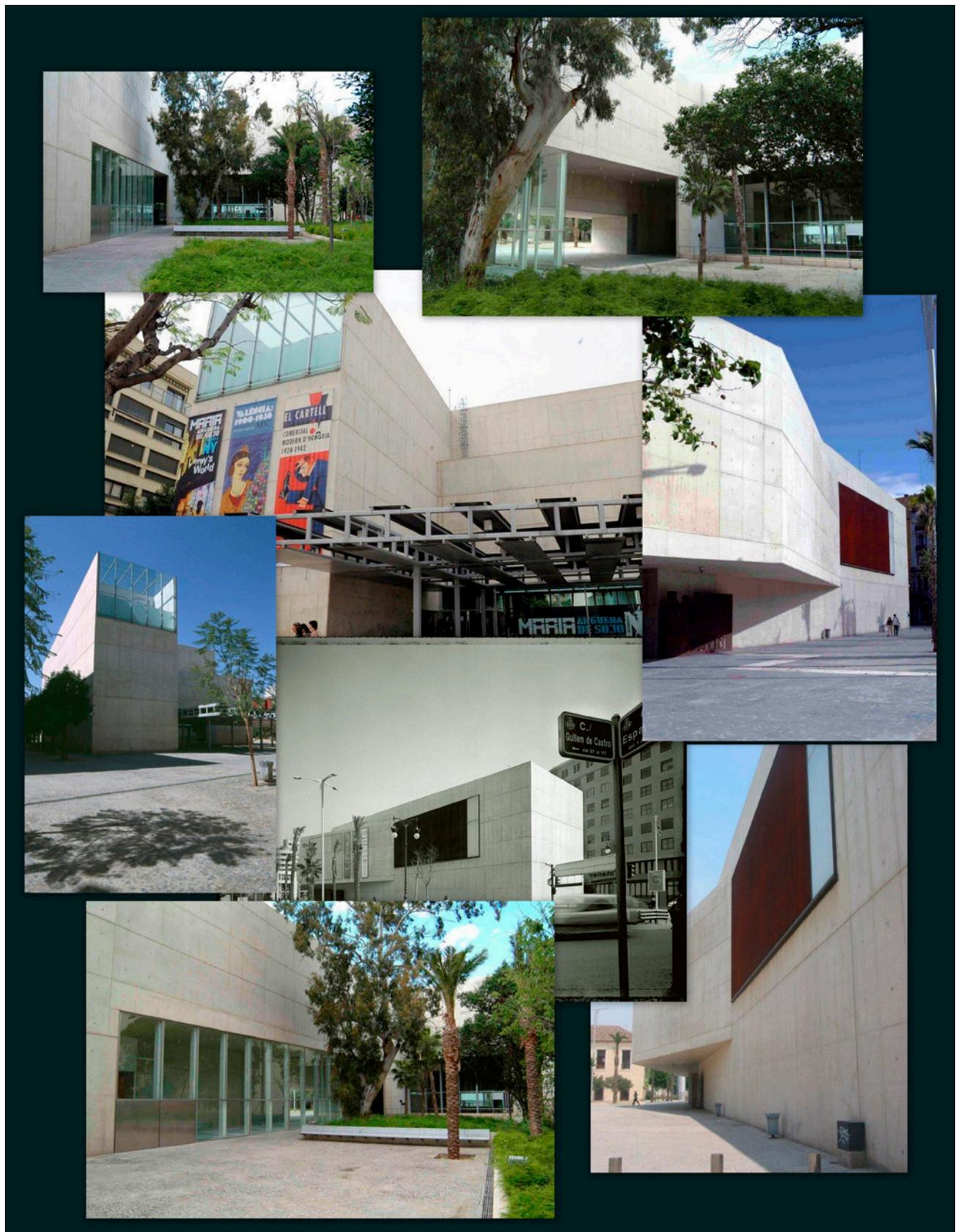
Era conscient fent el seguiment de la Convenció de París de l'any 2003 que el Patrimoni Immaterial cobria, efectivament, un amplí espectre de dominis culturals: des de la semàntica i camps d'acció més plurals i heterogenis, fins a les tradicions, tècniques artesanals i expressions orals i escrites; des dels usos socials més dispars, als rituals i actes festius; des de les idees més abstractes als coneixements aplicats a l'entorn natural i a l'estudi i la transformació del món. Recordo que tot eren dubtes, per mi, fins i tot un cop llançada la moneda a l'aire. Com combinaria la recerca i la mostració del Patrimoni Immaterial, a través de determinats materials culturals, articulats com a mitjans comunicatius i palanques d'educació activa eficaces? Era plenament conscient que havia descobert un bon fil conductor. Però res més, encara, davant dels inescapables límits de la imaginació, que havia posat en marxa...

En efecte, arrencant de la Il·lustració –del pensament i les idees–, m'havia d'emparar

essencialment en les imatges, en les maneres culturals d'intervenció urbana, en la vida quotidiana, en el desenvolupament de les ciències, les tècniques i la revolució social, així com les tecnologies comunicatives i la seva transformació contemporània. Per descomptat que l'antropologia, la filosofia, la sociologia i altres ciències humanes eren allà, amagades i a l'espera. Però també eren a l'aguait la publicitat, el disseny, la impremta, el cartellisme, el còmic, el sempre creixent desenvolupament audiovisual i la seva història, és a dir, la fotografia, la televisió, el cinema i les estratègiques xarxes socials i el complex món *on line*, amb les seves relacions particulars i persistents entre textos i imatges. Un panorama tan apassionant com carregat de possibles terres movedisses i col·laterals amenaces.

Estava clar que necessitaria –museu sense fons patrimonials– estudiar i aplicar els imprescindibles intercanvis entre les facetes i vessants del Patrimoni Cultural Immaterial –convertit, cada vegada més, en àmbit d'estudi, investigació i difusió museable– i els possibles recursos del Patrimoni Material, disponibles per mostrar millor l'aplicació, exemplificació i «materialització», històricament graduals d'aquells valors immaterials, comunicats, difosos i exterioritzats, en la plural diacronia de l'existència humana.

Dit d'una altra manera, era plenament conscient que, en la meua estada al MUVIM, havia d'harmonitzar un diàleg obligat entre tots dos dominis patrimonials, entre allò immaterial i allò material i, a la inversa, entre allò material i allò immaterial. Tal era el repte que sentia, entre les meves mans, com a necessari i summament eficient. Just –obligat és dir-ho– quan ICOM-UNESCO s'havia posat, precisament, mans a l'assumpte, a estudiar, així mateix, el tema, en tota la seva amplitud. S'entendrà, immediatament, la meua obligada afiliació a l'ICOM i les meves participacions,



MUVIM, vistes de l'exterior. Fotografies i collage: Maria Dolores P. Molina.



MUVIM, saló d'actes. Fotografia: Kike Sempere.

sempre agudament interrogatives i directes, a les seves convocatòries i assemblees més properes a aquelles dates. Poques vegades, al meu cicle vital, m'he sentit tan directament connectat a la flagrant actualitat, en decisions i propostes referents al museu, com aleshores.

Però la cadena d'interrogants no s'aturava mai. Quin tipus de museu es podria posar en marxa? Tal era la pregunta que, silenciosament, la meua mirada interrogativa seguia llançant als espais buits de les meves reiterades visites, que –solitari *flâneur*– realitzava, una vegada i una altra, al centre. En realitat, no hi ha cosa pitjor per a un director, *in pectore*, que viure precisament a prop del museu, que està cridat a dirigir, atès que, des d'aquell mateix moment, confondrà constantment domicili i feina, de manera reiterada i inextricable. I aquí radicava la qüestió: a l'elecció del model de museu, que pensava aplicar al cas concret, que vitalment m'ocupava.

Vaig decidir, híbridament, aproximar-me a una doble faceta d'intervenció activa: (a) al

conegut *model Kunsthall*, que sens dubte era adequat als grans espais de l'edifici i també exigible i recomanable estratègicament, atesa la nostra manca de fons patrimonials; i (b) al model de *Centre de Cultura Contemporània (CCC)*, que solucions tan versàtils admet i possibilita en les seves flexibles programacions. Ambdues sumes de plantejaments es van convertir, primer en càlculs i teoria, en justificacions i estudi de possibilitats, per després passar a la pràctica directa, en la conformació de projectes, llistes d'iniciatives i bases d'una programació imaginària, fins a decidir-me i confirmar-me –al marge de tot dubte– que aquesta seria la millor i única estratègia funcional, assumible, per al renovat MUVIM.

De fet, tots aquests suggeriments van entrar a formar part, tant de la resposta oficial del programa, que vaig exposar davant del marc polític, com en l'explicació resumida, que posteriorment vaig fer en front dels treballadors del centre, reunits al saló, d'aquelles primeres idees de l'esborrany del projecte, quan em varen

presentar com a futur responsable del museu. La moneda havia estat, per fi, tirada a l'aire amb decisió i alleujament. Tot i això, una immediata filtració a la premsa, va fer que la notícia s'hagués d'oficialitzar gairebé sobtadament, de manera que em vaig veure parlant públicament, una vegada més, d'estratègies projectuals i de programes, més o menys en paral·lel a la pròpia concepció personal dels mateixos. Potser la meua particular espontaneïtat i, sobretot, la meua fe en allò que exposava van haver de donar sòlids aspectes de confiança i solvència a les meues paraules, a jutjar per les esperançades notícies publicades, immediatament, a la premsa valenciana. Començàvem, doncs, amb bon peu i, efectivament, ja no hi havia possible tornada enrere.

Quin, en efecte, va ser l'organigrama funcional del museu? L'aviat anomenada «Fórmula MUVIM» podria resumir-se, donat el cas, en alguns punts bàsics, que passo a exposar i recordar, com a estratègia descriptiva:

a) Primer *la Biblioteca*, plantejada com un dels eixos fonamentals del museu. De fet, tot projecte expositiu, tot congrés o investigació programada hauria de comptar, des del seu inici, amb la presència, l'assessorament i la participació del personal de la biblioteca. Alhora, el servei bibliotecari aportaria, en tot cas, activitats paral·leles a cada proposta museística, fundades en els seus fons bibliogràfics, arxius documentals i intercanvis programats.

b) Com a observació genèrica, també *la Investigació* constituïria una de les activitats bàsiques i exigibles a la institució. Per això el personal, des de les seues respectives destinacions i funcions, hauria d'aportar anualment la seua memòria de recerca, relacionada amb l'especialitat i encomanes rebudes, tasca que ajudaria, per definició, a conèixer i propiciar millor les activitats programades i a clarificar el propi context del fet museístic, en què ens emmarcàvem

col·lectivament. Una de les iniciatives del MUVIM es vinculària, directament, al domini de publicacions pròpies, per recollir les seues investigacions col·legiades, comptant amb això amb el manteniment de diverses col·leccions de llibres i amb el directe assessorament de la biblioteca, en estreta connexió amb les altres seccions del centre. No hem d'oblidar mai que els museus són centres de recerca, recordant, en conseqüència, que aquesta tasca no és exclusiva ni específica del marc universitari o docent. En efecte, espais educatius són tots aquells que ofereixen possibilitats d'aprenentatge i formació, ja siguin àmbits formals, no formals o informals. I en aquests espais, l'acció educativa implica la investigació sobre si mateixa, ja que la investigació sempre forma part inherent de l'acció, com a recurs preparatori, com a estímul imprescindible i com a element crític i de validació.

c) El *Departament d'Exposicions* destacaria, atès el caràcter central, per la capacitat de coordinació i la necessitat de rebre col·laboracions, respecte a la resta de totes les altres vessants del museu (investigadores, de publicacions, educatives, bibliogràfiques, congressuals i d'intercanvi). La idea clau era mantenir l'activitat del museu a base de produccions pròpies, sense renunciar, en cap cas, a possibles intercanvis i/o coproduccions. Sens dubte, aquest departament hauria de constituir, en la seua materialitat, tant la base comunicativa com la imatge del museu a través de la palanca multiforme de les mostres periòdiques. No en va, el Patrimoni Immaterial –estudiat sempre– acabaria dialogant i traduint-se, d'alguna manera, en material visual i/o literàriament eficaç, a través dels mitjans comunicatius recurrents, de les estratègies d'educació, interpretació, argumentació i experiències estètiques resultants. Aquesta era, doncs, la meta. El paper del *cap d'exposicions* seria clau i, amb ell i al seu entorn, s'hauria d'integrar plenament tot l'equip de *conservadors i muntadors*. Atès

l'interès que, així mateix, volíem prestar al vessant del *disseny al museu*, també com a eix educatiu, la incorporació temporal, segons activitats concretes, d'especialistes dissenyadors dels muntatges expositius, no serà estranya ni esporàdica. Desitgem fer història experimental en aquesta i en altres facetes, fomentant la investigació i la integració de solucions noves. Sens dubte és, en paral·lel, una manera eficaç de preparar experimentalment els treballadors, incorporats al museu, per a la seva progressiva, necessària i recomanable promoció interna.

d) El *Departament de Congressos, Seminaris i Jornades*, vinculat mitjançant convenis amb diverses universitats, implicava pròpiament la base d'enllaços imprescindibles amb els especialistes destacats en cada matèria. No hi ha, doncs, cap projecte expositiu, de recerca, publicació o estudi que no comporti, així mateix, la corresponent organització especialitzada d'una trobada pública i programada, paral·lelament, a la resta d'activitats i que haurà de generar, per cert, les corresponents publicacions, a les col·leccions bibliogràfiques del museu. Amb una mitjana de sis congressos nacionals i/o internacionals per curs, l'equip hauria de ser responsable directe de la seva organització, en tots els sentits. Per això la seva estreta connexió, en aquest cas, amb el Departament de Gestió i Economia i amb el grup de recerca del museu. Cap congrés s'esqueixaria de la programació global del centre. De fet, la programació del museu funcionaria per blocs d'activitats interrelacionades. La transversalitat interior i la interdisciplinarietat dels contactes i els intercanvis exteriors haurien de ser, per tant, les dues baranes explicatives i funcionals imprescindibles, per satisfer, plenament, els objectius plantejats.

e) El *Departament d'Educació i Mediació* hauria d'estar concebut i conformat, bàsicament, de cara a la seva professionalització creixent i directa. En cap cas, es podria entendre com un sector institucional complementari, destinat

simplement a incorporar/reflectir-hi, els possibles projectes del museu, al final del seu desenvolupament, de cara a la didàctica. Al contrari, ja des de la inicial exposició interna dels programes a cobrir –igual que passaria amb els altres departaments estudiats– hauria de mantenir la seva puntual representació, per col·laborar en la visió global de cada proposta i en l'agilitació de les seves aportacions, des del àmbit educatiu. La seva intervenció tindria a veure, com és lògic, amb els tallers educatius i el treball ordinador de visites i conformació de guies didàctiques, però també amb la concepció i els muntatges expositius, amb l'estudi programat de les claus educatives, que el museu vulgui facilitar necessàriament als visitants, adequades –tals claus, alhora– a les diverses tipologies de públic. (Per exemple, citarem els col·lectius engegats: «El MUVIM dels majors» o «Els professionals del barri»). La figura de l'educador de museus, amb les seves tasques de mediació, no es podia identificar simplement amb uns becaris o alumnes en pràctiques, com passava de vegades, en alguns centres. Aquest personal, en període formatiu, sempre és desitjable i imprescindible, però sense oblidar que, en general, la seva incorporació al centre només és temporal i basada en l'aprenentatge tutelat. Per això, els educadors professionals «de plantilla» haurien d'exercitar, així mateix, les seves habilitats docents en aquest entorn tutelar. Les contractacions externes específiques, d'experts, per a la col·laboració al departament educatiu, potser no faltin, segons els casos pertinents i de concreció temàtica o segons tipologies d'intervenció, però l'aconsellable i òptim hauria de ser que l'equip fos fort, experimentat, creixent, versàtil i propi. Igualment, la investigació en el propi domini d'actuació s'hauria d'assegurar, amb l'organització periòdica, en col·laboració amb els departaments pertinents, de congressos interdisciplinaris i monogràfics, així com la programació de publicacions específiques,

mantenint, per a això, convenis i intercanvis freqüents de perfeccionament. (Per exemple, els mantinguts amb l'Institut Universitari de Creativitat i Innovacions Educatives, amb la Facultat de Magisteri, amb el Postgrau d'Educació Artística i Gestió de Museus, de la Universitat de València i amb la Facultat de Belles Arts de la Universitat Politècnica de València). És, doncs, indiscutible el «gir educatiu» que, encertadament, els museus han anat experimentant actualment i en aquesta bretxa es movien, de manera resolutive, les meves expectatives de llavors.

f) El *Departament de Publicacions i Comunicació* constitueix la porta directa de contacte amb la societat i l'entorn d'intercanvis sustentats des del museu. Igualment s'articularà, de forma permanent, amb els departaments que li són propers i haurà de participar, a tots els nivells i parts dels processos preparatoris de cadascuna de les activitats museístiques, al marge a més de l'elaboració dels prospectes mensuals i dels fulletons individualitzats per tipus d'activitat. Especialment els membres de l'equip serien, a més, coordinadors i editors de *Farem*, la publicació que recopilaria la totalitat del programa anual i que recolliria, per apartats i ordenacions cronològiques, totes les activitats del centre, degudament informades i explicades. *Farem* seria tant una guia imprescindible del que s'acostés, com una memòria determinant del que ha passat, pas a pas, al museu. Independentment, aquest departament serà també el responsable d'organitzar les presentacions periòdiques a la premsa, les entrevistes, els enviaments cíclics pels diferents mitjans de les invitacions, de fer-ne el seguiment i recopilar el dossier pertinent del publicat als mitjans de comunicació i, també, assumirà les responsabilitats de protocol i recepció al centre, així com l'elaboració de la memòria anual, al sector concret dels seus interessos. De fet, la col·lecció dels diferents *Farem* (2005-2010) constitueix el millor fons documental de totes les activitats

del MUVIM, dutes a terme en aquest període, sota la meua direcció.

g) El *Departament de Gerència i seguiment econòmic* és la part oculta de l'iceberg que ens ocupa. Fonamental sempre, en les diverses vessants, és el braç imprescindible de la Direcció. En aquest cas, la dependència del màxim responsable del sector i del seu equip complet de la Diputació de València sempre va fer que, assegurant la informació i l'eficàcia, mantingués un diàleg fluid –imprescindible per al funcionament del museu– amb mi mateix, però reconeixent paral·lelament un distanciament funcional, sobretot en les qüestions estrictament operatives de les seves tasques de programació i control, incloses les auditories periòdiques. De fet, seria un escut de seguretat –dia a dia– per a la responsabilitat de la Direcció, fonamentant el principi de la transparència. Però aquesta és una àrea per a –millor– ser tractada ja en altres contextos, amb més profunditat, i no ara.

h) Per últim, la no existència d'un Patronat al MUVIM, preceptivament imposada aquesta absència, des del poder polític institucional, era reemplaçada –se'ns va argumentar, en el seu moment, en sol·licitar la conveniència de la seva institucionalització– per les reunions periòdiques amb la *Comissió de Cultura*, formada proporcionalment, per representants dels diferents partits polítics, actuants a la Diputació de València, responsable i propietària del museu. Com es podrà entendre, no és el mateix exposar els principis museològics del centre, en la seva formació, o el programa museogràfic anual, davant d'un Patronat especialitzat, que fer-ho front a una Comissió política de control. Però aquesta mateixa experiència periòdica directa va acabar, sens dubte, potenciant, en mi, paràmetres d'exposició pública, adequats retòricament i estratègicament, al cas.

Planificada, doncs, de forma detallada aquesta estructura funcional, decidida per a un museu summament específic, en la mesura que directament ens poguéssim, com hem apuntat, al voltant del Patrimoni Cultural Immaterial, érem conscients de tal especificitat, des del moment en què no donàvem cabuda, per exemple, als Departaments de Catalogació, Estudi, Conservació i Restauració d'obres, sempre bàsics i imprescindibles als Museus de Patrimoni Cultural Material. Encara que, de fet, de cara a les nostres exposicions, vam haver d'arbitrar els mínims serveis pertinents –en la seva necessitat intermitent– per contractació externa, per col·laborar amb la producció de les mostres i les seves exigències d'eficàcia i control.

Tenint en compte l'especial perfil que el museu aturaria, em vaig plantejar, a més, la definició de dos blocs de programes, que van ser certament rendibles en la seva funcionalitat: (a) el programa model, que anomenarem «Museu-Universitat» i (b) el programa model reconegut com a «Museu-Ciutat», entesos a mode de dues canalitzacions externes, capaces de potenciar i recolzar la pròpia solidesa, eficàcia i consagració identitària del museu.

A) D'una banda, era summament conscient que «el nostre centre» –a cavall entre la història i la quotidianitat, entre la Il·lustració i la Modernitat, com a «Museu de les Idees»– havia d'atendre, de manera molt directa, al públic especialitzat i concretament al públic de la universitat. I una de les meves ambicions, potser per deformació professional, era que el MUVIM fos considerat com el museu més proper i afí a determinades especialitats universitàries. Per això, les relacions amb certes facultats es van formalitzar i consolidar ben aviat. No es tractava potser de dues institucions –Museu/Universitat– que compartien paral·leles ambicions informatives, formatives i investigadores? No ens movíem

entre sectors de les arts i les ciències, de la filosofia i la història, de la comunicació i l'hermenèutica, de la sociologia, l'antropologia, la tecnologia i el món de la literatura, el disseny, la publicitat i la imatge audiovisual? Per això els convenis signats per organitzar activitats, al museu, conjuntament amb diferents facultats dels nostres campus interuniversitaris, sempre d'ensenyament públic, s'ansin succeint, de manera pautaada, sense pressa, però marcats, escalonadament, pel ritme de les col·laboracions, decididament posades en marxa, amb creixents expectatives mútues.

Sobretot, els blocs d'activa programació, que conjuntaven –al voltant d'un congrés específic, que estudiava un tema determinat– diverses mostres expositives, relacionades entre si, comptant amb diferents tallers, amb blocs de conferències, taules rodones, amb cicles de cinema i diverses publicacions, van donar lloc, gairebé immediatament, al que es va qualificar, primer per la premsa i la crítica especialitzada i després socialment com a «Fórmula MUVIM». Aquestes experiències, ben apuntalades a la pràctica, van creuar amb èxit tot el sexenni de la meua permanència al museu.

B) D'altra banda, l'estratègia operativa que anomenem Museu-Ciutat no va ser aliena, en la meua experiència ciutadana, al fet concret de ser veí del mateix barri de Velluters, a València, on havíem vist sorgir, com un bolet imponent, en un descampat de dècades, a un poderós ritme de pressupostos encadenats, l'imponent edifici de Vázquez Consuegra, donant lloc a un evident i paradoxal tàndem, que de fet, relacionava/contrastava, abruptament, sense cap transició, dos pols ben marcats: l'abandonament del barri i el poder simbòlic de l'edifici. Eren, per cert, els anys del totxo i de la creixent bombolla immobiliària. I d'aquesta experiència intensa, que per a la immensa majoria de veïns va suposar el fet de sentir –més que escoltar–, al seu moment,

el desenvolupament immediat i proper dels fastos inaugurals del museu, sense ser convidats a l'acte, potser va derivar, pocs anys després, la sòlida consciència de la necessitat que el barri/la ciutat tenia de sentir-se, efectivament, propera i integrada al MUVIM, alhora que, igualment, el museu trobava a faltar, al seu entorn, la calor i l'interès dels habitants, participant en les seves activitats i convertint-se en subjectes fidelitzats/actius d'una educació artística, obligadament cridada a ser posada en pràctica social, com a autèntica paideia, en el doble sentit de realització, coneixement, mediació, convivència i perfeccionament educatiu, tant individuals/personals, com patrimonialment col·lectius/urbans.

Es tractava d'una assignatura pendent, no només socialment i secretament formulada, entre aquesta oberta dualitat i distància –barri-museu–, sinó també psicològica i personalment arrossegada i viscuda, per mi mateix. I aquest deute, vaig pensar, sobre la marxa, certament, es podria pal·liar, traient les nostres activitats directament a la trama urbana, col·laborant, en un mateix objectiu, els espais del museu amb els espais, repartits per la ciutat, propis d'altres institucions culturals, públiques i privades. Decisius exemples van ser, ja en els primers mesos, l'organització –des del MUVIM– de diverses exposicions (huit, concretament), dins i fora del museu, per la ciutat, amb caràcter experimental, al voltant del tema «Cartellisme i Modernitat», recolzat a més per un congrés, que va fer que els visitants recorregueren, plànol en mà, els barris afectats, buscant accedir als espais programats, gaudint dels catàlegs pertinents. La premsa nacional va recollir el titular estratègicament formulat i que va fer fortuna: «València, capital europea del cartell», ja que no en va –en aquell esforç conjunt de col·laboració i experiència sobrevinguda– la història del cartellisme europeu va ser abordada, amb tanta ambició com esperança, pel nostre centre, el 2005.

Efectivament, a aquell primer èxit, de prova i vacuna, li va seguir després el projecte, més generalitzat encara, amb periodicitat biennal assegurada, «València fotogràfica», que durant dos mesos, inundava la ciutat, en les tres experiències que hi havia: amb setze espais i vint-i-cinc exposicions (l'any 2006), díhuit espais i trenta-una mostres (el 2008), catorze espais i trenta-dues exposicions (ja el 2010), sempre cohesionat el projecte al voltant d'un congrés central internacional, i un total immens impensable de ciutadans mobilitzats –plànol i catàlegs en mà, rastrejant, de nou, la ciutat– que va superar sempre les previsions més generoses, entre els 140.000 i els 150.000 controls efectuats *in situ*, en la suma global de visites que hi ha hagut, en aquest temps de durada de les biennals.

Dues experiències més es van donar en aquest marc «Museu-Ciutat»: un concurs fotogràfic també biennal, cenyit al barri de Velluters, finançat des de les empreses del propi barri i, per fi, la impactant iniciativa «SIC. Societat & Cultura», que va aconseguir editar dotze sortides d'altres tants diaris, cenyits sempre al compromís amb el barri, redactats en ell, repartits en ell, preparats en ell, comptant amb l'epicentre funcional del MUVIM. Avui, aquells diaris, constitueixen, en la seva col·lecció conjunta, una memòria impagable i un document d'intervenció sociològica, aplicada i viscuda a peu de museu, com a exemple que aquest enllaç i aquest somni museu-ciutat era, en efecte, possible, amb la seva força i capacitat expressiva de reivindicació educativa i ciutadana.

Vivíem ja, certament, l'època de la crisi i s'oloraven, així mateix, els primers símptomes de corrupció, els brots i manifestacions dels quals –exposats, com a imatges fotogràfiques, al MUVIM per la mostra «Fragments d'un any», que venia, des de feia anys, per conveni, instal·lant-se al museu, per part de la Unió de Periodistes– van provocar la *cerril* i prepotent



Biblioteca del MUVIM. Fotografia: Anna Reig.

censura institucional i la consegüent dimissió del director i, com a allau, el debat social, posterior, hagut. De fet, doncs, les experiències d'aquells programes, que volien acostar la ciutat al museu i el museu al barri, eren certament perilloses. I així queda recollit pel pols de la història, de la nostra història ciutadana i museística.

Educar en la llibertat d'expressió, donant cabuda a la democràcia en l'existència i el desenvolupament dels propis museus, va ser part d'un projecte inoblidable, que ara estem intentant resumir aquí, des de l'òrbita de l'educació artística, com a argument i premissa global de tota estratègia i metodologia vinculades al museu. També de paideia parlàvem fa un moment, volent caracteritzar, sintèticament, en aquest terme grec, la suma dels complexos efectes que –sobre els individus i les col·lectivitats– se'n deriven i exerciten, en les possibilitats, els museus, en l'integrador diàleg que, gràcies al Patrimoni Im-

material i Material, culturalment, són capaços de produir. Just en aquesta xarnera de tipologies patrimonials citades, ens vam moure, aquells anys, al MUVIM, desitjant exercitar al nostre entorn ciutadà aquesta suma de foment de sensibilitats perceptives, de coneixements, d'habilitats hermenèutiques, d'experiències estètiques i judicis de valor que, críticament, en conjunt, poden ser identificades, en la seva idealitat, amb la històrica paideia.

Però, a més d'aquesta posada en pràctica –d'estratègies, procediments i metodologies, exposats breument, més amunt, entorn del MUVIM: programes Museu-Universitat, Museu-Ciutat– no estarà de més que s'hi apuntin, sota la òptica educativa, que aquí ens homogeneïtzem, quins van ser els principals apartats i blocs temàtics, potenciats en les experiències museístiques més destacades, encara que només sigui de forma sintètica i recordatòria, obeint a una mínima clarificació operativa,

en referència, una vegada més, als programes museogràfics arbitrats.

a) Començarem apuntant com, encertadament, vam decidir posar en valor la mostra permanent, de caràcter audiovisual d'alta tecnologia, «L'Aventura del Pensament», que –amb una forta inversió– s'havia habilitat, des de la mateixa inauguració del museu (2001), a través d'especialistes contractats. Davant opinions reiterades, que van apostar, només uns anys després, per marginar-la, com un «constructe faller» –es deia, fins i tot dins del mateix museu–, potser la meua formació filosòfica va fer que em decantés a favor de la seva lectura contextual, sense alterar-la/intervenir el més mínim, sobre ella, només conjugant-la adequadament, tant des del punt de vista pedagògic, com en la seva articulació funcional, juntament amb altres activitats i mostres específiques, emanades del propi centre. Continuo pensant que va ser aquesta concreta decisió de contextualitzar-la i integrar-la als nostres programes, donant-li continuïtat, amb la resta de les propostes del museu, cosa que la va rescatar socialment, des de la premsa mateixa, i va ajudar a redefinir la seva existència i abast funcionals, en el conjunt del projecte educatiu. De fet, cal dir que ha sobreviscut i crec que encara funciona, tot i que ja tornaria a exigir –per les notícies que ens arriben– una altra considerable inversió, per reprimariar-la adequadament. És sabut que l'alta tecnologia envella a una intensa velocitat i no es tracta ja de simples pegats sinó de tornar a repensar-la, en els seus objectius, de donar a conèixer al visitant el desenvolupament de la història de la Il·lustració, la conformació de les idees modernes, la consolidació de les arts, les ciències i les tècniques, l'estructuració de la vida social, política i econòmica des del XVIII fins a l'actualitat.

Tot un ambiciós projecte, doncs, el de donar sentit i comprensió a aquesta mostra permanent, com un dels eixos educatius del museu, que ha estat discutit, lloat, estudiat

i fins i tot qüestionat intensament, cosa que no deixa de justificar –només per això– la seva presència. Fins i tot, recordo bé que ha merescut alguna puntual posada en qüestió, des de la jerarquia eclesiàstica, en rebutjar el seu possible caràcter lliurepensador, descrivint, potser amb molta vivesa, les claus del pensament enciclopèdic, com a porta de la modernitat. Aquelles cartes de qüestionament, que em van ser lliurades en mà, com a director, –a més del meu immediat somriure– no van tenir mai resposta escrita. Només vaig cursar verbalment el repte que preparessin una gran mostra per al MUVIM, que es podria titular: «Pensament, llibertat i censura en la història de l'Església». El seu silenci es va unir, des de llavors, al meu.

b) Respecte a l'estret diàleg existent sempre, al museu, entre congressos, exposicions, publicacions, investigacions, tallers, cicles de cinema i altres activitats, com a paradigma de la nostra fórmula més usual, només cal apuntar que va ser plenament diferenciadora del nostre perfil, davant de la resta de museus del nostre entorn. De fet, va aconseguir aglutinar, al MUVIM, una sèrie de segments de públic, –dada altament eloqüent–, estant cadascun d'aquests sectors bolcat específicament a l'àrea que li era més afí, per satisfer les necessitats culturals i de coneixement. Aquest curiós fenomen va ser estudiat sociològicament des del mateix museu i després degudament publicat, podent ser consultada la corresponent bibliografia, en aquest sentit.¹

c) No podem deixar d'apuntar, si més no, encara que sigui en un mer joc d'esquemes, els blocs en què cal diferenciar els interessos del Patrimoni Cultural Immaterial, que van ser assumits des del museu i que –per millor ser comunicats, estudiats i materialitzats en les corresponents mostres i congressos– van

¹ Cfr. DE LA CALLE, Romà (2015) *MUVIM. Memòria i desmemòria*, València: Universitat de València.

haver d'estructurar-se en blocs diferenciats, per ser abordats degudament. Considerem que una breu classificació serà suficient:

(1) El seguiment i la comunicació del pensament va suposar la col·laboració estreta amb l'àmbit de la filosofia. Mostres sobre «Ciència i tècnica a la Il·lustració Espanyola», «La representació del cos humà i la investigació científica» (2006), «El dibuix i les belles arts», «Els orígens il·lustrats de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles» (2007) i «Maçoneria i Il·lustració» (2009) van ser en paral·lel amb els congressos sobre el pensament de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), Immanuel Kant (1724-1804), de Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) i Johann Christoph Friedrich von Schiller, així com sobre Emmanuel Lévinas (1906-1995) o Michel Foucault (1926-1984). Era, sens dubte, la manera forta d'atendre la comunicació de les idees des del XVIII fins a l'actualitat, que ens havíem proposat i aconseguir, alhora, que un públic ampli participés, en aquests esdeveniments, convertint el museu en un espai educatiu singular, centrat en el desenvolupament del Patrimoni Immaterial, que ha suposat justament l'activitat del pensament a la història.

(2) L'antropologia, la sociologia i els estudis històrics també es van mantenir en primera línia de l'atenció del museu, com queda clar només recordant activitats del perfil de les següents: «L'aventura Dakar-Djibouti i l'antropologia de principis del segle xx» (2009), «Viatges i viatgers, entre ficció i realitat» (2009), «Guerra i Viatges», «Art i cultura al voltant de l'Exposició Regional Valenciana de 1909» (2009), «La riuada de 1957 a València i la transformació de la ciutat» (2007) o «Història de la Industrialització a la Comunitat Valenciana» (2007). Heus aquí, doncs, nombrosos exemples d'activitats i publicacions

–en tots els casos– desenvolupades, sempre, amb l'estreta col·laboració existent entre la universitat i el mateix museu.

(3) El domini audiovisual va ser, així mateix, clau en aquesta trajectòria museogràfica, especialment en el seguiment del món de la fotografia, del cinema i la televisió. No en va, aquests mitjans de comunicació, bolcats entre la indústria i l'art, entre la investigació i la publicitat, han estat històricament bàsics en la transmissió de la cultura i del coneixement. De nou, el Patrimoni Cultural Immaterial s'ha sabut agermanar amb el desenvolupament d'aquests mitjans per a la transformació de la modernitat i de la realitat contemporània. Resumidament parlant, exposicions, cicles, congressos i publicacions, centrats en aquests recursos audiovisuals, van ser la palanca dinamitzadora del museu i dels seus públics fidelitzats. Cada cicle de cinema, amb les seves conferències, anava sempre acompanyat de l'edició del seu corresponent llibre i així la col·lecció «Cinemalmuvim» va conformar, en aquest període concret (2004-2010), una sèrie de vint-i-cinc volums, buscant, sobretot, sistemàtica i prioritàriament la interdisciplinarietat. El mateix cal dir al voltant de la fotografia, amb nombroses exposicions, congressos, convocatòries de premis, publicacions i biennals, materials recollits, tots ells, sistemàticament a la biblioteca del centre, de manera minuciosa. I, en aquest bloc, no s'ha d'oblidar la sèrie expositiva anual, assumida al museu, «Fragments d'un any» (2010), d'infaust record i trist testimoni definitiu.

(4) Potser van ser, realment, l'àmbit de la impremta, el dibuix, el disseny gràfic, la il·lustració, la tipografia o el cartellisme les parcel·les més sensibles a la nostra irrupció al MUVIM, amb els seus enllaços amb la història i/o amb la vida quotidiana. Bons exemples del dit poden ser, per completar el mapa, les



Reinauguració de *Fragments*, març de 2010. Fotografia: J. Ramón Cancer.

mostres titulades: «La impremta valenciana al segle XVIII» (2006), «Del carbonet al píxel», «Els hotels de la imaginació» (2007), «Ramón Casas i el Cartell» (2005), «Els cartells de Toulouse Lautrec» (2005), «Els Ex-libris i la seua història» (2007), «D'après, versions, ironies i divertiments» (2005), «El mono de l'Anís», «100 cartells valencians al Museu de Wilanów» (2007), «Artel: el disseny a la vida quotidiana» (2010), «Escrits al marge», «Els cartells de cinema de Muñoz Bas» (2007), «Els teatrets de cartró» o «Suma i segueix del disseny a la Comunitat Valenciana» (2009). També caldria apuntar la convocatòria de rellevants congressos com, per exemple, «Cartellisme i Modernitat» (2005) o «La memòria de les

imatges» (2010), els volums corresponents rememoren aquell context enfebrí't d'activitats imbricades, entre la societat, els professionals i el museu.

(5) Finalment, un altre apartat diferenciat va ser el constituït per les investigacions exercitades, des del MUVIM, entorn del que ens complaïa anomenar «els il·lustrats valencians contemporanis». Personatges actuals que varen ajudar certament a configurar la història valenciana, tant en els durs moments del franquisme com en el període de la transició política. Citarem, entre ells per exemple, les figures de Joan Fuster i Ortells (1922-1992), Alfons Roig Izquierdo (1903-1987) i Juan José Estellés (1920-2012), a qui es van

dedicar congressos, exposicions i llibres, com a engranatges bàsics de la nostra cultura.

Efectivament, com hem pretès exposar en aquest article, el museu –consolidant la seva «Fórmula MUVIM»–, va haver de lliurar-se, arriscadament, a la recerca de les noves línies museològiques i a la programació –en blocs calculadament plurals– de les seves diversificades intervencions museogràfiques, que aquí, conscientment, hem estructurat en blocs. Però igualment va apostar, de manera decidida, a favor de l'acció educativa, de la gestió cultural, de la investigació i de l'edició. Tota una complexa metodologia que el nostre sorprenent equip va anar construint, contrastant i depurant –pausadament– en aquest període no fàcil, però inoblidable.

Recordo que, en aquell particular context de reptes i experiències, van quedar fixades intensament dues frases meves, que entre d'altres, m'agradava deixar, operativament assegurades, a la praxi quotidiana del museu: *Cap activitat sense reflexió i Cap projecte sense disseny*. Les dues formulacions suposaven la clara integració de tots dos principis, tant en el procés de preparació com en el de revisió crítica de les actuacions empreses, sempre realitzades en grup. Com algunes vegades ha estat comentat, es tractava de passar de l'assegurança i consolidada «fer el que se sap» –saltant experimentalment– al camí apassionant del ponderat «saber el que es fa». I això és el que realment intentem, de manera persistent, per transformar la gestió del museu.

La societat va saber, per cert, reconèixer els nostres esforços i esglaonadament van anar arribant els guardons: Les Palmes Acadèmiques del Ministeri d'Educació de França (2009); «La Medalla de Belles Arts» de la Facultat de Sant Carles. Universitat Politècnica de València (2009); «Premi Gràffica» pel suport al món del disseny (2010); Medalla a la Llibertat d'Expressió Unió de Periodistes (2010); «Premi C. Túria» València

(2011); «Premi Cultura Jove» (2011); «Flama Rotària a les Arts» (2012), «Premi Educació i Societat» (2014), Medalla de la UVEG (2017) i Doctor Honoris causa (UJI, 2017) entre altres reconeixements.

Érem conscients que els museus s'havien d'incorporar plenament a l'àmbit de l'educació i la recerca artístiques. Investigar per millor educar, sense deixar de formar(nos), per investigar amb més possibilitats. Els museus, doncs, com a espais de mediació educativa, en el sentit més ampli del terme, sobretot pensant –més enllà de l'ensenyament formal, intencional i planificat– en models d'ensenyament no formal o no reglat: aquell efectuat per organismes o entitats paral·lels al sistema oficial, encara que no manquen d'estructuració, amb els seus objectius i continguts determinats; però sense relegar tampoc l'ensenyament informal, que es distend al llarg de la vida mateixa, entorn dels subjectes, en qualsevol context i moment viable de les seves experiències i interrelacions humanes. Es tracta, al capdavant, de facilitar al màxim la formació contínua i la (auto)formació, facilitada als ciutadans (*lifelong learning*) en la seva existència respectiva. I aquest concepte fonamental de l'educació al llarg de tota la vida també necessita evidentment dels museus, és a dir, de l'art, del cinema, de la música, del disseny, de la fotografia... combinant equilibradament, en l'existència individual i col·lectiva, la participació en els valors propis del Patrimoni Cultural Immaterial i del Patrimoni Material i Natural.

Ajudar els visitants al museu a potenciar les seves experiències estètiques davant dels objectes artístics, mitjançant la interpretació i contextualització de les obres exposades, amb el paral·lel increment dels seus coneixements i emocions. I això, que es converteix en meta de cara als altres, ha degut, prèviament, transformar-se en objectiu dels educadors professionals del museu, autèntics mediadors funcionals, incorporats a la seva plantilla.



Manifestació enfront del MUVIM, després de la dimissió del director, per la censura exercida institucionalment. 8 de març de 2010. Fotografia: Poliakov.

En aquesta línia de commemoració, volem finalitzar apuntant com, a partir del Postgrau d'Educació Artística i Gestió de Museus, engegat fa més de cinc lustres, a l'Institut de Creativitat & Innovacions Educatives de la Universitat de València –que ha merescut el reconeixement de la seva «Excel·lència» per part de l'ADEIT, Fundació Universitat-Empresa– s'ha creat AVALEM (Associació Valenciana d'Educació Artística, Museus i Patrimoni), el 2013, per gestionar i defensar els professionals d'aquest segment educatiu, propiciant formació, integració i perfeccionament. Associació oberta a tots aquells que estiguin interessats en aquesta àmplia i complexa tasca que correlaciona l'art i l'educació, els museus, la gestió i el patrimoni. Associació que encara està funcionant excel·lentment.

Post scriptum

Redactat aquest text –com a memòria oberta i compartida, per a *Diferents*, revista especialitzada en museus i patrimoni– hem de reconèixer, si mirem cap arrere, que moltes coses, de forma accelerada, han passat en el nostre panorama polític, afectant directament el conjunt de la cultura valenciana, després del període històric que ha emmarcat, concretament, aquest recorregut personal, com a joc de memòria, entre els anys 2004-2010. En realitat, un canvi de govern, després d'aquell 24M, va obrir mil possibilitats diferents a la història i a la vida quotidiana, amb les seves interferències i complexitats. I, en aquest sentit –encara que sigui breument, referides de forma directa al tema que ens ha ocupat, en relació amb el

museu– una sèrie de qüestions mereixen ser, concisament, apuntades: a) Es produeix, cap a mi, un acte de desgreuge oficial, per part del nou Diputat de Cultura, pel fet greu de la censura que hi havia, feia, aleshores, més de cinc anys i que va motivar la meua dolorosa decisió de dimitir. b) Així mateix se'm va oferir, personalment, la possibilitat de tornar-me a fer càrrec, de nou, de la direcció del MUVIM. Tema que vaig agrair, emotivament, però que no vaig acceptar, per diferents motius personals, alhora que vaig oferir la meua experiència i consell, per si fos necessari per a la nova etapa que s'obria. c) En qualsevol cas, insisteixo en la importància que les relacions entre política i cultura tenen efectivament, sempre, per a la repristinació de la nostra democràcia participativa i com «el gir pedagògic» que tant l'art com els museus han experimentat conscientment, en l'actualitat, ha de ser recolzat, de manera oberta i decidida, en l'aplicació de les bones formes. d) El mateix cal insistir en l'exigent vigència del dictum *Nulla política sine ethica*, que, al nostre parer, hauria de ser projectat en tots els nivells de l'existència, inclosa, com és lògic, la renovació cultural optimistament esperada per la ciutadania.

Aquests han estat els fets. I obertes queden les esperances davant de les gestions dirigides a favor de l'educació artística, com a assignatura que segueix pendent, sempre amb insistents aspiracions de canvi i de reestructuració, malgrat els núvols ben negres que determinades alteracions polítiques recents (maig 2023) fan sorgir, sospitosament, per tot arreu. No en va, voldria reprendre finalment, de la mà de Virgili, el *motto* inicial que ha obert les nostres reflexions: *Agnosco veteris vestigia flammae*. Certament, quan parlo del tema de l'educació artística, reconec immediatament les empremtes d'un antic foc, aquell que, durant mig segle, ha acompanyat la meua dedicació constant a l'estudi del domini de l'estètica i de les seves connexions interdisciplinàries amb l'educació

humana. Aquesta ha estat l'aventura, que hem compartit, des del marc sociocultural i universitari, amb la tasca ingent i seductora experimental del món dels museus i la seva dimensió patrimonial.

La tasca d'una política cultural seriosa i rigorosa, entre nosaltres, inclouria, ineludiblement, l'estudi projectual ponderat –amb els peus a terra, dins aquest rebuf crític, que encara ens afecta– dels possibles anys futurs, referits als desenvolupaments respectius dels diferents museus; sobretot d'aquells que defineixen o poden definir emblemàticament, la nostra identitat, com a ponts intergeneracionals efectius, establerts entre el pretèrit i el futur, amb els seus nous paradigmes i exigències competencials. Sens dubte, fer les seves decidides apostes sobre la taula –comproment-se, de manera explícita, en aquests càlculs ponderats– és la tasca reservada als polítics obertament creatius i implicats, que de fet necessitem, cada cop més. Potser, en aquest tauler, no tots els museus mouran/veuran moure de la mateixa manera les peces del seu haver funcional. Justament en aquesta complexa conjuntura és quan aniran emergint discretament (o no?) els deus i els havers de cada institució.

* Tot estant el present volum de la revista *Diferents* en impremta, ens ha sacsejat la notícia de la mort del professor Wences Rambla, amic, col·lega i alumne meu, en els seus estudis universitaris a la UVEG i també, després, col·laborador eficaç. Voldria, doncs, justament, dedicar aquest article, explícitament i de manera pòstuma, a la seua memòria, com a manifestació d'afecte i respecte públic.

BIBLIOGRAFIA BÀSICA SOBRE EL MUVIM

- ANÒNIM (1999) «Museo Valenciano de la Ilustración. El espacio de las luces», *Aladierno*, 16: 34-36. [S'inclou també la versió en anglès d'aquest text, «The Valencia Museum of Enlightenment. A tribute to reason»].
- ARAZO, Àngeles i Francesc JARQUE (2001) «Museu de la Il·lustració i la Modernitat. València», a ARAZO, Àngeles i Francesc JARQUE (2001) *Museos Vivos. Valencia y provincia*. València: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 131-136.
- COMPANY, Rafael (2003) «El Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat», *Quaderns del Museu d'Història de Catalunya*, 6: 19-23.
- (2006) «El Museo de la Ilustración: una aproximación a su historia», *Archivo de arte valenciano*, LXXXVII: 197-208.
- (2006) «El MUVIM, un museo per al segle XXI», a *Meridians 2005. Els indicadors en la gestió cultural*, Castelló: Universitat Jaume I, 43-52 [El volum també inclou la versió en castellà d'aquest text «El MUVIM, un museo para el siglo XXI»]
- (2008) «Educación, museos y otros museos», a DE LA CALLE, Román (dir.) (2008) *El arte necesita de la palabra*, València: Institució Alfons el Magnànim, 121-144. Una antologia d'aquest text es pot consultar a internet: <http://museosiglo21.blogspot.com/2009/08/educacion-museos-y-otros-museos.html>
- (2009) «Una apuesta arriesgada, una realidad singular: la exposición permanente del MUVIM», *Butlletí d'Interpretació*, 20: 34-42.
- COMPANY, Rafael i Marc BORRÀS (1997) «Gestió museística: el Museu Valencià de la Il·lustració», *Revista Valenciana d'Estudis Autònoms*, 20: 55-64.
- (1998) *El Museu Valencià de la Il·lustració*, València: Diputació de València.
- COMPANY, Rafael; BORRÀS, Marc i Boris MICKA (1999) «Museu Valencià de la Il·lustració (MUVIM). Algunes consideracions, al voltant de les vigílies de la seva inauguració», *Debats*, 66: 185-191.
- DE LA CALLE, Romà (2006) «Comentaris al voltant de les noves línies expositives del Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat (MUVIM)», a DE LA CALLE, Romà (2006) *El ojo y la memoria. Materiales para una historia del arte valenciano contemporáneo*, València: Universitat de València, 329-335.
- (2006) «Gestió cultural i crítica d'art. Algunes reflexions sobre una trajectòria personal», a DE LA CALLE, Romà (2006) *El ojo y la memoria. Materiales para una historia del arte valenciano contemporáneo*, València: Universitat de València, 311-327.
- (2009) «Un filósofo en el museo: Nuevas experiencias museísticas», *Papeles de Cultura Contemporánea HUM736*, 10: 80-113. [També apareix el treball a *Debats. Revista de cultura, poder i societat*, 105: 63-74, dedicat a *La Ilustración como reto del presente*. Es recull així mateix a LISÓN TOLOSANA, Carmelo (coord.) (2010) *Antropología: horizontes estéticos*, Barcelona: Anthropos, 27-42.]
- (2010) «Cultura de la quotidianitat i museu de patrimoni immaterial. La memòria del MUVIM», *Meridians*, 2010. IX Jornades per a Gestors Culturals. Castelló: Universitat Jaume I.
- (2010) «El entorno filosófico de la Ilustración y el MUVIM», a LÓPEZ SASTRE, Gerardo y Vicente SANFÉLIX VIDARTE (coord.) (2010) *Cosmopolitismo y nacionalismo. De la Ilustración al mundo contemporáneo*, València: Universitat de València, 9-12.
- (2010) «La libertad de expresión. Reflexiones sobre el caso Cártula. Carta abierta de dimisión», *Papeles de Cultura Contemporánea HUM736*, 11: 50-62.
- (2010) «Museo y libertad de expresión». *Cahiers du Cinéma: España*, 33: 63.
- (2010) «Presentación. Una nueva mirada sobre la Ilustración, desde el MUVIM», a FERRER MAS, Anacleto (coord.) *Rousseau: música i llenguatge*, València: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat (MUVIM), Universitat de València, 11-14.
- (2010) «Relaciones entre museo y ciudad», a SORRIBES, Josep (coord.) (2010) *València, 1957-2007. De la riada a la Copa del América*. València: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat (MUVIM), Universitat de València, 9-14.
- (2011) «Diseño, centro de Documentación y museo. Reflexiones en torno al valor y valoración asignados al centro de documentación de diseño gráfico del MUVIM», a GARCÍA PROSPER, Beatriz (coord.) (2011) *Investigación en torno al diseño*, València: CDD-Centre de Documentació IMPIVA Disseny, Universitat Politècnica de València, 95-100.
- (2011) «Filosofía, poesía y drama en el museo», *Limbo: boletín internacional de estudios sobre Santayana*, 31: 125-135.
- (2012) «Al voltant de models de gestió, producció i difusió de l'art contemporani. Viatges amb la Crítica d'art», a AA.VV. (2012) *A l'entorn de models de gestió, producció i difusió de l'art*. Mislata (València): Associació Cultural «Un altre espai», 13-27.
- (2012) «Prólogo. Index Imaginum Prohibitarum. Estraños diálogos entre cultura y política», *Despalabro: Ensayos de humanidades*, 6: 219-230.

- (2012) «Un post scriptum de polèmica clausura», a DE LA CALLE, Romà (2012) *A propòsit de la Crítica d'art. Teoria i Pràctica. Cultura i Política*, València: Universitat de València, 193-197.
- (2015) «Integració del disseny a l'àmbit museístic. (Experiències del MUVIM)» *Revista Signe*, 3: 116-122.
- (2016) «Experiències museogràfiques al voltant del patrimoni cultural immaterial i l'educació artística», *Revista Arxiu d'Art Valencià*, xcvii: 431-447.
- DE LOS ÀNGELES, Álvaro (2012) «Anàlisi postcuratorial del projecte (SIC) Societat i Cultura», *Revista Concreta*, 0: 104-107.
- EQUIP DE DIRECCIÓ DEL MUVIM (2004) *Catàleg del Fons fundacional de la Biblioteca del MUVIM*. Col·lecció Biblioteca, 0. València: Publicacions del MUVIM, 7-11.
- EQUIP TÈCNIC DEL MUVIM (2001) [COMPANY, Rafael; BORRÀS, Marc et al.] *L'aventura del pensament. Guia de l'Exposició referencial del Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat (MUVIM)*, València: Xarxa de Museus de la Diputació de València [inclou Glossari de noms i conceptes]. Existeixen igualment versions d'aquest text en castellà (*La aventura del pensamiento*), en anglès (*The adventure of thinking*) i en francès (*L'aventure de la pensée*), totes editades el mateix any.
- FAREM-2005 (2005) Programa d'activitats i textos institucionals. València: Edicions del MUVIM.
- FAREM-2006 (2006) Programa d'activitats i textos institucionals. València: Edicions del MUVIM.
- FAREM-2007 (2007) Programa d'activitats i textos institucionals. València: Edicions del MUVIM.
- FAREM-2008 (2008) Programa d'activitats i textos institucionals. «Identitat i museu. Tres anys després», València: Edicions del MUVIM.
- FAREM-2009 (2009) Programa d'activitats. «Identitat i museu. Cinc anys després», València: Edicions del MUVIM.
- FAREM-2010 (2010) Programa d'activitats i textos institucionals. «Museus en època de crisi», València: Edicions del MUVIM.
- FLOR, Vicent (2010) «Cap exposició sense reflexió. Museus i investigació social», *Revista Valenciana d'Etnologia*, 5: 81-96.
- HUERTA, Ricard (2013) *Romà de la Calle: «l'impuls estètic en art i educació»*, València: Universitat Politècnica de València. Especialment el capítol vuitè.
- MUVIM (2003) [COMPANY, Rafael]: «La maqueta de la ciutat de València seguint el plànol de Tosca. Una maqueta del segle XXI, la capital valenciana durant el segle XVIII», [Inclou també la versió castellana], València: MUVIM-Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, Diputació de València.
- NOGUEROL, Luis (2009) *Museu i ciutadania: àrees de confluència a l'exposició permanent del MUVIM. «L'Avventura del Pensament»*. Treball final del Postgrau en Educació Artística i Museus. València: Institut de Creativitat & Innovacions Educatives, Universitat de València.
- REIG FERRER, Ana María (2010) «La biblioteca del MUVIM: seis años de gestión (2004-2010)», *MÉI: Métodos de Información*, 1(1): 105-113.
- VÁZQUEZ CONSUEGRA, Guillermo (2010) «Museo Valenciano de la Ilustración y la Modernidad de Valencia», en AA. VV. (2010) *Guillermo Vázquez Consuegra: Arquitectura 1998-2010*, Monogràfic de TC. *Tribuna de la construcción*, 92-93: 192-211.
- VEGAS, Carolina (2006) «MUVIM: del anonimato al nombre propio», Dossier *El Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad (MUVIM)*, *Archivo de Arte Valenciano*, LXXXVII: 209-227.

Signatura convidada

BIBLID [2530-1330 (2023): 8-31]



Román de la Calle

Memoria y desmemoria del MuVIM

Política cultural,
museo y patrimonio inmaterial



PUV
UNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

Portada de l'obra *Memoria y desmemoria del muvim* de Romà de la Calle. Disseny portada: Maite Simó i Celso Hernández.



Di Bosso. *Piloto estratosférico*, 1938. Liga metálica, 34x13x7,5 cm. Fuente: Museo de la Aeronáutica Gianni Caproni, Trento.

RELIQUIAS DEL SUEÑO DE ÍCARO. EL MUSEO DE LA AERONÁUTICA GIANNI CAPRONI*

RELICS OF ICARUS DREAM. GIANNI CAPRONI AERONAUTICAL MUSEUM

Juan Agustín Mancebo Roca
Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen El Museo de la Aeronáutica Gianni Caproni de Trento es el más antiguo dedicado a la aviación en Italia. En 1929, Settimia Guasti y Gianni Caproni fundaron el primer museo en Taliedo a partir de la recuperación, documentación y conservación de aeronaves propias y de la competencia, así como obras de arte y elementos relacionados con el vuelo. El museo ha cambiado de ubicación y ha ido aumentando su colección de aeronaves y obras de arte hasta emplazarse en su sede de Trento en 1992. Este artículo realiza una panorámica del Museo Caproni que reconstruye la figura histórica del ingeniero y su empresa, relata el origen del museo, sus transformaciones, sus colecciones y su actualidad dentro del organigrama de museos de la provincia de Trento.

Palabras clave Gianni Caproni, aeronáutica, ingeniería, museo, arte, Gabriel D'Annunzio, Mattarello, Trento.

Abstract The Gianni Caproni Aeronautical Museum in Trento is the oldest museum dedicated to aviation in Italy. In 1929, Settimia Guasti and Gianni Caproni founded the first museum in Taliedo by recovering, documenting and preserving their own and their competitors' aircrafts, as well as works of art and items related to flight. The museum has since moved to a new location and expanded its collection of aircraft and works of art until it moved to its Trento site in 1992. This article provides an overview of the Caproni Museum, reconstructing the historical figure of the engineer and his company, the origins of the museum, its transformations, the collections and its current position within the museum organigram of the province of Trento.

Keywords Gianni Caproni, Aeronautics, Engineering, Museum, Art, Gabriel D'Annunzio, Mattarello, Trento.

* Este artículo ha sido escrito mediante el programa de estancias en universidades y centros de investigación en el extranjero 2023 del Plan Propio de Investigación de la Universidad de Castilla-La Mancha y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER). El autor agradece a Paola Pettenella, Duccio Dogheria, Mariarosa Mariech, Patrizia Regorda, Giosuè Ceresato, Olimpia Di Domenico y, especialmente, a Federico Zanoner, del Archivo del '900 del Mart de Rovereto y a Denis Viva profesor del Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Trento, su generosa ayuda para su elaboración.



Museo de la Aeronáutica Gianni Caproni de Mattarello-Trento. Fotografía del autor.

Introducción

Ardi, un'ala sul mare è solitaria.

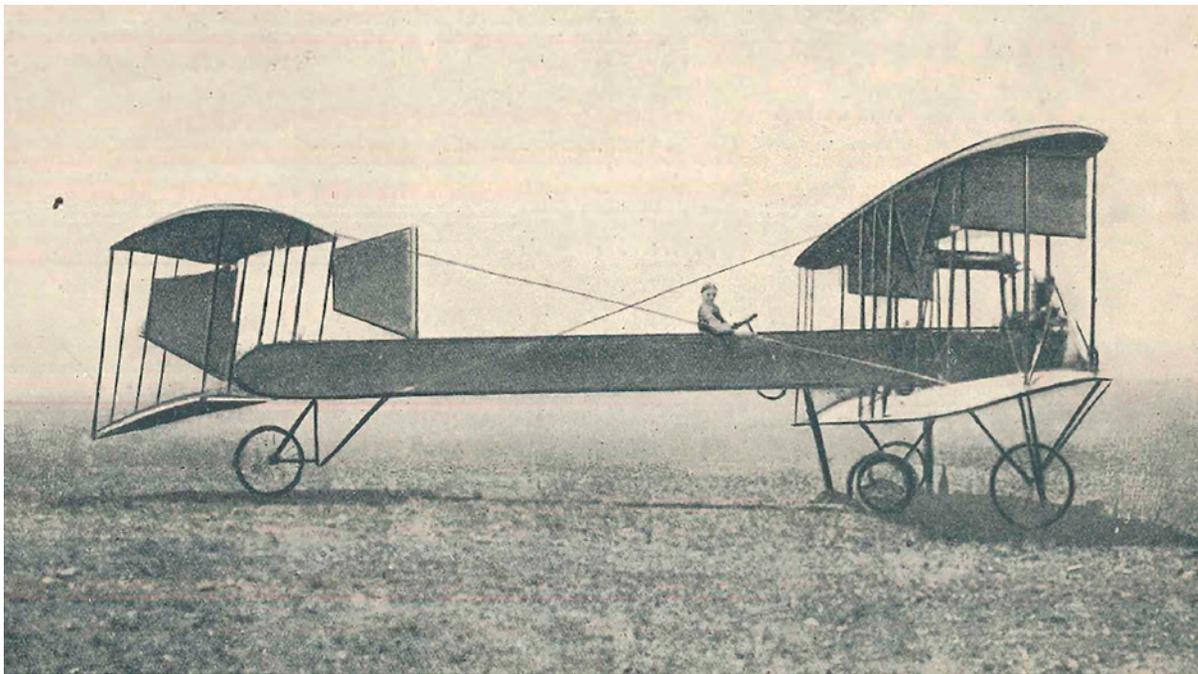
*Ondeggia come pallido rottame.
E le sue penne, senza più legame,
sparse tremano ad ogni soffio d'aria.*

Gabrielle D'Annunzio, *Alcyone*, 1903

La penúltima película de Hayo Miyakazi (n. 1941), *The Wind Rises* (*Se levanta el viento*, 2013), adaptaba dos biografías: el relato *Kaze Tachinu* (1937-38) del escritor Tatsuo Hori (1904-1953) y la historia de Jirō Horikoshi (1903-1982), ingeniero que proyectó aviones de combate para el Imperio japonés durante la segunda Guerra Mundial, como el Mitsubishi A6M Zero utilizado en el ataque japonés a Pearl Harbor en 1941.

Otro de los protagonistas es el ingeniero aeronáutico Giovanni Battista «Gianni» Caproni (1886-1957) que, en palabras del fundador del estudio Ghibli, «superará las barreras del espacio y del tiempo y añadirá algo de color al relato» (Miyakazi, 2014). Caproni será el encargado de modelar los sueños del muchacho japonés convirtiéndose en su estímulo. Ambos provenían de países tecnológicamente atrasados, pero como mantenía el italiano, la inspiración abría las puertas de un futuro posible gracias a la tecnología. En el filme aparecen las aeronaves Ca.36 (1916), Ca.40 (1916), Ca.48 (1918), Ca.60 (1921) y Ca.90 (1929).

Tanto Caproni como Horikoshi comparten la idea de crear aeroplanos al servicio de la población civil, pero sus deseos solo se hacen posibles como creadores de máquinas mortíferas



Caproni Ca. 2 (1909). Fuente: Esposizione dell'Aeronautica Italiana, Milán, 1934.

para aniquilar a sus semejantes. El título de la película transcribe un verso de *Le Cimetière marin* (*El cementerio marino*, 1920) de Paul Valéry (1871-1945) traducido al japonés por Hori: «Kaze tachinu, iza ikimeyamo» («Se levanta el viento. Hay que intentar vivir»).

Gianni Caproni fue un pionero aeronáutico que desarrolló aviones en el periodo de entreguerras. Realizó prototipos desde la primera década del siglo xx y produjo aparatos de combate durante los dos conflictos mundiales, además de aviones de pasajeros y carga en los periodos de paz. Fue el precursor de modelos como el Ca.3 de 330 kW (1914), el biplano turístico Ca.100 (1928) y el Secondo Campini (1940), tercer aeroplano que voló con propulsión a reacción (Apostolo, 1981: 27). Además, proyectó el Ca.60 Noviplano, un hidroavión transcontinental, o el Stipa-Caproni (1932) bautizado por su forma como el barril aéreo.¹

¹ Avión experimental que verificaba las teorías sobre la hélice intubada de Luigi Stipa (1900-1992), realizó vuelos en Taliedo y Guidonia pero no se desarrolló por su escasa potencia (Apostolo, 1981: 128).

Convencido de que sus proyectos debían conservarse, Gianni Caproni y su mujer Settima «Timina» Guasti (1902-1991) se preocuparon por salvaguardar aeroplanos, prototipos, documentación y fomentaron cualquier manifestación artística relacionada con el vuelo. El resultado fue el museo inaugurado en 1929 que ha ido cambiando de ubicación y contenido hasta la constitución definitiva en 1992 del Museo de la Aeronáutica Gianni Caproni en Trento, a unos cinco kilómetros del centro, donde forma parte del complejo del aeropuerto de Mattarello-Trento.

El Museo Caproni, el más antiguo de su clase en Italia y uno de los más importantes del mundo, posee una relevante colección de aeronaves que son parte de la historia de la aviación. La muestra realiza un pormenorizado recorrido desde sus inicios a las conquistas aeroespaciales que completa con obras de arte. Contemplar su colección es realizar un viaje por las arqueologías del pasado que configuran el presente y el futuro de la aviación y que resumen la historia del vuelo como uno de los sueños recurrentes del ser humano.

Gianni Caproni, *senza cozzar dirocco*

Giovanni Battista Caproni nació en Massone d'Arco el 3 de julio de 1886 en el confín meridional del Imperio Austrohúngaro. Frecuentó la Realschule de Rovereto, estudió ingeniería civil en el Politécnico de Múnich y se doctoró en ingeniería eléctrica en el Instituto Montfleury de Lieja donde entró en contacto con Henri Coanda (1886-1972), con quien desarrolló un biplano que voló en las Ardenas.

En el París de 1908-09 se familiarizó con la construcción de aeroplanos, así como con el clima efervescente de las vanguardias artísticas. Volvió a Massone con su hermano Federico (1881-1965) y con tres carpinteros pertrechados con sierras, cinceles y martillos, construyeron su primer aeroplano a motor en 1909 (Pacelli y Lonati, 2022). Al no encontrar un terreno adecuado para el vuelo en el Trentino y sin ánimo de hacerlo en territorio austriaco, pidieron permiso al Genio Militare de Milán para utilizar los terrenos de la Caballería Italiana de Malpensa. El 27 de mayo de 1910, el Ca.1 despegó en la pradera de Gallarate, Varese, pilotado por el mecánico Ugo Tabacchi, que estrellaría sin consecuencias.² Dos años después, en febrero de 1912, un Ca.12 pilotado por Enrico Cobioni (1881-1912) logra el récord mundial de velocidad aérea.

En febrero de 1911, con Agostino De Agostini, Caproni creó la sociedad «Ingg. De Agostini & Caproni Aviazione» poniendo en marcha las oficinas de Vizzola Ticino, Varese, donde abrieron una escuela con doce pilotos. De Agostini se retiró y en noviembre de 1911 Caproni se asoció con Carlo Comitti en la «Caproni & C.» y en septiembre de 1912 con Luigi Faccanoni en la «Società Ingegneri Caproni e Faccanoni». Caproni proyectó los biplanos del Ca.2 al Ca.7 y, a partir de 1911, se centró en el desarrollo

2 Como recordaba Caproni: «cada vuelo significaba la rotura del aparato en el delicado momento del aterrizaje debido a la impericia de los pilotos» (Abate, Alegi y Apostolo, 1992: 8).

de monoplanos que fueron del Ca.8 al Ca.16, el cual produjo en pequeñas series. También desarrolló el Ca.18, destinado al reconocimiento aéreo para el ejército italiano, pero fue rechazado y debido a las dificultades financieras la sociedad fue liquidada, los hangares comprados por el Estado y el ingeniero pasó a ser su asalariado como director técnico.³

Ese año se convirtió en el del relanzamiento gracias al acuerdo con el ejército negociado por Federico (Bianchessi, 2014: 36). Caproni desarrolló su primer bombardero trimotor, el Ca.31 (1914), patrocinado por Giulio Douhet (1869-1930), comandante del Batallón de Aviadores del Ejército italiano y padre de la estrategia de guerra aérea,⁴ que propuso la construcción de quinientos aeroplanos Ca.300 para atacar a los austriacos en el Trentino (Vv. AA., 1982: 64). Para fabricar el avión, los Caproni crearon la Società per lo Sviluppo dell'Aviazione in Italia y alquilaron al Ejército las instalaciones de Vizzola Ticino. Caproni desarrolló los biplanos Ca.32 y Ca.33 que tuvieron un extraordinario desempeño bélico y recuperó el control de sus empresas (Abate y Apostolo, 2010: 28).

La Primera Guerra Mundial supuso la consolidación de la firma pese a sus problemas financieros. Comisionado por el ejército, Caproni desarrolló sus mejores aeronaves utilizadas como bombarderos y reconocimiento. Debido a la enorme producción, construyó una nueva planta en Taliedo donde proyectó la primera pista de aterrizaje asfaltada del mundo realizando aviones para Italia y sus aliados, además de adiestrar pilotos. Desarrolló el Ca.44, el triplano Ca.40, y el Ca.5 –recibiendo incluso un encargo del ejército norteamericano– y

3 En la retirada de Faccanoni estuvo la tentativa austriaca de quedarse con la empresa (Bianchessi, 2014: 43).

4 El *Il dominio dell'aria* (1921) desarrolla la idea del bombardeo estratégico (Abate y Apostolo, 2010: 26-35). El Museo Caproni expone también *I problemi dell'aeronavigazione* (1910) (Capra, Gabielli y Guerri, 2014: 166-168).



Ca.163 (1938). Fotografía del autor.

construyó setecientas aeronaves con distintas configuraciones durante el conflicto.

Ese periodo coincidió con la incorporación de artistas como Luigi Bonazza (1887-1965), «que representaba un punto de unión entre la cultura trentina y el gusto Jugendstil» (Nicoletti, 2007: 18) y sería uno de sus mejores catalizadores artísticos. Por otra parte, las misiones aéreas en aeronaves Caproni de Gabriel D'Annunzio (1863-1938) forjaron la amistad entre el poeta y el ingeniero (Gabrielli, 2014: 135-146). Tras la misión a Pula en la actual Croacia el 10 de mayo de 1917, el poeta le escribió la máxima: «Senza cozzar dirocco»⁵ –«sin embestir derribo»– que el ingeniero insertó en su logo-

5 Nota de D'Annunzio a Caproni el 29 de agosto de 1917. Tras el éxito de Pula el 3 y 4 de agosto en aeronaves Caproni, D'Annunzio sugirió atacar Kotor, en la actual Montenegro, misión que cumplieron dos escuadrillas bajo su mando y el del capitán Armando Armani (1879-1970) entre el 4 y el 5 de octubre de octubre de 1917. El poeta voló en un Ca.3 matrícula 11503 (Capra, 2014: 238-241).

tipo. Caproni ayudó al Vate en la preparación del vuelo a Viena de 1918 con sus Ca.450 HP, aunque el ejército optó finalmente por el Ansaldo s.v.A. 5, donde lanzaron miles de octavillas propagandísticas sobre la capital austriaca. Si el vuelo estaba ligado al futurismo, fue el poeta decadentista quien exaltó, glosó y utilizó la nueva tecnología (Hughes-Gallett, 2014).

Al final de la guerra, las industrias Caproni tenían unos cuarenta mil trabajadores. Pese a que su producción más relevante fue la aeronáutica, su conglomerado estaba diversificado en todo lo relacionado con la investigación y las materias primas. Si el conflicto provocó un crecimiento enorme, su conclusión llevó aparejada una nueva crisis ya que el gobierno rescindió contratos militares por un valor de cuatro mil millones de liras (Abate, Alegi y Apostolo, 1992: 91).

Caproni consideraba que el futuro de la aviación estaría determinado por el uso civil y

transformó sus aviones bélicos en aparatos de carga y viajeros. En 1913 afirmó a la *Gazzetta dello Sport* que en apenas veinte horas los aviones podrían realizar rutas transoceánicas en condiciones de seguridad y confort desconocidos. Caproni reconvirtió bombarderos como el Ca.57 o el Ca.48 dotándolos con una cabina para 17 pasajeros. Pese al éxito de los primeros viajes, el 2 de agosto de 1919 un Ca.48 se estrelló en los alrededores de Verona muriendo todo el pasaje. El accidente, como se supo posteriormente, se debió al impacto de una cámara fotográfica con las hélices que provocaría la revisión global de su proyecto aeronáutico (Pacelli y Lonati, 2022).

En la segunda mitad de 1919 Caproni inició la construcción del Ca.60 «Noviplano Transeareo», un gigantesco hidroavión con ocho motores con capacidad para transportar cien pasajeros con un peso de 14.000 kg. y 26.000 kg. con carga. En su única prueba en el lago Maggiore el 9 de febrero de 1921, cuando despegó la cola tocó la superficie del agua provocando el colapso de la estructura. Pese a que intentó reformarlo, el hangar donde proyectó su reconstrucción se quemó con sus restos dentro –«un aéreo de suerte maldita» en palabras de Maria Fede Caproni (1933-2017)–, que provocó otro desequilibrio empresarial.

A finales de los años veinte, Caproni reorganizó la sociedad para transformarla en un grupo industrial a través de la adquisición de empresas aeronáuticas y aeroespaciales (químicas, minerales, motores y armamentos). En 1929 controló la CAB, rebautizada en 1938 como Caproni Aeronautica Bergamasca, y transformó la Società per lo Sviluppo dell'Aviazione in Italia en Aeroplani Caproni SA, cuya sede en Taliedo hizo que fuera conocida como Caproni Taliedo (CT). Además de aviones, produjo los submarinos CA y CB utilizados por la Marina italiana durante la guerra y el prototipo de vehículo blindado Caproni Vespa. Del mismo modo, realizó aviones para

el Cuerpo de Aviación de Perú, la «Caproni Peruana SA» (1937-1941), y estableció una línea de producción en Bulgaria, la *Kaproni Bulgarski* (1932-1942).

Durante el fascismo, Benito Mussolini (1883-1945), a través de Italo Balbo (1896-1940), convirtió la aeronáutica en una de sus prioridades y la industria aérea italiana conoció un desarrollo sin precedentes. Balbo observó el programa británico y decidió comprar quinientos aviones para formar pilotos. Esto provocó el nacimiento del Ca.100, el «Caproncino», que tuvo un enorme éxito gracias a las exhibiciones de Mario De Bernardi (1893-1959). Además, los aeroplanos Caproni lograron varios récords de altura. En una época en que se publicitaron las gestas de la aviación patria, los aviones de la SIAI Marchetti dominaban las grandes distancias, los Macchi la velocidad y la altitud fue el signo distintivo de Caproni (Abate, Alegi y Apostolo, 1992: 122). En 1940 Caproni fue nombrado por méritos industriales Conde de Taliedo por Vittorio Emanuele III (1869-1946).

La Segunda Guerra Mundial reverdeció los laureles del primer conflicto bélico para la firma. Caproni desarrolló proyectos para Italia y tuvo un principio de acuerdo con el gobierno francés y la RAF británica, que encargaron quinientas unidades del Ca.313, un bimotor de caza ligero cuya venta fue vetada por el gobierno alemán (Batchelor y Lowe, 2007: 161), siendo utilizados finalmente por la *Regia Aeronautica*. Pese a que Caproni fue uno de los industriales que colaboró con el régimen –abrió una fábrica de componentes en 1935 en Predappio, pueblo natal de Mussolini (Bianchessi, 2014: 159-162)–, su antibelicismo y la ayuda que dispensó a decenas de judíos hicieron que fuera exonerado de su colaboración con el fascismo.

La posguerra significó una drástica redimensión del que era el cuarto grupo empresarial más grande de Italia tras Fiat, Ansaldo



Motor y fuselaje del Fokker D VIII (1918). Fotografía del autor.

y Breda. Sin abandonar el campo de la aeronáutica, las empresas Vizzola se diversificaron en la construcción y reparación de vehículos. Caproni concibió a finales de los cuarenta el CEMSA Caproni F.11, berlina de lujo que llamó la atención de Preston Tucker (1903-1956), con el que se llegó a un acuerdo de importación en los Estados Unidos abortado por problemas financieros. Entre 1951 y 1962 incursionó en el campo de las motocicletas con ciclos motorizados y con la Capriolo,⁶ actualmente codiciadas piezas de coleccionista.⁷

⁶ Desarrolladas por Aero Caproni, fueron comercializadas por la marca CCC (Cicli Caproni Capellino) hasta 1946 y por Aero Carproni Capriolo hasta 1950 (Larcher, Martignoni y Schnitzer, 2019: 46-51).

⁷ En 2021 el Museo Caproni presentó la muestra *Dalle ali alle ruote: il Capriolo. Epopea di una moto trentina (1951-1962)* en la que se expusieron ocho modelos Capriolo producidas en Arco y Gardolo, primero como Aero Caproni (1951-1957), y después como Aeromere (1957-1962).

Caproni siguió estudiando proyectos aeronáuticos hasta su fallecimiento el 27 de octubre de 1957. La empresa desarrolló aeronaves bajo la dirección del Gruppo Augusta que absorbió la Caproni de Vizzola Ticino en 1983 (Alegi, 1994: 6). En los terrenos donde se ubicaron sus empresas se encuentra el museo Volandia al flanco de la Terminal 1 del Aeropuerto Internacional de Malpensa, donde siguen en pie los hangares originales que exponen el Ca.1 (1909), el Ca.18 (1913), el Ca.113 (1931) y el C-22-J (1980).

La conservación del legado aeronáutico

En 1927, Gianni Caproni se casó con Timina Guasti y su hermano abandonó el sector para dedicarse a la agricultura (Bianchessi, 2014: 179). A partir de ese momento, el matrimonio concibió la idea de un museo para conservar su legado. La labor de Timina Guasti

es fundamental para comprender el origen del museo y su esfuerzo por mantener sus colecciones en los periodos más complejos.

El criterio del museo giraba en torno a dos grandes bloques temáticos ligados a la personalidad e intereses del matrimonio. El proyectista salvaguardaba los aviones y los elementos aeronáuticos más significativos –las aeronaves, una vez se retiraban, eran destruidas–, mientras que Guasti se ocupó de catalogar y archivar la documentación, además de crear una colección de arte y elementos decorativos ligados al vuelo y al conocimiento humano.

El Museo Caproni fue fundado en 1929, constituyendo el primer museo aeronáutico y empresarial de Italia. A las aeronaves de los hangares de Taliedo y Vinozza Ticino se añadieron otros objetos y una cantidad ingente de material de archivo. Como manifestaba Timina Guasti en 1931,

El ingenio y la actividad humana no tienen límites, y la victoria de hoy, por la valentía de un nuevo aviador, se convierte en la memoria histórica de mañana. Es, pues, oficio del Museo ocuparse de la búsqueda de libros, grabados, dibujos, medallas, modelos y todo lo que se refiera a estas sucesivas realizaciones, para que las laboriosas etapas de la nueva invención permanezcan siempre vivas en la memoria de la posteridad (Alegi, 1994: 7).

En 1934, en un enfebrecido clima patriótico en el que se incubaba el ascendiente militarismo prebélico, se celebró en el Palacio de Arte de Milán la Exposición Aeronáutica Italiana. La muestra pretendía reconstruir su historia desde los pioneros en salas decoradas por arquitectos y pintores para valorizar los objetos expuestos a partir del ejemplo de la «Mostra della Rivoluzione» (Visconti, 1934: 21), como Giuseppe Pagano (1896-1945) –que creó la Sala Ícaro, un espacio simbólico sobre el vuelo–, Luciano Baldersari (1896-1982), Mario Sironi (1885-1961), Ernesto Nathan Rogers (1909-1969), Bruno Munari (1907-

1998), Franco Albini (1905-1977) y Arturo Martini (1889-1947). El Museo Caproni cedió el biplano Ca.6, el monoplano Ca.18 y el bombardero Ca.36M con un puesto protagonista para el Ca.450 HP, matrícula 2378 «Nulla Via Invia», que llevaba inscritas en la proa las misiones cumplidas, entre otros, por Gabriel D'Annunzio.

El éxito de la exposición llevó a Mussolini a plantear un Museo Aeronáutico Nacional con sede en Milán que uniera los fondos de Caproni con los de la *Regia Aeronautica* (Museo Histórico de la Academia en Caserta). Abandonada la idea, el museo evolucionó hacia un concepto que transgredía el concepto empresarial para proyectarse en un espacio sobre la aviación con la intención de mantenerse a la vanguardia del progreso técnico y científico (Abate, Alegi y Apostolo, 1994: 228).

En ese periodo el museo impulsó y editó tres libros sobre aeronáutica en los que la condesa de Taliedo participó como coautora en dos. Con el escritor y coleccionista Achille Bertarelli⁸ (1863-1938) publicó *Francesco Zambeccari Aeronauta. Bologna (1752-1812)* (1932) y *L'aeronautica italiana nell'immagine 1487-1875* (1938), que completaba el precedente con nuevas perspectivas (Brocchieri, 1938: 1). Del mismo modo, Gianni Caproni publicó *Gli aeroplani Caproni. Studi, progetti, realizzazioni 1908-1935* (1937), un extraordinario volumen dividido en seis secciones que relataba la historia de la empresa hasta el Ca.133 (1936), en la que todavía esperaba hacer contribuciones a la aeronáutica (Caproni, 1937: 360).

En la primera mitad de los treinta, la colección de aeronaves estuvo almacenada en hangares inapropiados, por lo que se construyó una planta adecuada en Taliedo inaugurada en

⁸ Bertarelli empresario milanés y fundador del Touring Club poseía una extraordinaria colección de trescientos mil grabados ubicada en el Castillo Sforza de Milán (Bianchessi, 2014: 189).



SIAT Marchetti S.79 (1934) y fuselaje del Reggiane Re.2004 «Sagitario». Fotografía del autor.

1940 en la que se mostraron aeroplanos, fragmentos y elementos aeronáuticos. En 1942 se trasladaron las aeronaves para evitar los bombardeos de los Aliados y un año después pensaron descentralizar el museo de la biblioteca y el archivo. Debido al conflicto se destruyeron y se perdieron tanto aparatos como archivos. Durante la ocupación alemana, los empleados quemaron el único ejemplar del triplano Ca.42, se perdió la CNA ETA y los fuselajes de un Macchi-Nieuport 29 y un Roland Vlb.

En la posguerra, el museo retomó su actividad y, mientras los aeroplanos se expusieron en Venegono Superiore, la documentación se quedó en Roma. El museo siguió participando en los principales eventos aeronáuticos y ampliando sus colecciones por el impulso de

Timina Caproni. En 1960 se abrió una sección expositiva en Vizzola Ticino y gracias a una pista de césped adyacente llegaron aviones en buen estado. En sus hangares se restauraron las aeronaves mejor conservadas y se realizaron labores de mantenimiento (Alegi, 1994: 11). El resto de los aviones se trasladó a la villa familiar en Venegono Superiore y el museo comenzó a ser gestionado por los hijos que siguieron incorporando piezas a la colección.

En los años ochenta, la venta de las últimas empresas Caproni obligó a cerrar el museo en Vizzola Ticino. En agosto de 1988, por mediación del empresario y aviador Martino Aichner (1918-1994) el Museo Caproni se trasladó a Trento. El gobierno provincial se comprometió a restaurar la colección y a construir

una nueva instalación denominada Museo Aeronáutico Gianni Caproni. El espacio se inauguró el 3 de octubre de 1992 con una muestra de 1.400 m² en condiciones de temperatura y humedad controladas. La restauración de los aviones fue realizada por la empresa Masterfly de Rovereto, un proceso dificultoso debido a la escasa documentación y a la falta de materiales originales, además de reparar el desgaste propio de elementos que no siempre estuvieron en las mejores condiciones. En 1999 el Museo Caproni se convirtió en una sección del Museo de Ciencias Naturales dependiente de la Provincia Autónoma de Trento.

Desde 2011, gracias a la inauguración de un hangar en la parte norte del museo, se exhiben otras 273 piezas que no se habían expuesto, aeroplanos, elementos antiguos y obras de arte de la familia que fueron cedidas a la Fundación Museo Histórico del Trentino que gestiona el espacio desde el 1 de julio de 2019. El Museo Caproni forma parte de Red Trentina de la Gran Guerra, que comprende dieciocho museos e instituciones públicas y privadas que tutelan el patrimonio de la Primera Guerra Mundial en la provincia de Trento. Junto a la Base Tuono, exbase militar de la OTAN en Passo Coe de Folgaria activa entre 1966-1977, configuran el «polo aeronáutico» que abarca la cronología desde la Gran Guerra hasta la Guerra Fría.

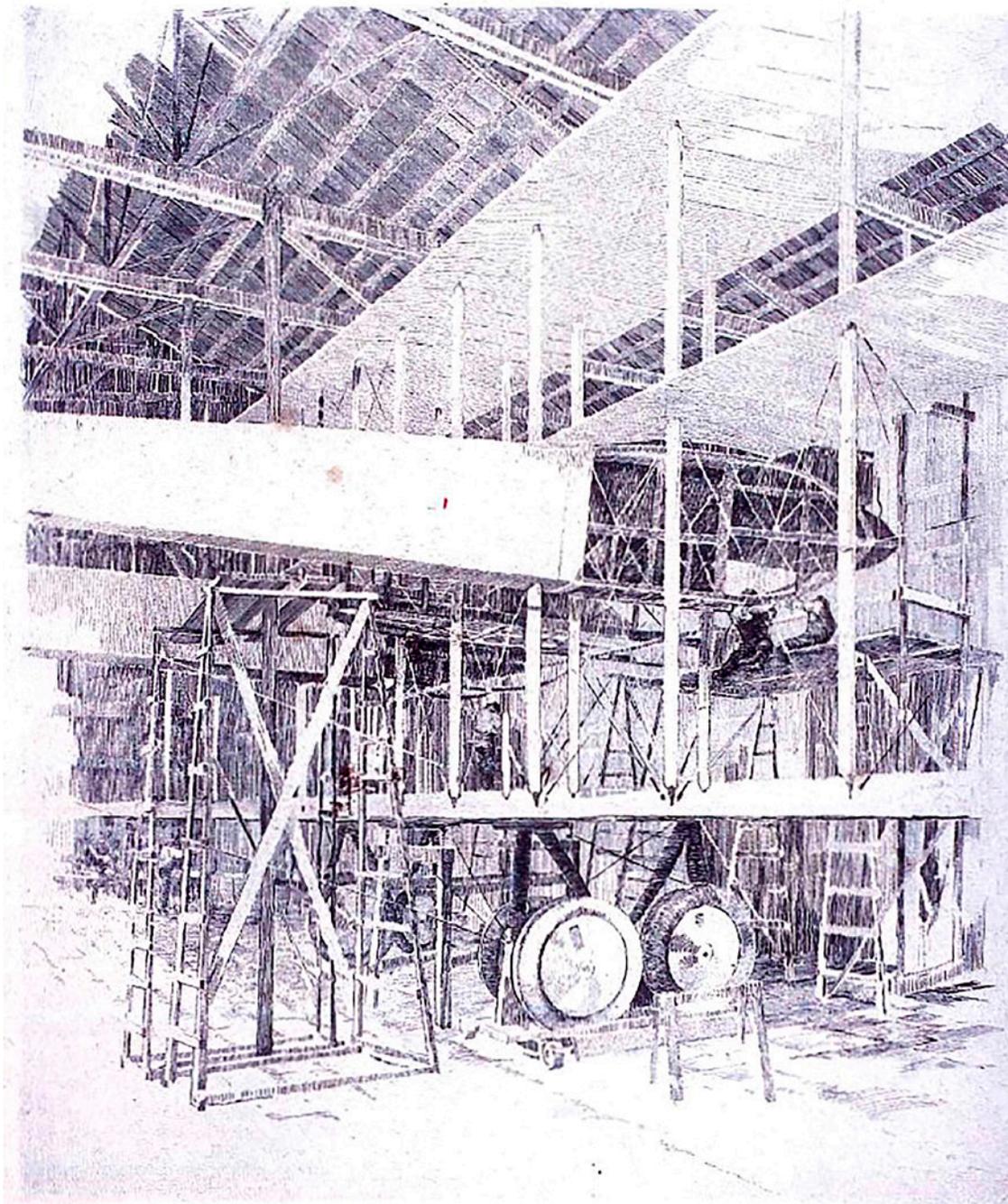
La colección de aeronaves

El Museo Caproni expone actualmente trece aeronaves de su colección, mostrando una selección de aviones de la era de los pioneros caracterizados por su rareza e historia a través de marcas como Macchi, Breda, Savoia-Marchetti o Ansaldo. La colección, que se va rotando en diferentes montajes, está dividida en tres partes: la histórica, la militar y la tecnológica, y su cronología comprende desde 1909 a mitad de los años cincuenta.

Caproni está representada con ocho aeronaves, siendo el Ca.6 (1911) la pieza más antigua que refleja el interés de la empresa por los biplanos por su capacidad de carga. Debido a su fragilidad y escasa documentación no ha podido ser restaurada y solo tiene intervenciones de mantenimiento, lo que permite observar su estructura. El ejemplar expuesto quedó almacenado tras su retiro hasta la Exposición Aeronáutica Italiana de Milán. Formó parte del museo en Taliedo en 1942 y, a partir de los sesenta, en el espacio de Vizzola Ticino.

La travesía del Canal de la Mancha de Louis Blériot (1873-1936) en julio de 1909 provocó que se tomara su Blériot XI como referencia. El Caproni Ca.9 (1911) o «Caproni monoplano 25hp» es el único superviviente de la serie de aviones de adiestramiento realizada desde 1911 a 1913 –71 aeronaves, 16 prototipos y 55 en serie (Alegi, 1994: 30)– que comprendían desde el Ca.8 al Ca.16. En 1986 fue cedido para una exposición en el Museo Nacional del Aire y el Espacio de Washington donde fue restaurado. Retornó a Italia en 1988 y fue temporalmente expuesto en Aersud de Verona. Sometido a otras intervenciones se muestra en Trento desde la apertura del museo. En la misma línea, el Bristol-Caproni (1912) fue un monoplano diseñado por Coanda para la «Caproni e Faccanoni» que se produjo con licencia británica y fue pilotado por Sidney Sippe y Collyns Pizey en Malpensa (Bianchessi, 2014: 41). El ejemplar expuesto, construido en Inglaterra en noviembre de 1912 con fuselaje núm 174, es el Bristol más antiguo que se conserva (Abate, Alegi, Apostolo, 1992: 29). Pertenece a la colección desde 1938 y fue custodiado en la Villa Caproni en Venegono Superiore hasta 1988, cuando se le acopló en Rovereto un motor proveniente del Museo Histórico de Aeronáutica Militar.

El Caproni Ca.100 Idro (1928) y el Ca.163 (1938) representan proyectos impulsados por el gobierno fascista. El primero, del que



Luigi Bonazza, *Interior de hangar Caproni* (1916). Aguafuerte sobre acero, 28,5x24,2 cm. Museo de la Aeronáutica Gianni Caproni, Trento.

solo existen cinco ejemplares, es la variante de hidroavión sobre la propuesta de Italo Balbo para promover la cultura aeronáutica. Pese a que el ganador fue un Fiat-Ansaldo, el Ca.100 fue reevaluado gracias a las exhibiciones de Mario de Bernardi en Europa Oriental.

El Ca.100 partía de la licencia del Havilland DH.60 Moth y sustituyó el motor por los Colombo S.63, el FIAT A.50 y el Isotta Fraschini Asso 80 R logrando sus mejores prestaciones. Producido en diferentes configuraciones, fue conocido como el «Caproncino». Debido a su

seguridad, robustez y escaso mantenimiento el gobierno italiano encargó una producción que se prolongó hasta 1937-38 con un total de seiscientos noventa ejemplares. Este avión de la Caproni Aeronautica Bergamasca (Alegi, 1994: 33) efectuó su primer vuelo en febrero de 1936, fue transformado en hidroavión por el Aero Club de Como en 1960, donado al museo de Vizzola Ticino en 1979 y restaurado en 1990. Por su parte, el Ca.163 (1938) es un biplano ligero monomotor con fuselaje de acero soldado y revestimiento en tela de la Caproni Taliedo (CT), proyectado por Raffaele Conflenti (1889-1946) como posible sustituto del «Caproncino» (Apostolo, 1981: 88). Único superviviente de la serie que incluye al Ca.164, durante su restauración fue cuidadosamente desmontado para comprobar su estado y las partes perdidas fueron reconstruidas (Alegi, 1994: 35).

Tras la Segunda Guerra Mundial los proyectos de Caproni son escasos debido a las transformaciones de la empresa. El Caproni Ca.193 (1949) fue un prototipo de monoplano bimotor metálico proyectado en tres versiones por Amilcare Porro. Incorporado por la Aeronáutica Militar, fue cedido para uso civil en 1952 al Aero Club Trento de Gardolo hasta 1960, cuando fue recuperado por el museo de Vizzola Ticino y, tras trasladado a Rovereto en 1988, se restauró tres años después. Diseñado por Stelio Frati (1919-2010), el Ca.Trento F-5 (1952) fue proyectado por la fábrica de Trento, la última en funcionamiento del grupo. Los aviones de Frati estaban caracterizados por una motorización mínima, contención de peso y optimización aerodinámica. Pese a sus buenos resultados, la producción en serie obligaba a una estructura metálica imposible para una empresa deficitaria. En 1960, el ejemplar se trasladó al Museo del Vuelo de Turín hasta que la Aeronáutica Militar lo cedió al Museo Caproni en otoño de 1990, donde fue restaurado un año después. El Caproni Vizzo-

la c-22J (1980), realizado como avión de adiestramiento de bajo coste, fue el último de los aeroplanos Caproni. Producido en 1980 solo se completaron algunas unidades. El ejemplar es un simulacro de ingeniería que llegó en buenas condiciones y no fue restaurado.

Entre los aviones históricos destaca el Ansaldo s.v.A. 5 matrícula 11777 (1918) pilotado por Gino Allegri, «Fra Ginepro» (1893-1918), una de las siete aeronaves que participaron en el vuelo sobre Viena ideado por Ugo Ojetti (1871-1946) realizado por la 87 Squadriglia «La Serenissima» de la *Regia Aeronautica* de D'Annunzio. El 9 de agosto de 1918 volaron hasta la capital austriaca y lanzaron cuarenta mil folletos escritos por el poeta y otros trescientos cincuenta mil de Ojetti invitando a la población a sublevarse (Capra, 2014: 258). Construido por la Ansaldo de Génova, el s.v.A. fue un biplano de reconocimiento y bombardeo ligero impulsado por Umberto Saboya (1872-1954) y Rodolfo Verduzio (1881-1958) del que se construyeron unos dos mil ejemplares hasta 1928 (Batchelor y Lowe, 2006: 128).

Otra pieza histórica es el motor y el fuselaje del Fokker D. VIII (1918) cedido a Italia en 1919-20 como reparación bélica que pertenece a la última generación de aviones de combate alemanes de la Gran Guerra. El Fokker D. VIII fue un caza monoplano con alas en parasol que tuvo un breve desempeño militar por problemas de material. La producción se reinició en otoño de 1918, donde solo algunos ejemplares llegarían al frente occidental. Tras la guerra, fueron utilizados en Holanda y por el ejército polaco. Adquirido por el museo, fue expuesto hasta 1940 y almacenado hasta 1988. Durante su restauración se desmontó la estructura y se repararon el fuselaje, el motor y la hélice.

Los aviones de adiestramiento constituyen otra línea relevante de la colección. El Gabardini G.5 Ibis. (1928) es un biplano monomotor en tándem del que se construyeron diez



Breda Ba19, matrícula MM.70019 (1930). Museo Caproni. Fotografía del autor.

ejemplares operativos hasta 1935, cuando la empresa impulsada por el pintor Giuseppe Gabardini (1879-1936) fue liquidada. El ejemplar expuesto es el penúltimo de la serie utilizado como adiestramiento acrobático de la escuela de Cameri en Novara y se conservó en un hangar hasta su traslado a Masterfly en 1988. Pese a la pérdida de algunas partes, la delicada restauración hizo funcionar el motor y los controles, con lo que se encuentra potencialmente en condiciones de vuelo. La pintura reproduce los colores originales y es el único Gabardini expuesto al público.

Por su parte, el Macchi M.20 (1933) es un biplano de adiestramiento civil desarrollado por Alessandro Tonini (1885-1932), el más antiguo que proyectó AerMacchi en Italia. Operativo hasta 1939, Caproni recuperó el fuselaje y las alas en los años cincuenta y fue expuesto en condiciones deficientes en el museo

de Vinozza Ticino. Los restos fueron transferidos a Rovereto para una restauración que recrearía la configuración original de fábrica (Alegi, 1994: 51). Las partes extraviadas fueron reconstruidas en base a diseños de los archivos de AerMacchi y los colores e insignias representan las de un M.20 sin matrícula que compitió entre 1924-25.

Diseñado por Mario Botttini, el Saiman 202 ganó el concurso de Ministerio de Aeronáutica para aeronaves de turismo en 1937-38. Caracterizado por su simplicidad y robustez cuando participó en el concurso pilotado por De Bernardi, excedió todos los parámetros del pliego. Tras los primeros veinte ejemplares se matricularon cuarenta y ocho aviones civiles y la *Regia Aeronautica* recibió otras 408 unidades. Utilizado para cursos de pilotaje en escuelas militares, fue usado durante la guerra como enlace. Tras el armisticio, fueron

absorbidos por la Luftwaffe y utilizados por la República Social Italia (RSI) (Apostolo, 1981: 204). Tras la guerra, muchas unidades fueron cedidas a Aero Clubs. Este ejemplar fue realizado en Brindisi en 1943.

Contemporáneo al Saiman, el Avia Fl.3 A.16 (1947) fue un avión de adiestramiento propuesto por el periodista, aviador y diseñador Francis Lombardi (1897-1983), desarrollado por Peraldo Mortara, Cesare Mosso y Ugo Graneri para la Azionaria Vercellese Industrie Aeronautiche. Su precio en 1939 era de 55.000 liras y era el más económico del momento. Se produjo una serie utilizada por países del Eje como Italia –la *Regia Aeronautica* recibió 335 unidades (Alegi, 1994: 22)–, Alemania, que los destinó a Viena, Croacia y finalmente la RSI. Tras la guerra, debido a su robustez y escaso consumo volvió a la producción como avión de adiestramiento. Restaurado en 1989 con su propulsor original, fue un aerotaxi y luego propiedad del Aero Club Novara antes de llegar al Museo de Vizzola Ticino.

El Bücker Bü.131 (1939) fue un monomotor de entrenamiento básico alemán producido en los años treinta utilizado por la Luftwaffe durante el periodo prebélico. El ejemplar perteneció a la Aeronáutica Suiza y fue importado a Italia en 1963. En 1969 pasó al Aero Club Milán y en 1974 al ingeniero Felice Castelli, que lo cedió al museo dos años después cuando caducó su licencia, donde fue restaurado por Mastefly en sus colores originales.

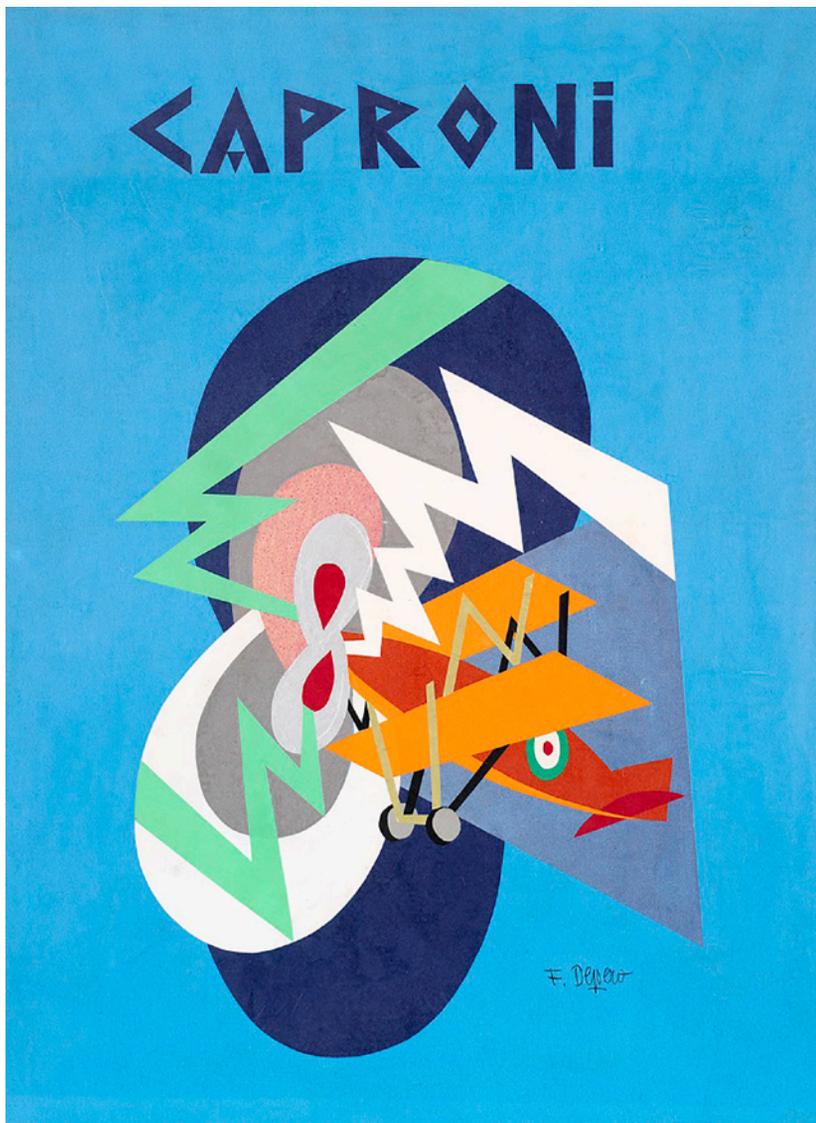
El Macchi Mb.308 (1950) significó el renacimiento de la aviación turístico-deportiva en Italia y de la empresa de Varese (Apostolo, 1981: 276). Denominado «macchino», fue un adiestrador de madera con motor de sesenta caballos proyectado por Ermanno Bazzocchi (1914-2005). Sus buenas prestaciones hicieron que la Aeronáutica Militar encargara ochenta ejemplares para enlace y entrenamiento y en 1951 se traspasaron a diferentes aeroclubs. Este ejemplar fue cedido a la sede de Vizzo-

la Ticino en 1972 por Cesare Bossaglia y sus colores son los que utilizó Macchi durante la posguerra.

En un peculiar montaje suspendido en el techo y al revés, recordando su pasado como avión acrobático, se encuentra el Breda Ba19 (1930) matrícula MM.70019, único ejemplar existente del popular biplano. Proyectado por Cesare Pallavicino (1893-1976), su construcción es de acero soldado y célula de madera con alas de perfil. Fue sometido a una cuidadosa restauración y sus colores son los que utilizó el piloto Andrea Zotti (1905-1940) en su I-ABCT en las National Air Races en Estados Unidos de 1932 (Alegi, 1994: 25).

Otro ejemplar histórico es el SIAI Marchetti S.79 (1934), el avión italiano más famoso de la Segunda Guerra Mundial. Proyectado por Alessandro Marchetti (1884-1966) y el piloto Alessandro Passaleva (1895-1941), fue protagonista de grandes *raids* aéreos como la Istres-Damasco-París en 1937 y la Roma-Río de Janeiro en 1938. La *Regia Aeronautica* lo transformó en un bombardero que destacaba por su maniobrabilidad y velocidad y fue utilizado en la Guerra Civil española. En 1940 se adaptó como torpedero, donde logró sus mejores prestaciones. Se construyeron 1.211 aviones, cifra excepcional para un plurimotor italiano (Apostolo, 1981: 156), de los que 405 fueron realizados por la Reggine de Caproni y se exportó a Brasil, Yugoslavia, Líbano, España, Irak y Rumanía. El ejemplar expuesto, uno de los dos existentes, fue construido en 1942 en Reggio Emilia por el grupo Caproni, y tuvo uso militar hasta septiembre de 1943 y de transporte hasta 1948. Cedido al Líbano un año después, prestó servicio hasta 1959. Donado por el Líbano en 1993, fue montado y reparado por el Operativo de Manutención de Aeroplanos de Guidonia en Trento.

En el acceso al museo se sitúa el caza Lockheed F-104G construido por Fiat Aeritalia, que sirvió como caza de foto-reconocimiento



Fortunato Depero, Caproni, 1927. Collage de papel de colores sobre cartulina 66,5x50,5 cm. Fuente: Museo de la Aeronautica Gianni Caproni, Trento.

hasta 1990. Cedido al museo un año después, su instalación, que simula una maniobra de vuelo, llevó aparejada el aligeramiento de la estructura en dos toneladas. El Lockheed era un avión a reacción que cierra la colección, simbólicamente abre el espacio al visitante y sirve como reclamo publicitario desde la carretera.

Además de las aeronaves, el museo recoge partes exentas originales como motores, cuadros de mandos, vestuario, documentación

gráfica, cartas de navegación y cámaras fotográficas destacando el tronco de los fuselajes del Reggiane Re.2005 «Sagitario» y el Macchi C.200 «Saeta», utilizados en la Segunda Guerra Mundial. Reconstruye un taller en el que se realizaban las hélices durante los años veinte y una reproducción de estudio de proyectos de Gianni Caproni. Con una decidida vocación didáctica, las piezas están acompañadas de cartelas informativas y fotografías de la época. En este sentido, son reseñables tres maquetas:

la de la cabina del Ansaldo s.v.A. 5 y las reproducciones a pequeña escala del Ca.60 y el C.59 que se intercambian con otras en diferentes montajes.

Publicidad, modernismo y vanguardia: la colección de arte

El matrimonio Caproni unía su inquietud científica con la intelectual y artística. Gianni Caproni fue pintor y escultor aficionado en su tiempo libre (Bianchessi, 2014: 238). Además, Giovanni Segantini (1858-1899) había nacido en Arco, por lo que el ingeniero conocía y era partícipe de esa tradición artística. Por otra parte, la cercanía y el origen fueron determinantes, ya que los artistas de su colección tenían vínculos y orígenes comunes con su familia. El matrimonio fue poco proclive a la vida mundana y se rodeó de creadores como Cesare Monti (1891-1959), Emilio Monti (1901-1981), Pietro Giampaoli (1898-1998) y Giovanni Aquaviva (1900-1971).

Las piezas de la colección Caproni se pueden dividir en dos grupos: aquellas ligadas a una representación orgánica y al modernismo, y las vinculadas a la vanguardia, cuya exaltación tecnológica confluía con sus intereses empresariales. Custodia además una ingente cantidad de material gráfico y publicitario ligado a los comienzos de la aeronáutica.

En el primer grupo, el artista mejor representado es Luigi Bonazza. Originario de Arco, había cursado estudios en Realschule de Rovereto y en Viena, por lo que pertenecía al círculo de influencia de Secession (Tiddia, 2023: 89-109). Como hemos señalado, tras conocerse en 1915, Caproni lo contrató como diseñador en Vizzola Ticino. El ingeniero le comisionó series de acuarelas y aguafuertes de aeroplanos que constituían temáticas innovadoras para la época (Gabrielli, 2007: 28) y desarrolló una enorme labor como ilustrador de la empresa hasta 1917.

Otros artistas de esta tendencia fueron el pintor e ilustrador trentino Luigi Ratini (1880-1934) –con los retratos del matrimonio Moncher, pioneros de la aeronáutica trentina–, Americo Contini (1894-1957) –caso singular como aviador y artista de guerra– (Capra, Gabrielli y Guerri, 2014: 207), Aldo Savio (1891-1973), Angelo Canevari (1901-1955) y Aldo Mazza (1880-1964), que realizaron trabajos publicitarios. En cuanto a los escultores, sus obras están ligadas al mito del vuelo como *Dédalo ata las alas a Ícaro* (1829) de Innocenzo Fraccaroli (1805-1882), *Ícaro* (1929) de tendencia *déco* de Corrado Cagli (1910-1976) y *Dédalo e Icaro* (1939) de Ercole Drei (1886-1973). En cuanto a las artes aplicadas, es preciso reseñar *Tapiz con aeroplanos Caproni*, que Timina Guasti comisionó a mediados de los treinta a Emilio Monti y reproduce aeronaves concéntricas combinadas con el lema de D'Annunzio. En los años en los que Guasti estaba estructurando las colecciones de arte, Monti produjo plaquetas, medallas conmemorativas y elementos decorativos para la familia.

En cuanto a la vanguardia, las relaciones con los futuristas fueron muy fluidas. El imaginario de sus aeronaves provocó la contaminación literaria como atestigua Mario Carli (1888-1935) en su *Entrevista con un Caproni*, en el que el sonido del avión interactuaba como si se tratara de la voz humana (Carli, 1916). La colección Caproni alberga aeropinturas y pinturas como *Alas sobre las trincheras* (1916-17) de Gerardo Dottori (1884-1977) o *Batalla aérea* (1937) de Mario Sironi (1885-1961) para la portada de *Il Popolo d'Italia* del 1 de agosto de 1937. Otro pintor-aviador representado es Fedele Azari (1895-1930), cuyo *Teatro aéreo futurista* (1922-1926) fue realizado a partir del manifiesto homónimo que escribió en 1919 lanzado en avión sobre Milán el 11 de abril de 1920. Defensor de las coreografías aéreas que había realizado en la escuela de vuelo de Busto Arsizio, Varese (1918), Azari había pilotado



Tato (Guglielmo Sansoni), *Copa Schneider en Venecia*, 1927. Óleo/tabla 50x86 cm. Fuente: Museo de la Aeronáutica Gianni Caproni, Trento.

aviones Caproni desempeñándose como fotógrafo aéreo (Collaire, 1992: 50).

De Fortunato Depero (1892-1960), que hemos tratado en esta revista (Mancebo Roca, 2021: 130-147), destaca el *Chaleco para Tina Strumia* (1923-24), único de los *panciotti* dedicados a una mujer, con un corte y color comedidos frente al cromatismo estridente de sus homólogos masculinos; *Quattro teste di caprone* (1923-24), único ejemplar de los cuatro que eran parte de la colección en el museo de Taliedo (Gabrielli, 2007: 82), tuvo una versión en buxus en 1939; *Caproni* (1927), que fue un proyecto publicitario que no se produjo ya que representaba un Ansaldo s.v.a. 5 (Gabrielli, 2007: 86); y *Velocidad de ciclista* (1924), que el artista propuso para la marca Bianchi.

Giacomo Balla (1871-1958) está representado con elementos de moda y bocetos de temática aérea mientras que Bruno Munari (1907-1998) reconstruyó con insolencia los parámetros futuristas referidos a la máquina mediante una serie de collages para la revista «L'Ala d'Italia» que destacan por su ironía y surrealismo. Datados entre 1932-35, la serie fue adquirida por los Caproni en la posguerra (Gabrielli, 2007: 118).

La aeropintura, última de las tendencias del futurismo, estuvo ligada al ambiente prebélico de comienzos de los años treinta en una premeditada confusión entre futurismo y arte fascista (Mancebo Roca, 2020: 219-234). En la Cuadrienal de Roma de 1939, Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) distinguía

cuatro corrientes: la «estratosférica cósmica bioquímica»; la «esencial mística ascensional simbólica»; la «sintética documentalista dinámica de paisajes y ciudades vistas desde la velocidad en lo alto» y la «transfiguración lírica espacial».

Dentro de la primera corriente se encuentran *Copa Schneider en Venezia* (1927) de Tato (Guglielmo Sansoni, 1896-1974), que representa los hidroaviones británicos Supermarine S.5 que vencieron la competición de velocidad pura ese año con 453,25 km/h con el Lido al fondo. Años después, esa visión se transformó en un espacio de conflicto en *Combate aéreo en el cielo noruego* (1941). Alfredo Gauro Ambrosi (1901-1945), uno de los artistas mejor relacionados con la familia, tiene piezas como *Maternidad aeronáutica* (1931), extraña comunión entre carne y máquina, *Pasadismo y futurismo* (1934-39), *Aero-retrato de Gianni Caproni* (1938) y *Ataque con avión Caproni* (1942). Dentro de la corriente se ubican Ivanhoe Gambini (1904-1992) con *El ala de Balbo hacia los rascacielos* (1932) realizado con motivo de la Segunda Cruzada Atlántica (1933) y *Récord de altura* (1934), que conmemoraba el mundial de Renato Donati (1894-1980) en abril de 1934 a bordo de un Ca.113 modificado. Además, hay piezas de Tullio Crali (1910-2000) como *Lago desde lo alto* (1938), *Paracaidista* (1940) de Arturo Ciacelli (1883-1966) y *Avión Ca.123 entre las nubes* (1937) del trentino Guido Polo (1898-1988).

La tendencia «mística ascensional» está representada con *Misterio aéreo* (1930-31) de Fillia (Luigi Colombo, 1904-1936), que combina elementos figurativos con aquellos abstractos y surreales. En cuanto a la «transfiguración lírica espacial», Benedetta Cappa (1897-1977) está representada con *Cimas ardientes de soledad* (1936), una «visión cósmica en la que la tierra se proyecta al infinito» (Gabrielli, 2007: 128) que Timina Guasti encontró en el mercado romano de Porta Portese.

En cuanto a la aeroescultura, el museo posee obras de Di Bosso (Renato Righetti, 1905-1982) ligadas a una de las gestas de Caproni. *Piloto estratosférico* y *Aviador*, ambas de 1938, rememoran el récord mundial de altura logrado por Mario Pezzi (1898-1964) el 7 de mayo de 1927 con un Ca.161 que superó un año después con un Ca.161.bis, logrado una altitud de 17.083 metros en Montecellio, Roma, marca que no ha sido superada por otro avión con motor de pistones. *Piloto estratosférico* recrea el traje aeroespacial que diseñó Caproni para soportar condiciones climáticas extremas.

A modo de conclusión

Se levanta el viento narra metafóricamente la idea de la belleza, aludiendo al amor, al brote de una flor o al vuelo de un avión que representan momentos tan intensos como efímeros. En otro de sus sueños, cuando Jirō Horikoshi se lamenta de que ninguno de sus aviones ha sobrevivido a la guerra, Caproni le replica que «los aviones son sueños hermosos, pero también malditos. El cielo los engulle tarde o temprano» (2:01:30). Lo importante es que surcaron el aire logrando ese instante de perfección.

El Museo Caproni ejemplifica metafóricamente la historia de las fases de un vuelo: el despegue de la ilusión del pionero y de los que sacrificaron su vida en pos de sus anhelos; el vuelo de una empresa que produjo aviones adecuándose a los acontecimientos que condicionaron la primera mitad del siglo xx, pero con vocación de servir al progreso de la humanidad; el descenso ejemplificado en la crisis del grupo y su diversificación en otros campos que no cumplieron las expectativas y, finalmente, el aterrizaje en la liquidación y desaparición de la empresa.

El Museo Caproni es un espacio privilegiado para leer el siglo xx a través de los aviones que transitaban por las dos guerras mundiales, los totalitarismos y el colonialismo y presenta

una ingente cantidad de innovaciones aeronáuticas que han determinado su historia. Su colección es el testimonio de un patrimonio tecnológico, cultural y artístico que constituyen las reliquias del sueño de Ícaro.

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

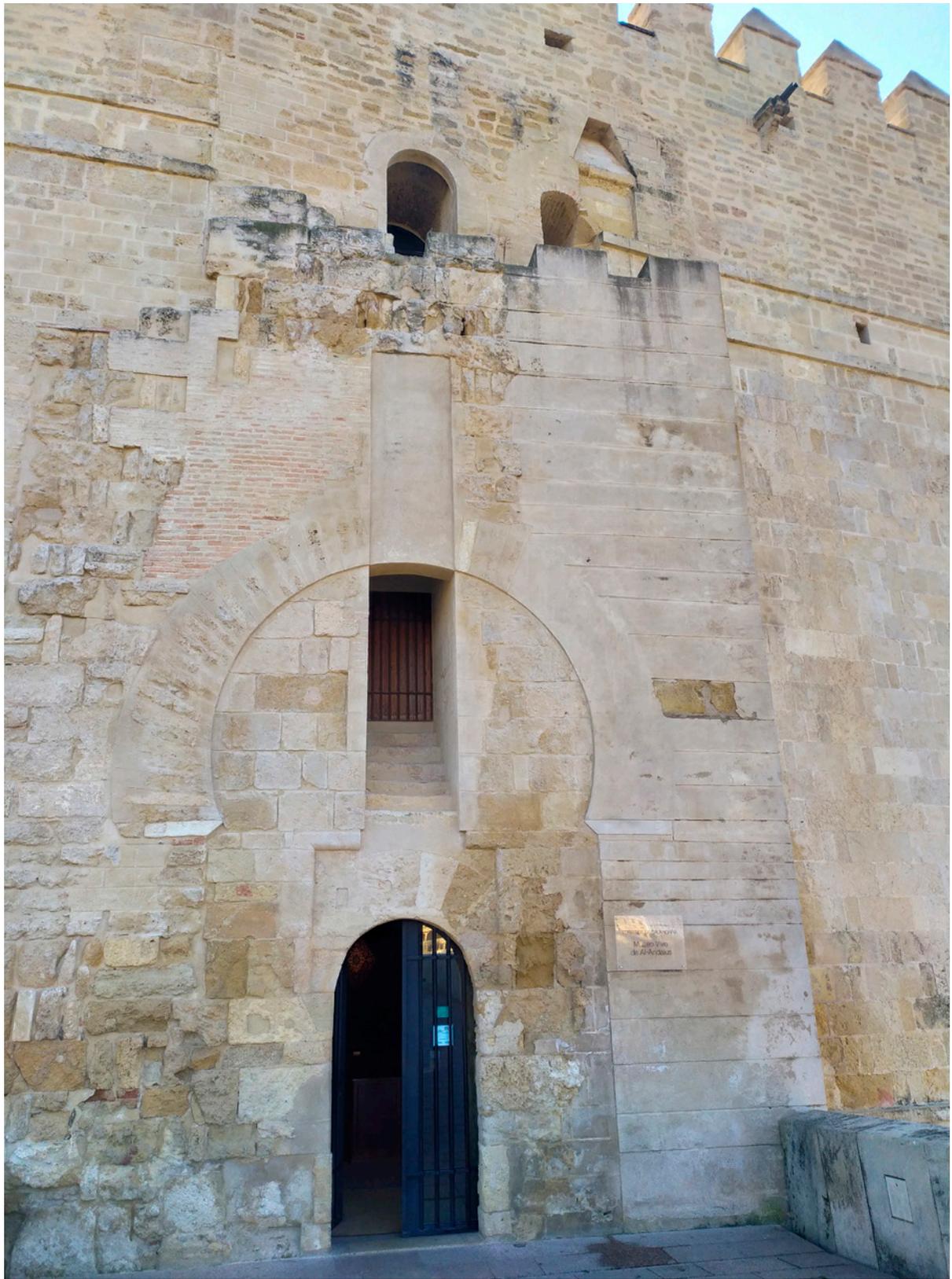
- ABATE, Rosario, ALEGI, Gregory y Giorgio APOSTOLO (1992) *Aeroplani Caproni. Gianni Caproni and His Aircraft, 1910-1983*, Trento: Museo Caproni.
- ABATE, Rosario y Giorgio APOSTOLO (2010) *Caproni in the First World War*, Vignola: Vaccari.
- APOSTOLO, Giorgio (1981) *Aeroplani d'Italia dalle origini ad oggi*, Milán: Mondadori.
- ALATI, Fausto (1973) *50 aerei italiani piú significativi*, Roma: Agencia Stampa Aeronáutica.
- ALEGI, Gregori (1994) *Museo Aeronatico G. Caproni*, Milán: Giorgio Apostolo Editore.
- BATCHELOR, John y Malcolm V. LOWE (2006) *Enciclopedia del Volo dal 1848 al 1939*, Vercelli: White Star.
- (2007) *Enciclopedia del Volo dal 1939 al 1945*, Vercelli: White Star.
- BIANCHESSI, Federico (2014) *Gianni Caproni. Una storia italiana*, Varese: Pietro Macchione.
- BROCCHIERI, Beonio (1938) «Presentazione», en CAPRONI GUASTI, Timina y Achille BERTARELLI (eds.) (1938) *Laeronautica italiana nell'immagine 1487-1875*, Milán: Edizione d'arte Emilio Bestetti, I-IV.
- CARLI, Mario (1916) «Intervista con un Caproni», en *L'Italia Futurista*, 10: Disponible en http://futurismus.khi.fi.it/index.php?id=126&data=zdb88147-8_-anno01-010&stelle=7&index=0006&type=object&vorschau=&L=2 [Fecha de consulta 1/09/2023]
- CAPRA, Neva, GABRIELLI, Luca y Giordano Bruno GUERRI (2014) *Gabriele D'Annunzio aviatore*, Trento: Museo Aeronautico G. Caproni.
- CAPRONI, Gianni (1937) *Gli aeroplani Caproni. Studi, progetti, realizzazioni 1908-1935*, Milán: Emilio Bestetti.
- COLLAIRE, Lucia (1992) *Fedele Azari. Vita simultanea futurista*, Trento: Museo Aeronautico G. Caproni.
- GABRIELLI, Luca (2007) «Catalogo delle opere» en NICOLETTI, Giovanna (ed.) (2007) *La Collezione Caproni*, Rovereto: Stella Edizioni, 25-146.
- HUGHES-GALLET, Lucy (2014) *El gran depredador. Gabrielle D'Annunzio emblema de una época*, Ariel: Barcelona. Edición Kinle. www.amazon.com.
- LARCHER, Claudio, MARTIGNONI, Massimo y Ursula SCHNITZER (2019) *Desing from the Alps*, Zúrich: Scheidegger & Spiess.
- MANCERO ROCA, Juan Agustín (2021) «La Casa del Mago. El museo futurista de Fortunato Depero en Rovereto», *Diferents. Revista de Museus*, 6: 130-147. <https://doi.org/10.6035/diferents.6097>
- (2020) «El mito aéreo en el futurismo italiano: del periodo heroico a la espiritualidad aérea (1909-1944)», *Ars Longa*, 29: 219-234. <http://doi.org/10.7203/arslonga.29.17102>
- MİYAKAZI, Hayo (2014) «Si alza il vento», en *StudioGhibli.it*. Disponible en <https://www.studioghlibli.it/film/si-alza-il-vento/> [Fecha de consulta 1/09/2023]
- NICOLETTI, Giovanna (2007) «La Collezione Caproni: come guardare verso l'esteso ultraterreno e le quote dominanti», en NICOLETTI, Giovanna (ed.) (2007) *La Collezione Caproni*, Rovereto: Stella Edizioni, 17-24.
- PACELLI, Mario y Pietro LONATI (2022) *Gianni Caproni e la conquista dei cieli*, Roma: Graphofeel. Edición Kindle. www.amazon.com.
- TIDDIA, Alessandra (2023) «Suggestione klimitiane nelle exprovincie asburgiche: Vito Timmel e Luigi Bonazza», en AVANZI, Beatrice (ed.) (2023) *Klimt e l'arte italiana*, Rovereto: Mart, 89-109.
- VISCONTI DE MODRONE, Marcello et al. (1934) *Esposizione dell'aeronautica italiana*, Milán: Edizioni d'arte Emilio Bestetti.
- Vv.AA. (1982) *Album dei Pioneri della Aviazione Italiana*, Florencia: Tipolitografia della Scuola di Applicazione.

Recibido el 7 del 9 de 2023

Aceptado el 17 del 10 de 2023

BIBLID [2530-1330 (2023): 32 - 51]





Acceso al Museo Vivo al-Ándalus, Torre de la Calahorra, Córdoba. Fotografía de la autora.

LA CULTURA ANDALUSÍ A TRAVÉS DE CIERTOS MUSEOS SINGULARES: EL CASO DE CÓRDOBA

ANDALUSIAN CULTURE THROUGH SOME SINGULAR MUSEUMS: THE CASE OF CORDOBA

María del Amor Rodríguez Miranda
Universidad de Málaga

Resumen La ciudad de Córdoba posee cuatro títulos de Patrimonio de la Humanidad concedidos por la Unesco, además de ser «Ciudad Patrimonio de la Humanidad». Su oferta monumental es la causa de esas declaraciones patrimoniales. Córdoba ofrece además la oportunidad de visitar un buen número de museos. Se presenta en este estudio un recorrido temático por una serie de estos espacios museísticos: el Museo Vivo de al-Ándalus, el Museo de la Alquimia, la Casa-Museo Andalús y la Casa-Museo del Guadamecí Omeya. Estos centros ofrecen una visión fascinante de la riqueza cultural andalusí al visitante, quien puede sumergirse en su historia, gracias a las ambientaciones y a los discursos museísticos que muestran. Con la visita a estos espacios, se completa el conocimiento de la cultura árabe generada en la capital durante los siglos de dominación musulmana.

Palabras clave Museo, Andalucía, andalusí, cultura, circuito, Córdoba.

Abstract The city of Córdoba has four World Heritage titles granted by UNESCO, in addition to being a «World Heritage City». Its monumental offer is the cause of these patrimonial declarations. Cordoba also offers the opportunity to visit a number of museums. This study presents a thematic tour of a series of these museum spaces, which are the Living Museum of al-Andalus, the Museum of Alchemy, the Andalusian House-Museum and the House-Museum of the Umayyad Guadamecí. These centers offer a fascinating insight into the Andalusian cultural wealth to the visitor, who can immerse themselves in their history, thanks to the settings and museum speeches they show. The visit to these spaces completes the knowledge of the Arab culture generated in the capital during the centuries of Muslim domination.

Keywords Museum, Andalusia, Andalusian, Culture, Circuit, Córdoba.

Introducción

El artículo 3 de los estatutos del ICOM define museo como «toda institución permanente sin fines de lucro al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, transmite y expone el patrimonio tangible e intangible de la humanidad y de su entorno para la educación, el estudio y el deleite».¹ En la Asamblea General Extraordinaria de Praga, celebrada el 24 de agosto de 2022, se aprobó la nueva definición de museo: «Un museo es una institución sin ánimo de lucro, permanente y al servicio de la sociedad, que investiga, colecciona, conserva, interpreta y exhibe el patrimonio material e inmaterial. Abiertos al público, accesibles e inclusivos, los museos fomentan la diversidad y la sostenibilidad. Con la participación de las comunidades, los museos operan y comunican ética y profesionalmente, ofreciendo experiencias variadas para la educación, el disfrute, la reflexión y el intercambio de conocimientos».² El museo como recurso didáctico ha sido tratado y estudiado por diversos investigadores e investigadoras, que ponen en evidencia que los discursos museísticos pueden utilizarse como una técnica educativa complementaria con resultados positivos porque permite al estudiantado aprender de una manera muy práctica y visual, interactuando directamente con los objetos reales. La propia Unesco, el ICOM y el Comité Internacional para la Educación y Acción Cultural destacaron la importancia de desarrollar el departamento de educación y pedagogía de los museos en diferentes reuniones y seminarios (Alonso, 2001: 226). Es innegable que la información mostrada en estos espacios

ayuda a comprender conceptos, historia, arte, ciencia y cultura, por lo que enriquece en gran manera el aprendizaje. Además de los contenidos explicados a lo largo de las visitas, se puede potenciar la promoción del diálogo y la discusión sobre los temas que se les ha presentado. También ayudan a que conseguir una mayor comprensión de las materias aprendidas de una manera mucho más práctica y amena, lo que repercute directamente en el fomento del pensamiento crítico y la reflexión.

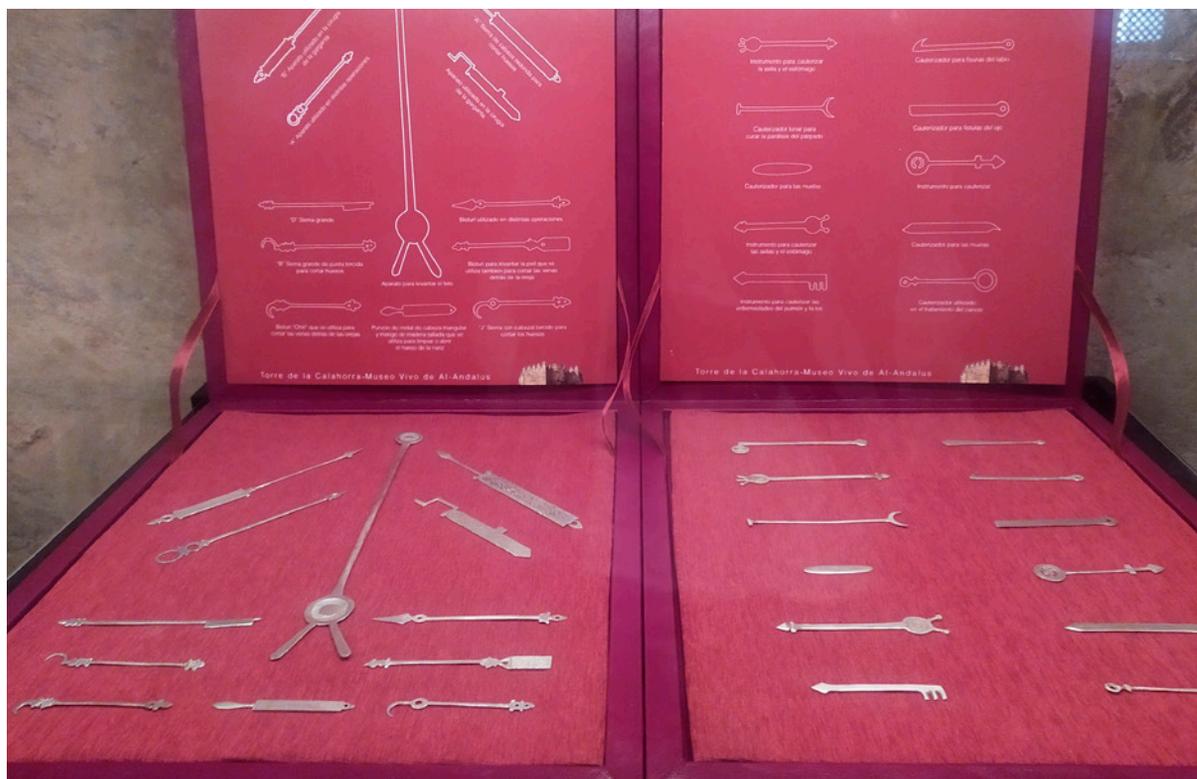
El presente estudio plantea un guion didáctico acerca de la Cultura Andalusí en Córdoba a través de la visita a ciertos museos de titularidad privada y de sus contenidos temáticos. De esta forma se contribuye no sólo a la difusión y la valoración de ese patrimonio cultural, sino que podría contribuir a la promoción del turismo cultural. Potenciar la visita a este tipo de edificios, puede atraer a un segmento de turistas interesados en conocer aspectos más allá de la Mezquita. Ayudaría también al aumento de la duración de la estancia de los visitantes en la ciudad y a que esto repercuta en el incremento del gasto en otros sectores de la economía local, como la restauración o los comercios locales, por ejemplo. Aunque las estadías han ido aumentando poco a poco, la media es aún de tan sólo 1,7 días.³ Un mayor elenco de actividades culturales y turísticas de calidad y con contenido, que atraigan a más cantidad de público, se traduciría en un mayor desarrollo económico, con creación de empleos directos e indirectos, cuyas funciones podrían ir destinadas a sectores como la gestión, el mantenimiento y la atención al público de estos espacios. Todo ello supondría un efecto inmediato y positivo para la economía local.

Conocer el patrimonio generado en la época andalusí en la ciudad es clave para obtener una visión generalizada y completa sobre su historia y su legado. Es incuestionable que la Mezquita-Catedral de Córdoba es uno de los

¹ *Estatutos*. Modificados y adoptados por la asamblea general extraordinaria, el 9 de junio de 2017 (París, Francia). https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/2017_ICOM_Statutes_SP_01.pdf [fecha de consulta 13/10/2023]

² <https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/> [fecha de consulta 13/10/2023]

³ Datos extraídos de la web de turismo de Córdoba.



Instrumentos quirúrgicos andalusíes, Museo Vivo al-Ándalus, Córdoba. Fotografía de la autora.

monumentos más emblemáticos e importantes para descubrir y entender plenamente la época andalusí en España. Y, como se ha señalado, supone para la ciudad el recurso turístico más influyente y el edificio histórico más visitado. Pero la cultura andalusí cordobesa no es solamente su mezquita, sino que es un legado mucho más extenso y además muy diverso. En este punto es donde cobra vital importancia revalorizar el papel que los museos temáticos ofrecen, porque dan la oportunidad al visitante de poder explorar diferentes aspectos como la ciencia, la música o el estilo de vida de los habitantes de Córdoba en los siglos de dominación musulmana. La visita a los museos que en este artículo se estudian, permite al turista obtener esa visión globalizadora y más completa de aquella época, mencionada anteriormente.

Por otro lado, la promoción de programas educativos y actividades dirigidas a diferentes grupos de edad o sectoriales, permiten que los

residentes locales, los escolares u otras congregaciones asociativas se involucren en el proceso de sensibilización de la comunidad local hacia estos establecimientos. Por lo que el conjunto de actuaciones como ésta y su posterior difusión podrían ser instrumentos enriquecedores que promueven la diversificación del turismo, la generación de empleo y el desarrollo económico, lo cual sería beneficioso tanto para la comunidad local como para los visitantes, que adquirirían conciencia acerca de que Córdoba es mucho más que su Mezquita-Catedral.

La respuesta turística a la oferta museística de Córdoba

Córdoba posee cuatro títulos de Patrimonio de la Humanidad concedidos por la Unesco, que abarcan la Mezquita-Catedral (1984), el Casco Histórico (1984, 1994), Madinat Al-Zahra

(2018) y la Fiesta de los patios (2012). Forma parte de la red de Ciudades Patrimonio de la Humanidad de España. Su riqueza histórica y patrimonial es evidente e incuestionable. Su casco histórico, además de estar considerado «Patrimonio de la Humanidad», es uno de los más grandes en extensión de España y posee más de un centenar de inmuebles declarados Bien de Interés Cultural, como el Alcázar de los Reyes Católicos, las iglesias fernandinas, la plaza de la Corredera, algunos alminares de origen musulmán, capillas, baños árabes, ermitas, murallas... El Ayuntamiento de Córdoba cuenta con 728 fichas que documentan estos bienes protegidos, que se clasifican en monumentos catalogados de la villa y de la Axarquía, las murallas, los edificios catalogados de la villa y de la Axarquía, espacios libres de la villa y de la Axarquía, hitos urbanos y conjuntos catalogados, según el Plan especial de protección del casco histórico PEPCH.⁴

En cuanto a la oferta museística, la cantidad de museos existentes en Córdoba supera la decena. Entre los más visitados e importantes se encuentran el Museo Arqueológico, el de Bellas Artes o el de Julio Romero de Torres, que ofrecen además programas educativos con actividades variadas y para todas las edades. Sin ir más lejos, tanto el centro de Bellas Artes como el Arqueológico promueven talleres para el público general y para niños. La propuesta del Arqueológico se denomina «Vacaciones de cultura» e incluye talleres infantiles sobre el adorno personal, las creencias religiosas o la tecnología en la prehistoria. Mientras que el Museo de Bellas Artes ofrece «Veraneo en el Museo» con talleres de arte, grabado o *pop cards*, entre otros. Estos programas, además del que promueve el conjunto arqueológico de Madinat al-Zahra, aparecen publicados en diferentes medios periodísticos y en las re-

⁴ <https://www.gmucordoba.es/anexo-ii-catalogo-de-bienes-protegidos/fichas>

des sociales de cada uno de estos centros, para obtener así una mayor difusión.⁵

Pero, por otro lado, hay los museos de titularidad privada, como el Museo Vivo de al-Ándalus, la Casa Sefarad, la Casa Andalusí, el Museo de la alquimia o Al-Iksir, Casa del agua (Celorio, 2021) y la Casa del Guadamecí Omeya (García, 2016).

Las estadísticas recogidas por el observatorio turístico de Córdoba durante el último trimestre del año 2022 registraron en cifras absolutas más del millón de turistas y el 80% de ellos se centró en los monumentos de la ciudad, siendo el foco principal la Mezquita-Catedral, seguida de otros monumentos como la Sinagoga o los Baños árabes. Recoge, además, que los tours destinados a los museos superaron el 20% del total de ese turismo⁶ y que, en relación a otros trimestres y a años anteriores, ha supuesto un incremento del 6,05%. En estos registros del observatorio turístico de Córdoba, se puede observar, además, que las colecciones museísticas más visitadas se corresponden con entidades públicas, como el Museo Arqueológico, el de Bellas Artes o el de Julio Romero de Torres. La mayoría de estos centros son gestionados de manera privada y no aparecen siquiera en las estadísticas que tanto mensual como anualmente realiza el observatorio turístico de Córdoba,⁷ a pesar de que algunos de ellos poseen colecciones muy singulares y destacables.

Córdoba, centro cultural y científico en época andalusí

Córdoba fue durante varios siglos un centro cultural y científico de primer nivel. En el trans-

⁵ Véase <https://www.europapress.es/esandalucia/cordoba/noticia-espacios-culturales-cordoba-acogen-programa-vacaciones-cultura-actividades-todos-publicos-20230628174530.html>

⁶ datos de la web de turismo actualizados <https://www.turismodecordoba.org/boletines-trimestrales-observatorio-turistico>.

⁷ <https://www.turismodecordoba.org/boletines-trimestrales-observatorio-turistico>.



Instrumentos musicales, Museo Vivo al-Ándalus, Córdoba. Fotografía de la autora.

curso de la etapa del califato se produjo un gran desarrollo científico, con grandes contribuciones en diversos y muy variados campos. Era un foco de conocimiento y aprendizaje. La ciudad albergaba una de las bibliotecas más grandes del mundo islámico y fue una impulsora importantísima en el campo de la traducción y la producción literaria. Los científicos y los eruditos andalusíes realizaron aquí abundantes avances significativos en disciplinas como la medicina, la astronomía, las matemáticas, la filosofía y la música. Destacados nombres como Averroes,

Maimónides o Hasday ibn Sahprut, dejaron un legado intelectual y científico que influyó en el desarrollo posterior de estas disciplinas en Europa. Los adelantos tecnológicos contribuyeron al desarrollo y a la prosperidad de la región en el campo de la agricultura, con la construcción de sofisticados sistemas de riego, canales, acueductos o acequias, por ejemplo.

A ello hay que sumar las manifestaciones en las artes y en la artesanía. Los talleres de mosaicos o de cordobanes y guadamecíes producían obras de gran belleza y elaboración.

La ornamentación geométrica, los diseños caligráficos y los colores vibrantes son características de esta práctica en Córdoba. Y en el campo del urbanismo y de la arquitectura popular, tiene una gran tradición e importancia el patio andalusí, que era diseñado como oasis de frescura y tranquilidad, donde se combinan elementos de la naturaleza con el agua, los árboles frutales y las flores, que han dado lugar a la consecución del título de Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por la Unesco.

Todas estas aportaciones se pueden conocer a través de la visita por este guion temático, que incluye el Museo Vivo al-Ándalus, la Casa Andalusí, el Museo de la Alquimia y la Casa Museo del Guadamecí Cordobés.

El Museo Vivo al-Ándalus

El Museo Vivo al-Ándalus está ubicado en la Torre de la Calahorra, en un emplazamiento histórico al otro lado del río, que estuvo rodeado de un recinto amurallado de época almohade. Fue construida durante el periodo omeya para proteger el puente y ampliado sucesivamente a lo largo de los siglos en diferentes ocasiones, por lo que se trata de un edificio que ha sido testigo de los principales hitos militares de la historia de Córdoba (León, 2018: 219).

La adaptación de este espacio a museo se produjo en la década de los 80, cuando Roger Garaudy, filósofo y político de origen francés, llegó a Córdoba en 1987 junto a su esposa, la palestina Salma Faroukhi. En esta ciudad creó la Fundación Garaudy de las Tres Culturas e impulsó la revitalización de este edificio para su adaptación a espacio museístico. En el año 2010, la Fundación fue refundida y renombrada como «Fundación paradigma Córdoba» y en 2022 añadió «Fundación Paradigma Córdoba para la Convivencia». El ayuntamiento de Córdoba aprobó el cambio de utilidad de este lugar el 21 de octubre para que se constituyera el museo. Fue inscrito en el directo-

rio de Museos y Colecciones del Ministerio de Cultura y Deporte.⁸ El discurso museístico se concibe como un recorrido a través de los principales acontecimientos que se desarrollaron en la civilización andalusí en torno a la ciencia, la literatura, la filosofía, la arquitectura y la música. Está dividido en tres plantas y en ellas se distribuyen ocho salas diferentes que lo componen.

Se accede al interior por una puerta de reminiscencias árabes de finales del siglo x y el visitante se encuentra en una pequeña estancia rectangular, ocupada por el mostrador donde el personal del museo nos indicará en qué consiste la visita y cómo realizarla. Durante el recorrido, se podrá ir conociendo el contenido del museo gracias a una radio-guía que el personal facilita. A ambos lados del mostrador se abren sendas puertas, por las que se accede a las salas inferiores, de planta cuadrangular. En cada planta del edificio se repite la misma estructura, un acceso rectangular, al que se abren dos habitaciones cuadrangulares.

La primera sala de la planta baja se denomina «Intercambio y transmisión de saberes». Se encuentra a la derecha del mostrador e introduce al visitante en el mundo de la literatura y de la filosofía de los siglos xi-xii a través de las figuras históricas del filósofo y poeta islámico Ibn Arabi (1165-1240), del médico, científico y filósofo musulmán Averroes (1126-1198), de uno de los más importantes filósofos, médicos y rabinos judíos, Maimónides (1135-1204) y Alfonso x «el Sabio» (1221-1284), que a lo largo de su reinado no sólo dejó obras escritas como el libro *Las siete partidas*, sino que patrocinó la traducción de numerosas obras clásicas y científicas del árabe al castellano. Además de conocer a tan importantes maestros, hubo un hecho en Córdoba durante toda la dominación omeya, que la convirtió en una

⁸ <http://directoriomuseos.mcu.es/dirmuseos/mostrarBusquedaGeneral.do>



Sala interior con elementos de la fabricación del papel, Casa-Museo Andalús. Fotografía de la autora.

de las ciudades más influyentes en el campo de la cultura gracias a que contó con una de las bibliotecas más amplias del momento, de la que se estima que contó con 400.000 volúmenes en época de al-Hakam II. Esta biblioteca no sólo poseía una gran colección de libros y manuscritos, sino que era un centro de traducción y producción intelectual. Aquí se tradujeron textos clásicos griegos, romanos e indios al árabe.

Tras conocer lo que nos ofrece el mundo de las letras, se pasa a la siguiente sala, cuyo nombre es «Ingenio y avances científicos». Como su propio nombre indica, está dedicada a la ciencia y a la técnica, con diferentes vitrinas, paneles y maquetas. La ciencia, los avances técnicos y la medicina fueron campos que despertaron el interés de los omeyas. La medi-

cina cobró gran importancia en este momento. Las fuentes griegas, el conocimiento del mundo persa e hindú, más las aportaciones encontradas en las bibliotecas de occidente, cuyos territorios iban conquistando, engrandeció enormemente estos saberes (Baza, 2001: 66). Hubo varios médicos árabes que vivieron en la Córdoba omeya y cuyos progresos y conocimientos han sido muy importantes para la medicina. Entre los médicos más famosos destacan las figuras de Hasday Ibn Sha-prut o Albucasis.

Hasday ibn Sha-prut fue doctor de Abd al-Rahmán III y era de origen judío. Había estudiado medicina con físicos musulmanes y judíos. Le interesaban los cuatro elementos del mundo material –el agua, el fuego, el aire y la tierra– porque en su combinación veía el

equilibrio del organismo de los hombres (Piqueras, 2009: 143). Entre sus avances estuvo recuperar una antigua pócima que servía para aplacar los dolores más graves, que en Creta llamaban «triacas», compuesta por setenta y una sustancias. Los tratadistas decían que tenía efecto antiespasmódico, tónico y calmante, y que curaba mordeduras de animales venenosos. En las fuentes antiguas lo mencionaban como protagonista de curaciones reputadas como milagrosas.

En la segunda mitad del siglo X sobresalió Abu-l-Qasim al-Zahrawi, conocido como Abulcasis (Vernet, 1986: 58) a quién se debe una enciclopedia médica, en la que recoge todo su saber acerca de la cirugía y de las medicinas. En las vitrinas de la estancia se muestran instrumentos quirúrgicos utilizados por Abucasis y en la vitrina superior se reproduce un dibujo de cada uno de ellos con su denominación. Son interesantes los cauterizadores para las heridas, los bisturís, elementos metálicos que servían para sujetar huesos rotos, entre otros muchos. Todos los utensilios que se muestran fueron diseñados por él: catéteres para realizar amputaciones, fistulas, hernias o trepanaciones, y también otros usados para aliviar gota, artritis y jaquecas. A cada lado de las vitrinas, que son tres en total, se dispone de un panel con un código QR que explica lo que estamos viendo, así como las diferentes leyendas que hay junto a los instrumentos quirúrgicos.

La geografía, la cartografía y la astronomía fueron otros temas que fueron muy explotados por los eruditos árabes. En las dos primeras destacó el ceutí Abu Abd Allah Muhammad al Idrisi, que estudió en Córdoba y se dedicó a realizar viajes para conocer todo el Mediterráneo, dejando sus conocimientos trasladados a libros que han llegado a día de hoy (Piqueras, 2009: 146). En la sala se exhibe la carta geográfica de al Idrisi, encargada por el rey Roger II de Sicilia y que se conoce como *Tabula Rogeriana*. Representa al mundo en el siglo XII,

dividido en diez meridianos y ocho paralelos, que muestran las zonas climáticas. Aquí se puede explicar al visitante la importancia de este plano donde además figuran mares, ríos, ciudades y caminos.

A través de varias maquetas que se encuentran a la derecha de la sala, se reproducen con gran exactitud cómo fue el desarrollo científico en el campo de la agricultura y la hidráulica, aportando mejoras significativas en los cultivos. Destaca la copia a pequeña escala y con suma minuciosidad de la Albolafia, así como otras más, la llamada noria de cangilones, los acueductos y los cultivos de regadío que se realizaban en la vega del Guadalquivir. Este diorama muestra el trabajo de las norias para elevar el agua de los ríos hacia los estanques, lo que permitía regar sus huertos. Con la edificación de los molinos, se regula el caudal de los ríos, se utilizaba su fuerza para la molienda de los cereales y se disponía de agua suficiente para regar los campos (Triki, 2001: 182).

Los árabes dejaron en nuestro territorio cultivos intensivos que han llegado a día de hoy. Algunos de los vocablos que usamos habitualmente provienen de al-Ándalus, como los nombres de hortalizas, de flores o de árboles, por ejemplo, la berenjena, la sandía, la coliflor, el pepino, las naranjas... y un largo etcétera (Triki, 2001: 186). Los árboles frutales que más abundaban en Córdoba eran el almendro, el granado, manzano, peral, limoneros, naranjos o membrillos (Muñoz, 1991: 79).

Alrededor de la ciudad de Córdoba existieron casas de campo, palacios e incluso fincas, que se llamaron almunias (Muñoz, 1991: 78). Eran auténticos señoríos que estaban formados por grandes extensiones de labranza y estructuras habitacionales para los trabajadores. Perteneían a los emires y a las grandes familias aristocráticas (Triki, 2001: 185). Abd al-Rahmán I construyó la almunia de al-Rusafa al oeste de Córdoba, que contaba incluso con un jardín botánico y Abd al-Rahmán III,



Acceso al Museo de la Alquimia, Córdoba. Fotografía de la autora.

al-Naura, cerca de Córdoba, que usó antes de construir Madinat al-Zahra.

El recorrido continúa en la planta primera, donde encontraremos dos salas más. A la izquierda tras la subida de las escaleras, se halla la estancia denominada «Los sonidos de al-Ándalus». Está centrada en el mundo de la música y se podrán contemplar algunos instrumentos andalusíes originales, como por ejemplo el laúd árabe, el rebab –que es un instrumento de cuerda con arco– y el daff, que es una pandereta. Abul-Ha-san Alí ibn Nafi conocido como Ziryab, fue músico y cantante. Inventó un laúd que tenía cinco cuerdas en vez de cuatro y lo tocaba con una garra de águila (Muñoz, 1991: 92). Nació en Mesopotamia y sufrió el destierro por las envidias de su maestro. Se vio obligado a vagar por Siria y el norte de África antes de llegar a Córdoba. Aquí Abd al-Rahmán II se había encargado de traer a un buen número de poetas, literatos y también músicos, y estas noticias se habían propagado por otros lugares. Estando Ziryab en Qayrawan, le llegaron estos rumores acerca de al-Ándalus y escribió al califa, que en esos momentos era al-Hakam. Este invitó al músico a venir a España, pero cuando llegó a Algeciras, el califa había muerto. Una vez en tierras andaluzas y a pesar del fallecimiento de al-Hakam, se presentó ante su sucesor, Abd al-Rahmán II para mostrarle sus respetos. El mandatario le pidió algunas de sus canciones y tras oírlo, le concedió un buen sueldo a su cargo. A lo largo del tiempo se convertiría en una persona muy influyente en la corte (Valdivieso, 2018: 164). Fue conocido como «el primero de los cantores en al-Ándalus» (Fernández, 2015: 75). Una de sus aportaciones al mundo de la música fueron las «nawba», que eran una mezcla de poesía con música instrumental de fondo, principalmente el laúd (Cortés, 2011: 240). Además, introdujo en Córdoba el ajedrez (Molina, 1991: 103) y fundó una escuela de música (Molina, 1991: 104).

Al otro lado, encontraremos la sala «La Alhambra, la evocación del Paraíso», donde se guarda una maqueta a gran escala de este palacio granadino que ocupa casi toda la estancia. Será el comienzo por un recorrido acerca de la arquitectura musulmana. Las maquetas continúan en la planta superior y última, donde hay una dedicada a la Mezquita aljama de Córdoba, máximo exponente de la belleza y la elegancia en la arquitectura religiosa. Y en la sala opuesta, el urbanismo y la vida cotidiana de la ciudad se nos presenta en forma también de composiciones a pequeño tamaño, como una mezquita de barrio, de los jardines del Alcázar y del interior de una vivienda. Esta parte del recinto se denomina «Un día en la Córdoba del siglo X».

A la llegada de los musulmanes a Córdoba, se encontraron una ciudad totalmente amurallada, que poseía algunos arrabales fuera del casco urbano. A este recinto amurallado lo llamaron «medina» (Arjona, 1997: 73) y aprovecharon toda la estructura, que fueron adaptando a sus necesidades. Las calles del casco histórico de Córdoba son un fiel reflejo de la trama urbanística heredada de época musulmana, con azucaques sin salida, en cuyos muros altos y lisos, encalados, se abrían sombrías puertas de acceso a las viviendas, a las que sólo accedían los habitantes que moraban en esa calle. De esta manera se conseguía crear una atmósfera libre del tumulto de la calle, íntima y segura a la vez.

Las casas mantienen la herencia del mundo helenístico y romano (Aparicio, 2017: 181), un modelo con patio y un exterior sobrio, que aún se conserva en algunas de las callejuelas del casco histórico de Córdoba. Además, es el tipo de vivienda que mejor se adapta a las condiciones climáticas de la ciudad. Gracias a la instalación en el centro del patio de fuentes, albercas y plantas, se potenciaba y se favorecía el mantenimiento de una temperatura que no fuera en exceso muy alto. La entrada a la vi-



Sala con vitrinas, Museo de la Alquimia, Córdoba. Fotografía de la autora.

vienda se realiza por un zaguán (Muñoz, 1991: 87), en el que los visitantes eran recibidos y que servía de zona intermedia entre la calle y el interior. Alrededor del patio central se disponen las habitaciones principales. Cuando la casa tenía una planta superior, contaba con una galería que rodeaba ese patio (Triki, 2001: 190). Se decoraban con tapices y alfombras, así como esteras de junco o de esparto. Tenían divanes, mesas bajas y baúles para el almacenamiento.

El patio estuvo considerado como una parte esencial de las viviendas, que tuvo su refle-

jo en mayor escala en los jardines del Alcázar, del que hay una maqueta en esta sala. Cuentan las fuentes que era un espacio amplio al aire libre y un panteón real, enclavado en la zona sudoeste de la medina (Arjona, 2001: 156). Pero hubo en Córdoba algunos jardines más, donde lo importante eran los árboles, que tenían su significado; las fuentes y por supuesto, el agua (Gómez, 1997: 52-53); y por otro lado, la decoración de estos espacios, que solía ser muy suntuosa y lujosa. Los jardines que más destacaron en la ciudad fueron Madinat al-Zahra y el Alcázar omeya.

Otra de las maquetas hace referencia a las mezquitas, que existieron en diferentes barrios de la ciudad. En donde se convertían en centro neurálgico de la zona, con sus puertas abiertas casi todo el día y donde se desarrollaban diferentes y variadas actividades (González, 2016: 421).

Casa-Museo Andalusí

El recorrido temático nos llevará ahora a visitar la Casa Museo Andalusí en apenas diez minutos. Está situada en la calle Judíos, muy cerca de la sinagoga y en una vivienda que conserva la estructura del siglo XII. En 1997 abrió sus puertas tras una cuidada y detallada restauración de la casa, realizada por el arquitecto Arturo Ramírez Laguna. Está dirigido por Salma Al Taji Al Farouki, pareja de Roger Garaudy.⁹ Lo aprendido en la maqueta del Museo Vivo al-Ándalus sobre cómo eran los domicilios árabes, puede ahora contemplarse en todo su esplendor y en lo que fue una morada en esa etapa.

La entrada se realiza a través del típico zaguán de origen musulmán, que nos da paso a un patio central porticado, con varios arcos de ladrillo sostenidos por antiguas columnas de herencia romana y árabe, así como los capiteles. Uno de los capiteles es el típico de panel de abeja o avispero, que puede contemplarse en Medina Azahara y a su lado hay uno de penca, muy similar a los que aparecen en la ampliación de Al-Hakam de la Mezquita Alhama. La música ambiental y el sonido del agua de la fuente se mimetizan perfectamente con el espacio. La galería del fondo está ricamente adornada con muebles de taracea, baúles inspirados en épocas pasadas, lámparas e incluso, imbuido en la pared hay un rico panel deco-

rativo labrado y tallado con atauriques y elementos vegetales, que recuerdan al mudéjar.

Desde esta galería se accede a una sala dedicada a la fabricación del papel en la Córdoba califal, donde se muestran elementos propios del proceso de elaboración de este material y la preparación de la pasta de papel a partir de trapos hasta llegar a los procesos de satinado de las hojas. Estos elementos se sitúan en la parte derecha de la estancia, ocupando todo el frontal de la pared y parte de las laterales. Entre las piezas originales se encuentran papeleros, una prensa, papel satinado y reproducciones de pergaminos con caligrafía judía y árabe. Esta habitación se completa con algunos escritorios, también de inspiración árabe. El arte del papel llegó a Córdoba en el siglo X, durante el gobierno de Abd al-Rahmán III, a través de los mercaderes que llegaban de Bagdad y de Damasco. El papel había sido inventado en el siglo II en China (Vernet, 1986: 28) y en una invasión musulmana en territorio oriental se descubrió. Al tratarse de un material mucho más ligero que el pergamino o el papiro, y más barato de fabricar, fue inmediatamente asimilado por la cultura andalusí, en la que la literatura jugó un papel tan importante (Muñoz: 1991: 161). El arrabal de los Pergamineros en Córdoba estuvo situado al otro lado de la Puerta de Sevilla (Arjona, 1997: 84).

La habitación tiene una puerta que da acceso a un patio que comunica con otra estancia de la vivienda, situada al otro lado del patio porticado. Rodeado de vegetación y plantas florales hay una fuente con forma semicircular, que tiene una reproducción del cervatillo de bronce de Medina Azahara y que sirve de surtidor. El otro extremo de este patio en forma de corredor, posee otra fuente, en este caso es rectangular y se adorna con ricas yeserías y azulejos inspirados en la Alhambra de Granada.

Al lado derecho del patio, hay dos estancias más, en las que se puede contemplar ejemplos de mobiliario y decoración típica árabe. Se ter-

⁹ Debemos recordar en este punto que Roger Garaudy fue el creador del Museo Vivo al-Ándalus situado en la Torre de la Calahorra, por lo que estos espacios estarían interrelacionados.



Sala de la planta superior, Museo de la Alquimia, Córdoba. Fotografía de la autora.

mina el recorrido con una pequeña biblioteca, en la que se pueden consultar diversos ejemplares dedicados al mundo árabe y a Córdoba, así como una vitrina en la que se conserva una colección numismática, con monedas de oro, plata y bronce de diferentes momentos de la presencia musulmana en al-Ándalus.

Museo de la Alquimia, Al-Iksir

Contiguo a la Casa Andalusí, se encuentra el Museo al-Iksir. La gestión está a cargo de Salma Al Taji Al Farouki y fue abierto en el año 2017. Se puede realizar la visita de ambos espacios de manera continuada y con una entrada más económica. Al igual que la Casa Andalusí, está ubicado en una vivienda antigua, en este

caso fechada en el siglo XIII. También totalmente reformada y centra su discurso museístico en el mundo de la alquimia, que vivió su mayor apogeo en Córdoba durante el gobierno de Abd al-Rahmán III. Los alquimistas estaban muy bien considerados porque poseían muchos conocimientos científicos (Vernet, 1986: 76) acerca de la medicina, la química, la astrología y la astronomía, cuyo saber podía ser decisivo para comprender los ciclos agrícolas y tener de esta manera las mejores cosechas. En el Museo Vivo al-Ándalus el visitante pudo comprobar cuánto de importante fue la ciencia en general y cómo las traducciones de obras procedentes de Asia o Grecia habían contribuido a la difusión de todos estos saberes. Estos temas se completan con esta visita.

La estructura habitacional es muy parecida al museo contiguo, aunque de menores dimensiones. Tras acceder por un zaguán con el suelo acristalado, que deja ver restos medievales, se llega a un patio alargado y conectado con otro al fondo por una estrecha galería. En la pared final hay colgado una rueda móvil que contiene los signos del zodiaco y que se conocía como «rota». El patio principal no está porticado, porque se han realizado reformas para integrar la sala contigua con el espacio abierto. En la habitación mencionada que está junto al patio, se disponen una serie de vitrinas que contienen fórmulas realizadas con hierbas y algunos químicos, que ayudan tanto a diversas molestias que podían afectar al corazón o al sistema nervioso, pero también hay otras recetas curiosas cuyo fin era mejorar algunos cultivos. Las vitrinas son cuatro y tienen un perfil curvado. Encontraremos una pequeña explicación con un código qr y una muestra del objeto, el líquido, polvo o mineral al que se refiere, y reproducciones de dibujos y libros.

La primera de ellas está compuesta por seis fórmulas, uno de ellos es para el sistema nervioso y otro para el sistema hepático. Pero también hay elementos procedentes del mundo vegetal, como el romero que asociaban al rejuvenecimiento y la revitalización del espíritu, o el alkahest, que se extraía de la vid y servía como disolvente. A la miel le atribuían propiedades revitalizantes y de las rosas, fabricaban un elixir que limpiaba y purificaba el corazón.

En la siguiente, nos acercan al uso de aceites que eran capaces de atrapar la esencia de la fluorita verde y del rubí, para utilizarlo posteriormente como medicamento; y algunos otros más. Entre los minerales, destaca el uso del león verde, que es una sal de difícil elaboración y que se usaba como disolvente.

La tercera vitrina nos presenta algunos utensilios muy relacionados con lo que hoy

conocemos como esoterismo. Se trata de péndulos y hay ejemplares replicantes de modelos hebreos y egipcios, y talismanes populares. La última se dedica a elementos puramente árabes. Tenemos un manuscrito del Corán, algunas páginas escritas en árabe, así como algunas vasijas tradicionales utilizadas en medicina.

En la planta superior, nos encontraremos con una estancia alargada paralela al patio y otra al final de la vivienda. La primera de ellas se utiliza para la proyección de audiovisuales y cuyo uso se podría ampliar con una buena oferta de charlas, talleres u otras actividades, que serían el complemento perfecto para este itinerario, así como un motor de atracción de visitantes de cualquier otro tipo. Y en la otra sala se disponen una serie de objetos diversos todos ellos relacionados con la ciencia. En varias estanterías se pueden observar diferentes contenedores de líquidos típicos de cualquier laboratorio, alambiques y cajas para guardar botellines pequeños. Se completa con varios paneles informativos. En uno se reproducen los «criterios de la naturaleza» de Yabir abu Omar y el otro es un lapidario moderno.

Casa-Museo del Guadamecí Omeya

Tras salir del Museo al-Iksir hay que dirigirse hacia la Plaza de la Agrupación de Cofradías, a un paso de la Mezquita-Catedral, donde se ubica la Casa del Guadamecí Omeya. El edificio fue la vivienda de Ramón García Romero, fundador de este espacio, que en origen se llamó «Casa Museo Arte sobre Piel». Es el único lugar en el mundo donde muestra al público cómo es el trabajo del cuero, gracias a la recuperación de las técnicas que emplearon los omeyas en la preparación de la piel para posteriormente, decorarla y moldearla, con lo que se consiguen piezas únicas y exclusivas.

Actualmente hay dos posibilidades de realizar la visita a este espacio. Por un lado, una visita estándar, con la que se podrán contemplar



Casa-Museo del Guadamecí Omeya. Fotografía de la autora.

a través de varias salas los guadamecís y los cordobanes que han sido elaborados con estas técnicas recuperadas de la época califal cordobesa. Los ejemplares están colgados en las paredes a modo de cuadros, pero también existen otras piezas muy interesantes, que son cofres y tarros circulares, cuyo envoltorio es de guadamecí. Pero hay otra visita más selecta, que a todo lo anterior se añade una visita al taller del maestro, que está en el sótano de la vivienda, donde recibiremos una explicación de cómo se realizan estas piezas y nos enseñarán los diversos materiales con los que se elaboran.

El origen del guadamecí se encuentra en la ciudad de Ghadames, ciudad libanesa cercana a las fronteras de Túnez y Argelia. Desde aquí llegó a la península, donde se convirtió en una pieza muy codiciada por el lujo y la suntuosidad de sus materiales, así como de los méto-

dos minuciosos con los que están elaborados (García, 2016: 105). En primer lugar, se procedía a realizar una serie de pasos previos para acondicionar la piel, que podían ser el curtido, el apelambrado, el descarnado, el alumbrado y el engrasado (Rodríguez 2019: 25-26). Y el siguiente paso era el dorado y la decoración con motivos vegetales y geométricos, convirtiendo a cada pieza en una obra de arte única y de gran valor. Por ello, muy pronto ocuparon lugares de honor tanto en palacios de todo el mundo.

Conclusiones

Si una ciudad mantiene una oferta cultural rica, que sea además sinónimo de su idiosincrasia, historia e identidad, se convierte en un lugar idílico y especial para los amantes de la

cultura. Las propuestas de lugares tan emblemáticos como Madrid, Barcelona, Valencia o Sevilla han convertido a estas capitales en focos atractivos para el turismo cultural. Al tener un gran abanico de posibilidades, como exposiciones temporales, festivales o eventos culturales variados, pueden completar las rutas turísticas y monumentales.

Córdoba posee una gran oferta monumental, que atrae a una gran cantidad de turistas de todo el mundo. Pero eso aún no se ha transformado en un mayor número de pernoctaciones o que éstas sean más largas. Los monumentos mundialmente conocidos, como son la Mezquita-Catedral, Madinat al-Zahra o el Alcázar de los Reyes Cristianos, acaparan los rankings de visitantes. Mientras que los museos, salvo el Arqueológico o el de Bellas Artes, sobreviven a duras penas.

El turismo cultural podría contribuir a la economía local, porque se traduciría en un mayor gasto en alojamiento, en transportes, en restaurantes y en el comercio en general. Los eventos pueden ser también un motor de creación de empleo, tanto directo, en los propios centros museísticos, como indirecto.

De los centros estudiados en el presente artículo, tan sólo el Museo Vivo de al-Ándalus aparece en las estadísticas. Su localización junto al puente romano es privilegiada y es paso obligado hacia la Mezquita-Catedral desde este punto de la ciudad, donde frecuentemente aparcan los autocares turísticos. En cuanto a la Casa Andalusí y el Museo de la Alquimia, se trata de dos viviendas contiguas muy cercanas a la Sinagoga de Córdoba, que es uno de los monumentos más visitados de la ciudad tras la Mezquita-Catedral, lo que contrasta con el escaso número de visitantes que reciben. Y, por último, la Casa-Museo del Guadamecí Omeya, del que se desconoce cuántas personas acceden a contemplar sus obras porque no aparecen reflejadas en las gráficas y las estadísticas del observatorio turístico de Córdoba.

Esta ruta podría venir a engrandecer aún más el legado cultural y patrimonial de la ciudad de Córdoba y convertirse en un motor de desarrollo económico, turístico y social para esta ciudad, ya que atraería a más visitantes, cuya ratio de estancia podría aumentar al verse multiplicada la oferta.

Aunque les queda mucho que mejorar, teniendo en cuenta la última definición de museo publicada por el ICOM. Estos aspectos están relacionados sobre todo con la accesibilidad y el desarrollo de propuestas que incluyan a todo tipo de personas. Esto podría ser, quizás, uno de los principales problemas a los que se enfrentan y también una de las causas de la escasa afluencia de público que tienen en la actualidad. Las propuestas culturales que ofrecen son también insuficientes, por no decir, nulas en algunos de los casos, lo que aumenta la dificultad de aumentar el número de visitas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO FERNÁNDEZ, Luis (2001) *Museología y museografía*, Barcelona: Serbal.
- APARICIO SÁNCHEZ, Laura (2017) «La vivienda califal en los barrios occidentales de Córdoba», *Al-Mulk, Anuario de Estudios Arabistas*, 15: 175-209.
- ARJONA CASTRO, Antonio (1997) «Urbanismo en la Córdoba califal», *Revista del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos*, 29: 73-86.
- (2010) *Historia de Córdoba en el califato omeya. El desarrollo y expansión de Córdoba en la etapa de esplendor político y cultural de al-Ándalus*, Córdoba: Almuzara.
- ARJONA CASTRO, Antonio y José Luis LOPE Y LÓPEZ DE REGO (2001) «Topografía e historia del Alcázar omeya de Córdoba y su entorno inmediato (I)», *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 141: 153-176.
- BAZA ÁLVAREZ, Griselda (2001) «La medicina árabe. Cuerpo, alma, salud y enfermedad», *Estudios sobre Patrimonio, Cultura y Ciencias Medievales*, 23: 65-80.

- CELORIO PEINADO, Luis (2021) «Proyecto Casa del Agua (Córdoba)», *RdM, Revista de Museología: publicación científica al servicio de la comunidad museológica*, 80: 85-88.
- CORTÉS GARCÍA, Manuela (2001) «Ziryab, la música y la elegancia palatina», en Vv.AA (2001) *El esplendor de los Omeyas cordobeses. La civilización musulmana de Europa occidental: exposición en Madinat al-Zahra*. Sevilla: Junta de Andalucía, 240-243.
- FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo (2015) *Música en al-Ándalus*, Granada: Universidad de Granada.
- GARCÍA ROMERO, Ramón (2016) *El hombre, su arte del guadamecí omeya y de los cueros de Córdoba, su legado y su casa-museo*, Córdoba: Casares, SL.
- GÓMEZ ANUARBE, Manuel (1997) «Jardines de Córdoba», *Revista del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos de Madrid*, 29: 51-72.
- GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, Carmen (2016) *Las mezquitas de la Córdoba islámica: concepto, tipología y función urbana*, Repositorio Hevia, Córdoba, <https://helvia.uco.es/xmlui/handle/10396/13194>
- LEÓN MUÑOZ, Alberto (2018) «La Calahorra y el control de acceso al puente de Córdoba durante la Edad Media», *Al-Mulk, Anuario de Estudios Arabistas*, 16: 217-269.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio (1991) *Córdoba de los Omeyas*, Córdoba: Planeta.
- PIQUERAS HABA, Juan (2009) «Cartografía islámica de Sharq al-Ándalus. Siglos x-xii. Al-Idrisi y los precursores», *Cuadernos de Geografía*, 86: 137-163.
- RODRÍGUEZ MIRANDA, María del Amor (2019) *Entender el arte: El Cuero*, Córdoba: Universidad de Córdoba.
- TRIKI, Hamid (2001) «Al-Ándalus, espacio de vida, o la majestuosa novia», en Vv.AA. (2001) *El esplendor de los Omeyas cordobeses*. Sevilla: Junta de Andalucía, 178-196.
- VALDIVIESO RAMOS, Daniel (2018) *La Córdoba de Ibn Hazm, Crónica de Ibn Hazm sobre la qurtuba de los Banu Umayya*, Córdoba: Utopía Libros.
- VERNET, Juan (1986) *La ciencia en Al-Ándalus*, Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas.

Recibido el 13 del 7 de 2023

Aceptado el 17 del 10 de 2023

BIBLID [2530-1330 (2023): 52-69]



Arqueta de guadamecí, Casa-Museo del Guadamecí Omeya, Córdoba. Fotografía de la autora.



Actividad del Departamento de Educación. Interior del Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino. Fotografía: Museo Castagnino+Macro.

**ESTRATEGIAS INSTITUCIONALES PARTICIPATIVAS
EN UN MUSEO DE ARTE.
LAS TÁCTICAS DEL MUSEO CARAFFA (CÓRDOBA,
ARGENTINA) Y DEL MUSEO CASTAGNINO
(ROSARIO, ARGENTINA)**

*PARTICIPATORY INSTITUTIONAL STRATEGIES
IN AN ART MUSEUM.
THE TACTICS OF CARAFFA MUSEUM (CÓRDOBA,
ARGENTINA) AND OF CASTAGNINO MUSEUM
(ROSARIO, ARGENTINA)*

Alejandra Panozzo Zenere

Universidad Nacional de Rosario (Argentina)

Resumen El artículo propone un análisis de las estrategias institucionales participativas llevadas adelante por el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa (Córdoba, Argentina) y por el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino (Rosario, Argentina), para delimitar qué perfiles organizacionales están promoviendo al poner en el centro de su dinámica a los públicos. Ello supone la necesidad de discutir no sólo sobre las distintas acepciones de la noción de participación, sino también, y esencialmente, distintas formas básicas de participación –recuperables en tácticas que devienen de aspectos generales y particulares– al convocar a los públicos. Se promueve, de este modo, revisar si los museos de arte están articulando lo artístico con lo social o, por el contrario, privilegian una de estas dimensiones.

Palabras clave Museo de arte, participación, estrategias institucionales participativas, perfiles organizacionales.

Abstract The article proposes an analysis of the participatory institutional strategies carried out by the Provincial Museum of Fine Arts Emilio Caraffa (Córdoba, Argentina) and by the Municipal Museum of Fine Arts Juan B. Castagnino (Rosario, Argentina), to delimit what organizational profiles they are promoting by putting the public at the center of their dynamics. This implies the need to discuss not only the different meanings of the notion of participation, but also, and essentially, different basic forms of participation –recoverable in tactics that come from general and particular aspects– when convening the public. In this way, it is promoted to review whether art museums are articulating the artistic with the social or, on the contrary, they privilege one of these dimensions.

Keywords Museum of Arts, Participatory, Strategies Institutional Participatory, Profiles Organizational.

Introducción

Entre los distintos agentes que forman parte del sistema del arte, el museo se destaca por conservar un aura de sacralidad, aire de distinción y ser depositario de la *cultura legítima* –que en muchos casos aún sostiene una imagen y el estatus de otras épocas– al reivindicar lo objetual, para sostener cierta prevalencia de su dimensión artística. Esta actitud pareciera diferenciarse de los intentos democratizadores y de representación que buscan recuperar algunas entidades patrimoniales al proyectar una orientación más plural que, los últimos años, privilegia un trabajo *con* y *desde* los públicos, lo cual converge en un significativo impulso de su dimensión social. A raíz de ello, nos proponemos en este artículo reflexionar hasta qué punto el museo de arte está cobrando perfiles organizacionales que péndula entre lo artístico y lo social o, por el contrario, si se inclinan sobre uno de ellos.

Nos planteamos, a partir de estos intereses, detectar qué estrategias institucionales participativas están ofreciendo este tipo de sede museal a sus públicos, para delimitar qué perfiles organizacionales se están poniendo en juego a la hora de convocarlos. Para ello, nos valemos de una agenda que estimula prácticas democráticas que articulan los postulados museológicos; el desarrollo de públicos; la participación artística; y la democracia de participación. Así, ensayamos un recorrido que se estructura, en un primer momento, en la especificidad de la participación en las instituciones artísticas y museísticas, para explorar las estrategias institucionales que se ponen en juego, y como éstas, a su vez, posibilitan distintos perfiles organizacionales en relación con formas básicas de participación. Luego, este enfoque teórico será explorado desde la praxis a partir de un análisis cualitativo deductivo, al

indagar las tácticas que se corresponden con aspectos generales y particulares llevadas adelante, durante 2022,¹ por dos museos de Bellas Artes argentinos: el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa (Córdoba, Argentina) y el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino (Rosario, Argentina). Todo ello, en vista de detectar la manera en que se adapta este tipo particular de sede museal a las transformaciones que supone poner en el centro de su dinámica a los públicos.

La participación en los museos de arte

Al igual que otros términos como el de cultura, arte y patrimonio, el concepto de participación se caracteriza por sus múltiples significados. Específicamente, en las instituciones culturales y artísticas podemos reconocer su asociación vinculada a generar estrategias institucionales que se abocan, por ejemplo, a atraer y/o ampliar a los públicos, o a producir modalidades que invitan a contribuir, colaborar y cocrear obras de arte, actividades y/o eventos, etc. (Elffers & Sitzia, 2016). Dentro de este entramado, la noción de participación en los museos de arte presenta condiciones singulares propias de su estructura que se relaciona no solo con trabajar *con* y *desde* los públicos, sino también con visiones autónomas e instrumentales sobre el arte que coleccionan, investigan y exhiben, así como con el trabajo de artistas que, en muchos casos, tienen su propia forma de entender y actuar en relación con los públicos.

En esta línea, la selección de textos realizada por Claire Bishop (2006), no solo ayuda a profundizar en este aspecto, sino que además suma la dimensión social de lo artístico. Allí,

1 Año en que los establecimientos retomaron la programación de sus exposiciones, actividades y eventos de manera regular, luego de la pandemia del COVID-19.



Vista externa del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa. Fotografía: Arq. Gonzalo Viramonte; MEC.

encontramos cierto recorrido histórico que subraya agrupamientos que comienzan en las décadas del veinte y del treinta con las primeras manifestaciones de este tipo, para sumergirse en trayectos artísticos situados durante los años sesenta y setenta, hasta convertirse en una de las tendencias claves para leer el arte en la década del noventa del siglo xx y principios del xxi. Lo singular de este trabajo es que orienta ciertos atributos a la práctica participativa como: la *activación*, en tanto el deseo de crear un sujeto activo que, a partir de estar en contacto con este tipo de experiencia, sea capaz de modificar la relación con la obra o su propia realidad social; la *autoría*, al ponderar el gesto de ceder algo o todo el control autoral

en busca de una producción compartida, no jerarquizada que, a pesar de los riesgos e imprevisibilidades, apueste por lograr mayores beneficios creativos y estéticos; la *comunidad*, ya que estimula la restauración del lazo social al fomentar la creación de comunidades sociales y/o artísticas que permiten la elaboración de nuevos significados sobre lo artístico. La lectura de Bishop pone el acento en los artistas y sus obras, y deja entrever que la participación implica una relación entre el público y las piezas/artistas, sea mediante la experiencia intelectual –a través de la creación de significados– o física –arte participativo–. No obstante, lo sugestivo es que circunscribe el papel de la institución artística –trasladable

a los museos de arte— al espacio y el marco temporal en que se facilita este tipo de interacción.

Sin embargo, en las últimas décadas mencionadas, en algunos museos, sobre todo a partir de determinados curadores y directores influenciados por la Museología Crítica o la Nueva Museología, se estimularon y promovieron un conjunto de estrategias institucionales participativas que, por ejemplo, se centraron en ofrecer otro tipo de narrativas que desplazaba del plano secundario y pasivo a los públicos (Hein, 2006; Hooper-Greenhill, 2000). Se buscaba con dichas narrativas involucrar, por ejemplo, a los visitantes de manera física, emocional o intelectual, en experiencias individuales o colectivas que transmitieran, crearan o cuestionaran los significados o los discursos establecidos (Elffers & Sitzia, 2016). Con los años, se articularían este aspecto expositivo con distintas modalidades de participación entre los visitantes y las obras que forman parte de las colecciones (Heritage Lottery Fund, 2010; Simon, 2010; Brown & Novak, 2011), llegando incluso a invadir otros aspectos de la dinámica museística. A la par, un departamento que también alentó este tipo de estrategias fue el educativo, inspirados en los ideales de John Dewey (1998[1927]), quien consideraba la participación como un proceso igualitario de representación, adaptación y aprendizaje mutuo entre el museo y los públicos. Así, el visitante se considera un aprendiz activo que construye significados, y no un mero receptor en un entorno de aprendizaje. Para cumplir con este cometido, los departamentos de educación llevaron adelante proyectos, desde un enfoque constructivista, que tratarían de ofrecer una experiencia de libre elección entre las obras y la cultura, las experiencias personales previas y los conocimientos de los visitantes (Hein, 2006; Homs Pastor, 2004). Todo ello, en

vista a que los públicos despertarían su curiosidad e inspirarían y potenciarían pensamientos que construyan nuevos significados y, al mismo tiempo, crearán *comunidades de aprendizaje* (Falk & Dierking, 2000) o *comunidades interpretativas* (Hooper-Greenhill, 2000). Posteriormente, también se sumarían los aportes del departamento de comunicación que, ante los avances digitales, añadirían cierta complejidad y diversificación de las estrategias, entre otros aspectos, al alentar la participación no solo en el espacio físico, sino también en el virtual (Stuedahl, 2019).

No obstante, como señalamos al comienzo de este apartado, el concepto de participación también supo asociarse con la asistencia al museo. Nos referimos a múltiples estrategias que tuvieron como principal fin llegar a públicos amplios y/o diversos —objetivo que se puede asociar con el ámbito del marketing o de la economía de la experiencia— (Colbert y Cuadrado, 2003; Li, 2020). Si bien la realidad de las entidades patrimoniales es dispar, ya que algunos consideran que llegar a un mayor número de visitantes se presenta como una posibilidad concreta para financiarse y, por lo tanto, generar mayores niveles de ingresos; para otros la asistencia se convierte en un indicador de diversificación y pluralidad. Esto confluye en que esta condición no solo debe ser leída en términos del número *adecuado* de visitantes, sino también de sus perfiles. Se perciben, de esta manera, estrategias institucionales participativas que se enfocan en ampliar y estimular el número de aquellos segmentos que forman parte del público asiduo; mientras otras, en cambio, insisten en centrar sus esfuerzos en que las artes lleguen a grupos más amplios y diversos (Ranshuysen, 1999).

Esta variedad de opciones permitió a Kevin McCarthy y Kimberly Jinnett (2001), en el contexto de los años noventa en EEUU, detec-



Vista externa del Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino. Fotografía: Museo Castagnino + Macro.

tar tres formas básicas de participación que se llevan adelante en este tipo de instituciones y reconocer distintas maneras de interacción con los públicos, las cuales fueron profundizadas décadas más tardes por Bob Harlow (2014) y Alexandro Bollo *et al.* (2017). La primera forma de participación, se corresponde con ampliar, se pone el acento en atraer a un mayor número de personas que estén dispuestas a participar en las artes, pero que no lo hacen actualmente –participantes poco frecuentes–. Otra se vincula con profundizar, al convocar a individuos que por hábito ya valoran la práctica cultural de asistir al museo –participantes frecuentes–, pero al que aspiran a mejorar su experiencia –actualmente, podemos asociarla con implicaciones que devienen de modalidades participativas como colaboración, contribución o

cocreación (Simón, 2010)–. Y, por último, una tercera opción, la de diversificar, al convocar a personas –no participantes– que normalmente no asisten a este tipo de instituciones culturales, ya sea por elección o por escasas posibilidades no están dispuestas a participar en las artes. La finalidad de este recorrido es señalar que cada forma básica de participación construye un perfil organizacional que delimita distintas estrategias institucionales en relación a la participación, lo que permite reconocer no solo qué se hace, sino cuándo y para quién. Para dar cuenta de ello, los autores proponen dentro de este tipo de estrategias prestar atención a diferentes tácticas que se ponen en juego. Un primer conjunto de tácticas delimitadas en la exploración de *aspectos particulares* que se subdividen en el tipo de arte que posee o exhibe

la institución; curatoriales delimitadas en la articulación de las piezas y el mensaje que se ofrece; museográficas emparentada a la escenificación y el guion que se presenta; actividades y/o eventos artísticos o generales; articular con artistas o expertos; entre otras opciones. El segundo grupo concentra tácticas que se corresponden con aspectos generales vinculados a los costos, horarios, accesibilidad, ubicación, servicios, articulación con otras instituciones/organizaciones, etc.

Todo lo planteado permite identificar distintas aristas de la participación que puede adoptar un museo de arte con respecto a sus públicos: ampliar, diversificar o profundizar. A continuación, nos adentrarnos en las especificidades que presenta este enfoque al ser recuperado desde una tipología particular de museo de arte en un territorio determinado. Sin embargo, antes consideramos que es necesario repasar qué supone este desafío, en términos generales, para los museos de Bellas Artes argentinos. Un tipo de establecimiento que, a lo largo de su historia, tuvo que ir adaptándose a las tendencias del sistema artístico; el contexto en donde se emplazó; y los cambios específicos del ámbito museístico. Adaptaciones que, de un modo u otro, persiguieron como fin que no pierda su condición de agente diferenciador del sistema artístico, pero también del museístico y cultural.

Los museos de Bellas Artes en el territorio argentino

Delimitar el sistema artístico en Argentina es todo un desafío, mucho más aún al intentar distinguir qué lugar ocupan los museos de arte dentro de este entramado. Para ello, nos valemos de la selección de artículos de María Paula Zacharías (2016), que ayudan a dimensionar la multiplicidad de actores, así como sus cambios en las primeras décadas del siglo

xxi. Dentro de este copilado ubica el rol protagónico de artistas de trayectoria y jóvenes entusiastas; operaciones de galerías, casas de arte y coleccionistas consolidados hasta nuevas formas y prácticas impulsadas por la figura de artista-gestor, residencias y circuitos. Un capítulo aparte brinda a los museos de arte y sus transformaciones, en el cual evidencia la puja continua entre fuerzas tradicionales y nuevas y/o disruptivas. No obstante, aunque la autora intenta mostrar un panorama que recupera la federalización del territorio, la realidad es que un aspecto clave que define al sistema artístico argentino es su centralidad en la ciudad de Buenos Aires –hoy CABA–. Esta condición es fundamental para comprender el mecanismo que reina en las instituciones culturales y artísticas del país, ya que lo que allí acontece suele determinar las reglas de lo cultural y lo artístico en Argentina. Si bien, existieron políticas culturales en esos años que, alentaron a la conformación de distintas escenas artísticas nacionales sostenidas por museos, fundaciones y artista-gestores,² o la creación de iconos locales a través de la instauración de museos de arte contemporáneo en ciudades como Rosario y Salta; la realidad es que estos intentos con los años se fueron desdibujando.

Asimismo, sumamos otra dimensión al devenir del sistema artístico argentino que se corresponde con las singularidades de las propias sedes museales. Cuando pretendemos identificar qué es un museo de arte, se dispara un universo de clasificaciones, y una de las posibles maneras de recuperarlas es detenernos en sus nomenclaturas. A grandes rasgos podemos advertir que la primera distinción que presentan refiere a su dependencia de los

2 Hacemos referencia a las escenas artísticas de Mendoza, Córdoba, Rosario y Tucumán que se generaron a partir de Fundación Antorcha, y políticas públicas nacionales incentivadas durante el gobierno de Néstor Kirchner y, posteriormente, por Cristina Fernández (Benito, 2022).



Vista externa del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa (patio interno-oficinas-puente). Fotografía: Arq. Gonzalo Viramonte.

distintos órdenes del Estado o capitales privados; luego a condiciones propias del objeto –obras de arte– que ostentan sus colecciones; y por último a su ubicación territorial. En este universo encontramos tres estudios que aportan datos al respecto. El primero, de 2013, que lleva el nombre de *Guía nacional de museos* producida por el Ministerio de Cultura de Nación, en que se releva, aproximadamente, ciento ocho museos de arte. Otro generado por la Fundación Internacional Ilam que refiere a la existencia de ciento sesenta sedes museales artísticas. Y, el tercero, de 2018, llamado el *Registro Nacional de Museos* que distingue un total de ciento cuarenta y tres establecimientos con estas características. Las claras diferencias que se desprenden entre estas bases de datos devienen de los años en que fueron realizadas,

las maneras de obtención de la información,³ y los agrupamientos producto de las definiciones que delimitan los objetos que guardan sus acervos.

Entre la diversidad de museos de arte en este trabajo nos abocamos a profundizar, como bien dijimos, en los de Bellas Artes. Dichos establecimientos gestados, en primera instancia, por el Estado Nacional, al que le sucederán luego replicas dependientes en los niveles provinciales y municipales. Se levantaron, así, instituciones que forjaron bajo los parámetros del modelo museístico moderno, el cual promovía una construcción arquitectónica cercana al neoclasicismo con un emplazamiento en el centro de la

³ El primero fue generado por políticas públicas con equipos abocado específicamente a esta tarea, mientras el segundo y tercero fueron suministrados por el aporte autogestivo del personal de los museos.

vida urbana. Mientras, el ordenamiento de sus piezas consistía en una selección y organización que, según el discurso científico, ofrecía una sucesión evolutiva de la experiencia artística. A su vez, la elección se correspondía con las características individuales de los objetos –por ejemplo, atributos genéricos o tipológicos–, su inscripción en Escuelas o estilos personales, o agrupaciones según rasgos originales y persistentes (García Blanco, 1999; Jiménez Blanco, 2014).

El primero que se fundó en Argentina data de 1895, se trata del Museo Nacional de Bellas Artes, ubicado en CABA, que se construyó bajo un guion museográfico que clasificaba y recortaba la idea de evolución de lo artístico. Sin embargo, durante las distintas etapas de dirección tomaría diferentes matices, por ejemplo, en la dirección de Eduardo Schiaffino se destacaban «la influencia natural del medio, la raza y el momento histórico de los creadores»; mientras en la gestión de Cupertino Del Campo se buscaba «inspiración en la pampa, no específicamente en cuanto tema, sino en sus cualidades: “colorido”, “luminosidad”, “sencillez”, “franqueza”, dando como resultado un «arte comprensible y fácil» (Baldasarre, 2013: 268).

Este modelo que supo delinear esta sede museal, años después, sería replicado en la mayoría de las ciudades capitales de las distintas provincias del país desplegándose hasta avanzadas las décadas del siglo xx, aunque algunos casos se diferenciaron al adquirir y exhibir obras con lenguajes renovadores o alineados a las vanguardias.⁴ Algunos de los establecimientos que podemos nombrar son: el Museo Provincial Emilio Caraffa de Córdoba (1915);

4 Baldasarre (2013) advierte que algunos museos tuvieron una actitud más progresista que el Museo Nacional de Bellas Artes como el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa de Córdoba que incorporó en 1926, la obra cubista *Bailarines* (1918) de Emilio Petroti.

el Museo de Bellas Artes Provincial Timoteo Navarro de Tucumán (1916); el Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Santa Fe (1918); Museo Provincial de Bellas Artes Dr. Pedro E. Martínez de Entre Ríos (1926); el Museo Provincial de Bellas Artes Emiliano Guiñazu de Mendoza (1928); Museo Provincial de Bellas Artes de Salta (1930); Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson de San Juan (1936); Museo Provincial de Bellas Artes Dr. Juan Ramón Vidal de Corrientes (1958); Museo Provincial de Bellas Artes Juan Yaparí de Misiones (1983); etc. Luego, le sucedieron aquellos creados en diversas localidades del territorio argentino como: el Museo Municipal de Bahía Blanca, Buenos Aires (1931), el Museo Municipal Juan B. Castagnino de Rosario, Santa Fe (1937); Museo de Bellas Artes Octavio de La Colina de La Rioja, La Rioja (1949), Museo Municipal de Bellas Artes Lucas Braulio Areco de Posadas, Misiones (1952); Museo Municipal de Bellas Artes Fernando Bonfiglioli de Villa María, Córdoba (1968); entre otros.

Sin embargo, sobre finales del siglo xx y principios del siglo xxi, estos museos de arte se vieron en la necesidad de atender nuevas demandas. Algunas de ellas se corresponderían con factores externos propios de las crisis que atravesaba el país que implicaron el inicio de la reconstrucción de la escena cultural tras las fracturas que dejó, principalmente, la década del noventa a raíz de la implementación de la reforma neoliberal (Sarlo, 2009; Gorelik, 2013). Para ello, se evidenció, entre otros aspectos, un florecimiento de un conjunto de políticas públicas locales que buscaron ampliar sus economías al proyectar en el sector cultural una apuesta para estimular el turismo local y extranjero. Otras demandas se forjaron en el propio sistema artístico al inducir a estos establecimientos a coleccionar y mostrar producciones contemporáneas que dieran cuenta



Conversatorio con artista en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino. Fotografía: Museo Castagnino + Macro.

de nuevas materialidades, lenguajes y formas que gestaban los productores locales en respuesta a las tendencias internacionales, así como ampliar los márgenes de lo visual enlazarlo con otras artes (Giunta, 2009; Zacharías, 2016). Al mismo tiempo, se estructuraron acciones que implicaron otra manera de presentar las colecciones estancadas en trastiendas o en muestras permanentes. Se distinguen, por ejemplo, la creación de anexos o ampliación de espacios expositivos para ofrecer narrativas que recurrían a giros temáticos o esquemas constelar (Guasch, 2016; Bishop, 2018); la recatalogación y la digitalización de la mano de investigaciones sobre las colecciones para extensiones físicas y/o virtuales (Alberch, 2012; Crescentino, 2022); entre otras posibilidades.

Por último, circunscribimos un conjunto de demandas del ámbito museístico que alen-

taron, entre otros aspectos, la promoción de espacios en donde la educación no formal y el entretenimiento no se percibieran de manera excluyente, o que alentarán una democratización y representación más plural. A raíz de ello, se llevaron adelante iniciativas que implicaron componer equipos con personal especializados; puestas en línea; creación de espacios de servicios de consumo; utilización de áreas circundantes para la recreación y exhibición; aspectos asociados a la accesibilidad; acciones museográficas abiertas al diálogo; etc. (Bonnin, 2018; Autor; Szántó, 2022). Sin embargo, dentro de este universo de demandas museísticas, lo que nos interesa enfatizar son aquellas acciones que ayudaron a que los públicos dejaran de «ocupar la periferia del trabajo museal a ocupar el centro» (Schubert, 2009: 70), transformándolos en un sujeto activo capaz de

	UBICACIÓN	HORARIOS	COSTOS	SERVICIOS	ACCESIBILIDAD	VIRTUAL	ARTICULACIÓN CON OTROS
MUSEO CARAFFA	Av. Poeta Lugones 411 (Zona Macro-Centro)	Martes a domingos y feriados de 10 a 19 h.	General: \$250 Miércoles: gratuito. Combinada MEC + Museo Palacio Ferreyra + Museo Palacio Dionisi: \$450 Grupo familiar: \$750	Áreas verdes/Jardines; biblioteca; guardarropa; resto; áreas de descanso; tiendas; sala de video; espacios talleres	Rampas de acceso; ascensor; personal del museo capacitado para recibir y orientar; baños accesibles; material digitalizado; sillas de ruedas a disposición	Portal institucional; blog; micro-sitio de colección; redes (Twitter; Facebook; Instagram)	Agencia-Córdoba; Asociación Amigos del MEC; Ministerio de Cultura de Nación; Fundación Burgue y Born; Fac. de Artes, Universidad Prov. de Córdoba; Alianza Francesa de Córdoba; Fundación Williams; Asoc. Dante Alighieri de Córdoba; Abuelas de Plaza de Mayo de Córdoba; Polo Ediciones, etc.
MUSEO CASTAGNINO	Avenida Pellegrini 2202 (Zona Centro)	De miércoles a sábado y feriados de 13 a 19 h. Domingos de 11 a 19 h.	Bono Contribución	Áreas verdes/Jardines; biblioteca; guardarropa; tienda/librería; áreas de descanso; primeros auxilios/servicios médicos	Rampas de acceso; ascensor; audio guías; personal del museo capacitado para recibir y orientar; baños accesibles	Portal institucional; newsletter; audioguías; redes (Twitter; Facebook; Instagram; YouTube; Flick)	Área de Derechos Humanos y Dirección de Inclusión y Accesibilidad de Esc. de Ingeniería Electrónica y Mecánica de UNR; MUCAR; Área de Adolescentes del Hospital Víctor J. Vilela; Instituto Elas-Grupo Oroño; DFINITY Foundation; Tersuave, etc.

Cuadro 1. Comparación de tácticas de *aspectos generales*. Elaboración propia.

redireccionar tanto lo expositivo como lo institucional (Chagra y Giese, 2015).

Veamos, entonces, que sucede cuando los museos de Bellas Artes comienzan a trabajar *con* y *desde* sus públicos, intentando no descuidar las demás demandas. Proponemos, a continuación, revisar estos aspectos a partir de la realidad particular del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa (Córdoba) y del Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino (Rosario), en vista de ilustrar las distintas estrategias institucionales que ponen en juego al trabajar desde una orientación participativa.

Estrategias institucionales participativas en el Museo Caraffa y en el Museo Castagnino

El Museo Caraffa y el Museo Castagnino pueden leerse como entidades patrimoniales que permiten recuperar un abordaje federal de la problemática. Dado que, por un lado, se encuentran emplazados en ciudades, como Rosario y Córdoba, que se levantan en el interior del país como urbes vibrantes con una dimensión económica y productiva significativas, y con una dinámica social y cultural de envergadura. Por otro, estas sedes museales presentan una sinergia particular con el sistema artístico nacional, ya que promueven un circuito en el

	COLECCIÓN	EXPOSICIONES	EDIFICIO	ASPECTOS MUSEOGRAFICOS	EVENTOS	ACTIV. CON ARTISTAS	ACTIV. GENERALES
MUSEO CARAFFA	Alrededor de 1300 obras que permite leer diversos procesos vinculados al desarrollo del arte argentino desde fines del siglo XIX hasta el presente.	«Todas son muestras itinerantes (...) estos últimos años, tenemos como cuatro bloques de muestras: esta que inaugura hoy hasta junio, junio a septiembre, septiembre a diciembre, diciembre-marzo. Y, con cada bloque hay de cuatro a siete muestras con curadores invitados y otras generadas por el personal» (Romano, Coordinadora, marzo 2022). «Tenemos un artista o dos artistas consagrado de trayectoria, o uno y dos artistas juveniles con otros lenguajes» (Torres, Director Museo Carrafa, julio 2022). ⁵	Estilo neoclásico. nueve salas de exposición, más salas de reserva de obras de arte. En 2007, la ampliación y efuncionalización del edificio histórico, y la creación del Museo Superior de Bellas Artes Evita-Palacio Ferreyra para exhibir la colección permanente.	Regulación de temperatura y humedad, según normativas internacionales; planta de iluminación de alta tecnología (sistema ERCO). Cartelas en salas, pequeñas etiquetas debajo de las obras, código QR en determinados espacios para acceder a material ampliatorio.	Obra de teatro «N 392, Jesús, soy Camille Claudel»; Ciclos de Cine: «Sol@s» -«Divino tesoro»-«No Humanos»; Concierto anual «Paisaje Sonoro»; Dialogo entre la Literatura y la Pintura; Recorrido performático «Visita Guiad Drags», etc.	Conversaciones con artistas, curadores e invitados (presencial); Presentación de libros de artistas expositores (presencial); Visita a muestras (virtual); Mujeres de la colección (virtual); Coleccionar arte en el MEC (pres+virtual); Ciclo de charlas entorno a las formas de producir Grabado y Arte Impreso (presencial); Recorridos fotográficos por las muestras (virtual), etc.	«Caja de Ideas & Herramientas» (Docentes); Talleres de arcilla (niños, jóvenes y adultos); Actividades creativas virtuales para trabajar en casa sobre la colección (público general); Revista digital «Expansiva» (Docentes); Proyecto Socioeducativo digital «El tren de los abrazos» (Doc. Nivel Inicial); Taller «El poder de los museos» (público general); Noche de Museos (público general); Talleres entorno a una exposición por área educativa (niños y jóvenes); etc.
MUSEO CASTAGNINO	Más de 4000 obras de arte europeo, argentino de los siglos XIX, XX y XXI, y de autores rosarinos hasta los años treinta hasta el presente.	«La propuesta es contar el arte argentino a través de artistas locales. Y, reforzar con las exposiciones temporarias esa misma idea (...) con autores varones de la ciudad este año» (D'Amelio, Director Museo Castagnino, agosto 2022). ⁶	Estilo neoclásico. Treinta y una salas de exhibición, cuatro para reservas de obras de arte. Nuevo anexo Macro (Museo de Arte Contemporáneo de Rosario), abierto el 16 de noviembre de 2004.	Cartelas en salas, pequeñas etiquetas debajo de las obras. Diferenciación de salas expositivas con colores. Luces generales y direccionadas. Folletos generales de las exposiciones.	Jornadas Feria de artistas y editoriales 8M y Cumpleaños N°85; «Micrófono abierto para celebrar la diversidad»; «Vibrant»; «Prevenir pinta Bien»; Ciclo de Música «Paisajes combinados»; etc.	Diálogos con curadores expositores (presencial); Recorridos guiados con artistas expositores (presencial); Montajes de muestras (virtual); Ciclo de entrevistas trayectorias (virtual), etc.	Noches de Museos Abierto-Quinta Quincena del Arte (público general); Talleres área educación durante Carnaval y Vacaciones de invierno (niños y familias); Taller musical-artístico (bebes), Programa ARTE y ESI (docentes y directivos); Proyecto «Sensibilidad Artística» (discapacidad visual); etc.

Cuadro 2. Comparación de tácticas de *aspectos particulares*. Elaboración propia.

⁵ Para recuperar información sobre las exposiciones que tuvieron lugar en 2022, recomendamos visitar <https://www.museocaraffa.org.ar/>

⁶ Las exposiciones que tuvieron lugar en 2022 se encuentran desplegadas en <https://castagninomacro.org/page/exposiciones>

interior –específicamente, en la zona central del país– que no pierde sus rasgos propios, y permite a los artistas ganar legitimidad antes de desembarcar en la capital nacional.

La breve descripción brindada hasta aquí intenta dar cuenta de las similitudes que ofrecen entre sí estos museos de Bellas Arte del territorio argentino. Sin embargo, como mencionamos, profundizaremos este análisis recuperando las tácticas que llevaron adelante, durante el año 2022, en vista de revisar sus estrategias institucionales participativas. Se ofrece, a continuación, cuadros comparativos que despliegan las diferentes tácticas teniendo en cuenta la palabra de sus directivos y coordinadores, e información suministrada en sus portales y redes sociales institucionales.

Ambos museos, como venimos señalando, presentan condiciones similares en lo que refiere a las *tácticas* de aspectos generales. Un detalle a distinguir es que, a pesar de que los dos poseen un carácter estatal, el museo cordobés pertenece al ámbito de la administración provincial, y el museo rosarino al municipal, lo cual está íntimamente ligado a la diferencia en sus dinámicas institucionales, lo cual impacta, por ejemplo, en los valores de sus entradas, en sus recursos financieros y humanos, etc.

Otro conjunto de semejanzas se presenta ligadas a las tácticas de aspectos particulares. Por un lado, aquellas que se vinculan con la naturaleza de sus colecciones que, aunque difieren en cantidades, permiten no solo asociarlos a la tipología de museos de Bellas Artes, sino también dar cuenta de las posibles respuestas a las demandas del sistema artístico, por ejemplo, al adquirir y exhibir obras de arte contemporáneas. Por otro lado, evidenciamos cierta correspondencia entre sus fisonomías, al tratarse de edificaciones monumentales neoclásicas que se levantan en espacios emblemáticos de las ciudades que les dan cobijo. En esta lí-

nea, además, reconocemos que los gobiernos han promovido sedes alternativas con distintos fines para ampliar, entre otros aspectos, sus espacios expositivos.⁷ No obstante, señalar que el Museo Caraffa dispuso, en los últimos años, de una mayor inversión que se ve reflejada en refacciones y mejoras edilicias del propio inmueble, como en adecuaciones museográficas y de conservación.

Un punto que presenta cierta disparidad es la programación de las exposiciones y las actividades generales y/o artísticas. Atendemos, primeramente, una rica variedad de ofertas que no solo se circunscriben a lo expositivo, muchas de ellas llevadas adelante por el departamento de educación –aunque intuimos en articulación con otras áreas–; se registra, no obstante, que el museo cordobés ostenta un mayor número que el museo rosarino. Asimismo, observamos como ambos museos presentan –como efecto y consecuencia de la pandemia– un crecimiento de acciones que articulan lo físico y lo virtual, o que han sido diseñadas específicamente para sus puestas *online*.

Un segundo nivel de análisis, vinculado a lo expositivo, identificamos que, en ambos casos, los guiones ponen el acento en lo nacional y/o local y, al mismo tiempo, recuperan lenguajes y materialidad tradicionales como pinturas, grabados y dibujos, y otras innovadoras que ofrecen performance, objetos, instalaciones, textiles, etc. Este aspecto, a su vez, está íntimamente ligado, por ejemplo, con exhibir propuestas de jóvenes artistas –*Chroma Key para horneros*

7 En 2004, el municipio rosarino crea el anexo, Museo de Arte Contemporáneo (macro) que se acoplará a la estructura institucional del Museo Castagnino –si bien la propuesta original fue exhibir la colección contemporánea, luego cada gestión institucional tomará distintas especificidades–. En otro orden de cosas, en 2007, se producirá la creación del Museo Superior de Bellas Artes Evita-Palacio Ferreyra, el cual fue concebido con el objetivo de presentar la exposición permanente del Museo Caraffa (Panozzo, 2018).



Vista interna del Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino. Fotografía: Museo Castagnino + Macro.

de Mauro Guzmán en el Museo Castagnino, y *La reina* de Yuri Gogol en el Museo Caraffa; entre otras muestras-, así como productores o uradores de trayectoria –*Ojos de cristal: obras de Aldo Magnani 1948-1978* en el Museo Castagnino, y *Miguel Ocampo. Intuiciones* en el Museo Caraffa-. Se percibe, a través de estas narrativas y de las piezas/artistas cierto involucramiento participativo de los visitantes desde lo emocional o lo intelectual. Específicamente, en el caso de estas narrativas consideramos que se estimula a cuestionar significados o discursos que se corresponden con las características individuales de los objetos; la percepción de la Historia del Arte –o el sistema artístico– en clave local; o de los intereses de los artistas convocados. Esto nos lleva a reflexionar sobre cierta lectura de estos museos en cuanto a la práctica participativa que ofrecen a los públi-

cos en sus salas, en línea con lo planteado por Bishop (2006) y Elffers & Sitzia (2016), estaríamos ante facilitadores de la interacción tanto física como intelectual entre el público y la pieza/artista, ya que invitan a ponderar este tipo de experiencia por encima de otras.

Esta dinámica que se percibe en lo expositivo permite detenernos en otra condición de la participación que tiene que ver con el perfil de los públicos a los que se está convocando. Sobre este último punto, recuperamos la voz de los directivos en cuanto a quienes consideran que son sus públicos asiduos, y quienes no. En primer lugar, recuperamos la palabra del director del Museo Caraffa que manifiesta

... en términos generales es una población universitaria juvenil que tiene que ver con un barrio en que habita, dada la cercanía con

la Universidad Nacional de Córdoba, y la Universidad Provincial de Córdoba. Además, de ese público, tenemos un público minoritario, mayor de edad, que viene con determinadas muestras o con nombres que ellos recuerdan o los tienen registrados [...] También, hay que registrar que hay una población turística muy importante sobre todo cuando son fechas de vacaciones, un público de turismo digamos, nacional o de otras provincias. Pero, antes de la pandemia, una de las características que tenía este museo es que había mucho espectador extranjero dado que había muchos hostel en la zona, donde venían turistas jóvenes, también (Torres, julio de 2022).

En cuanto al Museo Castagnino su director expresa

... nosotros tenemos público cautivo, [...] que le gusta mucho el arte, que viene a las inauguraciones, muy vinculado a una cultura muy tradicional del Castagnino. Gente que le gusta la pintura, el arte en general, de las Bellas Artes, profesionales, clase media, eso es un tipo. Pero, se está sumando gente joven que no había pasado en otros momentos (D'Amelio, agosto de 2022).

Bajo esta línea, podemos percibir como ambos directores están señalando como su público asiduo a un claro segmento –aunque con ciertas diferencias– que se corresponde con el prototipo de visitante al que están dirigiendo las estrategias institucionales participativas que ofrecen. Pero, al profundizar en este grupo, una pista que encontramos en las tácticas de aspectos particulares es que están siendo trabajados en subgrupos a partir de múltiples ofertas en sus actividades y/o eventos. Si bien no queremos caer en determinismos, percibimos que algunas acciones estimulan, por ejemplo, la presencia de un público joven como el caso de *Vibrant*, dos

jornadas de exhibición y conversatorios entorno al arte digital y los *Tokens no fungibles*, en el museo rosarino. Mientras otros, como el concierto anual «Paisaje Sonoro», ofrecido en el museo cordobés, se vinculan con una convocatoria destinada a atraer un público adulto mayor. Otra subclasificación que podemos indicar se corresponde con la condición de participantes frecuentes o poco frecuentes –según cada caso en particular–, distinguible en algunas de las ofertas brindadas a lo largo del año. Asimismo, reconocemos como ambos directores al consultarles sobre cuáles son los grupos más relegados concuerdan que se trata de un público de zonas vulnerables que no conocen, o tiene ciertos prejuicios sobre este tipo de instituciones; grupos a los que, si bien se le ofrecen propuestas específicas, aún consideran que falta un mayor involucramiento.

Advertimos, no obstante, otros eventos que intentan aumentar los públicos solo que, en este caso, se trata de aquellos que suelen estar dispuestos a participar de lo cultural. Tácticas como «Micrófono abierto para celebrar la diversidad» en el Museo Castagnino o «Visita *Guiad Drags*» en el Museo Caraffa apelaron a la presencia de grupos disidentes que suelen llevar sus reivindicaciones a otros espacios públicos. También, notamos tácticas generales que atienden aspectos de accesibilidad en las estructuras de las sedes museales o proyectos como «Sensibilidad Artística» –vinculado a la discapacidad visual– en el museo rosarino. Al mismo tiempo, identificamos un trabajo coordinado entre las áreas de educación y las secretarías municipales y provinciales para promover la visita de escuelas de la periferia con poblaciones de bajo recursos. Este aspecto nos lleva a pensar que, más allá de la zona, se reconoce también al público escolar como parte central de su público asi-



Vista interna del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa. Fotografía: Arq. Gonzalo Viramonte.

duo.⁸ Observamos que la mayoría de estas acciones, en zonas más desfavorables, son programas o actividades puntuales que se ajustan a experiencias coordinadas juntos con otros –u organizadas por otros–, y no como una premisa de las políticas institucionales de estos museos. Percibimos, por el contrario, cierta preferencia por acrecentar la presencia de públicos asiduos que están dispuestos a participar de las artes bajo cierto gesto espectacular (Verón, 2013). Este aspecto lo vemos, por ejemplo, reflejado en un importante número y

8 «lo hacemos con el FAE, Fondo de Asistencia Educativa, con el colectivo los pasan a buscar y lo recibimos acá, hacen visita, talleres» (D'Amelio, agosto de 2022). Este Fondo generado por el Ministerio de Educación Provincial, se crea para que las municipalidades y comunas de la provincia de Santa Fe aseguren el mantenimiento, ampliación y construcción de edificios escolares, promover actividades de recreación y educación no formal, etc., para más información revisar www.santafe.gov.ar.

en las condiciones que ostentan –prevalencia de obras de la colección, exposiciones y/o artistas– las tácticas de aspectos particulares, las cuales presentan una impronta de corte visual y, en menor medida, otro tipo de lenguajes artísticos o puestas museográficas que apelan a lo audiovisual, sonoro o escénico.

Todo lo mencionado hasta aquí nos lleva a reflexionar sobre el perfil institucional en relación con las formas básicas de participación que estos museos están promoviendo a la hora de convocar a los públicos. Si bien, reconocemos esfuerzos para diversificar el perfil de los visitantes al convocar a sectores que no participan en general de las artes o que privilegian otros intereses, creemos que se tratan de intentos que no logran despuntar como una política institucional sostenida: son propuestas ocasionales generadas por algunos departamentos o

por terceros que articulan con estos museos. En este sentido, advertimos una dinámica de participación en los museos trabajados que se asocia con la de ampliar, al poner el acento en atraer a un mayor número de visitantes que están dispuestos a participar en las artes, pero que no lo hacen, necesariamente, de manera habitual –participantes poco frecuentes–. En otras palabras, aún se percibe una fuerte ligazón de la participación en estos establecimientos vinculada a la visita y su frecuencia. ¿Por qué pensamos esto? Como señalamos, la mayoría de las estrategias institucionales participativas que ofrecen poseen un importante componente de corte artístico visual, y por tanto privilegian un tipo de público –o de comunidades artísticas (Bishop, 2006)– que sabe que lo que va a encontrar allí se corresponde con sus intereses y gustos, y le permitirá crear nuevos significados sobre lo artístico visual. Sin embargo, advertimos que estos museos están atendiendo a este segmento de manera diferenciada a través de múltiples acciones que buscan que su concurrencia se convierta en un hacer cotidiano.

Muy lejos queda aún la posibilidad, en línea con lo mencionado, de un perfil organizacional que profundice una producción compartida, de jerarquizada y activa *con* y *desde* los públicos, aunque sea solo direccionada a sus participantes frecuentes. Si bien se detectan cierto incentivo por generar *activaciones* asociadas a diálogos, por ejemplo, entre los visitantes y algunos actores que forman parte de la institución y/o del sistema artístico, en tácticas de aspectos particulares como las visitas mediadas con artistas o conversatorios con curadores; o narrativas que estimulan experiencias individuales o colectivas que cuestionan significados o discursos establecidos sobre lo artístico visual; sin embargo, los niveles de interacción que proponen consideramos

son básicos y elementales. Solo encontramos, en todo el abanico de *tácticas*, dos acciones más complejas que recuperan modalidades de participación como la colaboración o la co-creación en el Museo Caraffa: el proyecto «Coleccionarte en el MEC» de Diego Trulls que invita a seleccionar obras de arte realizadas por artistas en un *ipad* en el espacio virtual y físico; y la propuesta expositiva del *Proyecto Educativo. Les olvidades* llevada adelante por el área de educación que apelaba a acciones colaborativas del público infantil. Alentamos por estos ejercicios, pero evidenciamos que ambas tácticas dejan supeditada la participación a la propuesta generada por un artista o a un departamento determinado, y no a una política institucional sostenida.

Comentarios finales

A lo largo de este recorrido, hemos puesto de manifiesto lo que implica promover intentos democratizadores y de representación en los museos de arte, en vista de recuperar una orientación más plural que privilegia el trabajo *con* y *desde* sus públicos. Advertimos como este aspecto está íntimamente ligado a la noción de participación que adoptan las instituciones culturales y artísticas, lo cual conlleva reconocer qué papel juega en ellas, así como la manera en que está siendo entendida y llevada adelante.

De ahí que consideramos que, a diferencia de otras tipologías, los museos de arte –sostenidos en la tipología de Bellas Artes– están promoviendo la participación de los públicos en relación con la visita a sus espacios físicos y virtuales desde visiones autónomas e instrumentales sobre el arte que coleccionan, investigan y exhiben, así como desde las acciones que habilitan los artistas que convocan. Este comentario nos lleva a reconocer como aún se

conserva un predominio de lo objetual, detectando así cierta ponderación de la dimensión artística por sobre la dimensión social.

Si bien reconocemos que estas dimensiones plantean caminos distintos sobre los públicos, como dejamos presentado en este recorrido, ello no implica que ambas estén pensando en ellos. La recuperación de las tácticas tanto generales como particulares –en cada una de ellas se exploran, a su vez, subcategorías– reconoce como, en los museos de Bellas Artes analizados, se brindan estrategias institucionales participativas que se enfocan mayoritariamente a públicos que están considerando participar o que ya participan en las artes. Si bien advertimos que estos segmentos son atendidos desde cierta heterogeneidad, distinguimos que aún sostienen clasificaciones tradicionales –edad, lugar de residencia, virtual/presencial–, y no desde aspectos innovadores o propios de esta tipología como su relación con lo artístico, preferencias de obras, maneras de ver el arte, etc.

Consideramos, en otro orden, que poner un mayor acento en su dimensión social implicaría atender a aquellos individuos que no están dispuestos a participar de lo artístico –grupos marginalizados o en peligro de exclusión social–. Tal como advertimos en este recorrido no se trata de una tarea fácil, ya que requiere cambiar las actitudes al convocarlos, destinar recursos que no todos pueden afrontar y, a la vez, no descuidar las demandas de los distintos actores y públicos que forman parte de su dinámica diaria. Trabajar con este segmento y promover estrategias para ellos, claramente, marcaría una *polivocalidad* de los públicos, aunque continúe siendo una percepción de la participación desde la visita. En línea con esta última mención, creemos que un verdadero punto de inflexión, se corresponde con generar estrategias que estimulen otras maneras

de abordar lo participativo. Es así como distinguimos, por un lado, la posibilidad de recuperar acciones que no solo se ajusten a las interacciones que proponen los objetos o las propuestas de los artistas en clara línea con lo expositivo, sino un perfil organizacional que promueva un tipo de producción compartida, no jerarquizada, que estimule diversos beneficios creativos y estéticos, pero también apueste por la restauración del lazo social acorde a demandas e intereses de los públicos. Por otro lado, acciones que impliquen distintos niveles de interacción simples y complejas desde una multiplicidad de modalidades participativas. Todo ello con el fin de promover una estructura organizativa más democrática y representativa que, en vista de ello, considere a los públicos sujetos activos de los diversos procesos de lo que allí acontece, reconociendo sus experiencias, conocimientos y corporalidades como parte central de la dinámica museística. En esta línea, señalar que, en base a los resultados de esta investigación, a futuro creemos necesario articular investigaciones que recuperen la opinión de los visitantes sobre lo participativo, así como profundizar en las modalidades de participación en sus ofertas.

En fin, como pudimos ver las realidades varían de un museo a otro, y las peculiaridades contextuales y las condiciones institucionales claramente determinan el hacer de este tipo de sede museal. Los casos ofrecidos se presentaron en vista a revisar un abordaje sobre lo participativo con fuerte ligazón al de inclusión que, dejan entrever que no hay un manual ni modelos replicables, sino aspectos a tener en cuenta a la hora de trabajar *desde y con* los públicos. Se intenta comenzar a recorrer ciertos puntos desde singularidades que permitan demarcar generalidades para detectar un tipo de hacer que –ya entrado el siglo XXI– impulse a correrse del lugar sacralizado, para asociarlo

con un verdadero espacio democrático y de representación *con y desde* los públicos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERCH, Ramón (2012) *Digitalización del patrimonio: archivos, bibliotecas y museos en la red*, Barcelona: Editorial UOC.
- BALDASARRE, María Isabel (2013) «Museo universalista y nacional. El lugar del arte argentino en las primeras décadas de vida institucional del Museo de Bellas Artes de Buenos Aires», *A Contracorriente* 3: 255-278.
- BENITO, Patricia (2022) *Configuraciones grupales de trabajo en el campo del arte mendocino, visualidad y discursos (2001-2015)*, Tesis doctoral, Universidad Nacional de Rosario.
- BISHOP, Claire (2006) *Participation (Documents of Contemporary Art)*, Massachusetts: The MIT Press.
- (2018) *Museología radical o ¿qué es «contemporáneo» en los museos de arte contemporáneo*, Buenos Aires: Libretto.
- BONNIN, Mirta (2018) *De templos del saber a lugares de encuentro*. Disponible en <https://cordobaprimero.com.ar/index.php/2018/08/03/templos-del-saber-lugares-encuentro/> [Fecha de consulta 12/07/2023]
- BOLLO, Alejandro *et al.* (2017) *Study on Audience Development: How to place audiences at the centre of cultural organisation*, Brussels: Directorate-General for Education.
- BROWN, Alan & Jennifer NOVAK-LEONARD (2011) *Getting in on the act. How arts groups are creating opportunities for active participation*, Cambridge: WolfBrown.
- CHAGRA, Natalia y Ana Inés GIESE (2015) *¿Para quién es el museo?*, Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.
- COLBERT, Francois y Manuel CUADRADO (2003) *Marketing de las artes y la cultura*, Madrid: Ariel.
- CRESCENTINO, María (2022) *Entre archivos analógicos y archivos virtuales. Videoarte del sur en la encrucijada*, Ponencia presentada en la ESHID2021 - II Congreso Internacional Estéticas Híbridas de la Imagen en Movimiento: Identidad y Patrimonio, València: Universitat Politècnica de València.
- DEWY, John (1998[1927]) *Democracia y educación*, Madrid: Ediciones Morata.
- ELFFERS, Anna & Emilie SITZIA (2016) «Defining participation: practices in the dutch art world», en KAVANAGH, J. & K. MCSWEENEY (eds.) (2016) *Museum Participation: New Directions for Audience Collaboration*. Edinburgh: Museums Etc Ltd, 39-67.
- FALK, John & Lynn DIERKING (2000) *Learning from museums: Visitor experiences and the making of meaning*, Walnut Creek: AltaMira Press.
- GARCÍA BLANCO, Ángela (1999) *La exposición. Un medio de comunicación*, Madrid: Akal.
- GIUNTA, Andrea (2009) *Poscrisis: arte argentino después de 2001*, Buenos Aires: Siglo.
- GORELIK, Adrián (2013) *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- GUASCH, Ana María (2016) *El arte en la era global. 1989-2015*, Madrid: Alianza Forma.
- HARLOW, Bob (2014) *The Road to Results. Effective Practices for Building Arts Audiences. The Wallace Foundation*. Disponible en: <https://www.wallacefoundation.org/knowledge-center/Documents/The-Road-to-Results-Effective-Practices-for-Building-Arts-Audiences.pdf> [Fecha de consulta 24/07/2023]
- HEIN, George (2006) «Museum Education», en MACDONALD, Sharon (ed.) *A Companion to Museum Studies*, Nueva Jersey: Blackwell Publishing, 340-352.
- HERITAGE LOTTERY FUND (2010) *Thinking about... Community participation*. Disponible en https://www.culturehive.co.uk/wp-content/uploads/2013/04/HLF-Thinking_about_audience_development.pdf [Fecha de consulta 12/07/2023]
- HOOPER-GREENHILL, Eilean (2000) «Changing Values in the Art Museum: rethinking communication and learning», *International Journal of Heritage Studies* 1: 9-31.
- JIMÉNEZ BLANCO, María Dolores (2014) *Una historia del museo en nueve conceptos*, Madrid: Básicos Arte Cátedra.
- LI, Yin (2020) «Museums and Marketing: A Controversy over New Strategies», *Esic Market Economics and Business Journal*, 1: 183-208.
- MCCARTHY, Kevin & Kimberly JINNETT (2001) *A new framework for building participation in the Arts*, Santa Mónica: Rand Corporation.
- PASTOR HOMS, María Inmaculada (2004) *Pedagogía museística. Nuevas perspectivas y tendencias actuales*, Barcelona: Ariel.
- SARLO, Beatriz (2009) *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

SIMÓN, Nina (2010) *The Participatory Museum*, Santa Cruz: Museum 2.0.

STUEDAHL, Dagny (2019) «Participation in design and changing practices of museum development», en DROTNER, K. *et al.* (eds.) (2019) *Museums, Media and Communication*, London: Routledge. 219-232.

SZÁNTÓ, András (2022) *El futuro de los museos. 28 diálogos*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

SCHUBERT, Karsten (2009) *The Curator's Egg: The evolution of the museum concept from the French Revolution to the present day*, London: Ridinghouse.

PANOZZO ZENERE, Alejandra (2018) *Se contempla, se experimenta. Modos de comunicar del museo de arte contemporáneo*, Rosario: UNR Editora.

VERÓN, Eliseo (2013) «El cuerpo como operador (I): la apropiación de objetos culturales», en VERÓN, Eliseo (2013) *La semiosis social, 2. Ideas, momentos, interpretantes*, Buenos Aires: Paidós. 305-336.

ZACHARIAS, María Paula (2016) *Estado del arte*, Buenos Aires: Ministerio de Nación.

Recibido el 9 del 8 de 2023

Aceptado el 4 del 10 de 2023

BIBLID [2530-1330 (2023): 70-89]





Collage amb imatges d'Archeosticker (<https://archeosticker.com>).

ENGAGEMENT D'AUDIÈNCIES I NARRATIVA DIGITAL A L'ÀMBIT DEL MUSEU

AUDIENCE ENGAGEMENT AND DIGITAL NARRATIVE IN THE MUSEUM FIELD

Beatriz Mocchi
Universidad de Málaga

Resumen Aquest estudi busca confirmar la hipòtesi que la inclusió d'instruments i narracions digitals contribueix a generar un major engagement entre els museus i perfils específics del públic. Per a això, es defineix el perfil de consumidor cultural, s'expliquen les principals estratègies per a estudiar aquest públic i s'esclareix el potencial de la narrativa digital en l'àmbit museístic a través d'un estudi bibliogràfic i de bones pràctiques.

Palabras clave museus, narrativa, audiències, digital.

Abstract This study seeks to confirm the hypothesis that including digital tools and narratives contributes to generating greater engagement between museums and specific audience profiles. To this end, the cultural consumer profile is defined, the main strategies to study this audience are explained and the potential of digital storytelling in the museum field is clarified through a bibliographical study and best practices.

Keywords Museums, Narrative, Audiences, Digital.

El consumidor cultural

Aquest estudi parteix de la idea que el públic dels museus constitueix una tipologia particular de consumidor cultural que, com a tal, requereix ser estudiat en profunditat per a poder establir una vinculació profunda amb els seus interessos i valors. També assumeix que els museus són institucions no solament culturals, sinó també socials. Això implica que els seus espais han d'estar al servei dels seus visitants, promovent el diàleg i atenent les seves necessitats de manera activa i facilitant la creació d'experiències úniques (Gómez-Vilchez, 2012).

Bourdieu (2010a) parla d'una distribució desigual del capital cultural i artístic que porta al fet que cada agent social guardi una relació diferent amb els elements que formen el capital cultural. Els seus estudis entorn de la qüestió de l'origen del gust, realitzats a França entre 1963 i 1968, van mostrar que aquesta relació ve donada, fonamentalment, per la classe social i, en conseqüència, per l'educació rebuda. Així, afirma que hi ha una relació pròxima entre les pràctiques culturals amb el capital educatiu i l'origen social (Bourdieu, 2010b). Amb tot, en l'actualitat, amb l'aparició d'internet i dels mitjans digitals i la seva difusió a baix cost s'ha promogut una major democratització de l'accés a la cultura, la qual cosa implica que el públic del museu es constitueix com un públic molt divers i, per tant, fragmentat.

Tanmateix, això no vol dir que les afirmacions de Bourdieu hagin quedat en el passat. Les dades de l'última enquesta d'hàbits i pràctiques culturals a Espanya (Ministeri de Cultura i Esport, 2019) mostren que les taxes d'assistència a museus ascendeixen dràsticament en augmentar el nivell d'estudis, per la qual cosa la desigualtat en l'accés a la cultura en termes de classe i educació, tal com planteja Bourdieu, continua existint. Per a fer desaparèixer aquesta desigualtat, seria necessari dur a ter-

me canvis importants, especialment en l'àmbit educatiu, formal i informal, perquè respon a un problema social de caràcter estructural.

D'altra banda, els productes i serveis culturals es configuren de manera independent de la lògica de mercat imperant, tot i que els productors culturals es troben immersos en aquest mercat. A conseqüència d'això, el consumidor cultural no pot ni ha d'estudiar-se de la mateixa manera que qualsevol altre tipus de consumidor, sinó que es deu tipologitzar de manera molt específica, deixant a un costat els criteris d'utilitat i prenent en consideració una sèrie de factors que inclouen, també, els seus valors i percepcions respecte del producte cultural i artístic que tenen davant.

Les classificacions de públics del sector cultural i museístic són nombroses, i no hi ha un consens generalitzat sobre aquest tema, per la qual cosa resulta complex agrupar totes les classificacions realitzades al llarg dels anys. Aquí s'ha realitzat una classificació pròpia que parteix d'una selecció dels elements que conformen les classificacions genèriques existents. S'entrarà en major detall en classificacions específiques en la secció dedicada als estudis de públics.

En *Running a Museum: A Practical Handbook*, la guia pràctica del ICOM (Boylan, 2004), Victoria Wollard classifica els visitants dels museus entre actuals (*actual visitors*), potencials (*potential visitors*), i virtuals (*virtual visitors*), sent aquests últims aquells que es relacionen amb el museu merament en l'àmbit virtual, a través de la pàgina web i les xarxes socials.

Aquesta classificació és vàlida, però incompleta, perquè no respon de manera exhaustiva al grau de vinculació dels consumidors actuals amb la institució. Hi ha dues classificacions que busquen, precisament, donar compte d'aquesta vinculació. Es tracta de la distinció entre visitants esporàdics, actius i compromesos (Lleial i Quero, 2011), i la categorització d'audiències per hàbit, per elecció i per sorpresa (Brioux i altres, 2017).



L'experiència EMOTIVE. Font: Emotive (<https://emotiveproject.eu>).

Els visitants esporàdics vindrien a ser aquells que han mantingut alguna relació transaccional ocasional amb l'organització cultural o artística. És el cas d'aquells visitants que s'han vist atrets per una gran difusió mediàtica d'una exposició o un espectacle. Per contra, els visitants actius i els visitants compromesos són aquells que guarden una relació estable i pròxima amb la institució, fins al punt de convertir-se en divulgadors de la labor d'aquesta. Els visitants actius guarden una relació informal amb el museu, mentre que els compromesos tenen una relació formal, generalment com a socis o clients. Els

visitants compromesos acostumen a ser part de les fundacions d'Amics del Museu o associacions semblants.

D'altra banda, els visitants que acudeixen al museu per hàbit són aquelles persones que tenen costum de participar en activitats culturals amb freqüència, mentre que el públic per elecció el formen aquelles que, per diferents motius, generalment associats al seu estil de vida o a la falta d'oportunitats, tendeixen a no participar en elles. Finalment, es troben els visitants per sorpresa, que són aquells que són indiferents o hostils, generalment a

conseqüència de desavantatges socials, culturals i d'accessibilitat.

No obstant això, no tots els individus que cauen sota aquestes denominacions tenen la mateixa motivació en el moment d'accedir als productes o serveis del museu. En la seva tesi doctoral, Aldo Do Carmo (2020) fa una distinció ulterior entre visitants experts (*expert visitors*) i visitants principiants (*amateur visitors*). Els experts vindrien a ser aquells que visiten els museus per a buscar fonts d'inspiració per a les seves pròpies produccions mentre observen les exposicions, les activitats i els serveis del museu, perquè es tracta d'individus que tenen algun tipus de relació professional amb allò que busquen en ell —artistes, periodistes, galleristes, investigadors, professors i fins i tot estudiants—. Per contra, els visitants principiants manquen d'aquesta relació professional amb el museu, per la qual cosa la seva motivació es troba relacionada, més aviat, amb la seva cerca d'entreteniment o oci, de noves experiències i de preferències de caràcter personal.

Una distinció semblant és la duta a terme per Notario Álvarez (2018), que distingeix entre públics especialitzats, és a dir, formats per investigadors i acadèmics, públics escolars i públics turístics.

L'estudi d'audiències

El desenvolupament d'audiències és fonamental per a posar al visitant en el centre de les institucions, perquè conforma totes les activitats que permeten crear i desenvolupar relacions amb els públics, tant potencials com existents. En el cas dels museus, com es va veure anteriorment, això és fonamental, perquè el visitant és el que dona sentit a la seva missió o *raison d'être* i, per tant, resulta imprescindible la seva introducció en la seva gestió estratègica (Da Milano i Gariboldi, 2019).

Per això, és fonamental realitzar anàlisi de públics que permetin conèixer-los en profun-

ditat per a atendre de la millor manera possible a les seves necessitats i per a desenvolupar i dissenyar exposicions, activitats i estratègies dirigides a un públic específic, configurant experiències úniques per a cada visitant. Això resulta especialment complex, perquè els estudis han d'incloure tant dades demogràfiques, socials i econòmiques, com també una perspectiva transdisciplinària que combini aquesta informació amb una sèrie de factors sociològics, psicològics i comunicatius. En aquest sentit, és important treballar en la creació d'una metodologia sòlida que permeti donar compte d'una societat cada vegada més diversificada i segmentada.

Les metodologies que poden utilitzar-se per a la realització d'aquestes anàlisis de públics són nombroses i responen a les necessitats de cada institució. Fonamentalment, pot parlar-se d'anàlisis quantitatives i anàlisis qualitatives, sent els primers els basats en la recopilació i l'anàlisi de dades, generalment estadístics o numèrics, i els segons aquells que integren un enfocament interpretatiu que es basa en l'observació del comportament o la realització d'entrevistes i grups de discussió enfocats a recopilar dades no numèriques. Prenguem en consideració ara alguns exemples representatius de totes dues metodologies.

El primer estudi d'audiències de museus amb veritable rellevància científica va ser dut a terme per Bourdieu i Darbel (1966), i es va basar en una enquesta realitzada a més de mil visitants de vint-i-un museus francesos. A través d'aquesta, es van poder definir les característiques principals d'aquests visitants, especialment referent a la relació entre el seu origen social i les seves opinions respecte del contingut trobat en el museu. L'estudi, que es va publicar posteriorment amb el títol *L'amour de l'art*, es va constituir com una fita revolucionària per a la major comprensió del bagatge cultural i social dels individus que visitaven els museus, i va obrir camí per a la realització de molts més estudis destinats a com-

prendre el perfil general dels visitants. Estudis més recents s'han utilitzat per a comprendre la postura del conjunt dels visitants respecte d'unes certes decisions, com per exemple la utilitat de l'ús de recursos digitals en les visites guiades o educatives i la necessitat d'integrar aplicacions mòbils en les mateixes (Ortega i altres, 2020), o fins i tot la seva percepció sobre els valors i el futur dels museus (Ayala i altres, 2021).

Aquesta metodologia té les seves limitacions, perquè està pensada per a recol·lectar una immensa quantitat de dades que permetin realitzar generalitzacions, la qual cosa implica que no es prenen en consideració en les seves conclusions les particularitats individuals dels membres del grup. Per contra, la metodologia qualitativa fa èmfasi en aquestes diferències i, encara que els seus resultats no són sempre generalitzables, permeten donar compte de les experiències personals dels subjectes de l'estudi, una cosa fonamental a l'hora de dissenyar propostes que apel·lin als valors de cada individu. L'enfocament qualitatiu és molt més ric també en termes tècnics, perquè inclou tècniques més variades, d'observació, entrevistes profundes i focus groups.

Una de les recerques qualitatives de major rellevància en l'àmbit de l'estudi de públics és la realitzada per Veron i Levasseur (1983), la qual va buscar tipificar els visitants dels museus a través del mapatge dels seus moviments i interaccions al llarg de la visita. Així, la recerca se centrava en l'observació del comportament dels visitants, i va resultar en la creació d'una sèrie de simpàtics perfils basats en la manera de comportar-se d'alguns animals. Així, pot parlar-se de visitants formiga, visitants peix, visitants llagostes i visitants papallona. Aquest tipus d'estudi va inspirar a molts investigadors posteriors, que van basar els seus perfils en la interpretació de l'espai expositiu per part del visitant (Umiker-Sebeok, 1994) o en l'interès mostrat per cada element de l'exposició (Edison i Dean, 1994; Marti i altres, 2001). Estudis



Exemple de *storytelling* visual a Twitter. Font: Colección del Museo Ruso. Málaga.

més recents, recolzats en models computacionals d'anàlisi interactiva, han servit a crear perfils molt més elaborats i, per tant, més efectius a l'hora d'optimitzar les estratègies d'engagement (Mancas i altres, 2009).

Tots aquests estudis tenen en comú la creació de target persones, que vindrien a ser la tipificació d'un grup d'usuaris objectiu que comparteixen característiques de comportament comuns (Miaskiewicz i altres, 2011). Els estudis més recents sobre aquest tema es basen tant en dades quantitatives com en dades qualitatives (*mix-methods*), per la qual cosa conjuminen els avantatges de totes dues metodologies per a crear un perfil que, en rigor, és molt més exhaustiu. En particular, resulta interessant basar la creació d'aquestes target persones en la categorització de Falk (2016), que basa la seva anàlisi en la motivació dels visitants, la qual cosa afecta tant les expectatives com a l'experiència de la visita. Falk identifica

cinc persones: els exploradors, els facilitadors, els cercadors d'experiències, els professionals i els carregadors (*rechargers*). Recerques recents han posat a prova aquests perfils a través d'un qüestionari i una autoavaluació, arribant a demostrar que, de fet, poden definir-se target persones simplement preguntant al visitant per les seves motivacions i la manera en què jutgen l'èxit de la seva visita (Almeshari i altres, 2019).

Si bé és cert que no hi ha models perfectes que esgotin la creació de perfils del visitant, és clar que aquests perfils són necessaris per a comprendre realment al visitant i per a oferir-li les experiències que busca en la seva visita al museu.

Gestió estratègica dels públics

Per a oferir la millor experiència possible al visitant, cal adoptar l'una o l'altra estratègia segons el tipus de públic que es vulgui atreure per mitjà d'aquestes accions. En termes generals, s'acostuma a parlar d'estratègies d'atracció per a aquells individus que mostren algun tipus de resistència o de barrera a l'hora de visitar els museus, mentre que per als públics actius, que compten amb alguna mena de relació prèvia amb la institució, es requereixen estratègies d'engagement (Leal i Quero, 2011). Aquest binomi fa referència a dos reptes diferenciats però complementaris: la creació de nous públics i la gestió dels públics actuals.

Per regla general, acostuma a ser més rendible centrar-se en desenvolupar aquells públics que compten ja amb una relació prèvia amb la institució. És important destacar que parlar d'estratègies d'atracció per als públics potencials no implica que no sigui necessari implementar maneres d'atreure als públics actius. Això és així com conseqüència de l'àmplia oferta d'oci a la qual aquests tenen accés i amb la qual el museu es veu obligat a competir. Per aquest motiu, encara que es parli a partir d'aquest moment

d'estratègies per a atreure als públics, aquestes no es referiran a públics potencials.

Per a aprofundir en aquesta qüestió, es prendrà com a línia de base l'estudi de Sellas i Colomer (2009), el qual serà complementat amb reflexions ulteriors.

En primer lloc, cal establir un o més objectius dirigits a augmentar la participació: segons el que es vulgui aconseguir, pot buscar-se incrementar la freqüència de consum, crear hàbits o establir una major o més profunda vinculació amb la institució. Independentment dels objectius que s'estableixin, és important recordar que han de fonamentar-se en tres principis de caràcter institucional: el desig de rebre algun tipus de resposta o implicació per part de l'exterior, la confiança en les capacitats dels participant en la vida del museu, i la capacitat de donar resposta a les seves contribucions (Simon, 2010).

Una vegada definits, poden considerar-se tres àmbits estratègics en els quals dur-los a terme: producte, accessibilitat i comunicació.

En l'àmbit productiu, resulta fonamental incorporar la idea dels públics i la seva identificació en tots els processos de creació cultural, permetent així oferir una sèrie de productes i serveis que satisfacin a tots i cadascun d'ells, combinant un programa general i un programa específic per a satisfer els interessos tant dels públics experts com els ocasionals.

D'altra banda, en l'àmbit de l'accessibilitat pot parlar-se de diversos grups d'estratègia: geogràfic, temporal, econòmic i social. En particular, l'àmbit de l'accessibilitat resulta de gran interès també en la generació de nous públics, ja que permet neutralitzar les barreres d'accés i les resistències dels grups d'interès.

Finalment es troba l'àmbit de la comunicació que, al seu torn, es divideix en dos grans blocs: comunicació corporativa i comunicació de producte. La comunicació corporativa és l'encarregada de transmetre la imatge de marca, tant a través de campanyes de comunica-



Irene d'Atene. Font: Archeosticker (<https://arceosticker.com>).

ció, que permeten crear valor de context, com per mitjà de la creació de confiança de marca del proveïdor. Per contra, la comunicació de producte se centra en resultats a curt termini transmetent informació general a través de mitjans propis (programes, cartells) i mitjans de comunicació (relacions públiques), informació específica als públics segmentats per

mitjà de les TIC, i potenciant els prescriptors intermedis per mitjà de la comunicació horitzontal, generalment a través del boca-orella. A tot això caldria afegir un nou element: les xarxes socials, l'ús de les quals es fonamenta en la possibilitat, per part del visitant, de compartir la pròpia opinió respecte de les exposicions, activitats i instal·lacions del museu.

Les xarxes socials compten, a més, amb un altre avantatge: la preponderància del *user-generated content* facilita una forma molt especial de participació del visitant, en la mesura en què aquest mateix té la possibilitat d'interactuar amb les exposicions més enllà de la visita, creant una narrativa alternativa a la proposta pel comissari per mitjà de la interpretació de la mateixa fora dels límits físics del museu.

Malgrat aquesta aparent separació entre àmbits estratègics, la veritat és que els objectius d'aquests acostumen a convergir no solament entre ells, si no també amb la seva funció educativa que, al seu torn, beneficia el desenvolupament d'audiències (Stamp, 2014).

Narrativa digital i gestió del públic

La narrativa digital, associada sobretot al desenvolupament de noves tecnologies, ha demostrat el seu potencial de canviar la relació dels públics amb els museus (Giaccardi, 2012). Per això, caldria reflexionar sobre el motiu pel qual els museus troben en la narrativa un aliat fantàstic per a afavorir l'engament dels públics i la seva participació activa en la vida cultural.

Els museus tenen una relació molt estreta amb la construcció de la identitat col·lectiva dels individus i comunitats que habiten un determinat territori. Partint d'aquesta idea, la Comissió Europea ha finançat diversos projectes centrats en aprofundir en la relació entre la narrativa digital i l'experiència dels visitants en la seva relació amb el patrimoni cultural.

El projecte *CHESS: Cultural Heritage Experiences through Socio-personal interactions and Storytelling* (2011-16) pretenia integrar la recerca interdisciplinària en accessibilitat, narrativa digital, metodologies interactives i tecnologies mòbils amb una base sòlida tant en ciències de l'educació com en museologia. Resulta especialment interessant l'aplicació del projecte, dut a terme en el Museu de l'Acròpoli

a Atenes, en el qual es van proposar diferents narratives als visitants. Aquests visitants eren tipologitzats per mitjà de target persones i podien seleccionar en quina narrativa aprofundir a través dels seus dispositius mòbils.

Més endavant, el projecte *DIAMOND: Dialoguing Museums for a new Cultural Democracy in Europe* (2012-14) es va centrar en aprofitar el potencial dels museus com a eines per a afavorir la inclusió social i l'apoderament d'adults en situació de vulnerabilitat per mitjà de diferents metodologies associades a la narrativa digital. Aquest projecte s'assentava sobre la idea que contar històries és intrínsec a la nostra naturalesa humana, independentment de la procedència o de l'entorn perquè, tal com afirmen Da Milano i Falchetti (2013), aquesta necessitat de contar històries és comú a totes les cultures humanes. Curiosament, *DIAMOND* és l'únic projecte europeu que relaciona narrativa digital i museus en territori nacional, perquè entre els membres del partenariat que va impulsar el projecte es trobava el Museu de Ciències Naturals de València.

Recentment, el projecte *EMOTIVE: Storytelling for Cultural Heritage* (2016-19) ha treballat des de la premissa que els llocs patrimonials són més que mers llocs de coneixement –són llocs «emocionals» que permeten desenvolupar connexions humanes profundes. Per això, el partenariat que el va impulsar es va dedicar a investigar, dissenyar, desenvolupar i avaluar mètodes i eines per a fer costat a les organitzacions culturals en la creació de narratives que es dediquessin a posar en valor el patrimoni a través de la introducció d'aquesta perspectiva emocional.

Sovint, en parlar de narrativa digital, especialment quan s'aplica al patrimoni o a l'art, es cau en l'escepticisme generat per la proliferació (i l'èxit) de costoses superproduccions immersives de l'estil de «Monet» a Barcelona o, més recentment, «Impressionistes» a Màlaga. No obstant això, el concepte és molt més senzill i,



Medusa vs Coronavirus. Font: Gallerie degli Uffizi / Insider (<https://www.insider.com/flornce-italy-uffizi-galleries-museum-on-tiktok-2020-6>).

encara que fart difícil de definir en l'estat de l'art actual, en el qual existeixen moltes definicions, podria considerar-se que, seguint a Robin (2006), totes aquestes narratives «giren entorn de la idea de combinar l'art de contar històries amb un ampli ventall de mitjans digitals, com a imatges, àudio i vídeo», definició que presenta la narrativa digital i els instruments que s'utilitzen per a realitzar-la com a molt més humils.

En un dels seus més recents treballs, Bonacini (2020) realitza un estudi exhaustiu respecte de les formes que poden prendre aquestes narratives digitals. En aquestes línies es posarà l'accent en les narratives visuals, interactives i transmedials. Encara que, tal com veurem en les següents línies, aquestes tres modalitats de

narrativa són diferents entre si, comparteixen algunes característiques interessants per a aquest estudi:

a. En primer lloc, com es va esmentar amb anterioritat, no es necessiten molts fons per a crear narrativa digital de qualitat que afavoreixi l'engagement dels públics. Per això, és una solució de baix cost que facilitaria les coses a les institucions que tenen menys opcions de finançament.

b. Així mateix, el format de les tres modalitats encaixa molt bé amb els productes culturals, ja que no requereixen tenir contacte directe amb aquests ni tampoc modificar-los de cap manera. D'aquesta manera, es facilita també una alineació amb la missió de les

institucions que les realitzen, és a dir, la protecció i la cura del patrimoni.

c. Finalment, totes elles faciliten la interacció del públic amb el patrimoni, tant en la institució com fora d'ella. Això últim podria portar a la proliferació de *user-generated content*, és a dir, contingut creat per usuaris particulars; una eina que ha provat ser molt interessant per a augmentar el consum en altres sectors (Malthouse i altres, 2016), i que podria per això aplicar-se també al sector cultural.

La narrativa visual es pot definir, segons Orzati (2019), com aquella la producció de la qual es troba fonamentada en imatges i en la representació d'un món narratiu que constitueix una narració personal amb objectius específics, orientada a la replicabilitat i la difusió de la qual pot realitzar-se en un o més mitjans.

Encara que en el marc de la narrativa visual pot parlar-se d'una varietat immensa d'eines, les més conegudes són les xarxes socials: Instagram, Snapchat i TikTok són les més habituals entre els joves. En totes aquestes xarxes socials poden realitzar-se diferents tipologies de narrativa visual, des de la més tradicional, dirigida a compartir imatges de la visita, fins a estratègies amb vídeo-mapping. Les xarxes socials compleixen, en aquest sentit, una funció mixta entre una dimensió d'oci o diversió i una dimensió educativa i divulgativa. A més, compten amb molt programari complementari, que permeten la creació de continguts per part de professionals que no tenen habilitats digitals específiques.

També pot parlar-se de narrativa visual en Twitter, una de les xarxes preferides dels millenials a Espanya (Fernández, 2021) i una de les més representatives de les formes de narrativa tradicional en general i de narrativa visual en particular. No obstant això, si un s'até a la definició donada per Orzati (2019), no qualsevol tuit pot considerar-se, estrictament, una forma de narrativa visual.

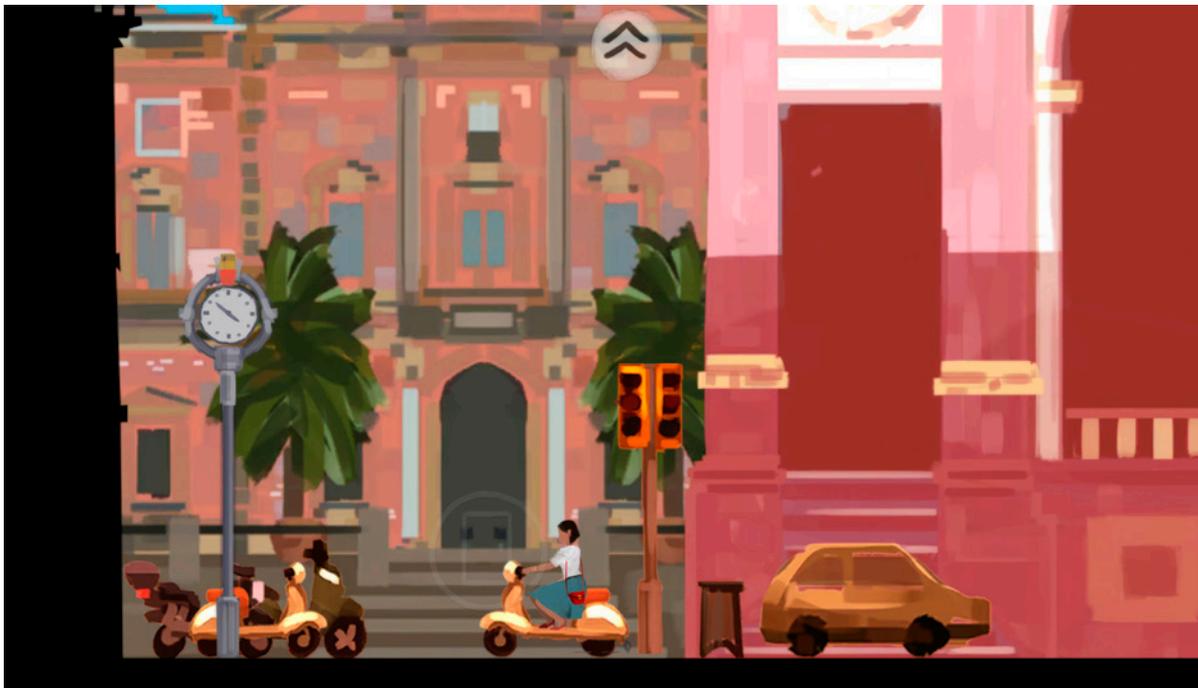
D'altra banda, les xarxes socials també permeten al visitant crear les seves pròpies formes de narrativa visual. La funció de crear històries (*stories*), present tant a Snapchat com

a Instagram, permet als visitants documentar i compartir la visita i les seves impressions sobre la mateixa amb un grau d'immediateza molt superior a qualsevol altre mitjà digital. Així mateix, permet, en un cert sentit, exercir com a comissari de l'exposició, en la mesura en què se seleccionen peces que tenen un significat per a aquest visitant en particular (Villaspesa i Wowkovich, 2020).

També constitueix una forma específica de narrativa visual la creació de memes, tant visuals com audiovisuals. Destaca el fenomen dels *Archeostickers*, una sèrie d'imatges creades a partir de fotografies d'escultures de diferents museus del món i que contenen missatges irònics. Aquests *stickers* poden descarregar-se a partir de la seva pàgina web i enviar-se a través de WhatsApp.

Un altre fenomen d'aquestes característiques, però de caràcter audiovisual, és el de la pàgina TikTok de les *Gallerie degli Uffizi*, en els vídeos de les quals els quadres i escultures interactuen: expliquen qui són, parlen del Coronavirus i critiquen als visitants que no porten posada la mascareta. El cas dels Uffizi ja ha fet història en el món del museu, ja que les *Gallerie* no tenien cap xarxa social abans de l'inici de la pandèmia i, gràcies a la creació del compte de TikTok i a la realització d'una sessió de fotos de la mega influencer Chiara Ferragni per a Vogue Hong Kong, han vist créixer exponencialment el nombre de visites en general i dels joves en particular.

La narrativa interactiva és aquella que permet al visitant influir sobre l'evolució del discurs en temps real, interactuant amb el contingut i organitzant-lo a plaer (Brouillard i altres, 2015). Un exemple famós de narrativa interactiva és el de la sèrie de llibres «Tria la teva pròpia aventura», en el qual el lector decideix el curs del relat en prendre l'una o l'altra opció per a continuar amb el seu desenvolupament. Aquesta idea ha estat traslladada també a plataformes de vídeo, com Netflix, que compten amb adaptacions interactives d'algunes pel·lícules.



Father and Son 2. Font: Museu Arqueològic de Nàpols (<https://mann-napoli.it/en/father-and-son-2-2>).

De manera semblant, «Recorreguts», una iniciativa del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), permet als usuaris de la pàgina del museu interactuar amb aquest. Els Recorreguts són col·leccions creades pels usuaris a partir de les imatges, àudios, vídeos i publicacions disponibles en la pàgina web del museu. D'aquesta manera, poden organitzar els continguts que els interessin de la manera que prefereixin, generant veritables lectures transversals i narratives alternatives a les propostes en les exposicions.

Un clàssic de la narrativa interactiva en l'àmbit del museu és l'aplicació *Second Canvas*, una eina que permet crear experiències multimèdia combinant imatges d'altíssima resolució amb narració interactiva. Així, l'usuari té accés a detalls i explicacions de les obres a les quals, de trobar-se molt concorregut el museu o mancar la seva visita de guia o audio-guia, no tindria accés.

Un altre estil d'interès és el relacionat amb el fenomen del *edutainment*, és a dir, de l'educa-

ció en l'entreteniment. Com el seu nom indica, aquest fenomen combina educació i entreteniment, per la qual cosa busca cridar l'atenció i afavorir la motivació per l'aprenentatge (Aksakal, 2015). Entre les iniciatives d'aquestes característiques, destaca la *Time Machine* del Metropolitan Museum, que permet explorar els diferents racons del museu i diferents obres artístiques a través d'una màquina del temps animada; *Nubla*, del Museu Thyssen, que, en col·laboració amb Nintendo, va desenvolupar un videojoc des de l'interior del museu, en el qual el protagonista buscava conèixer la seva identitat a través dels quadres; i *Father and Son* (1 i 2), un videojoc desenvolupat pel Museu Arqueològic de Nàpols, a través del qual es viatja a través de diferents èpoques històriques. Aquest últim té un gran interès perquè poden aconseguir-se recompenses i continguts exclusius si es juga dins del museu gràcies a la geolocalització.

En aquest sentit, la ludificació constitueix un altre tipus interessant de narrativa

interactiva, que compta amb l'avantatge de ser d'interès per a més del 40% de la població mundial donada la seva estreta relació amb el món del videojoc (DFC Intelligence, 2020).

La narrativa transmèdia és, com el seu nom indica, un tipus de relat on la història es desplega a través de múltiples mitjans i plataformes de comunicació i, a més, l'usuari forma un paper actiu en aquest desplegament (Scolari, 2013). Idealment, cadascuna d'aquestes plataformes atorga un valor diferent que, en última instància, remet a una única narrativa, com una sort de puzzle. Aquesta narrativa té quatre característiques principals: la riquesa del seu univers narratiu, la diversitat de plataformes, la interactivitat que permet i la capacitat d'inscriure's en un determinat marc temporal (Jarrier, 2016). La narrativa transmèdia constitueix una de les millors eines per a afavorir el engagement dels visitants a llarg termini, perquè disminueix la distància entre els visitants més experts i els principiants (Bideran i Bourdaa, 2021).

Exemples de narrativa transmèdia en la cultura pop són aquells que reben el nom de «universos»: l'univers Marvel, l'univers Harry Potter, l'univers Tolkien. Tots ells compten amb una immensa varietat de productes en diferents mitjans. El més interessant en l'àmbit del museu, almenys a nivell europeu, és, sense lloc a dubte, el de l'anteriorment esmentat Museu Arqueològic de Nàpols. Bonacini (2020) llista tots els seus productes: mini-documentals narratius, les Històries del MANN, la MANN TV, el videojoc *Father and Son*, del qual es va parlar amb anterioritat, còmics al voltant de les obres del museu, entre altres.

Conclusions

Els museus són un reflex de la societat i, com a tals, tenen la funció de transmetre una determinada narrativa, entesa com una realitat simbòlica que fa referència a la identitat dels

individus i de les comunitats. Lluny de devaluar la cultura, la introducció de mitjans digitals en la comunicació i difusió del patrimoni artístic ha contribuït a posar la cultura en valor, promovent un accés més democràtic a aquesta, posant en dubte les narratives imperants i atraient a públics de molt variada tipologia.

Malgrat que no hi ha una metodologia perfecta pel que fa a la recerca de públics en els museus, una anàlisi que es preï hauria d'incloure elements de la recerca quantitativa i la recerca qualitativa. En aquest sentit, resulta d'especial interès l'ús de perfils del visitant basats tant en les estadístiques recollides en les enquestes que es donen al final de les visites com en estudis especialitzats. Conèixer els interessos dels visitants i aprofundir en les seves motivacions és fonamental per a oferir-los el tipus d'experiència que caminen buscant.

Encara que cada tipologia de visitant compta amb característiques diferenciadores, hi ha alguns elements comuns:

1. Les narratives tenen un caràcter profundament experiencial, per la qual cosa a cada individu li agrada tenir llibertat sobre la narrativa que rep. Això és així perquè la narrativa condiona la manera en què el visitant percep ja no sols el relat que se li presenta, si no també totes les seves experiències posteriors a aquesta experiència narrativa.

2. Contar històries és intrínsec a la nostra naturalesa, per la qual cosa és beneficiós i natural donar als individus la possibilitat de comptar la seva versió d'una mateixa història, o una versió alternativa d'aquesta història.

3. Els individus tenen la tendència de buscar activament connexions de caràcter emotiu amb el patrimoni, és a dir, es busquen a si mateixos.

Tot això porta a la necessitat que els individus participin de l'una o l'altra manera en aquestes narratives. Els tipus de narrativa digital més utilitzats en l'àmbit del museu són les narratives visuals, interactives i transmèdia, ja que permeten als visitants crear connexions profundes amb el patrimoni.

La narrativa visual és, sense cap dubte, la manera més senzilla d'establir relacions bilaterals immediates amb els visitants del museu. L'ús de xarxes socials permet estar sempre en contacte amb el visitant o el consumidor de contingut, en el cas que es parli de visites en línia. D'altra banda, la narrativa interactiva és especialment útil per a donar als visitants la possibilitat de tenir un paper actiu en el coneixement de les obres artístiques, i té un potencial educatiu molt gran. Finalment, a causa de la varietat de productes i elements, la narrativa transmèdia constitueix una de les millors eines per a afavorir l'engagement dels visitants a llarg termini, perquè permeten generar engagement més enllà dels límits que aconseguix l'espai digital del museu. Si bé és cert que crear una estratègia de narrativa transmèdia és fart complicat i requereix d'una quantitat immensa de recursos, tant econòmics com de personal especialitzat; és clar que aquest tipus de narrativa és el que busquen les generacions del futur –per això, és raonable invertir en la creació d'aquestes narratives, ja sigui a través de petites iniciatives o de projectes pilot.

REFERÈNCIES I BIBLIOGRAFIA

ALMESHARI, Moneerah, DOWELL, John i Julianne NYHAN (2019) «Using personas to Model Museum Visitors», en *Proceedings of acm 27th Conference on User Modeling, Adaptation and Personalization Adjunct (umap'19 Adjunct)*.

AYALA, Íñigo, CUENCA, Macarena i Jaime CUENCA (2021) «The Future of Museums. An Analysis from the “Visitors” Perspective in the Spanish Context», *The Journal of Arts Management Law and Society*, 51(1): 1-17.

AKSAKAL, Nalan (2015) «Theoretical View to The Approach of The Edutainment», *Procedia: Social and Behavioral Sciences*, 186: 1232-1239.

BALZOLA, Andrea i Paolo ROSA (2011) *L'arte fuori di sé. Un manifesto per l'età post-tecnologica*, Milano: Feltrinelli.

BIDERAN, Jessica i Melanie BOURDAA (2021) «La valorisation du patrimoine sous influence», en BIDERAN, Jessica i Melanie BOURDAA (eds.) (2021), *Valoriser le patrimoine via le transmedia storytelling*, Collection Muséo-Expographie / OCIM, 7-28.

BOLLO, Alessandro *et al.* (2017) *Study on Audience Development. How to place audiences at the centre of cultural organisations*, Luxemburgo: Oficina de Publicacions de la Unió Europea.

BONACINI, Elisa (2020) *I musei e le forme dello storytelling digitale*, Roma: Aracne Editrice.

BROULLARD, Julien, LOUCOPOULOS, Claire i Barbara DIERICKX (2015) *Digital Storytelling and Cultural Heritage*. Disponible a: <http://www.athenaplus.eu/getFile.php?id=556>.

BOURDIEU, Pierre (2010a) *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

— (2010b) *Distinction. A social critique of the Judgement of Taste*, Londres: Routledge.

BOURDIEU, Pierre i Alain DARBEL (1966) *L'amour de l'art: Les musées d'art européens et leur public*, París: Éditions de Minuit.

BOYLAN, Patrick (coord.) (2004) *Running a Museum: A Practical Handbook*, París: ICOM.

COLOMBO, Maria Elena (2020) *Musei e cultura digitale*, Milano: Editrice Bibliografica.

DA MILANO, Cristina i Alessandra GARIBOLDI (2019) *Audience Development: mettere i pubblici al centro delle organizzazioni culturali*, Milano: Franco Angeli Edizioni.

DA MILANO, Cristina i Elisabetta FALCHETTI (2013) «Diamond. Dialoguing Museums for a New Cultural Democracy», en *ICERI2013 Proceedings*, Sevilla: AITED.

DAL FALCO, Federica i Stavros VASSOS (2017) «Museum Experience Design: A Modern Storytelling Methodology», *The Design Journal*, 20(1): S3975-S3983.

DFC INTELLIGENCE (2020) *Global Video Game Consumer Segmentation*. Disponible en: <http://www.dfcint.com/product/video-game-consumer-segmentation-2/>.

DO CARMO, A. (2020) *Cultural Valorisation: A comprehensive and pondered perspective for the evaluation of small museums* (Doctorado), Universidad de Amsterdam.

EDSON, Gary i David DEAN (1994) *The Handbook for Museums*, Londres: Routledge.

FALK, John (2016) *Identity and the museum visitor experience*, Londres: Routledge.

FERNÁNDEZ, Rosa (2023) «Redes sociales favoritas de los millennials en España 2021». Recuperado de: <https://es.statista.com/estadisticas/934869/redes-sociales-preferidas-de-los-millennials-en-espana/>. [Fecha de consulta 5/05/2021].

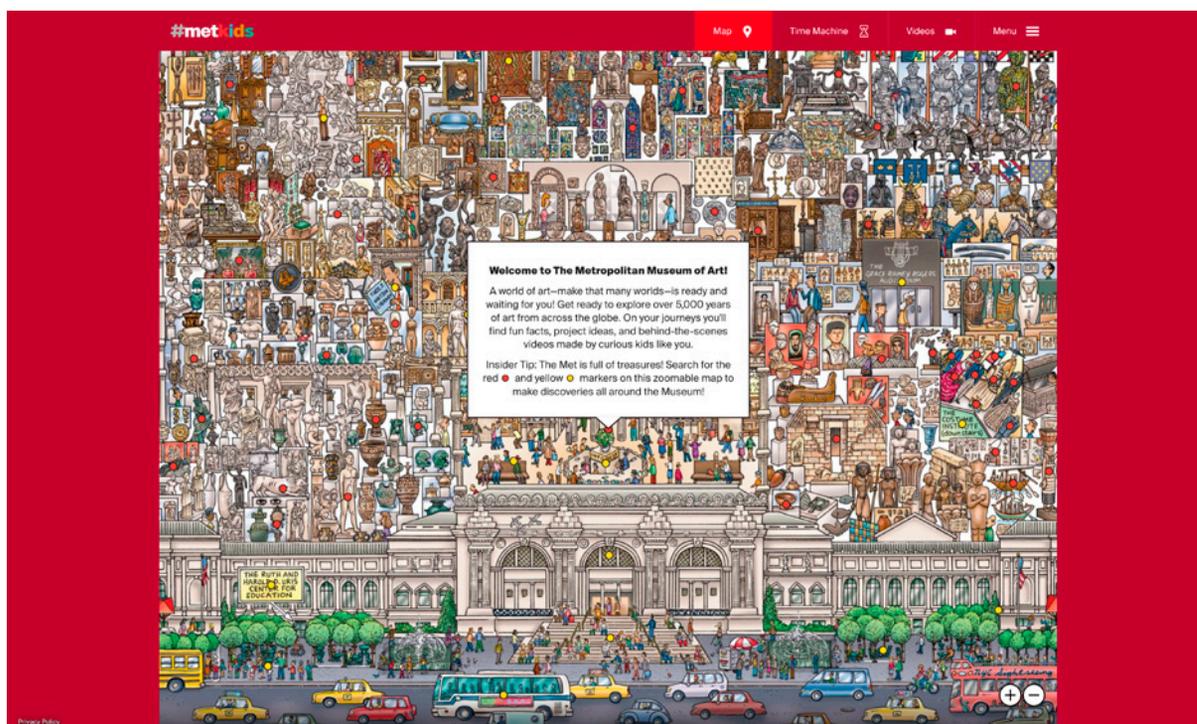
- FREIRE SÁNCHEZ, Alfonso (2018) *La nueva narrativa transmedia de la generación Google Kid*, Barcelona: Editorial uoc.
- GIACCARDI, Elisa (2012) *Heritage and Social Media: understanding Heritage in a Participatory Culture*, Londres: Routledge.
- GÓMEZ-VILCHEZ, Soledad (2012) «Museos españoles y redes sociales», *Telos: Cuadernos de Comunicación e Innovación*, 90: 79-86.
- JARRIER, Elodie (2016) *Transmédia Experience and Narrative Transportation*, International Arts, Cultural and Creative Industries Symposium (Turín, Italia).
- LEAL, Antonio i María José QUERO (2011) *Manual de marketing y comunicación cultural*, Cádiz: Universidad de Cádiz.
- MANCAS, Matei *et al.* (2009) «Hypersocial museum: addressing the social interaction challenges with museum scenarios and attention-based approaches», *QPSR del programa de investigación numediart*, 2(3).
- MALTHOUSE, Edward *et al.* (2016) «Evidence that user-generated content that produces engagement increases purchase behaviours», *Journal of Marketing Management*, 32: 427-444.
- MARTI, P., GABRIELLI, F. i F. PUCCI (2001) «Situating Interaction in Art». *Personal and Ubiquitous Computing*, 5(1): 71-74.
- MEDINA, Cremilda (2003) *A Arte De Tecer O Presente. Narrativa E Cotidiano*, São Paulo: Summus.
- MIASKIEWICZ, Tomasz i Kenneth KOZAR (2011) «Personas and user-centered design: How can personas benefit product design processes?», *Design Studies*, 32(5): 417-430.
- MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE (2019) *Síntesis de resultados de la Encuesta de hábitos y prácticas culturales en España 2018-2019*, Madrid: Secretaría General Técnica, Subdirección General de Atención al ciudadano, Documentación y Publicaciones.
- NOTARIO SÁNCHEZ, Ángel (2018) «El público en el museo actual. Reflexiones sobre la Nueva Museología y las masas», *De Arte*, 17: 191-203.
- ORTEGA, Félix, GARCÍA, Inma i María Esther PÉREZ (2020) «Comunicación y Educación en los Museos, espacios de interacción en la Zona de Desarrollo Próximo en España», *Education in Knowledge Society*, 21.
- ORZATI, Daniele (2019) *Visual Storytelling: Quando il racconto si fa immagine*, Milano: Hoepli.
- PÉREZ SANTOS, Eloísa (2008) «El estado de la cuestión de los estudios de público en España», *Mus-A. El público y el Museo. Revista de los Museos de Andalucía*, 10.
- ROBIN, Bernard (2006) «The educational uses of digital storytelling», en CRAWFORD, C (ed.) (2006) *Proceedings of site 2006 – Society for Information Technology and Teacher Education International Conference*, Orlando: Association for the Advancement of Computing Education.
- SALMON, Christian (2016) *Storytelling: La máquina de fabricar historias y formatear las mentes*, Barcelona: Península.
- SCOLARI, Carlos Alberto (2013) *Narrativas Transmedia. Cuando todos los medios cuentan*, Barcelona: Deusto Ediciones.
- SELLAS, Jordi i Jaume COLOMER (2009) *Marketing de las artes escénicas. Creación y desarrollo de públicos*, Barcelona: Gescénic.
- SIMON, Nina (2010) *The Participatory Museum*, Santa Cruz: Museum 2.0.
- SOLIMA, Ludovico (2012) *Il museo in ascolto. Nuove strategie di comunicazione per i musei statali*, Roma: Rubbettino.
- SQUIRE, C. (2014) «O que é narrativa?», *Civitas*, 14(2): 272-284.
- STAMP, A. (2014) «50 Public Shades and challenge audience development» en DE BIASE, F. (ed.) (2014) *The public culture. Audience development, audience engagement*, Milano: Franco Angeli.
- UMIKER-SEBEOK, Jean (1994) «Behavior in a Museum: A Semio-Cognitive Approach to Museum Consumption Experiences», *Signifying Behavior*, 1(1).
- VERON, Eliséo i Martine LEVASSEUR (1983) *Ethnographie de l'exposition: l'espace, le corps et le sens*, Paris: Editions del Centre Pompidou.
- VILARES, Cândida (2006) *Como analisar narrativas*, Brasil: Editora Ática.
- VILLAESPEA, Elena i Sara WOWKOWYCH (2020) «Ephemeral Storytelling With Social Media: Snapchat and Instagram Stories at the Brooklyn Museum», *Social Media + Society*, 1-13.
- VOLPE, Giuliano (2018) «Custodire il passato per raccontarlo agli uomini di oggi» en DAL MASO, Cinzia (ed.) (2018) *Racconti da Museo*, Puglia: Edipuglia, 5-10.

Recibido el 18 del 6 de 2023

Aceptado el 31 del 7 de 2023

BIBLID [2530-1330 (2023): 90-105]





Time Machine del Metropolitan Museum. (<https://www.metmuseum.org/art/online-features/metkids/explore>).



Vista del Museo Interactivo de Ciencia de Quito. Fotografía: Archivos de la Fundación Museos de la Ciudad.

MUSEOS Y SOCIEDAD: LOS DESAFÍOS DEL MUSEO INTERACTIVO DE CIENCIA (MIC), QUITO, ECUADOR

MUSEUMS AND SOCIETY: THE CHALLENGES OF THE INTERACTIVE MUSEUM OF SCIENCE (MIC), QUITO, ECUADOR

María Susana Robledo
*Fundación Museos de la Ciudad
Museo Interactivo de Ciencia*

Paulina Jáuregui
*Fundación Museos de la Ciudad
Museo Interactivo de Ciencia*

- Resumen En la sociedad actual, la información científica es una necesidad latente. En tal contexto, el conocimiento no formal que asumen los museos de ciencia plantea una serie de desafíos que, en América Latina, revisten características diferenciales. Esto se debe, en parte, a la interacción entre los Estados, cómo ha avanzado la ciencia, la academia y la sociedad civil. Para el Museo Interactivo de Ciencia (MIC), ubicado en Quito, Ecuador, tales retos se relacionan con la historia del desarrollo científico de la nación, la ausencia de una política pública clara de divulgación del conocimiento y los vínculos que se pueden establecer entre diferentes actores.
- Palabras clave Museos de ciencia, Museo Interactivo de Ciencia, Ecuador, desafíos, educación no formal.
- Abstract In today's society, scientific information is a latent need. In this context, the non-formal knowledge assumed by science museums poses a series of challenges that, in Latin America, have diverse characteristics. This is due, in part, to the interaction between states, and how science, academia and civil society have advanced. For the Museo Interactivo de Ciencia (MIC), located in Quito, Ecuador, these challenges are related to the history of the nation's scientific development, the absence of a clear public policy for the dissemination of knowledge and the links that can be established between different actors.
- Keywords Science Museums, Interactive Science Museum, Quito, Ecuador, Challenges, Non-Formal Education.

El museo de ciencia como centro de divulgación científica

Los principios generales sobre los que operan los museos de ciencia modernos incluyen priorizar los aspectos contemporáneos del conocimiento en lugar de los históricos, manipular los componentes de la exposición e incorporar actividades de gestión y difusión para la educación científica. El abordaje del conocimiento y su rol social, la selección, clasificación y exhibición de los objetos, así como los discursos que los rodean, han reflejado históricamente las innovaciones e inquietudes de cada época. En consecuencia, el discurso museográfico en los museos de ciencia siempre puede percibirse como una proposición sobre qué es el saber y cuál es su valor (Friedman, 2010). Las exposiciones de los museos de ciencia también combinan diferentes estrategias de comunicación y su hipertextualidad ayuda a la divulgación e interpretación de la materia que abordan. Esta interacción le da a la exposición su significado previsto (Pacheco 2007; Sánchez Mora 2004).

El objetivo del presente ensayo es presentar una reflexión sobre los desafíos actuales que enfrenta el MIC, del Ecuador, como una institución dedicada a la divulgación científica. Se encuentra organizado en cuatro apartados: el primero aborda el estado de la Ciencia, Tecnología e Innovación (CTI) en Latinoamérica; el segundo describe la situación en Ecuador; el tercero refiere los desafíos que enfrenta el museo a la luz del contexto nacional; y, finalmente, se exponen las conclusiones.

Al sur de Quito, en el tradicional barrio Chimbacalle, se encuentra el espacio que nos ocupa, y que perteneció, entre 1935 y 1999, a la antigua fábrica de tejidos de algodón La Industrial. El 13 de septiembre del año 2006, la Fundación Museos de la Ciudad recibió

la gestión administrativa, financiera y técnica del «Proyecto Museo de la Ciencia y la Tecnología» de la Municipalidad del Distrito Metropolitano de Quito (DMQ). El 18 de diciembre del 2008 se inauguró, presentándose como una propuesta innovadora en educación científica no formal, conservando en gran medida el bien inmueble que fue parte de la historia del desarrollo industrial nacional y protegiendo el diseño arquitectónico original:

El MIC es un espacio concebido para la comunicación, la socialización y la democratización de la ciencia y la tecnología. Una de las características principales del MIC es la interactividad con el usuario en temas relacionados con la ciencia. Este museo ha sido considerado como el único en su tipo a nivel local y nacional; por este motivo, busca la participación activa y una relación emocionante con la ciencia, lo cual lo convierte en un centro de encuentro, reflexión, exposición de objetos, instalaciones, ideas y conocimientos (Uvidía, 2021: 2).

Actualmente, cumple unas metas establecidas por un modelo educativo cuyos ejes temáticos se alinean a los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) 2030, por lo que se centra en generar aprendizajes que se fundamentan en la experiencia didáctica. Asimismo, sus propuestas se planifican bajo teorías pedagógicas inclusivas, apoyadas en la museología crítica, que se encuentra en el modelo de gestión y que delimita los pabellones de exposición, el trabajo de mediación comunitaria con las comunidades cercanas y las propuestas de actividades educativas. En este sentido, su objetivo principal es consolidarse como un referente en educación no formal y en la divulgación de CTI, lo cual presenta interesantes desafíos, atravesados el contexto histórico de su desarrollo en Ecuador.



El museo y la primera infancia. Fotografía: Archivos de la Fundación Museos de la Ciudad.

Metodología

El presente estudio tiene una perspectiva cualitativa, con un enfoque interpretativo de fuentes primarias y secundarias, dado que los criterios de análisis tienen como referencia la significatividad y suficiencia de los datos, así como el entorno social y cultural. Se entrevistaron a actores claves, profesionales seleccionados por su rol en la difusión de la ciencia y en la gestión administrativa y educativa del Museo, entre ellos técnicos educativos, ex coordinadores, responsables de museología educativa y representantes de KUNA, comunidad de divulgadores del conocimiento científico y ancestral del Ecuador. Se

recolectó información secundaria de documentos internos del museo e informes de políticas públicas.

El criterio de interpretación de las entrevistas, los datos documentales y la presentación de los hallazgos se complementó con un análisis contextual, a partir de la descripción de la trama en la que se desarrolla el objeto de estudio, abordando las diferentes categorías de gestión, la relación con diferentes públicos, la demanda social sobre información verificada y su capacidad de integración al sistema científico del Ecuador.

La pregunta que enmarca este trabajo es: ¿cuáles son los desafíos actuales que enfrenta



Interacción con microscopios digitales. Fotografía: Archivos de la Fundación Museos de la Ciudad).

el MIC? Esto se considera desde dos perspectivas: los contextos externos y las condiciones internas.

Estado de la Ciencia, Tecnología e Innovación en la región

En América Latina, el grado de desarrollo del conocimiento no es un tema sencillo, dado que los distintos modelos de interpretación «entre la comunidad científica, el Estado y los intereses del mercado» (Alonso y Naidorf, 2019: 21), son procesos de debate intelectual que se presentan como métodos y prácticas discursivas que, para los museos de ciencia latinoamericanos, requieren de un marco desde el cual puedan generar propuestas para un encuentro entre lo educativo y el contexto social en el que se insertan.

A nivel iberoamericano, el desarrollo de la CTI se manifestó a través de una narrativa asociada a la apropiación social de la ciencia y la tecnología (ASCTI), que justificó decisiones sobre políticas públicas macroeconómicas y educativas, particularmente en el nivel universitario. Con base en estándares de organismos internacionales, las mismas contaron con el respaldo de instituciones académicas (Escobar, 2018).

La denominación ASCTI se ha asimilado en Latinoamérica como los procedimientos necesarios para encontrar soluciones científicas y tecnológicas a los problemas sociales actuales como amenazas entrópicas, explotación minera, contaminación del ambiente, etc. Su campo de investigación posibilita dinámicas de trabajo entre instituciones científicas y sociales, con el objetivo de transformar y resolver los pro-

blemas planteados. La ASCTI se ha convertido en un elemento importante para el encuentro entre diversidad de actores (universidades, bibliotecas y museos, entre otros) pues establece objetivos y procesos a seguir (Avellaneda y Von Linsingen, 2011).

Entendiendo que es un elemento funcional de toda sociedad, la ASCTI interactúa dinámicamente con las propuestas que se pueden hacer desde la educación científica no formal, y en particular desde los museos, dado su rol dentro del proceso «de capacitación de la respectiva sociedad para incorporar, asimilar, adaptar, copiar, apropiar y aplicar conocimientos y sus correspondientes tecnologías en materia de ciencia, tecnología e innovación» (Utria, 2006: 2).

Latinoamérica, desde una mirada regional y en el contexto internacional de la división del trabajo, se ha ubicado como proveedora de materias primas (*commodities*) a los países industrializados. Como consecuencia, varios especialistas (Vacarezza, 1998; Reimí, 2002; Kreimer, 2006) señalan un bajo nivel de registro de patentes propias, ausencia del desarrollo de la CTI a favor de sus sociedades, poco nivel de relación entre ciencia y educación, y una gran dependencia de las instituciones internacionales y los centros de investigación europeos o estadounidenses para la toma de decisiones.

La escasa CTI generada se destina a intereses extranjeros, en general, las empresas la importan (Marí, 2018). Esta desafortunada política se encuentra condicionada por el bajo interés de los Estados en regular las actividades científicas, tecnológicas y de innovación, en un contexto histórico marcado por la heterogeneidad estructural de la región, donde son Brasil y Argentina los dos países que poseen mejores instrumentos para impulsar la Ciencia y Tecnología y financiar proyectos y programas.

Las experiencias de la región que difieren son las de Argentina y Brasil, que a mediados de la década de 1980 promovieron un proceso de reforma de sus políticas de CTI, a través de la implementación de instrumentos de política científica y tecnológica basados en perspectivas novedosas de intervención estatal. A pesar de ello, se han encontrado con dificultades para garantizar su continuidad en el mediano y largo plazo (Carro y Lugones, 2019).

En este breve resumen del contexto latinoamericano no se pueden dejar de lado los factores históricos y políticos, como las numerosas dictaduras cívico-militares, las recurrentes crisis de los modelos de industrialización por sustitución de importaciones (ISI) y las inmensas deudas económicas de los países de la región con organismos internacionales, lo que generó una tendencia de desestimación de las políticas de CTI provocando una serie de consecuencias negativas a nivel social, educativo, económico y ambiental.

Actualmente se construyen nuevas perspectivas regionales en relación con los significados sociales, económicos y políticos de la ciencia y la tecnología, por ende, al transcurrir el periodo de modernización, las redes de intercambio, la incorporación de la innovación y la gestión de presupuestos se dirigieron a «nuevos modelos o nuevas formas de pensar el desarrollo y afrontar las condiciones de pobreza y exclusión que caracterizan a nuestras sociedades» (Casas y Pérez-Bustos, 2019:10).

Entre las cuestiones más destacadas de la agenda regional se encuentran, por un lado, el acceso a la salud a través de aplicativos informáticos, nuevas tecnologías de diagnóstico y tratamientos, procedimientos de salud relacionados con el consumo de agua, saneamiento de las ciudades, conflictos ambientales, información sobre industrias (minera, cementera, naval, hidroeléctrica y energías renovables); el

impacto social de la movilidad en las ciudades, la utilidad de las TICs, los organismos genéticamente modificados, la creación de leyes, por ejemplo, en lo respecta a los regímenes de propiedad intelectual, los *hacker-spaces*, las relaciones y la circulación entre conocimientos científicos y tradicionales; y, por otro lado, la inclusión social, la democratización de las tecnologías, la ciencia ciudadana y la investigación e innovación responsable, así como el papel de las universidades públicas en el desarrollo de nuevos métodos de producción de conocimiento en respuesta a problemas sociales (Casas y Pérez-Bustos, 2019).

Asimismo, en la Tercera Reunión de la Conferencia de Ciencia, Innovación y Tecnologías de la Información y las Comunicaciones (CEPAL, 2021) se recalcó la necesidad de un rol más activo de la innovación en las políticas públicas, es decir, el sector mismo solicita una institucionalización y fortalecimiento, ya que aún es muy bajo el nivel de productividad en comparación con el potencial que se tiene en Latinoamérica, donde es sumamente importante que la integración y la cooperación regional aborden temas relevantes como la concentración de la riqueza y el ingreso, el avance e importancia de la economía digital y las responsabilidades climáticas pertinentes, reconociendo la importancia de la CTI para brindar soluciones a la crisis socioambiental actual.

Entendiendo que la relación entre educación científica y sociedad tiene como objetivo reflexionar sobre aspectos «epistemológicos, políticos-administrativos, académicos, culturales, socio-científicos y económicos-productivos de corte tecno científico» (Tapia Chávez, 2019: 54), esto podría lograrse a partir de una práctica científica que incorpore todas las áreas sociales, inclusive la visión de la filosofía de la ciencia. En una región que no supera el promedio in-

ternacional de los test TIMSS, PISA y LLECE,¹ la metodología actual de enseñanza genera deserción en los niveles de estudios superiores y una actitud negativa hacia el campo científico. Esta situación no es nueva, se percibe desde la década del 70, y gira en torno a la vocación científica demostrada luego de finalizar el segundo nivel (bachillerato o secundaria).

La metodología de enseñanza de la ciencia en adolescentes y la falta de perspectiva profesional a futuro son aspectos fundamentales a tener en cuenta, por ello, su análisis debe considerar las repercusiones que la educación conlleva a largo plazo en el sistema socio-científico y económico, puesto que el no cumplimiento de los estándares internacionales mínimos es el resultado de deficiencias en el proceso de enseñanza y aprendizaje en todos los niveles, lo cual tiene un impacto en la formación profesional superior, donde se pueden verificar problemas de «rendimiento, deserción, dificultad de aprendizaje, actitudes negativas hacia lo científico, en torno a la vocación científica y un bajo desenvolvimiento docente» Tapia Chávez (2019: 48).

Una de las consecuencias de los resultados negativos es la baja integración regional al actual paradigma tecno-económico y a la sociedad del conocimiento mundial, si además se considera la tendencia de los medios masivos de comunicación a ofrecer mayormente contenidos sobre espectáculos, dirigidos para ganar la competencia por el índice de audiencia, y donde la CTI no es considerada noticia,

¹ TIMSS: *Trends in International Mathematics and Science Study*, evaluación internacional que mide el rendimiento en matemáticas y ciencias.

PISA: *Programme for International Student Assessment*, evaluación estandarizada que mide el nivel de estudiantes desde los 15 años en lectura, ciencias y matemáticas. LLECE: Laboratorio Latinoamericano de Evaluación de la Calidad de la Educación: Oficina Regional de Educación para América Latina y el Caribe (UNESCO), monitorea los avances en los aprendizajes de los estudiantes de la región.



Cuentos que no son cuento – Exposición sobre Adaptación al Cambio Climático. Fotografía: Archivos de la Fundación Museos de la Ciudad.

se genera una profunda desvinculación de la sociedad a la cultura científica.²

Esto influye en los componentes de valoración del estado actual de la educación en CTI,

² Se entiende por cultura científica a la «comprensión de la dinámica social de la ciencia, de manera que se tejen, en una interrelación entre productores de conocimientos científicos y otros grupos sociales, todos ellos como partícipes del devenir de la cultura, produciendo significados cuyos orígenes y justificaciones provienen desde distintas prácticas, intereses, códigos normativos y relaciones de poder, entendiéndose como un devenir continuo» (Vacarezza, 2008: 110); esto implica un debate social en torno a los procesos de comunicación de los resultados de la ciencia y la construcción social de las interpretaciones al respecto, así como la relación que se establece desde la ciudadanía con la construcción del conocimiento científico (Gutiérrez, Peralta y Fuentes, 2018).

que son tanto epistemológicos, políticos, administrativos, académicos, culturales, como socio-científicos, siendo los dos últimos los más influyentes para el área de trabajo del MIC, en constante relación con la dimensión cultural.

El componente socio-científico es aquel que explica una actitud negativa o neutra, hacia la ciencia escolar, su estudio y su profesionalización, también refiere a la vocación tecno-científica minoritaria, que se mide por el bajo número de aspirantes universitarios y egresados de carreras científico-tecnológicas, puesto que las debilidades académicas en matemática, física y química se encuentran entre las razones por las que los estudiantes universitarios desertan, lo que indica que no llegan suficientemente preparados a la universidad.

No obstante, el aspecto cultural y las políticas públicas de educación científica, implementadas en cada nivel educativo, tienen una influencia sobre los desafíos para los museos de ciencia, dado que intervienen directamente en las necesidades, intereses y expectativas de los públicos. La apreciación de este tipo de saber en la región contiene una dimensión institucional directamente relacionada con «la percepción del público sobre el funcionamiento de los sistemas institucionales de ciencia y tecnología, el nivel de financiamiento y la adecuación de infraestructura» (Lombardi, 2016: 1), que se complementa con una necesaria apropiación social vinculada a las actitudes proactivas y la participación ciudadana.

En este sentido, existe una dimensión que destaca al grado de interés en la información, puesto que en casi todos los países de la región «el acceso a los contenidos de la ciencia y la tecnología, y las condiciones de su apropiación, se distribuyen de forma desigual» (Lombardi, 2016: 1) situación relacionada a la posición socioeconómica y el nivel educativo de la población.

Sumado a ello, la percepción externa sobre los productos latinoamericanos se dirige principalmente a industrias como la gastronomía, el turismo y el deporte, pero poco y nada al área de tecnología, lo cual se relaciona con un tema fundamental como es la diferenciación entre «sectores no dinámicos (extractivos) y dinámicos (industria manufacturera), en otras palabras, es la problemática clásica de las materias primas y del valor agregado, por falta de capital humano en CTI calificado» (Tapia Chávez, 2019: 15).

CTI en Ecuador

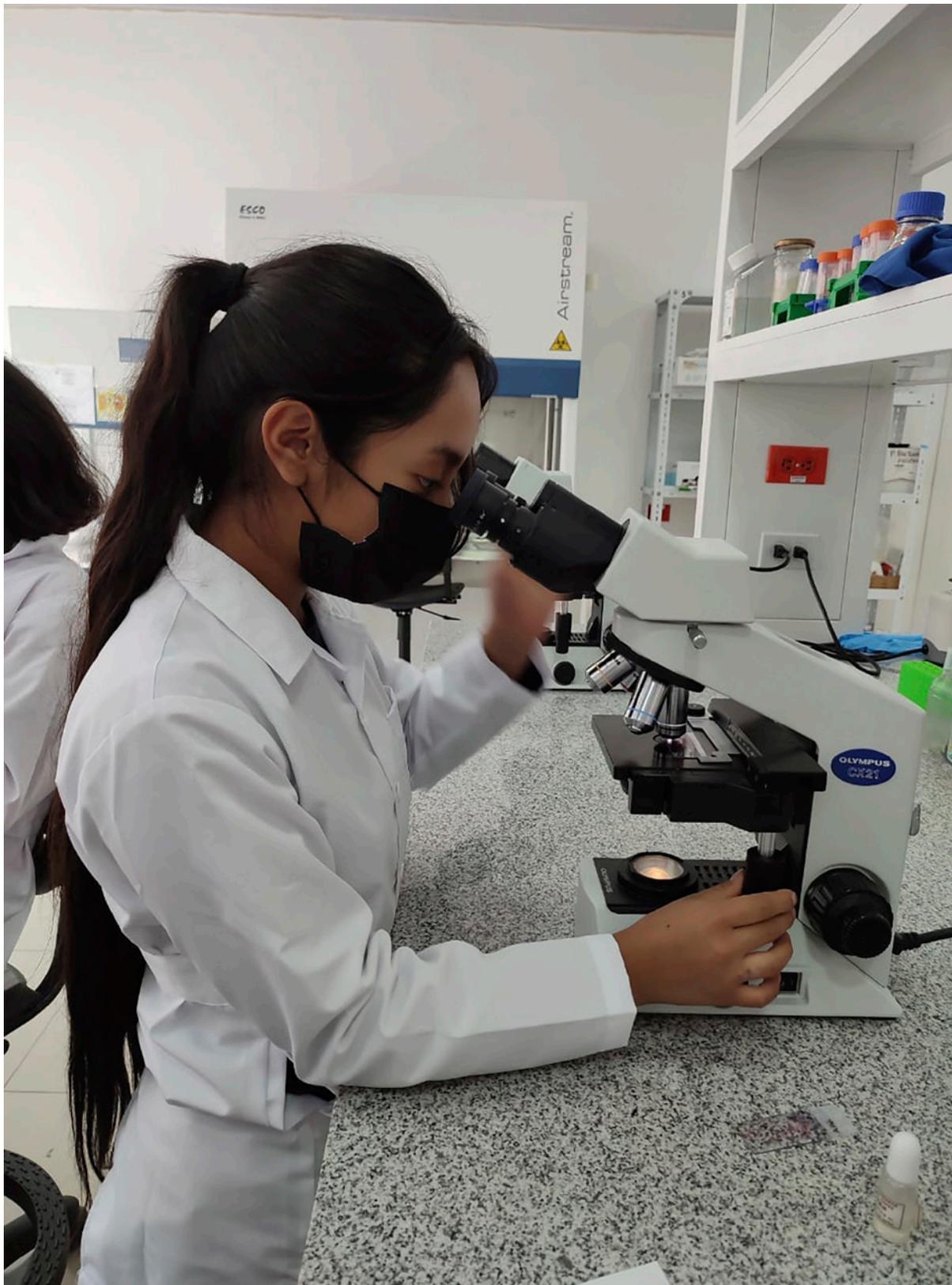
En Ecuador, los cambios más significativos en CTI se produjeron desde la presidencia de Rafael

Correa (2007-2017), cuando se puso en marcha el plan «Política Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación del Ecuador 2007-2010», cuyo objetivo fue la articulación científica con otras áreas estratégicas, generando menos dependencia del exterior y un necesario cambio en la matriz de producción. Para Quirola (2011), en cuanto a los planes implementados, un punto importante es el verdadero alcance del apoyo gubernamental, que debió adaptarse a la realidad nacional. Ecuador requirió de un modelo de relaciones entre Ciencia y Tecnología que incorporase saberes y conocimientos ancestrales para avanzar más allá del enfoque productivo, sumando dimensiones sociales relacionadas con el Buen Vivir, en articulación con el gobierno, sociedad civil, unidades productivas y academia, es decir, que se planificó un cambio de paradigma en el desarrollo de la CTI en Ecuador.

El Plan Nacional para el Buen Vivir (PNBV) 2009-2013, establece la importancia del conocimiento científico en el objetivo nacional del cambio del modelo de acumulación, lo que fomenta la transformación en la matriz energética e impulsa un modelo basado en el bioconocimiento, servicios eco turísticos comunitarios y productos agroecológicos.

Sin embargo, con los cambios de gobierno y de orientaciones ideológicas, no se implementaron políticas para que esto se concretara, incluso en el año 2017 y de acuerdo con los datos del Foro Económico Mundial sobre el Índice de Competitividad Global (ICG), Ecuador se situó en la posición noventa y siete de ciento treinta y siete economías mundiales «siendo el único país latinoamericano que ha empeorado de forma consecutiva en los últimos 3 años» (Amagua y Fuentes, 2018: 18).

Como se había mencionado anteriormente, la narrativa latinoamericana sobre CTI se



Chicas en STEAM. Fotografía: Archivos de la Fundación Museos de la Ciudad.



Visitantes en el MIC. Fotografía: Archivos de la Fundación Museos de la Ciudad.

centra en su apropiación social; en este sentido, en Ecuador, el análisis de su grado de inserción en la sociedad del conocimiento reveló que solo el 12% de la población tiene estudios universitarios y los recursos e infraestructura para la innovación son escasos, y solo el 18,94% de la Población Económicamente Activa (PEA) finalizó un nivel de educación superior. En el ámbito empresarial, existe una participación del 5,96% para profesionales, científicos y técnicos; cabe mencionar que, en todo el país se cuentan con cincuenta y nueve universidades y escuelas politécnicas, de las cuales treinta y una mantienen ofertas de posgrado (diecisiete de nivel doctorado), a lo cual se suman otros cien centros que realizan actividades relacionadas con la ciencia y tecnología, tales como

institutos de investigación, entidades de gobierno, hospitales públicos de docencia, organizaciones no gubernamentales, etc.

Los Datos del Banco Mundial (2014) indican una proporción de ciento ochenta investigadores por un millón de habitantes, un número reducido en comparación con la región; en cuanto a la innovación, la mayor inversión es del Estado, siendo entre 2005 y 2014 del 0,34 % del Producto Bruto Interno (PBI); sin embargo, en América Latina el promedio fue del 0,75%. Otro indicador son los registros de patentes, de las más de dieciocho mil registradas en América Latina solo veintidós son de Ecuador.

Sobre lo positivo, se destaca el uso de las TIC y el impacto de las políticas públicas que



Museo de Sitio. Fotografía: Archivos de la Fundación Museos de la Ciudad.

incrementaron el acceso a internet, así como el uso de computadoras y celulares, lo cual ha significado una reducción del analfabetismo digital desde 21,4% en 2012, al 12,2% en 2015. De igual forma, se ha avanzado en el proceso de institucionalización y promoción de las actividades de CTI «constatado en ciertos logros como el incremento de la tasa de investigadores en relación a la PEA, el número de universidades y escuelas politécnicas, la oferta de posgrados y la creación de parques tecnológicos en varias zonas del país» (Bravo, 2018: 31).

En este contexto, los diferentes gobiernos y sus instituciones tienen una tarea urgente, que es responder a las inquietudes sociales más apremiantes. Un intento de ello surgió en el 2019, cuando se estableció el Acuerdo

Nacional Ecuador 2030 como espacio multisectorial, en el que se abordaron siete ejes: educación, seguridad ciudadana, competitividad y empleo, desarrollo sostenible y cambio climático, democracia y reforma institucional, no violencia y prevención de adicciones y seguridad social (Vicepresidencia del Ecuador, 2020).

Estos problemas, de vital importancia para profundizar la relación entre ciencia y sociedad, se encuentran frente a un gran reto, puesto que hasta el 2014 el presupuesto para CTI presentaba inconsistencias e incertidumbres, que se reflejaron en un bajo nivel de productividad y crecimiento tecnológico, limitantes en materia de competitividad y bienestar social, que además generaron dificultades en la

transferencia de conocimientos y tecnología a la sociedad (Zambrano *et al.*, 2019). En este sentido, es clara la falta de políticas públicas nacionales sobre divulgación de la ciencia, las cuales necesariamente complementan e incentivan la tarea científica, integrando los procesos de transferencia social.

En el 2005, en Ecuador se materializó un interés de desarrollo con la creación de la Fundación Nacional de Ciencia y Tecnología (FUNDACTI), que ejecutó un programa nacional de Ciencia y Tecnología financiado por el Banco Interamericano de Desarrollo (BID), cuya estrategia se basó en la implementación de un portal de noticias, becas de investigación e incluso una maestría basada en educación pública y ciencia, la cual no se encuentra disponible actualmente.

Sofía Cabrera³ señala que en Ecuador la divulgación de la CTI es débil, puesto que no parece ser un tema relevante en las políticas públicas relativas a la educación. Si bien el Estado aún no ha brindado el apoyo requerido, existen agentes de la sociedad civil que han potenciado la divulgación científica, entre ellos KUNA, una comunidad de actores sociales multidisciplinarios, definidos desde su página web como «interesados en fortalecer la comunicación entre investigadores, científicos, académicos y la sociedad en general para fortalecer el acceso al conocimiento científico y ancestral, mediante la realización de proyectos interdisciplinarios y actividades de divulgación en espacios públicos».

Así como existen entidades que apoyan la divulgación científica, desde ámbitos universitarios se encuentran investigadores interesados en informar sobre su trabajo, quienes en muchos casos se enfrentan a desconocimientos

muy elementales, como la confusión entre la divulgación científica y la difusión.

Cabrera (comunicación personal, 07 de junio 2022) expresa que Ecuador está alejado de lo que sucede en la región, por ejemplo, Colombia y Perú tienen sus asociaciones de divulgación científica establecidas, en Argentina y Chile existen programas de Estado, en cambio, en Ecuador la situación es de un gran desconocimiento del potencial de la divulgación científica y, por otro lado, un gran interés de los investigadores por conseguir reconocimiento en redes sociales; sin embargo, terminan siendo acciones aisladas, puesto que no se cuenta con un ente rector que coordine las relaciones entre instituciones, Estado y sociedad civil.

En este contexto nacional, y desde su inauguración, el MIC ha asumido una serie de desafíos, los cuales le han permitido consolidarse como un referente en educación no formal. No obstante, debido a los avances y retrocesos que se han presentado por la incapacidad de transferencia de CTI a la sociedad, los retos que se afrontan merecen una constante actualización.

Desafíos del MIC como museo de ciencia ecuatoriano

Entre los principales temas a abordar se encuentra una cultura científica que no ha adquirido relevancia, es decir, que no se cuenta con una demanda social por la comprensión y disfrute del conocimiento científico, esto en un contexto de crisis ocasionado por la COVID-19, las consecuencias del cambio climático y las políticas extractivas sobre territorios indígenas, donde quedó en evidencia que los medios de comunicación no están preparados para informar desde la objetividad científica.

Asimismo, el conocimiento científico ha experimentado, en las últimas décadas, un proceso de transformación desde un ámbito

³ Sofía Cabrera. Integrante de KUNA, Comunidad de divulgadores del conocimiento científico y ancestral de Ecuador. Comunicación personal. 07 de junio del 2022.



Conociendo el mundo de las abejas. Fotografía: Archivos de la Fundación Museos de la Ciudad.

excluyente y reservado a un espacio de encuentro, en parte como un requerimiento ante la crisis ambiental actual, superando la sensación de que no forma parte de la cotidianidad de las personas. El camino hacia su apropiación social requiere un involucramiento colectivo en los problemas del país, y de una reflexión necesaria sobre cómo estos se pueden comprender y resolver desde una perspectiva científica.

En este contexto, una contradicción que enfrentan los museos de ciencia, entre ellos el MIC, es que, aunque han crecido en número en todo el mundo, no hay un aumento del interés por el saber científico, ni de la comprensión de su relevancia en la vida de cada persona.

Es un anhelo que se perciba su importancia en lo cotidiano, para el bienestar general y de las generaciones futuras. Por ello, se puede hablar de la necesidad de empoderamiento de la

ciudadanía y de cómo los avances científicos locales tienen una influencia directa o indirecta en la calidad de vida.

En un breve repaso por los museos de ciencia latinoamericanos, la Red de Popularización de la Ciencia y la Tecnología en América Latina y el Caribe (RedPOP) en el año 2015 realizó un mapeo que contabilizó 468 centros, entre los que se incluyen espacios interactivos de ciencia, historia natural, antropología, zoológicos y centros de difusión científica como planetarios, jardines botánicos y acuarios. A diferencia de otros países de la región, el MIC es el único museo interactivo de ciencia ecuatoriano, que al no originarse en la Academia no forma parte del sistema científico nacional, como lo han hecho históricamente otros museos y centros de divulgación. La institución pertenece a la Fundación Museos de la Ciudad (FMC), la cual,

a su vez, se adscribe a la Secretaría de Cultura del Municipio de Quito. Si bien esto supone un desafío en cuanto a la vinculación del museo con las instituciones académicas, y pese a que todavía falta trabajar en compromisos a largo plazo, se han establecido vínculos con una gran cantidad de investigadores.

Los centros de ciencia tienen, entre sus objetivos, promover la comprensión social en ciencia y tecnología, mediante la presentación de temas científicos de manera accesible para diversos públicos, de forma que se genere una conexión entre todos los involucrados en la ciencia: universidades, científicos, científicas, estudiantes, etc., se espera que las comunidades colaboren entre sí. En este sentido, el MIC ha generado propuestas educativas mediante la jefatura de Museología Educativa, cuya misión es ejecutar un modelo educativo centrado en las nuevas corrientes de la museología contemporánea, y alineado a los ejes temáticos del museo.

Esto implica conceptualizar, diseñar, ejecutar y evaluar los proyectos educativos como espacios de aprendizaje; entre las actividades más relevantes se encuentran «Biblioteca urbana», donde se reconoce la fauna y flora urbana, y su función en el ecosistema; «Ni sabes», programa dirigido a estudiantes de bachillerato, consiste en diálogos con científicos; «Chicas en STEM», proyecto que tiene por objetivo disminuir la brecha de género en ámbitos científicos; «Club de ciencia», donde niños y niñas aprenden mediante la experimentación sobre diversos temas; «De la Ciencia a la Conciencia», consistente en foros de discusión e intercambio; «Didáktikus», espacio destinado a profesores, en el cual se debaten y comparten recursos y pedagogía de la ciencia; «Peque curiosidades», encuentros con expertos que cuentan cómo es su día a día laboral; por último, en el período vacacional escolar se ofrecen actividades alternativas, lúdicas y educativa, dirigida a infantes.

Como institución social, también pretende crecer conforme a los lineamientos internacionales, con el objetivo de ser un interlocutor válido, coherente e integrado en las discusiones de sentido sobre el rol de la ciencia actual, un espacio de encuentro para debates en torno a la crisis ambiental, económica y social, que a nivel nacional se articulan con los lineamientos respecto al Buen Vivir, la conservación de la biodiversidad única de Ecuador y el reconocimiento de su compleja diversidad cultural.

Sobre los públicos, se tiene el reto de ofrecer propuestas atractivas para la niñez, la juventud y los adultos mayores, turistas, comunidades indígenas, afro ecuatorianos, emprendedores y sus entornos, educadores de todas las edades y ámbitos, grupos de personas que profesen alguna religión, o ninguna; las personas y grupos que se dediquen a saberes ancestrales, y aquellos que han tenido pocas oportunidades de comprender y conocer los procesos científicos.

Un primer desafío para los museos de la FMC, y para el MIC, fue romper la barrera sociocultural que ubicaba a los museos como espacios propios de la clase alta, repositorios de elementos del pasado. Esta tarea se complementa con los recientes cambios socioculturales que han tenido un impacto positivo en los públicos debido, entre ellos, un mayor acceso a internet, por lo cual se trata de implementar procesos comunicativos inclusivos, que den a conocer las propuestas educativas y museísticas, y atraigan la atención del público. En este contexto, se busca motivar el interés de diversas comunidades tales como la educativa, académica, artística y la ciudadanía en general.

Se debe tener en cuenta que la reducida inversión en educación en los países latinoamericanos, ha tenido efectos negativos en el desarrollo de niños y niñas (Murillo y Martínez-Garrido, 2019), en particular para desarrollar las habilidades necesarias en este nuevo siglo, tales como



Exploraciones. Fotografía: Archivos de la Fundación Museos de la Ciudad.

la creatividad, colaboración, conocimiento, pensamiento crítico, comunicación, colaboración, compromiso, inteligencia emocional, pensamiento sistémico y competencias digitales (Sandia y Montilva, 2020). Este diagnóstico es importante para generar procesos educativos que sean adecuados al público, que incentiven estas habilidades, pero que, a su vez, se inserten en la dimensión del «funcionamiento de los sistemas institucionales de ciencia y tecnología, el nivel de financiamiento y la adecuación de infraestructura» (Lombardi, 2016: 20). Estas son dimensiones de su apropiación social, vinculadas a las actitudes proactivas y la participación ciudadana, por lo cual, otro reto consiste en articular el grado de interés y los conocimientos existentes, con los recursos que se posee.

Un tercer factor, que influye en los anteriores, es el nivel de interés en la información científica

verificada. Aunque el esfuerzo del MIC es considerable en este sentido, se pone de manifiesto que las estrategias de educación constituyen un desafío para las políticas de promoción de la cultura científica (Lombardi, 2016).

En este contexto, la gestión del Estado es responsable de los planes implementados en el sistema educativo. Si bien las nociones de qué es ciencia y cuál es su importancia forman parte del proceso pedagógico, actualmente, esto presenta las deficiencias antes mencionadas. Por lo tanto, el objetivo del museo es doblemente retador, además de generar espacios de vinculación, también trata de aportar herramientas de comprensión y espacios interactivos que complementen, pero no sustituyan, el trabajo docente.

Las reflexiones sobre el campo de la educación científica, en sus diversos niveles, no influyen en sus políticas de gestión, pero

son un punto de referencia sobre posibles áreas de interés del público, por lo cual, se proponen contenidos que rompan con la idea de aprendizaje aburrido o difícil, para ello se forman equipos multidisciplinarios y creativos que puedan generar la sinergia necesaria para consolidar, entre otras cuestiones, una comunidad científica que ayude a establecer novedosos mecanismos de alfabetización y popularización de la ciencia y la tecnología.

De forma complementaria, el MIC desarrolla sus propias líneas de reflexión, las cuales no están directamente relacionadas con el currículo educativo; sin embargo, existe un vínculo entre uno y otro plasmado en la evaluación del nivel de interés y la comprensión del público, para generar una cultura científica localmente situada. No ofrece contenidos como complementos del programa educativo nacional, pero sí acompaña desde la innovación; en este sentido, todavía falta que una mayor cantidad de educadores vean en el museo un apoyo en su labor.

La aplicación de enfoques pedagógicos como el STEAM (Ciencia, Tecnología, Ingeniería, Arte y Matemática), que se está comenzando a incluir en la malla curricular, es un posible punto de encuentro con la educación formal, pero más queda la cuestión de cómo abordarlo cuando el tiempo de interacción con la mayoría de visitantes es breve, frente a procesos educativos que deben emprenderse en períodos prolongados.

En relación a la gestión institucional, el renovar un museo interactivo, que carece de colección, es un desafío que requiere actualizar sus salas permanentes periódicamente. Elegir estratégicamente las temáticas que aborda de manera que sean de interés público, político y de financistas, en un contexto nacional en el que no existe una estrategia de apropiación y comprensión del conocimiento.

Cambiar el panorama de negatividad hacia la ciencia, basado en una perspectiva clasista y excluyente planteada desde los procesos de inversión en CTI, donde históricamente se ha privilegiado un modelo académico dogmático, implica que el desafío es acercar el proceso científico al público que se siente rechazado de los grandes centros de decisión y generar dos tipos de cuestionamientos: cómo la ciencia convive en la vida cotidiana y el reconocimiento de la amplitud del campo científico, donde se incluyan los estudios sociales.

En este sentido, desde una perspectiva crítica, se trabaja desde la sustentabilidad, criterio que concibe acciones complejas en la gestión del MIC, dado que no puede existir una identificación acrítica entre el museo y la representación de la nación, y es aquí donde se percibe el éxito, o no, de las propuestas educativas museísticas. Por esta razón, para el Museo, cuyo objetivo se centra en la divulgación de la CTI, es esencial conformar un equipo de trabajo multidisciplinario, que comprenda las múltiples aristas a afrontar.

De aquí emerge una pregunta que amerita respuesta, y es sobre cómo se abordan las necesidades del museo, dado que, en general, «las instituciones para sobrevivir deben negociar permanentemente sus funciones y los políticos no terminan de convencerse y, en el mejor de los casos, requieren continuas pruebas de la capacidad de adaptación de sus promotores» (Podgorny y López, 2013: 13). A este respecto, cuando se trata de educación no formal, se deben gestionar presupuestos que permitan ofrecer recursos de calidad.

En los museos de ciencia, las narrativas museográficas interactivas se relacionan con una respuesta «mediada por los aportes del diseño y la ingeniería, determinadas desde el público y para el público, y que responden a la problemática de la calidad de inmersión



Sala Geometrías de la Naturaleza. Fotografía: Archivos de la Fundación Museos de la Ciudad.

en la experiencia del público visitante de los museos de hoy» (Aránzazu, Bahamón y Beltrán, 2018: 78). Por ello, se deben actualizar los cimientos sobre los que se construyen las exposiciones para generar insumos para una mediación exitosa.

La accesibilidad es otro de los grandes desafíos, el interrogante es ¿cómo construir museos para capacidades diversas? La respuesta es compleja, pues es un derecho humano de todas las personas que debe abordarse desde aspectos físicos y psicológicos, y dimensiones como la integración y la inclusión.

El MIC se enfrenta a diferentes provocaciones en el contexto de los museos de ciencia para generar procesos educativos que permitan difundir innovaciones técnicas y científicas, reconociéndose como actores con voz propia ante la urgente crisis civilizatoria ambiental y

social presente. Tomando en cuenta que tiene solo catorce años, es un museo joven el cual ha seleccionado ejes de trabajo que deben mantenerse a largo plazo.

Alineado a la museología crítica, trabaja en conjunto con instituciones públicas y privadas, con el objetivo de generar una comunidad colaborativa, en la que el museo pueda funcionar como un punto de encuentro y de coordinación, con una academia que lo considere un aliado estratégico de sus actividades de transferencia a la sociedad; y que se incluya la divulgación científica dentro de las metas y los objetivos académicos.

Cohesionar un modelo de gestión sólido, con una estrategia que dé un horizonte de visión posible y benéfico para la comunidad, fortaleciendo los procesos institucionales, su metodología educativa, la relación con sus

públicos, con los científicos, con la academia, con el campo artístico, con el entorno de museos pares locales, nacionales e internacionales, permitirá la consolidación de una comunidad de vecinos y vecinas, públicos y equipos internos, ampliada también en instituciones, gobiernos, agencias internacionales, etc.

Debido a esto, el MIC aún no ha logrado generar una verdadera construcción colaborativa de su oferta, un aspecto que puede ser difícil al ser tan débil la cultura científica de la ciudadanía. A pesar de ello, es un desafío empezar esa asociación en conjunto desde la experiencia acumulada, con una planificación que incluya una visión más crítica del saber y con propuestas sobre ámbitos científicos específicos. En todo caso, la realidad cotidiana se ve atravesada por los rápidos avances tecnológicos y su abordaje se vuelve difícil al trabajar con exposiciones permanentes.

Un tema fundamental para el desarrollo de los museos contemporáneos es disponer de equipos de profesionales capacitados de forma multidisciplinaria, por consiguiente, suele ser un desafío incorporar mediadores especializados en educación no formal. La conexión entre el conocimiento, la educación, la infancia y la juventud son transversalidades poco abordadas en la instrucción académica. Por esta razón, resulta la experiencia y práctica en instituciones de educación no formal un espacio de formación necesario.

Conclusiones

Dado el contexto de la historia del desarrollo de la ciencia en Latinoamérica, y en particular en Ecuador, los desafíos que enfrenta el museo se centran en reconocer las condiciones culturales, económicas y sociales ecuatorianas, y el lugar que, históricamente se les asignó a los países latinoamericanos y a sus ciudadanos/

as, para su integración con el conocimiento científico. Ecuador carece de expertos en ciencia que realicen tareas de divulgación, aunque existen algunas experiencias como KUNA, es poco habitual debido a que la academia no ha prestado énfasis a este proceso, aunque sea un punto valorado para ciertas especializaciones.

Este es un paso adecuado para establecer un marco de entendimiento entre sociedad, Estado y CTI que sea flexible para incorporar innovaciones que ayuden a resolver la crisis ambiental, junto con la perspectiva que cuestiona la actual destrucción de la naturaleza, vista en el cambio climático y la pérdida de biodiversidad en Ecuador.

Estos retos se abordan en los objetivos de trabajo anual del MIC como agente de divulgación científica cuya relación con el público se construye, a partir de la promoción de la creatividad, el pensamiento crítico, la responsabilidad personal y social, la alfabetización digital y el manejo responsable de la información. Su equipo educativo considera que estas destrezas son esenciales a mediano y largo plazo como futuras competencias sociales, destacando un esfuerzo continuo por incorporar el enfoque STEAM así como una perspectiva transversal de género y sustentabilidad.

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

- AMAGUA TELLO, Johanna Michelle y Lucía Maribel FUENTES ESCOBAR (2018) «Las políticas de ciencia, tecnología e innovación y su incidencia en la competitividad del Ecuador, durante el período 2006-2016», *Tesis de grado*, Carrera de Ingeniería Comercial. Universidad de las Fuerzas Armadas ESPE. Matriz Sangolquí. <http://repositorio.espe.edu.ec/handle/21000/13914>
- ARANZAZU LÓPEZ, Carlos Uriel, BAHAMÓN CARDONA, Carlos Augusto y Diego Felipe BELTRÁN CARDONA (2018) «Narrativas museográficas interactivas», *Trilogía Ciencia Tecnología Sociedad*, 10(19): 75-86. <https://doi.org/10.22430/21457778.1018>



Experiencias con compostaje. Fotografía: Archivos de la Fundación Museos de la Ciudad.

AVELLANEDA, Manuel Franco y Irlam VON LINSINGEN (2011) «Una Mirada a la Educación Científica Desde los Estudios Sociales de la Ciencia y la Tecnología Latinoamericanos: abriendo nuevas ventanas para la educación», *Alexandria Revista de Educação em Ciência e Tecnologia*, 2: 225-246. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6170757.pdf>

ALONSO, Mauro Ricardo y Judith NAIDORF (2019) «La utilidad social del conocimiento como dimensión del análisis de los procesos de producción y uso del conocimiento científico», en CASAS, Rosalba y PÉREZ-BUSTOS Tania (eds.) (2019), *Ciencia, tecnología y sociedad en América Latina: la mirada de las nuevas Generaciones*, Buenos Aires: Asociación Latinoamericana de Estudios Sociales de la Ciencia y la Tecnologías-ESOCITE, 21-40. http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20190905052402/Ciencia_tecnologia_sociedad.pdf

BANCO MUNDIAL (2014) *World Development Indicators: Science and technology*. <https://datos.bancomundial.org/indicador/SP.POP.SCIE.RD.P6>

CARRO, Ana y Manuel LUGONES (2019) «Argentina y Brasil: sistemas de financiamiento, políticas tecnológicas y modelos institucionales», *Revista Iberoamericana de Ciencia, Tecnología y Sociedad*, 14: 31-56.

BRAVO, Olga (2018) «Dimensión territorial de la innovación y el conocimiento en Ecuador», *Revista Espacios*, 39(32): 31-38. <https://www.revistaespacios.com/a18v39n32/18393231.html>

CASAS, Rosalba y Tania PÉREZ-BUSTOS (2019) «Introducción», en *Ciencia, tecnología y sociedad en América Latina: La mirada de las nuevas Generaciones*, Buenos Aires: Asociación Latinoamericana de Estudios Sociales de la Ciencia y la Tecnología-ESOCITE, 9-17. http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20190905052402/Ciencia_tecnologia_sociedad.pdf

COMISIÓN ECONÓMICA PARA AMÉRICA LATINA (CEPAL) (2021) «Tercera Reunión de la Conferencia de Ciencia, Innovación y Tecnologías de la Información y las Comunicaciones», Buenos Aires. <https://innovalac.cepal.org/3/es>

- ESCOBAR, Jorge (2018) «La apropiación social de la ciencia y la tecnología como eslogan: un análisis del caso colombiano», *Revista iberoamericana de ciencia tecnología y sociedad*, 13(38): 29-57. http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S185000132018000200003&lng=es&tlng=es
- FRIEDMAN, Alan (2010) «The evolution of the science museum», *Physics Today*, 63(10): 45-51. <https://doi.org/10.1063/1.3502548>
- FUNDACIÓN NACIONAL DE CIENCIA Y TECNOLOGÍA (FUNDACTI) <https://fundaCTI.com/>
- GUTIÉRREZ ROJAS, Iván, PERALTA BENÍTEZ, Hipólito y HOMERO FUENTES GONZÁLEZ (2018) «Cultura científica y cultura científico investigativa», *Rev Hum Med*, 18(1): 8-19. http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S172781202018000100003&lng=es
- KREIMER, Pablo (2006) «¿Dependientes o integrados? La ciencia latinoamericana y la nueva división internacional del trabajo», *Nómadas*, 24: 199-212. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105116598017>
- KUNA, ¿Qué es Kuna? *Comunidad de divulgadores del conocimiento científico y ancestral de Ecuador*, <http://www.kunaecuador.org/kuna-2/>
- LOMBARDI, Vanina (2016) «Ciencia y tecnología en América Latina. Tecnología Sur», Universidad Nacional de San Martín, <https://www.unsam.edu.ar/tss/la-evolucion-de-la-ciencia-en-america-latina/>
- MARÍ CASTELLÓ TÁRREGA y Manuel Francisco (2018) *Ciencia, tecnología y desarrollo: políticas y visiones de futuro en América Latina, 1950-2050*, Buenos Aires: Editorial Teseo.
- MURILLO, Javier y Cynthia MARTÍNEZ-GARRIDO (2019) «Una Mirada a la Investigación Educativa en América Latina a partir de sus Artículos», *REICE, Revista Iberoamericana sobre Calidad, Eficacia y Cambio en Educación*, 17(2): 5-25. <https://doi.org/10.15366/reice2019.17.2.001>
- MUSEO INTERACTIVO DE CIENCIA (2022) ¿Quiénes somos? <https://fundacionmuseosquito.gov.ec/museo-interactivo-de-ciencia/>
- PACHECO, Miguel Fernando (2007) «Los museos de ciencia y la divulgación», *Redes*, 13(25): 181-200. <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/629>
- PLAN NACIONAL PARA EL BUEN VIVIR (PNBV) 2009-2013. *Secretaría Técnica del Sistema Nacional Descentralizado de Planificación Participativa*. Gobierno de Ecuador. <https://www.ecuadorencifras.gob.ec/wpcontent/descargas/%20InformacionLegal/Normas-deRegulacion/Plan-Nacional-para-el-BuenVivir/Plan+Nacional+del+Buen+Vivir+2009-2013.pdf>
- PODGORNY, Irina, y María MARGARET LOPES (2013) «Trayectorias y desafíos de la historiografía de los museos de historia natural en América Del Sur», *Anais do Museu Paulista*, 21: 15-25. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27327841003>
- QUIROLA, Daniela (2011) «Plan Nacional de Ciencia, Tecnología, Innovación y Saberes para el Buen Vivir», *Documento Borrador. Dania Quirola, Coordinadora Nacional y Asesora del Secretario Nacional de Educación Superior, Ciencia, Tecnología e Innovación del Ecuador. Documento de trabajo*. https://www.academia.edu/8484594/SENESCTI_2011._Plan_Nacional_de_Ciencia_Tecnolog%C3%ADa_Innovaci%C3%B3n_y_Saberes_para_el_Buen_Vivir._Documento_Borrador._Dania_QUIROLA_Coordinadora_Nacional_y_Asesora_del_Secretario_Nacional_de_Educaci%C3%B3n_Superior_Sciencia_Tecnolog%C3%ADa_e_Innovaci%C3%B3n_del_Ecuador
- RED DE POPULARIZACIÓN DE LA CIENCIA Y LA TECNOLOGÍA EN AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE (REDPOP) (2015) «Guía de Centros y Museos de Ciencia de América Latina y el Caribe», Río de Janeiro, Montevideo, Unesco.
- REIMÍ, María (2002) «La investigación científica y desarrollo tecnológico, reflexiones para la sociedad Latinoamericana», *Ciencia y Sociedad*, 27(4): 549-555. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87027402>
- SÁNCHEZ MORA, María del Carmen (2004) «Los museos de ciencia, promotores de la cultura científica», *Elementos: ciencia y cultura*, 11(53): 35-43. <https://recursos.educoas.org/sites/default/files/322.pdf>
- SANDIA, Beatriz y Jonás MONTILVA (2020) «Tecnologías Digitales en el Aprendizaje-Servicio para la Formación Ciudadana del Nuevo Milenio», *RIED Revista Iberoamericana de Educación a Distancia*, 23 (1): 129-148. <https://www.redalyc.org/journal/3314/331462375007/html/>
- TAPIA CHÁVEZ, Williams Orlando (2019) «Problemática de la Educación Científica en Latinoamérica entre 2006 y 2017», *Revista Sciendo*, 22(1): 47-58. <http://dx.doi.org/10.17268/sciendo.2019.006>
- UTRIA, Rubén (2006) «La Regionalización del Desarrollo Científico y Tecnológico», *Departamento Administrativo de Ciencia, Tecnología e Innovación. Colciencias, Colombia*. <http://media.utp.edu.co/planeacion/archivos/actas-ydocumentos/regionalizacion-desarrollocientificoytecnologico.pdf>
- UVIDIA, Marcus (2021) «Diálogos museo-comunidad», en CARRIÓN, Fernando y Paulina CEPEDA (eds.) (2021) *Quito: la ciudad que se disuelve - Covid 19*, Quito, Ecuador: FLACSO, 165-170.

VACCAREZZA, Leonardo Silvio (2008) «Exploraciones en torno al concepto de cultura científica», en *FECTI, Resúmenes del Congreso Iberoamericano de Ciudadanía y Políticas Públicas de Ciencia y Tecnología*. <http://www.riCTI.org/2010/10/congreso-iberoamericano-de-ciudadania-y-politicas-publicas-en-ciencia-y-tecnologia-2/>

VICEPRESIDENCIA DE LA REPÚBLICA DEL ECUADOR (2020) *Acuerdo Nacional Ecuador 2030. Informe al 30 de junio 2020*, Quito: Subsecretaría General de Gobernanza y Gobernabilidad. <https://www.presidencia.gob.ec/>

ZAMBRANO, Danny, HERRERA, Giovanni, CASTILLO, Eddy, CASTILLO, Sergio y Pablo OSPINA (2019) «Ciencia y tecnología en el Ecuador, una mirada retrospectiva hacia el future», *Economía y Negocios UTE*, 10(1): 3-14. <https://doi.org/10.29019/eyn.v10i1.530>

Recibido el 31 del 8 de 2022

Aceptado el 14 del 6 de 2023

BIBLID [2530-1330 (2023): 106-127]



Vista frontal del Museo Interactivo de Ciencia de Quito. Fotografía: Archivos de la Fundación Museos de la Ciudad.



Museo Arqueológico Provincial de Almería. Fotografía propia.

**MUSEOS COMO AGENTES DE
CONSTRUCCIÓN COMUNITARIA
EN LA CIUDAD DE ALMERÍA.
ANÁLISIS DE LA EXPERIENCIA
«CULTURA SERVIDA EN CERÁMICA»**

*MUSEUMS AS AGENTS OF COMMUNITY
BUILDING IN THE CITY OF ALMERIA.
ANALYSIS OF THE «CULTURE SERVED IN
CERAMICS» EXPERIENCE*

Juan Antonio Salmerón Aroca
Universidad de Murcia

Silvia Martínez de Miguel López
Universidad de Murcia

María Teresa Recuerda Solana
Universidad de Murcia

Resumen Este artículo presenta los principales resultados de la experiencia «Cultura servida en cerámica», desarrollada en la ciudad de Almería con la implicación de diferentes colectivos vulnerables en un entorno museístico. Con este propósito se plantea el objetivo de analizar el impacto que a nivel educativo ha tenido este proyecto de intervención comunitaria entre sus participantes. La metodología empleada fue de tipo cualitativa, por medio de entrevistas y grupos de discusión. Los informantes fueron seleccionados a través de muestreo no probabilístico, y por conveniencia. Los resultados indican que las actitudes de los destinatarios del programa tuvieron una gran influencia en su contexto cultural, posibilidades artísticas, educativas, así como en la formación de nuevas redes sociales. Se puede concluir que la iniciativa desarrollada es idónea para establecer un marco de referencia que promueva una reflexión crítica y participativa en el espacio museístico de colectivos en riesgo de exclusión.

Palabras clave Museo, desarrollo comunitario, inclusión, educación, interculturalidad.

Abstract This paper presents the main results of the «Culture served in ceramics» experience, developed in the city of Almería, with the involvement of different vulnerable groups in the museum environment. With this purpose, the objective is to analyze the impact that this community intervention project has had among its participants at an educational level. The methodology used was qualitative, through interviews and discussion groups. The participants were selected through non-probabilistic sampling, and for convenience. The results show that the attitudes of the beneficiaries of the program had a great impact regarding their cultural context, artistic, educational possibilities, as well as the creation of new social networks. It should be concluded that the initiative developed becomes an ideal proposal to establish a reference framework that favors a critical and participatory reflection from the museum space from groups at risk of exclusion.

Keywords Museum, Community Development, Inclusion, Education, Interculturality.

1. Introducción

Los museos tienen un gran papel social, educativo, y transformador, mediante el cual se puede ayudar a la integración social de personas de distintas culturas y habilidades. Con una ciudadanía cada vez más globalizada y digital, estos centros se han convertido (o estarían en disponibilidad de convertirse) en lugares donde las comunidades se conectasen de manera significativa con su historia, cultura y patrimonio. En lo esencial, podrían devenir en espacios neutrales donde las personas, desde una perspectiva intercultural, pudieran reunirse y abordar cuestiones con honda significación para sí mismos.

Las instituciones museísticas pueden concienciar (y a la vez enriquecerse) de todo lo bueno que procura la diversidad cultural, así como facilitar estructuras que promuevan una interacción social de manera igualitaria, convirtiéndose en un foco de activación cultural y pedagógica. En este último sentido, se trataría «de entender la institución museística como una organización dinámica y multicultural en favor de la educación» (Pastor, 2011: 20). En efecto, estas instituciones se vienen configurando en los últimos años no tan sólo ya como agentes culturales, sino también sociales y de

construcción comunitaria (Cordón, 2018). En relación con estas ideas, queremos introducir dos ideas clave referidas a la implicación de colectivos vulnerables en el entorno museístico: la primera se sitúa en torno a la oportunidad de conocimiento que aporta el museo a la narrativa de participación ciudadana, convirtiéndose en un vehículo para avanzar hacia la igualdad y la armonía social, considerándose –como queremos especialmente subrayar– una organización que construye relaciones de entendimiento entre los miembros de una misma comunidad y entorno. La segunda idea se formula en torno a que, a pesar de que se han producido avances en términos de accesibilidad, inclusión y participación en los museos, siguen existiendo desafíos en cuanto a la representatividad y equidad en los mismos (Castejón, 2022).

El impulso que lleva al diseño y posterior realización de este artículo surge a raíz de la solicitud que el equipo directivo del Museo Arqueológico de la ciudad de Almería planteó al grupo de trabajo «Ciudades invisibles». En esta petición se requería la creación y puesta en marcha de una propuesta que implicase al Centro en un proyecto de carácter educativo y social, que a su vez se relacionase con la exposición temporal organizada en sus instalacio-



Taller de cerámica, modelado. Fotografía propia.

nes: «Arte y usos culinarios en Al-Andalus», que tuvo lugar desde el 13 de diciembre 2018 al 17 de marzo 2019. Presenta un precedente y una experiencia anterior, el proyecto: «¿Miras conmigo?» (Canal Sur, 2018), en el cual una exposición fotográfica se planteaba como forma de expresión compartida entre diferentes instituciones sociales y educativas.

En relación con estas cuestiones, se aboga en este trabajo por la estrategia de Museos Más Sociales, proyecto impulsado por el Ministerio de Cultura y Deportes en el año 2015, con el objetivo de que los museos se adapten a sus contextos y tengan un especial interés por los colectivos en principio menos favorables a las experiencias culturales que los centros artísticos procuran. Bajo este paradigma se plantea el trabajo de investigación que presentamos, en el cual, de acuerdo con diversos autores como De Carli (2008), Hernández-Hernández (2010), o Marín (2002), se propone la posibilidad de

una interacción socioeducativa integral. Se plantea entonces, y se entiende mejor desde esta perspectiva, la tesis que defienden autores como Caride Gómez (2005), Ugena Candel, y González D'Ambrosio (2022), o Zacarés Pambanco (2021), quienes afirman que el trabajo educativo en los museos puede contribuir al desarrollo de la comunidad desde la perspectiva de la diversidad, complejidad e igualdad que les debe definir. Es decir, la realidad histórica y natural de los pueblos o comunidades, producen las experiencias emocionales y transformadoras en la que se puede desarrollar nuevos intereses y creencias, que destacarían incluso por encima del conocimiento intelectual (Zabala y Roura, 2006), y reforzaría el carácter identitario que representan (González-Monfort, 2019; Sampredo y Gutiérrez, 2018). Desde la nueva museología se considera que los museos pueden ayudar a las comunidades a forjar una identidad y un sentido de pertenencia al

conectar a las personas con su historia y patrimonio (Abad, 2023).

En relación con la idea anterior, y siguiendo las premisas de la Museología Social, situamos el contexto donde se desarrolla el proyecto que presentamos: la ciudad de Almería. Se trata de un enclave que recoge diversas culturas, que han dejado su huella a través del variado y rico patrimonio histórico cultural que alberga. Para nuestro objetivo, es necesario contextualizar cómo se ha ido construyendo la comunidad. En los últimos años, uno de los componentes más importantes de este proceso, ha sido la implicación del gran tejido de organizaciones del tercer sector, que, al amparo de la Ley 4/2018 del 8 de mayo Andaluza del Voluntariado, han llevado a cabo actividades de voluntariado cultural que han dado cabida a grupos de población y colectivos teniendo en cuenta la diversidad. Al albur de esta situación, se entienden como prioritarias las acciones de integración por parte de los organismos públicos, como el mismo Ayuntamiento de Almería. Es necesario, en cualquier caso, tener en cuenta que el paradigma de la inclusión va más allá de la mera integración de las diferencias. Es necesario, desde el ámbito museístico, la búsqueda de sinergias comunitarias en un entorno geográfico concreto, con la finalidad de alcanzar la tan ansiada sostenibilidad y transformación social, con requerimientos que den cabida a los acuerdos descritos en la agenda 2030, para cumplir con los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS). Por este motivo se atiende a un pilar fundamental en la formación humana: el derecho a la cultura de todos los ciudadanos y ciudadanas, como así lo expresa el artículo 27.1 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos: «Cada persona tiene el derecho a participar libremente en la vida artística y cultural de la comunidad» (ONU, 1948: 56). Desde esta perspectiva, en las nuevas

corrientes museológicas se considera que la experiencia personal no puede ser obviada ni minusvalorada, independientemente de su origen, credo o situación, así como tampoco el territorio, el patrimonio o la comunidad en la que se circunscribe.

2. La experiencia «Cultura servida en cerámica»

Dentro de la óptica explicitada en las líneas anteriores, se incluye la iniciativa principal que vamos a abordar en este artículo: «Cultura servida en cerámica», en la que colaboraron diferentes instituciones culturales, sociales y educativas de Almería: el Museo arqueológico de la ciudad, la ONG Movimiento por la Paz, el Desarme y la Libertad (MPDL), la Asociación de Personas con Discapacidad El Saliente, la Escuela de Hostelería Almeraya y la Concejalía de Cultura de la Junta de Andalucía. El proyecto expresaba una función mediadora puesto que, desde la perspectiva del desarrollo comunitario, buscaba contribuir a la creación de un espacio que posibilite a los diversos colectivos que incluía conocerse y darse a conocer. Se trataría de poder manifestarse y aportar su cultura a los otros actores sociales e instituciones, en línea con lo propuesto por Lavado Paradinas (2014). Para dicho propósito, la investigación enfoca la mirada en los instrumentos que emplea la animación sociocultural

La experiencia reunió, como hemos venido señalando, a un grupo de personas de distinta procedencia y consistió en realizar diversas acciones en el ámbito museístico, que fueron: taller cerámico; visitas comentadas y talleres a grupos concertados; taller gastronómico; encuentro final y clausura y vídeo documental del proceso creativo. El espacio temporal en el que se realizaron las actividades se situó entre los años 2018-2020. A continuación, nos adentraremos en estas experiencias.



Taller de cerámica, elaboración de moldes. Fotografía propia.

Taller cerámico: el punto de partida del proyecto fue, precisamente, este taller, en el que se realizaron reproducciones de obras realizadas con este ancestral material. Las piezas reproducidas tenían sus originales en el espacio de exposiciones temporales del Museo arqueológico de la ciudad, que por entonces acogía la muestra «Arte y usos culinarios en al-Andalus». El taller estuvo dirigido por un artesano de la localidad que, interesado en el proyecto, decidió participar y aportar sus conocimientos en la materia. El resultado fue la consecución de una serie de piezas producidas en su totalidad por personas amateurs, cuyas procedencias culturales diversas aseguraban la diversidad. Los trabajos realizados se inspiraron en las técnicas andalusíes de restos hallados en la provincia de Almería y sirvieron para componer una muestra artística que se integró al final de la propia exposición temporal. Con la intención de compartir la experiencia con

el visitante, se instaló un panel explicativo que narraba el proceso creativo y se habilitó un espacio en el que dejar sus impresiones, siguiendo las premisas de Burgos (2011).

Una vez se concretaron físicamente las obras, el paso siguiente fue la realización de visitas comentadas y talleres a grupos concertados, ofrecidos tanto a escolares como a otros grupos de la comunidad: así, además de aprender a producir objetos cerámicos, los participantes del proyecto actuaron como mediadores culturales, realizando visitas comentadas y talleres a escolares y otros grupos de su comunidad a la exposición temporal del museo en la cual se habían instalado sus piezas.

La segunda fase del proyecto se realizó en colaboración con la Escuela de Hostelería de Almería. Consistió en un taller gastronómico y supuso una continuación/integración del taller anterior, puesto que las piezas cerámicas elaboradas previamente, se emplearon como

vajilla de un encuentro cultural con la comida como protagonista. Los participantes tuvieron la oportunidad de explicar y compartir las recetas tradicionales de sus culturas con el alumnado de la Escuela, con la finalidad de elaborarlas posteriormente. Se puso de manifiesto el valor cultural de la gastronomía y su proyección como forma de comunicación y alianzas entre diferentes culturas.

Como corolario de lo antedicho hubo un encuentro final de clausura. Consistió en una celebración gastronómica en la que se disfrutó de la cocina almeriense integrada en el resto de las culturas que coexisten en la ciudad, provocando de esta manera un contacto con la participación de todas las «ciudades» que hay dentro de Almería. La asociación cultural El Tintero puso a disposición sus instalaciones

del barrio de La Chanca, facilitando con esta cooperación un espacio de encuentro para el diálogo. El proyecto contó para esta última acción con la participación de personas mayores; asimismo se buscó la participación de personas con diversidad funcional. Se trataba de propiciar encuentros y formas de colaboración, así como se exploraba la posibilidad de integración.

3. Desarrollo del proyecto. Instrumentos y procedimiento

El escenario del proyecto contó con la colaboración e implicación de quince personas residentes en la ciudad de Almería, principalmente en el barrio de La Chanca, El Puche y el Distrito Centro. Nueve de estas personas lo

Tabla 1
Participantes del proyecto

Participante	Sexo	Edad	País	Estado civil
1	Mujer	43	Árabe	Casada
2	Mujer	70	España	Separada
3	Mujer	42	Árabe	Casada
4	Mujer	41	Brasil	Casada
5	Hombre	63	Brasil	Casado
6	Hombre*	43	España	Casado
7	Mujer*	25	España	Casada
8	Mujer*	35	España	Casada
9	Mujer	39	Árabe	Casada

*Etnia gitana

Tabla 2
Descripción informante clave

Informante	Sexo	Edad	Profesión/Cargo	Antigüedad puesto/ cargo
IC 1	Hombre	44	Profesor	12 años
IC 2	Mujer	56	Presidenta ONG	11 años
IC 3	Mujer	43	Técnico	6 años
IC 4	Hombre	47	Director museo	2 años
IC 5	Mujer	45	Artista	15 años
IC 6	Hombre	20	ONG	3 años



Participantes de la experiencia. Fotografía propia.

hicieron en calidad de participantes propiamente dichos del proyecto (tabla 1), y otras seis en calidad de informantes clave (tabla 2). Estos últimos eran, en su mayoría, profesionales y representantes de instituciones implicadas en el proyecto. El muestreo fue de tipo no probabilístico, y se realizó por conveniencia de los investigadores.

Las técnicas de la investigación que se utilizaron fueron de diferentes tipologías. Por supuesto, se estableció el Grupo de discusión, cuyas técnicas, claves para la investigación, se focalizaron en la muestra constituida por los participantes. A tal Grupo, siguiendo las recomendaciones de Mayorga Fernández y Tójar Hurtado (2004), se dirigieron una serie de preguntas que respondían a los núcleos de interés de la investigación. El procedimiento se basó en la realización de entrevistas semiestructuradas individuales, mediante una serie de preguntas abiertas con un guion previamente preparado. Para su elaboración se siguieron las recomendaciones de Callejo Gallego (2002), y de Colás Bravo y Buendía Eisman (1992), respecto a la tipología y orden de esas preguntas,

diseñándose finalmente quince de ellas con carácter abierto.

Las entrevistas estuvieron dirigidas al conjunto de los participantes del proyecto. Se realizaron, así, un total de quince entrevistas semiestructuradas. Se pidió a los entrevistados su visión sobre diferentes aspectos relacionados con la experiencia, que fue objeto de estudio (motivaciones, expectativas, cambios, interacciones, impacto, satisfacción). En este sentido se eligieron quince preguntas abiertas que representaban al objetivo, y luego se matizaron durante la realización de las entrevistas con cuestiones más precisas, así como cinco cuestiones para el grupo de discusión. En relación con el procedimiento de análisis utilizado en la categorización de la información el método que se emplea es el análisis de contenido (Andreu i Abela, 2002). Así, el primer paso que se desarrolló fue la lectura de los datos aportados en cada uno de los instrumentos de la investigación. Para organizar esta información, se realizó una abstracción de la misma a través de la codificación (Gibbs, 2012). Se crearon inicialmente unos primeros

códigos en función de los datos obtenidos, que posteriormente y una vez avanzado el análisis se fueron concretando y perfilando. Codificada la información se pasó a categorizar (Bardín, 1996). La presentación de los resultados combina la presentación y reflexión sobre la información recogida y la ilustración con citas textuales de las personas participantes.

4. Resultados y discusión

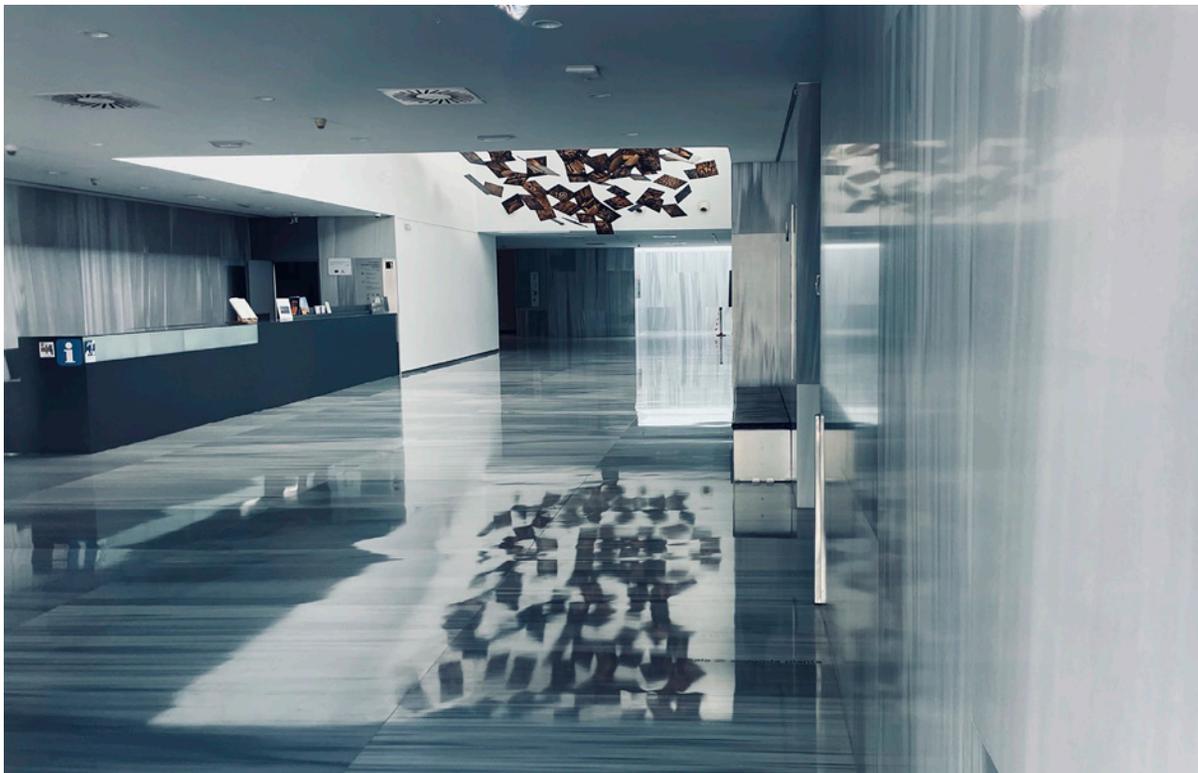
Los resultados obtenidos se estructuran en un total de seis categorías, con los siguientes enunciados: motivos de la participación; construcción de nuevas bases sociales e interacción y relación entre los miembros del proyecto; cambio en los participantes en cuanto a sus posibilidades artísticas y culturales; repercusión en la vida de los participantes; oportunidades tras la finalización del proyecto y propuestas de mejora; valoración del proyecto.

4.1. Motivos de la participación en el proyecto «Cultura servida en cerámica»

Una de las motivaciones que comentaron los participantes del proyecto al inicio del mismo, responde al hecho de convertirse en un modelo para sus familiares y para el resto de la comunidad, tal y como se manifiesta en afirmaciones como la siguiente: *Porque puedo enseñar después a mis hijos [...] Para tratar la ansiedad, hacer otra actividad y ver el mundo de otra manera (I9); [...] darles ejemplo a todas las madres del barrio y que se unan (I7).*

Es interesante reseñar la necesidad que existía por parte de personas inmigrantes de relacionarse con la nueva comunidad de acogida, cosa se demuestra en el comentario: *En mi barrio no me siento extranjera, pero sí con la gente de este país, por eso participo (I3).* Aquellos informantes que tienen una pers-

pectiva similar son los que colaboraron en el desarrollo del proyecto y confirman con sus afirmaciones efectos que este pudo causar en los participantes, como la creación de espacio de encuentro: *Por el clima de confianza que transmitían los gestores del proyecto [...] los principios de convivencia intercultural de crear espacios de encuentro (IC1).* Además, a través de sus palabras, se pueden argüir algunas motivaciones relacionadas con el hecho de percibir el proyecto como una fórmula de acceso a la cultura, así como el carácter identitario como uno de los impulsos a participar: *Estoy convencida de que la cultura funciona como catalizador a la hora de encontrar puntos de encuentro entre distintas culturas [...] Además considero que fue un proyecto llamativo y que permitió la accesibilidad a la cultura (IC11); Pueden estar interesados particularmente en cuestiones identitarias [...] vinculadas con el día a día (IC2).* De este modo, se puede afirmar que los estímulos que llevaron a las personas participantes a inscribirse en el proyecto estuvieron determinados por la necesidad de formar parte de una nueva experiencia y por el deseo de conocer otras culturas por medio de las personas que se incluían en el grupo. Una vez pasado el tiempo, al consultar sobre la misma cuestión en el grupo de discusión, surgen respuestas que van orientadas a los aprendizajes que tuvieron la oportunidad de adquirir y al hecho de conocer a grandes personas y a la comprensión de su cultura, al igual que se expone en otras investigaciones en las que se defiende el papel de los museos como colaboradores de aquellos proyectos que involucren de manera directa a los ciudadanos con el objeto de crear espacios abiertos y democráticos en los que se favorezca al desarrollo de la interculturalidad.



Entrada del Museo Arqueológico Provincial de Almería. Fotografía propia.

4.2. Construcción de nuevas bases sociales e interacción y relación entre los miembros del proyecto

Con esta categoría se puede observar la contribución del proyecto a que las personas participantes encontrasen nuevas relaciones sociales, ya que las expresiones se orientaban con una elevada frecuencia a términos de unión y convivencia como el mejor método para conocerse, así como la oportunidad de compartir y estar juntos sin impedimentos gracias a las distintas acciones, como se recoge a continuación: *Oportunidad de conocernos, de unirnos, estar juntos sin tabúes [...] La convivencia es la mejor manera de conocer a las personas* (I4); *Hay que conocer gente y relacionarse [...] es una oportunidad [...]* (I6); *Me gusta hacer amigos, conocer [...]* (I9); *Reunirse un grupo de personas con buena fe, ganas de aprender, compartir,*

relacionarse, es enriquecedor (I2). En referencia a la interacción y relación entre ellos, se denota en las apreciaciones las consecuencias que tienen lugar al relacionarse personas de diferentes países y formas de pensar: *Encontramos varias personas de diferentes países, me encanta [...] entender su cultura* (I5); *Nos relacionamos personas de diferentes maneras de pensar, es bueno, [...] el trato con gente de diferentes países siempre enriquece* (I2) *Estar en contacto es lo mejor* (I2) y la constatación a posteriori de que son iguales, al encontrar por ejemplo elementos en común en la cultura gitana y árabe y que, además, todos contribuyen con algo al grupo, enriqueciéndose unos a otros: *Hablando entre ella y yo cosas que desconoces y ya le pones sentido entre ambas culturas, es muy bueno una de otra [...]* *Son diferentes pero es una* (I8); *Tenemos cierto recelo pero cambia al conocer y conversar con las personas,*

son agradables, alegres, y buscan lo mismo que nosotros: una vida mejor para su familia [...] Mirar a las personas y ver que sea quien sea, somos iguales (I5). En cuanto a los informantes clave, resulta interesante apuntar sus apreciaciones acerca del beneficio que se produjo en el grupo de participantes con relación al fomento de sus relaciones sociales, como se muestra a continuación: [...] Por supuesto, y he visto como participantes que a partir del proyecto ha hecho conexiones y actividades nuevas (IC3); El encuentro hizo que se produjese un vínculo entre ellos [...] vieron sus diferentes capacidades para aprender [...] hace que surjan bases afectivas, de reflexión, de pensamientos diferentes [...] (IC1). Dicha continuidad se comprueba en distintas conexiones y vínculos, siendo una de las percepciones más relevantes entre todos los informantes. El museo, de esta manera, coincidiendo con Cordón Benito (2018), se manifiesta como agente de transformación social y espacio de reflexión.

4.3. Cambio en los participantes en cuanto a sus posibilidades artísticas y culturales

Esta categoría se centra en los datos que responden a aquellas modificaciones relacionadas con sus habilidades y posibilidades artísticas, así como la repercusión que se produjo en ellos al conocer el pasado histórico de la cultura andalusí. Se observa el entusiasmo y los participantes expresan en sus primeros comentarios la relación de los objetos que se exhiben en la exposición temporal con sus conocimientos previos y recuerdos. Además de sus habilidades, como por ejemplo la elaboración de piezas hechas con esparto y, por otra parte, otras obras que representan similitudes con objetos de la vida cotidiana que adquieren un carácter identitario, como las cantimploras o los hornillos que aún se conservan en los hogares de sus familiares: *Relacionan hornillos con piezas*

de la infancia; identificación de piezas (Cantimploras), noria similar a otra de su pueblo, cuenta como su abuelo hacía los moldes de pleita con esparto y que ella conoce la técnica; Modela con barro figuras que suele hacer con la masa de harina en la cocina, realiza un pequeño Tajin (I7). En el transcurso del taller, se encuentran motivados al encontrar o recordar habilidades, desconocidas en algún caso: Al principio pensé que sería muy complicado trabajar en cerámica, descubrí que tengo alguna capacidad para dibujar [...] Me gustan las manualidades, desde niño que hacía mis propios juguetes (I5); Es pasar a la niñez [...] cuando llovía en el cerro nos íbamos allí a jugar con el barro (I8). Las respuestas de los participantes fueron significativas ya que se percatan, en su mayoría, de que el valor que presenta una obra de arte se eleva al pasar a ser creadores de piezas artísticas que perduran y se mantienen en el tiempo, como se recoge en el siguiente argumento: Tu huella tiene un valor incalculable, idealizas tu obra, lo miras diferente (I4), y se revelan reflexiones que llevan a identificar el conocimiento adquirido con el concepto de cultura: Es tu tesoro y eso es la cultura, lo que aprendes lo guardas en tu memoria (I4); No soy una artista [...] pero que un trozo de mí se quede en el museo para mí es mucho (I8). Además, existen otros comentarios en los que se aprecia que han cambiado su mirada al observar obras artísticas, ya que ahora pueden identificar una pieza original de una copia, distinguir las distintas técnicas de elaboración cerámicas...: Valorizas más el arte, se observa más [...] Aprecias el proceso de producción de una obra artística (I5); Identificas cada detalle, una obra original de una copia [...] las técnicas andalusíes (I4).

Hay que reseñar que el hecho de conocer la historia de Al-Andalus, por medio de la exposición, contribuyó al aprendizaje de los participantes inmigrantes sobre su cultura, y los elementos que comparten con el país que los acoge, como se muestra en los siguientes



Taller de cerámica, pintura. Fotografía propia.

comentarios, *Se sintieron más integrados en el territorio en el que ahora viven al reconocer las similitudes con el país que les acoge* (IC2); *La parte del museo, del conocimiento de la cultura me encantó [...]* *Aprendes muchas cosas de la historia de al-Andalus [...]* *Quiero saber más de aromas, de las especias* (I3). El punto de vista de los informantes clave es importante para el estudio, ya que pone de manifiesto que los cambios producidos en los participantes fueron favorables gracias a las actividades culturales que tuvieron lugar. Como se enuncia a continuación: *Comprender que su vida aquí no era cuidar de su familia, sino acceder a otras cosas, personas [...]* (IC1); *Han descubierto la cultura y además se han sentido creadores de ella* (IC3) *Siempre hay un impacto puesto que trabajan nuevas habilidades, y seguro que a nivel comunicativo [...]*; *El papel de los museos es crear actividades en las que se produzca*

una implicación por parte de la sociedad y así se reconozca el valor del patrimonio histórico (IC4). Los resultados reflejan cómo se ha producido una modificación en ellos al descubrir que poseen destrezas artísticas, comunicativas, educativas..., algo que resulta determinante en el reconocimiento y acceso a la cultura y el valor del museo como lugar que difunde y salvaguarda el patrimonio coincidiendo con Castejón Ibañez (2022), que consideran al contexto museístico como un lugar que promueve en los ciudadanos la capacidad de valorar el patrimonio histórico-cultural local, afianzar la identidad cultural y participar en esa identidad.

4.4. Repercusión en la vida de los participantes

Las visitas comentadas y el taller de aromas fueron de las acciones más destacadas del

proyecto, y así se expresa en los datos obtenidos en los diferentes instrumentos de investigación, al convertirse en mediadores culturales para los distintos grupos de escolares y concertados, superando sus limitaciones: lingüísticas, procedimentales, comunicativas, de aprendizaje... Tal y como se expresa: *Al principio sí, un poco de miedo porque la inseguridad [...] pero bueno es un reto más* (I2); *Hablar de historia de personas las cuales tu estas conociendo es muy complicado [...] A mí me gustan las cosas nuevas, me gustan los desafíos* (I4); *Yo siempre con el idioma tengo miedo, pero me dicen: somos amigos y todo va a salir bien, me animó* (I3). En función de las verbalizaciones recogidas, se percibe cómo aumentó el sentimiento de orgullo a nivel general al enunciarse este término con frecuencia y, por otro lado, como se reforzó su autoestima con la superación de sus miedos iniciales para enfrentarse a nuevos retos. *Antes tenía vergüenza de hablar delante de la gente y ya no* (I2); *En la primera visita fue una cosa [...] con la segunda visita más autoestima, con la tercera más, al final como un maestro más* (I3). Los informantes clave y los propios participantes han percibido como el hecho de trabajar con personas de diferentes países, ha enriquecido y ampliado su forma de mirar al otro, cayéndose así ciertos tabúes y generando un clima de alegría general, al poder compartir tiempo, espacio y retos, en los que la ayuda entre ellos y el apoyo mutuo ha sido decisiva para llevarlos a cabo: *Trabajar en equipo fue lo mejor [...] La ayuda de todos fue muy importante* (I3); *Sigo con la idea de que todos somos personas y tenemos que tratarnos igual, tenemos culturas diferentes pero eso no hace que sea mejor ni peor* (I4); *Alegría; caída de ciertos tabúes; vínculo entre los participantes [...] aceptación de las diferentes capacidades para aprender; unión al barrio y participación en las actividades* (IC1). En el ámbito profesional hay que resaltar que una de las participantes continuase con sus estudios y consiguiera el título

en el ciclo superior de cerámica, y otra, a partir del proyecto, iniciase, primero un voluntariado en la ONG Movimiento por la paz, para posteriormente conseguir un puesto de trabajo en la organización, en el punto de información de atención integral al inmigrante del barrio donde reside, Pescadería La Chanca: *Es significativo el caso de Nayat que continuó sus estudios en cerámica y obtuvo el título de grado superior de ceramista* (IC1); *Los participantes han tenido la oportunidad de compartir y fomentar sus valores [...] A nivel profesional, Nayat tuvo la oportunidad de tener un trabajo.* (IC3); *He avanzado mucho [...] trabajé después como voluntaria en la ONG y ahora estoy trabajando con contrato para la organización con un proyecto: Punto de atención integral de Pescadería-La Chanca* (I1). Por tanto, es necesario detallar una serie de beneficios generales que implican aspectos como el desarrollo de valores, refuerzo de la autoestima, de tolerancia y respeto, ya que las expresiones que se muestran en el grupo de discusión y en las entrevistas semiestructuradas, se hace mención a la importancia que tuvo el trabajo en equipo y la ayuda mutua, tal y como Kelly (2007) expone en su idea de patrimonio como vehículo para avanzar hacia la igualdad y la armonía social. El museo se convierte así en un medio válido de aprendizaje no formal al crear un ambiente de interacción social y aprendizaje colaborativo, y se constata además que el aprendizaje y las vivencias en los museos implican la activación de emociones que van más allá del conocimiento intelectual, tal y como indican los autores Zabala y Roura (2006).

4.5. Oportunidades tras la finalización del proyecto y propuestas de mejora

En primer lugar, surgió la propuesta de trasladar la muestra resultante de la formación cerámica y el taller de aromas ejecutado en el museo a los centros escolares del entorno donde residían los



La Nube de Siret, vestíbulo interior del Museo de Arqueología de Almería. Fotografía: «Museo Arqueológico de Almería» por Valdavia, bajo licencia CC BY-SA 3.0 DEED.

participantes: *Entonces hay continuidad del propio proyecto [...] allí surge la propuesta para que pudiésemos hacer en la escuela, llevar el taller a las escuelas (I4), aunque la dificultad se encontró en la falta de un espacio físico, siendo esta apreciación una propuesta de mejora: Habría sido posible si hubiese existido un espacio físico y organizativo [...] un espacio de continuidad y promotor que dinamizase al grupo posteriormente (IC1), convirtiéndose esto en una reivindicación común en diferentes usuarios, al percibir poca implicación de la administración, minimizando el valor que tienen y su influencia en la ciudadanía, como nos muestra el siguiente testimonio: Más implicación por parte de la administración, no son conscientes del valor que tienen como foco para su ciudad y lo que pueden aportar a los ciudadanos (IC2). Es importante señalar por otro lado la visión de la institución museística, puesto que aporta una de las fórmulas necesarias para dar estabilidad a este tipo de proyectos socioeducativos: Debe haber una continuidad cuyo objetivo sea la unificación del grupo, la integración, sin comienzo ni final, la continuidad es la clave con proyectos similares, no debe quedar en un entretenimiento (IC4). Otra oportunidad nace en la celebración gastronómica, ya que supuso la aparición de otras necesidades gracias a la experiencia de compartir y realizar recetas de cocina de las culturas representadas en el proyecto, como se manifiesta: Tuvimos la oportunidad de mostrar de nuestras comidas, de nuestras tradiciones también [...] De conocer otras (I5); Al final acabas encontrando muchos puntos de encuentro [...] Se escucharon comentarios como: es que a las migas en Marruecos le llaman Cuscús (IC2); Todos tuvieron la oportunidad de conocer recetas nuevas aportar las suyas, de las culturas a las que pertenecen (IC3). La respuesta a esta necesidad vino por parte del profesor del centro CEPER La Chanca de educación para adultos, que se encargó de realizar encuentros gastronómicos en los que se*

enseñó la cocina almeriense, con el objetivo de trasladar conocimientos que pudieran favorecer a su futuro profesional dentro del sector hostelero de la ciudad: Recuerdo que el día de la fiesta surgió la idea de hacer encuentros gastronómicos donde se enseñase la comida típica, los hicimos con la ayuda del colegio y con la idea de que le pusiesen valer a la hora de buscar un trabajo en algún restaurante de aquí (IC1). Para finalizar, y gracias a la unión que se creó durante el desarrollo del proyecto, encontraron la forma de mantener el contacto en el periodo de pandemia, durante el cual elaboraron un cuento entre todos los participantes, al que se incorporaron más vecinos y familiares, con el fin de escenificarlo en el barrio. Una vez pasado este tiempo crearon un grupo de teatro denominado Grupo de teatro andalusí del CEPER La Chanca. En la actualidad suelen acudir a centros de educación del barrio de La Chanca donde se encuentra el grupo para desarrollar sus ideas y trasladar sus inquietudes, utilizando el teatro como forma de expresión artística y comunicativa. Así se recoge de sus propias palabras: Ahora, tenemos un grupo de teatro con otra gente que se ha unido [...] Vamos adelante, de una cosa a otra, y queremos hacer más proyectos juntos (I4). Esta necesidad se pone de manifiesto en otras experiencias en las que se reclama la combinación a través del tiempo de liderazgos individuales, de apoyo de las administraciones públicas, creación de asociaciones de la sociedad civil, construcción de canales de diálogo y participación ciudadana, y de gestión del conocimiento que se genera en el proceso, en definitiva, se requiere de una transformación cultural (Rey-García et al., 2016).

5. Conclusiones

A partir de los resultados obtenidos en el proyecto, se puede afirmar que la experiencia «Cultura servida en cerámica», por medio de las acciones participativas y de aprendizaje



El Círculo de la vida, Museo de Arqueología de Almería. Fotografía: «Museo Arqueológico de Almería» por Valdavia bajo licencia CC BY-SA 3.0 DEED.

que tuvieron lugar en el museo, llevó al grupo de beneficiarios a experimentar un cambio en sus vidas en cuanto al acceso cultural, personal, identitario y socioeducativo. Del mismo modo, el grupo tuvo la oportunidad de mostrar, en las diversas actividades, características de su propia cultura y darla a conocer al resto de compañeros y compañeras.

Se ha visto cómo los participantes de «Cultura servida en cerámica» se han acercado a su realidad cultural, observándose una modificación en su predisposición comunicativa y de acción, pasando de un rol pasivo a otro más activo. El cambio de actitud en la forma de relacionarse por parte de los participantes fue evidente. El escenario del museo, como foco

cultural, fue muy efectivo, confirmándose que cumple con su función activadora de cultura para la ciudadanía. De esta manera, se satisface una de las principales necesidades de la ciudadanía a través de su participación en el contexto museístico, y se aborda uno de los problemas de acceso a la cultura que afectan a los diferentes colectivos vulnerables que participan en la propuesta. Se puede concluir que la experiencia contribuyó a la creación de nuevas relaciones sociales entre los miembros del grupo gracias a su implicación y colaboración en el proyecto. Por otro lado, en base a las respuestas aportadas por diferentes usuarios, se ha confirmado cómo el hecho de ser una experiencia nueva ha creado en ellos una motivación para acceder

a espacios poco habituales para los colectivos implicados. Tal y como se ha expuesto anteriormente, los participantes fueron conscientes de que la convivencia que tuvo lugar y el hecho de compartir retos favoreció a crear la unión entre ellos, aumentando el sentimiento de pertenencia a la comunidad. Por lo tanto, llegaron a formar parte de un grupo para trabajar y alcanzar a objetivos comunes, lográndose así mantener una base sólida para continuar con otras iniciativas una vez concluido el proyecto.

Cabe destacar que las acciones educativas y artísticas desarrolladas durante la experiencia posibilitaron la creación de nuevas actividades y espacios de aprendizaje, provocando un aumento de sus conocimientos en la cultura andalusí y desarrollando nuevas habilidades artísticas, gracias a la realización de piezas cerámicas, además de otros beneficios como el aumento de destrezas comunicativas que adquirieron tras la puesta en marcha de visitas comentadas y talleres educativos con distintos grupos concertados. En definitiva, la iniciativa condujo al grupo destinatario a acercarse a la cultura de su localidad, ofrecer espacios de encuentro, fomentar prácticas educativas y de reflexión entre diferentes grupos sociales y, por otra parte, generar un contexto en donde tienen lugar experiencias que implican a todos los miembros de la comunidad a la que pertenece.

Llevando a cabo un juicio crítico prudencial acerca del proceso desarrollado, así como de los resultados obtenidos, cabe señalar que la experiencia de «Cultura servida en cerámica», aunque se llevó a cabo a nivel micro en un museo como el de Almería, puede proporcionar estrategias y crear vínculos con políticas a nivel macro, en convergencia con las directrices del Consejo Internacional de Museos (ICOM). Además, fomenta el trabajo colaborativo a nivel comunitario que desde los museos se puede desarrollar. Por consiguiente, se fa-

vorece la participación de nuevos actores en la experiencia museística, lo que contribuye a la sostenibilidad de una forma situada. Iniciativas como la desarrollada pueden presentarse como eje diferenciador y ejemplo de democracia cultural, ya no sólo para la apertura de los museos a personas en riesgo de exclusión social, sino que, más allá, se ofrece la posibilidad de tomar parte proactiva en la generación de acciones socioeducativas para la transformación sociocomunitaria.

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

- ABAD GARCÍA, Emiliano (2023) «¿Quién quiere un museo? Memorias, conflictos e identidades en un mundo poscolonial», *Hispania nova*, 1: 127-156.
- ABELLÁN, Jorge y Nieves María SÁEZ-GALLEGO (2020) «Opiniones relativas a la inclusión de los alumnos con necesidades educativas especiales mostradas por futuros maestros de infantil y primaria», *Revista Complutense de Educación*, 31: 219-229.
- ANDREU I ABELA, Jaime (2002) *Las técnicas de análisis de contenido: una revisión actualizada*, Sevilla: Fundación de Estudios Andaluces.
- BARDÍN, Laurent (1996) *Análisis de contenido* (2ª ed.), Madrid: Akal.
- BURGOS, Claudia Viviana (2011) «La educación en los museos: de los objetos a los visitantes», *Archivos de Ciencias de la Educación*, 5: 271-290.
- CANAL SUR (2018) *¿Miras conmigo?*. Disponible en <https://www.facebook.com/MPDL.Almeria/videos/miras-conmigo-en-noticias-canal-sur-tv/1668839659818169/> [Fecha de consulta 16/10/2020]
- CALLEJO GALLEGO, Javier (2002) «Observación, entrevista y grupo de discusión: el silencio de tres prácticas de investigación», *Revista Española de salud pública*, 76: 409-442.
- CARIDE GÓMEZ, Jose Antonio (2005) «La animación sociocultural y el desarrollo comunitario como educación social», *Revista de Educación*, 336: 73-88.
- CASANOVA RODRÍGUEZ, María Antonia (2005) «La interculturalidad como factor de calidad en la escuela», en SORIANO AYALA, Encarnación (ed.) (2005) *La interculturalidad como factor de calidad educativa*, Madrid: La Muralla, 19-42.

- CASTEJÓN IBAÑEZ, Magdalena (2022) «El museo como catalizador cultural: una revisión desde la museología social, la educación no formal y la comunicación», *Diferents. Revista de Museus*, 7: 52-69. <https://doi.org/10.6035/diferents.6463>
- COLÁS BRAVO, María Pilar y Leonor BUENDÍA EISMAN (1992) *Investigación educativa*, Sevilla: Alfar.
- CORDÓN BENITO, David (2018) «Evolución conceptual del museo como espacio comunicativo», *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 24: 485-500. <https://doi.org/10.5209/ESMP.59962>
- DE CARLI, Georgina (2008) «Innovación en museos: museo y comunidad en la oferta al turismo cultural», *Rotur Revista de ocio y turismo*, 1: 87-101. <https://doi.org/10.17979/rotur.2008.1.1.127>
- GARCÍA SAMPEDRO, Marta y Sué GUTIÉRREZ BERCIANO (2018) «El museo como espacio multicultural y de aprendizaje: algunas experiencias inclusivas», *Liño: Revista Anual de Historia del Arte*, 24: 117-128. <https://doi.org/10.17811/li.24.2018.117-128>
- GIBBS, Graham (2012) *El análisis de datos cualitativos en Investigación Cualitativa*, Madrid: Morata.
- GONZÁLEZ-MONFORT, Neus (2019) «La educación patrimonial, una cuestión de futuro. Reflexiones sobre el valor del patrimonio para seguir avanzando hacia una ciudadanía crítica», *El futuro del pasado: revista electrónica de historia*, 10: 123-144. <http://dx.doi.org/10.14516/fdp.2019.010.001.004>
- HERNÁNDEZ-HERNÁNDEZ, Francisca (2021) «El significado polisémico del concepto de museo», *Complutum*, 32: 417-425. <https://doi.org/10.5209/cmpl.78568>
- KELLY, Lynda (2007) «Visitors and learning: adult museum visitors' learning identities», en KNELL, Simon; WATSON, Suzanne y Sheila MACLEOD (eds.) (2007) *Museum revolutions: how museums change and are changed*. UK: Routledge, 276-290.
- LAVADO PARADINAS, Pedro Jose (2014) «La museología social: en y con todos los sentidos. Hacia la integración social en igualdad Social», en DOMÍNGUEZ ARRANZ, Almudena; GARCÍA SANDOVAL, Juan y Pedro Lavado PARADINAS (eds.) (2014) *Actas del II Congreso Internacional Educación y Accesibilidad en Museos y Patrimonio. en y con todos los sentidos: hacia la integración social en igualdad*. Universidad de Zaragoza: Máster en Museos: Educación y Comunicación, 37-57.
- MARÍN, Jose (2002) «Globalización, educación y diversidad cultural», *Perspectiva e espaço público* 20: 223-512. <https://doi.org/10.5007/%25x>
- MAYORGA FERNÁNDEZ, María Jose y Juan Carlos TÓJAR HURTADO (2004) «El grupo de discusión como técnica de recogida de información en la evaluación de la docencia universitaria», *Revista Fuentes* 6: 1-15. Disponible en <https://revistascientificas.us.es/index.php/fuentes/article/view/2419> [Fecha de consulta 14/10/2020]
- MEJÍA CASTILLO, Harin Joel (2017) «La metodología de investigación evaluativa. Una alternativa para la valoración de proyectos», *Revista Iberoamericana de Bioeconomía y Cambio Climático*, 3: 734-744. <https://doi.org/10.5377/ribcc.v3i5.5945>
- OLIVEIRA, Tatiana (2020) «Museologia Social: em rede, em movimento, em coletivo e a experiência do Museu Vivo do São Bento», *Cadernos de Sociomuseologia*, 59: 25-52. <https://doi.org/10.36572/csm.2020.vol.59.02>
- ONU (1948) *Declaración Universal de los Derechos Humanos*. ONU. Disponible en <https://ihrf.world/es/declaracion-universal-de-los-derechos-humanos/> [Fecha de consulta 23/05/2020]
- PASTOR I HOMS, María Inmaculada (2011) *Pedagogía museística. Nuevas perspectivas y tendencias actuales*, Barcelona: Ariel.
- REY-GARCÍA, Marta *et al.* (2017) «Museología para la innovación social: una experiencia de regeneración territorial en la periferia europea», *Revista para el análisis de la cultura y el territorio*, 17: 115-131. <https://doi.org/10.25267/Periferica.2016.i17.10>
- UGENA CANDEL, Tania y Santiago GONZÁLEZ D'AMBROSIO (2022) «Creando espacios de cultura inclusiva e igualitaria en el Museo Nacional del Prado: el proyecto sui géneris: arte, publicidad y estereotipos», *Arteterapia, Papeles de arteterapia y educación para inclusión social*, 17: 85-96.
- ZABALA, Mariela Eleonora e Isabel ROURA GALTÉS (2006) «Reflexiones teóricas sobre patrimonio, educación y museos», *Revista de Teoría y Didáctica de las Ciencias Sociales*, 11: 233-261. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=65201111>.
- ZACARÉS PAMBLANCO, Amparo Teresa (2021) «Museos en igualdad», *Diferents. Revista de museus*, 6: 28-45. <http://dx.doi.org/10.6035/diferents.6096>.

Recibido el 7 del 9 de 2023

Aceptado el 10 del 10 de 2023

BIBLID [2530-1330 (2023): 128-145]



curricula

Romà de la Calle. Catedrático de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad de Valencia y ex-presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, ha dirigido el Instituto Universitario de Creatividad e Innovaciones Educativas (UVEG). Fundó, en 1983, el Centro de Documentación de Arte Valenciano Contemporáneo, que hoy lleva su nombre. Ha sido Director del Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad (MUVIM) (2004-2010) y coordinó asimismo el Aula de las Artes de la Institución Alfonso el Magnánimo (1998-2010). Es Presidente Honorario de la Asociación Valenciana de Críticos de Arte y miembro de AECA y AICA. Doctor Honoris Causa por la Universidad Jaume I, ha recibido la Medalla de la Universidad de Valencia y Les Palmes Académiques del Gobierno de Francia. También se le ha otorgado la Medalla de la Facultad de Filosofía (UVEG) y la de la Facultad de Bellas Artes (UPV). Autor de numerosas publicaciones, individuales y colectivas, ha dirigido más de 90 tesis doctorales. Es miembro de Patronatos de Museos y de Consejos Asesores de Instituciones Culturales. Ha sido Presidente de AVALEM y posee diferentes galardones: Premio a la Libertad de Expresión (Asociación de Periodistas), Medalla al Mérito en las Bellas Artes y Cruz Alfonso x el Sabio.

Paulina Jáuregui Iturralde. Diseñadora por la Facultad de Artes, Diseño y Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador y Máster en Diseño Industrial por North Carolina State University. Docente universitaria en la Universidad de las Américas-ULA en la carrera de Diseño de Productos, trabaja igualmente en el ámbito museográfico, en el cual destaca su experiencia en exposiciones interactivas y educativas, la planificación estratégica y la gestión.

Juan Agustín Mancebo Roca. Profesor de Historia del Arte Contemporáneo en la Universidad de Castilla-La Mancha. Doctor en Historia del Arte y Máster de Estética y Teoría de la Cinematografía (Universidad de Valladolid, 2008). Ha desarrollado trabajos de investigación en el Archivo del'900 del MART di Trento e Rovereto (2023, 2022 y 2021) y el Real Colegio Complutense en la Universidad de Harvard, Cambridge, Massachusetts (2011 y 2010). Fue becario de Estética y Teoría de las Artes de la Real Academia de España en Roma (2013) y de la Fundación Santander en la Universidad Autónoma Metropolitana de México (2012). Su trabajo de investigación gira sobre las vanguardias del siglo xx y la historia del cine.

Silvia Martínez de Miguel López. Licenciada en Pedagogía en 1997. Se doctoró en Pedagogía el año 2001. Es Profesora Titular de Universidad en la Facultad de Educación en el Departamento de Teoría e Historia de la Educación, impartiendo docencia en las áreas de Educación de personas mayores y Animación Sociocultural. Premios: Siforage 2014 y Premios Mayor 2018. Participante e IP en diversos proyectos de investigación, ha dirigido seis tesis doctorales y cuenta con numerosas publicaciones en revistas de impacto de su área de conocimiento, así como varios libros.

Beatriz Mocchi. Graduada en Filosofía por la Universidad de Navarra y Máster en Gestión Cultural por la Universidad Internacional de Catalunya. Compagina su trabajo como docente con sus estudios de doctorado en Comunicación en la Universidad de Málaga, donde se especializa en el desarrollo de nuevas audiencias para el sector cultural. Como investigadora, y en especial tras su paso por la Fundación Interarts (2020-21), busca poner los derechos culturales en el centro de su investigación, profundizando especialmente en la relación de públicos «poco habituales» –como ancianos, adolescentes, o personas en riesgo de exclusión social– con el patrimonio cultural.

Alejandra Panozzo Zenere. Doctora en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Rosario. Investigadora Asistente por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), y docente en la cátedra «Mercado. Industrias culturales y creativas» de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Cuenta con numerosas publicaciones en revistas científicas, así como capítulos de libros, y ha participado en distintos simposios y Congresos, conjugando los cruces disciplinares entre la museología, la comunicación y los estudios visuales desde una articulación teórico-práctica.

María Teresa Recuerda Solana. Licenciada en Historia del Arte. Máster en Educación y museos: patrimonio, identidad y mediación cultural y Máster Universitario en Formación del Profesorado de Educación Secundaria. Especialista en Intervención Socioeducativa, en donde se destaca el diseño, coordinación y ejecución del proyecto «Cultura servida en cerámica», y «La Belleza ni se crea ni se destruye, sólo se transforma». Actualmente desempeña la labor de educadora para la ONG Aldeas infantiles, en el programa «Centro de Día», enmarcado dentro del ámbito de la prevención y el fortalecimiento familiar, así como acciones de prevención de violencia entre iguales y mejora de la convivencia en centros escolares de la ciudad de Granada.

María Susana Robledo. Socióloga por la Universidad Nacional de Mar del Plata y Maestra de Investigación en Estudios Socio Ambientales por FLACSO Ecuador. Actualmente ejerce su trabajo en la Unidad de Investigación del Museo Interactivo de Ciencia de Quito, Ecuador. Posee amplia experiencia de investigación en la relación entre ambiente y sociedad.

María del Amor Rodríguez Miranda. Profesora de la Universidad de Málaga y doctora en Historia del Arte, especialista en estudios de platería, con proyección hacia el campo del mecenazgo y la implicación de la nobleza en los campos artísticos, además del estudio del patrimonio y su difusión. Presidenta de la Asociación Hurtado Izquierdo, dedicada al estudio de la Historia del Arte y del Patrimonio Cultural, y secretaria de la revista editada por la Asociación, Arte y Patrimonio. Miembro del grupo de investigación HUM-28, Investigación y Tecnología de Bienes Culturales de la Universidad de Córdoba.

Juan Antonio Salmerón Aroca. Doctor en Ciencias de la Educación. Máster en Educación, Discapacidad y Personas Mayores por la Universidad de Roma. Máster en Formación del Profesorado por la Universidad de Murcia. Profesor Contratado en el Departamento de Teoría e Historia, con docencia en Animación y Desarrollo comunitario del Grado de Educación Social, y del Máster de Museos y Patrimonio de la Universidad de Murcia. Especializado en el ámbito de la Intervención social desde la perspectiva comunitaria. Profesor visitante en las Universidades de Buenos Aires, Uberlandia y Roma. Miembro del Grupo de Investigación en Educación, Calidad de Vida y Desarrollo. Tiene experiencia en el desarrollo de investigaciones en las áreas de Estudios Intergeneracionales y Psicogerontológicos, así como Museísticos y Patrimoniales.

NORMAS DE PUBLICACIÓN

DIFERENTS. REVISTA DE MUSEUS

1. Presentación de originales

Los artículos han de ser la exposición de trabajos de investigación rigurosos y científicos que aporten datos originales sobre aquellas temáticas relacionadas con los museos o experiencias expositivas, muy especialmente de aquellos cuya idiosincrasia o planteamiento se acerque a planteamientos «diferentes».

Los trabajos enviados para su publicación deberán ser inéditos y no estar pendientes de evaluación en otras revistas, incluidas las ediciones electrónicas.

Podrán ser redactados en español, catalán o inglés. Su extensión por escrito no deberá ser inferior a 5000 palabras ni superior a 8000, incluyendo gráficos, tablas, notas y bibliografía. Dadas las peculiaridades de la revista, en la que la imagen es fundamental, se propondrán además un número de imágenes no inferior a 5 y no superior a 12, cuyas características se detallan más abajo.

Los artículos estarán precedidos de un título tanto en el idioma original del trabajo como en inglés. Acompañarán al texto un resumen en torno a las 12 líneas y un máximo de 8 palabras clave en el idioma original del trabajo y en inglés.

Los/as autores/as omitirán en el cuerpo del artículo introducir su nombre, así como también su filiación, para asegurar la revisión ciega por pares.

Se publica un número al año.

2. Envío de originales

Los textos enviados a la revista se tramitarán a través de la plataforma Open Journal Systems: <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/diferents>. Los trabajos serán remitidos en formato Word o similar.

Las imágenes serán incluidas en el texto a modo de guía. Además se enviarán en formato JPG o TIFF fuera de texto, como archivos independientes. Estas imágenes han de ser de buena calidad y una resolución mínima de 300 ppp a un tamaño de 20 cm de ancho. En todo caso el autor o la autora del texto deberá solicitar los correspondientes permisos de distribución o utilizar imágenes de libre reproducción, en cuyo caso se señalarán las oportunas fuentes.

La revista contiene una parte no evaluable, con invitación directa a autores/as especialistas en la materia.

3. Formato

El tipo de letra a utilizar será Times New Roman, 12, interlineado 1,5.

Para las notas a pie de página se utilizará el tipo de letra Times New Roman, 10, interlineado sencillo.

Los márgenes serán de 2,5 (derecha e izquierda) y 3 (superior e inferior).

4. Citas

Se utilizarán comillas angulares («») cuando el texto citado no supere las cuarenta palabras, y se dejará dentro del texto con el mismo tipo de letra Times New Roman, 12. Para las citas superiores a cuatro líneas es normativo introducirlas sin comillas ni cursiva, en un párrafo, con el margen más centrado que el texto (a 1, derecha e izquierda), y letra Times New Roman, 11, interlineado sencillo.

Se utilizará el sistema de cita: (Primer apellido autor/a, año: página/as). Ej. (Llona, 1999: 209-211).

5. Bibliografía

La bibliografía se habrá de presentar al final de los artículos, ordenada alfabéticamente por autores/as, comenzando por los apellidos en letra VERSALITA. Tipo de letra Times New Roman, 11, sangrado francés, interlineado sencillo. Se citará siempre el nombre propio de los/as autores/as.

Ejemplos:

5.1. Libros: APELLIDOS, Nombre (año de edición) *Título*, Lugar de edición: Editorial.

Ej.: JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores (2014) *Una historia del museo en nueve conceptos*, Madrid: Cátedra.

Ej. autoría doble: SANTACANA MESTRE, Joan y Francesc Xavier HERNÁNDEZ CARDONA (2003) *Museología crítica*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

Ej. autoría triple: CALAF MASACHS, Roser; FONTAL MERILLAS, Olaia y Rosa Eva VALLE (coords.) (2007) *Museos de arte y educación. Construir patrimonios desde la diversidad*, Gijón: Ediciones Trea, S.L.

Ej. más de tres autorías: GÓMEZ MONTORO, Ángel José *et al.* (2015) *Colección María Josefa Huarte. Abstracción y modernidad*, Pamplona: Universidad de Navarra.

5.2. Artículos de revista: APELLIDOS, Nombre (año de publicación) «Título del artículo», *Revista*, número de la revista: páginas.

Ej.: OLUCHA MONTINS, Ferran (1998-1999) «Unes notes sobre el Museu Provincial de Belles Arts de Castelló», *Estudis castellonencs*, 8: 637-658.

En el caso de dos o más autores/as, véanse las indicaciones referidas en el apartado **Libros** en cuanto al formato para anotar autorías.

5.3. Capítulos de libro: APELLIDOS, Nombre (año de publicación) «Título del capítulo», en APELLIDOS, Nombre (eds.) (año de publicación) *Título del libro*, Lugar de edición: Editorial, número de páginas.

Ej.: PADRÓ I PUIG, Carla (2003) «La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio», en ALMAZÁN TOMÁS, Vicente David y Jesús Pedro LORENTE LORENTE (coords.) (2003) *Museología crítica y arte contemporáneo*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 51-70.

En el caso de dos o más autores/as, véanse las indicaciones referidas en el apartado **Libros** en cuanto al formato para anotar autorías.

5.4. Libros, artículos de revista o capítulos de libros en línea:

Si el formato de publicación es en línea, se sigue el mismo formato indicado para las referencias impresas, a excepción de la indicación de números de página. En todos los casos, al final de la referencia, se añadirá la siguiente indicación: Disponible en <https://www.enlacealafuente> [Fecha de consulta día/mes/año]

Ej.: VILLAESCUERNA ILARRAZA, Pureza (2019) «El reto del registro y tratamiento de las obras de creación contemporáneas», en *ICOM CE Digital*, 15: 62-69. Disponible en https://www.icom-ce.org/wp-content/uploads/2019/10/ICOMdigital15_.pdf [Fecha de consulta 12/08/2020]

5.5. Web completa o sección de web:

Web completa: *EVE Museos e Innovación*. Disponible en <https://evemuseografia.com/> [Fecha de consulta 12/08/2020]

Sección de web: «Revista ICOM CD Digital», en *ICOM España*. Disponible en <https://www.icom-ce.org/revista-icom-ce-digital/> [Fecha de consulta 12/08/2020]

La revista no tiene necesariamente que compartir las opiniones de los autores o las autoras de los textos.

MACVAC
Diputació, 20 • 12192 Vilafamés • Castelló • tel. 964 329 152
www.macvac.es – info@macvac.es

Números editados:



DIFERENTS. REVISTA DE MUSEUS núm. 1.
2016



DIFERENTS. REVISTA DE MUSEUS núm. 2.
2017



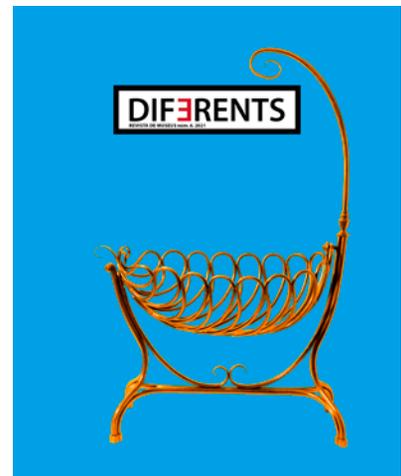
DIFERENTS. REVISTA DE MUSEUS núm. 3.
2018



DIFERENTS. REVISTA DE MUSEUS núm. 4.
2019



DIFERENTS. REVISTA DE MUSEUS núm. 5.
2020



DIFERENTS. REVISTA DE MUSEUS núm. 6.
2021



DIFERENTS. REVISTA DE MUSEUS núm. 7.
2022

MACMAC
villafamés
museu d'art contemporani Vicente Aguilera Cerni



 **Diputació**
de Castelló

UJI UNIVERSITAT
JAUME I

