

A large, stylized red logo consisting of the letters 'N' and 't' intertwined. The 'N' is a simple vertical bar with a horizontal top and bottom bar. The 't' is a vertical bar with a horizontal top bar and a diagonal stroke that crosses the 'N'.

NÚMERO 2 / DICIEMBRE 2009

museo y territorio



MI museoy
territorio

EDITA

Área de Cultura del Ayuntamiento de Málaga

Fundación General de la Universidad de Málaga

DIRECCIÓN

Teresa Sauret Guerrero
Universidad de Málaga (Directora)

Nuria Rodríguez Ortega
Universidad de Málaga (Subdirectora / Coordinadora)

SECRETARÍA

Elisa Isabel Chaves Guerrero
Universidad de Málaga

CONSEJO DE REDACCIÓN

Leticia Azcue
Museo del Prado

M^a Luisa Bellido Gant
Universidad de Granada

Miguel Briones Artacho
Licenciado en Filología Clásica

Eugenio Carmona
Universidad de Málaga

Óscar Carrascosa Tinoco
Doctor en Filología Hispánica

Xesqui Castañer
Universidad de Valencia

Elisa Isabel Chaves Guerrero
Universidad de Málaga

Reyes Escalera
Universidad de Málaga

María López Fernández
Directora del Museo Carmen Thyssen de Málaga

Jesús Pedro Lorente
Universidad de Zaragoza

Consuelo Luca de Tena
Directora del Museo Sorolla de Madrid

Fernando Marías
Universidad Autónoma de Madrid

Juan María Montijano
Universidad de Málaga

José Miguel Morales Folguera
Universidad de Málaga

Javier Ordóñez Vergara
Universidad de Málaga

Fernando Quiles García
Universidad Pablo de Olavide de Sevilla

Nuria Rodríguez
Universidad de Málaga

Rafael Sánchez-Lafuente
Universidad de Málaga

Teresa Sauret Guerrero
Universidad de Málaga

Miguel Taín Guzmán
Universidad de Santiago

Santos Zunzunegui
Universidad del País Vasco

COMITÉ CIENTÍFICO

Julia Barroso
Universidad de Oviedo

Gonzalo Borrás
Universidad de Zaragoza

Mercedes Carbayo-Abengozar
School of Arts and Humanities,
Universidad de Nottingham Trent (UK)

Roberto Carvalho de Magalhaes
Universidad de São Paulo, Brasil

Miguel Ángel Castillo
Universidad Autónoma de Madrid

José Manuel Cruz Valdovinos
Universidad Complutense de Madrid

Alberto Darías
Universidad de La Laguna

Pedro Galera
Universidad de Jaén

José Manuel García Iglesias
Universidad de Santiago de Compostela

Ignacio Henares
Universidad de Granada

María de Reyes Hernández
Universidad de las Palmas de Gran
Canarias

Alfredo Morales
Universidad de Sevilla

Dominique Poulot
Universidad de París I

Carlos Reyero
Universidad Pompeu Fabra

Leticia Ruiz
Museo del Prado

Domingo Sánchez-Mesa
Universidad de Granada

Carmen Sanz Díaz
Ministerio de Cultura

Luz Uliarte
Universidad de Jaén

Joaquín Yarza
Universidad Autónoma de Barcelona

Gail Feigenbaum
Getty Research Institute, Estados Unidos

Diana Weschler
Universidad Nacional Tres de Febrero
(Buenos Aires)

Renata Ago
Università di Roma "La Sapienza"

Francesca Cappelletti
Università degli Studi di Ferrara

Envío de colaboraciones y correspondencia:

FUNDACIÓN GENERAL UMA
Boulevard Louis Pasteur, 35. Aulario Rosa Gálvez (nº 5)
Campus de Teatinos 29071 MALAGA

e-mail: museoyterritorio@uma.es

www.museoyterritorio.es

Véanse las normas editoriales en página 165.

Esta publicación ha sido parcialmente financiada con una ayuda de la convocatoria de *Incentivos para la realización de actividades de carácter científico y técnico*, concedida por la Consejería de Economía, Innovación y Ciencia de la Junta de Andalucía.

© Fotografías, sus autores

© Textos, sus autores

Traducción: Álvaro Góngora

Diseño y maquetación: Antonio Herráiz PD

Impresión: Gráficas Urania

Periodicidad: anual

ISSN: 1888-4393

DL MA-XXXX-2010



editorial

Hace tiempo que nuestra cultura, entendida como ese particular *modus vivendi* que caracteriza hábitos comportamentales y formas de pensamiento, es ya digital. De manera discontinua, con velocidades diferentes, asumida por muchos desde una conciencia difusa, pero sin remedio, digital.

Lo digital, que no puede desligarse de la profunda tecnologización que penetra nuestra vida actual, es, como todo, un fenómeno graduado de matices que nos llevan desde la exaltación de sus beneficios democratizadores hasta las más insondables incertidumbres de lo que será nuestro presente en el futuro si no logramos desarrollar medios para preservar la memoria digital que hoy estamos construyendo.

En el medio, emerge la reflexión crítica, que acepta sin ambages lo óptimo de esta tecnología pero que se plantea como problema el modo en que influye, afecta y reconceptualiza lo que vemos, lo que entendemos, lo que comunicamos, lo que transmitimos y lo que legamos. En definitiva: lo que somos y lo que seremos.

A lo largo de las páginas de este número, reconocidos especialistas en la cultura digital examinan desde diversas perspectivas algunos de los aspectos que merecen una revisión atenta en el ámbito del patrimonio, las instituciones de la memoria, los contenidos culturales y las expresiones artísticas.

NURIA RODRÍGUEZ ORTEGA
Directora del Departamento de Historia del
Arte (Universidad de Málaga) y coordinadora
de este número.

sumario

7 experiencias en el museo

Santos Zunzunegui

dossier temático

Patrimonio y cultura digital.
Reflexiones críticas

- 9 La cultura histórico-artística y la Historia del Arte en la sociedad digital. Una reflexión crítica sobre los modos de hacer Historia del Arte en un nuevo contexto
Historical-artistic culture and Art History in the digital society. A critical reflection on ways of making Art History in a new context.

Nuria Rodríguez Ortega
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

- 27 Estado de la cuestión de la investigación sobre el patrimonio digital en España
State of the Art of research on digital heritage in Spain

Arturo Colorado y César Carreras
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID Y
UNIVERSITAT OBERTA DE CATALUNYA

- 37 Archivo y producción visual en la cultura digital
Visual archiving and production in digital culture

Juan Freire y Karla Brunet
UNIVERSIDAD DE A CORUÑA Y UNIVERSIDAD FEDERAL DE BAHÍA, SALVADOR, BRASIL

- 45 Thoughts on Social Tagging for Art History Resources
Reflexiones sobre el etiquetado social en recursos sobre Historia del Arte

Murtha Baca
HEAD OF DIGITAL ACCESS ART HISTORY.
GETTY RESEARCH INSTITUTE

- 51 El museo local en el ciberespacio, ¿para qué?
The local museum in cyberspace. What for?

Pilar Rivero Gracia
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

- 65 Los museos en la blogosfera. Nuevas prácticas sociales a la luz de las teorías museológicas
Museums in the blogosphere. New social practices in the light of museological theories

Elisabel Chaves Guerrero
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

investigación

- 73 Reflexiones desde el museo en torno a la historia
Reflections from the museum around history
Joan Santacana Mestre
UNIVERSIDAD DE BARCELONA
- 87 La colección Santander
The Santander Collection
José Manuel Cruz Valdovinos
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
- 101 Tesoro de Arte y Arquitectura y Tesoro Regional Patrimonial. Experiencias de normalización para colecciones museales en Chile
Art & Architecture Thesaurus and Heritage Regional Thesaurus. Standardization experiences for museum collections in Chile
Lina Nagel Vega
RESPONSABLE DE NORMALIZACIÓN Y TRÁFICO ILÍCITO.
CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DE BIENES PATRIMONIALES DE CHILE
Marisol Richter
HISTORIADORA DEL ARTE, UNIVERSIDAD INTERNACIONAL SEK, CHILE
Cynthia Valdivieso
HISTORIADORA DEL ARTE, UNIVERSIDAD INTERNACIONAL SEK, CHILE

entrevista y experiencias

- 113 Pilar Bello y el Museo virtual de viejas fotos
Pilar Bello and the Museo virtual de viejas fotos
Ana Julia Gómez Gómez / Javier Ruiz Sanmiguel
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

intervenciones

- 121 Aplicación del examen científico al estudio de obras de arte, pintura de caballete. Caso práctico del lienzo *La Decapitación de San Pablo* de Enrique Simonet y Lombardo
Elisa Quiles
RESTAURADORA

informe

- 139 Nueva adquisición en el MUPAM: El primer boceto de *La decapitación de San Pablo* de Enrique Simonet y Lombardo
New acquisition in the MUPAM: The first sketch of La decapitación de San Pablo by Enrique Simonet y Lombardo
Teresa Sauret Guerrero
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA / DIRECTORA DEL MUPAM

- 145 agenda de actividades 2009–2010

- 161 libros



Una ciudad es como un palimpsesto, una superposición de capas de pasado que afloran, aquí y allá, muchas veces donde menos se las espera a través de grietas del tiempo que se abren en el espacio. Una ciudad es, también, un organismo vivo, en perpetua mutación, absorto en un movimiento sin fin que tiende de forma inexorable hacia el futuro. Por eso en su interior, como un pequeño espacio de reposo y meditación, debe existir un territorio donde el orden instaure sus leyes, en el que nos sea posible revivir en el presente esas capas de pasado que nos han constituido en lo que ahora somos, como forma de ayudarnos a proyectarnos hacia el porvenir. Ése es el papel que debe cumplir un museo ciudadano, que resuma y dialogue con la comunidad en la que se inserta: a través de un itinerario en

experiencias en el museo

el espacio poner en relación tiempos diversos, hacer de charnela a través del eterno presente del arte y la cultura entre pasado y futuro, haciendo buena la idea de San Agustín cuando señalaba que existen, inextricablemente unidos, un presente del pasado, un presente del presente y un presente del futuro, simultáneos e implicados en cualquier acontecimiento. Por eso las piezas contenidas en el museo, los itinerarios que las ponen en relación, son instrumentos al servicio de una función precisa: la de hacer ver. Seleccionando dichas piezas, disponiéndolas en el espacio, organizándolas en recorridos sugestivos, gestionando la cronología, instaurando ritmos de visita, construyendo espacios para la sorpresa, se hace posible poner en pie un modelo reducido de la ciudad y de su historia, de nuestra historia. Por eso, un verdadero museo no debe elegir

entre el espectáculo y el archivo sino hacerlos dialogar sin fin, anudando en esas “puntas de presente” que son las obras que acoge, la doble dimensión de la enseñanza y el placer. Al construir una variante singular, desplegada en múltiples facetas, de lo que el filósofo denominó la imagen-tiempo, el museo vuelve actuales tiempos que sin su intervención permanecerían virtuales para siempre. Y lo hace a través de la invitación que hace al visitante de sumergirse en un pasado multiforme que se le ofrece, de una vez por todas, dotado de un sentido. Pocas veces como en el campo de maniobras estéticas del museo la noción de ciudadanía alcanza su pleno significado, justo en la medida en que es en el presente del vagar del sujeto por sus salas cuando éste mejor se reconoce como individuo habita-

do por el pasado y orientado hacia el futuro. Ningún espacio refleja mejor esa tensión, esa ambivalencia en el MUPAM que ese vestíbulo de entrada que hace dialogar el exterior con el espacio interior, el tiempo de recogimiento que anuncia al penetrar en el museo con el mar, el sol, la naturaleza y la agitada vida urbana que deja el visitante a sus espaldas. Espacio de transición, de acuerdo entre momentos diferentes, donde ya no estamos en un espacio que acabamos de abandonar sin todavía acabar de habitar el nuevo. Espacio en el que se transparenta el hecho de que ciudad y museo no son sino territorios interconectados entre los que fluye, sin solución de continuidad la energía de la vida y donde el presente se carga de todas las potencialidades que el pasado y el futuro le confieren. Santos Zunzunegui.



Patrimonio y cultura digital. Reflexiones críticas

Nuria Rodríguez Ortega

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE,
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La cultura histórico-artística y la Historia del Arte en la sociedad digital. Una reflexión crítica sobre los modos de hacer Historia del Arte en un nuevo contexto

RESUMEN

En el libro *Teoría y literatura artística en la sociedad digital* (Trea, 2009), inicio la introducción expresando un convencimiento: «la sociedad del siglo XXI será digital o no será». Convencimiento en el que me reafirmo sin ambages. Retomando una serie de cuestiones que dejé sólo apuntadas en esta introducción, la pregunta que formulo ahora y en este contexto es: ¿será la Historia del Arte digital en el siglo XXI o no será?; y si no será, ¿qué será de la Historia del Arte en una cultura mediada por lo digital, donde la información es digital y el conocimiento se produce fundamentalmente en y a través de lo digital?

La pregunta no es baladí, sino que afecta a las condiciones mismas de existencia de la Historia del Arte en el futuro. La reflexión que desarrollo a continuación, por tanto, concierne a la Historia del Arte como disciplina específica del conocimiento especializado; disciplina que tiene asumida como tarea propia la generación, producción y difusión de conocimiento histórico-artístico; y como responsabilidad, el profundizar en la comprensión de la realidad del arte y facilitar su apreciación.

PALABRAS CLAVE: Sociedad digital / Historia del Arte / Conocimiento abierto / Web 2.0

ABSTRACT

HISTORICAL-ARTISTIC CULTURE AND ART HISTORY IN THE DIGITAL SOCIETY. A CRITICAL REFLECTION ON WAYS OF MAKING ART HISTORY IN A NEW CONTEXT

Nuria Rodríguez Ortega

In the book *Teoría y literatura artística en la sociedad digital* (Trea, 2009), I begin the introduction by expressing a belief: “the 21st-century society will be digital or not”, in which I reaffirm unambiguously. Returning to a number of issues that I left only outlined in this introduction, the question I pose now and in this context is: will art history be digital in the 21st century or not?; and, if not, what will happen with art history in a culture which is mediated by digitization, where information is digital and knowledge is produced primarily in and through digital formats?

The question is not trivial, but it affects the very conditions of existence of art history in the future. Therefore, my reflection concerns the history of art as a discipline-specific expertise, which has itself assumed the task of the generation, production and dissemination of historical and artistic knowledge, and as a responsibility, to deepen the understanding of the reality of art and to facilitate its assessment.

KEYWORDS: Digital society / Art history / Open knowledge / Web 2.0

dossier

«¿Qué significa, pues, hacer historia del arte en las proximidades del segundo milenio? ¿Qué contamos, para qué, cómo, y a quién nos dirigimos? ¿Con qué recursos o procedimientos?»¹

J. A. RAMÍREZ, 1994.

En el libro *Teoría y literatura artística en la sociedad digital* (Trea, 2009), inicio la introducción expresando un convencimiento: «la sociedad del siglo XXI será digital o no será». Convencimiento en el que me reafirmo sin ambages. Retomando una serie de cuestiones que dejé sólo apuntadas en esta introducción, la pregunta que formulo ahora y en este contexto es: ¿será la Historia del Arte digital en el siglo XXI o no será?; y si no será, ¿qué será de la Historia del Arte en una cultura mediada por lo digital, donde la información es digital y el conocimiento se produce fundamentalmente *en y a través* de lo digital? La pregunta no es baladí, sino que afecta a las condiciones mismas de existencia de la Historia del Arte en el futuro.

La reflexión que desarrollo a continuación, por tanto, concierne a la Historia del Arte como disciplina específica del conocimiento especializado; disciplina que tiene asumida como tarea propia la generación, producción y difusión de conocimiento histórico-artístico; y como responsabilidad, el profundizar en la comprensión de la realidad del arte y facilitar su apreciación.

1. CONOCIMIENTO Y WEB 2.0

La cultura digital define nuestra realidad actual: vivimos, interactuamos y formamos parte de un nuevo orden sociocultural, de eclosión reciente, y cuyo impacto en la estructura social e ideológica de nuestro mundo es

inédito por su fuerza de penetración y transformación. Transacciones bancarias, operaciones mercantiles, contactos afectivos, intercambios científicos, reuniones profesionales, el entretenimiento y el ocio... Todo lo que acontece alrededor nuestro se lleva a cabo digitalmente, se encuentra formando parte de dispositivos digitales o se somete a procesos de digitalización. Lo digital lo vertebra todo, hasta la identidad. Los perfiles de las redes sociales, como Facebook o Tuenti, consignan identidades digitales a sus usuarios, muchas veces disociadas y autónomas de su propia identidad física. Así, de utilizar un «medio digital» hemos pasado a vivir en la «cultura digital». Lo digital ha dejado de ser, pues, algo que complementa lo que hacemos diariamente o una infraestructura entre otras muchas a la que acudimos cuando lo necesitamos.

En toda esta revolución sociocultural, el papel desempeñado por la web 2.0 –o web social, como se denomina ahora– ha sido determinante. La web 2.0 gira en torno a dos elementos básicos.

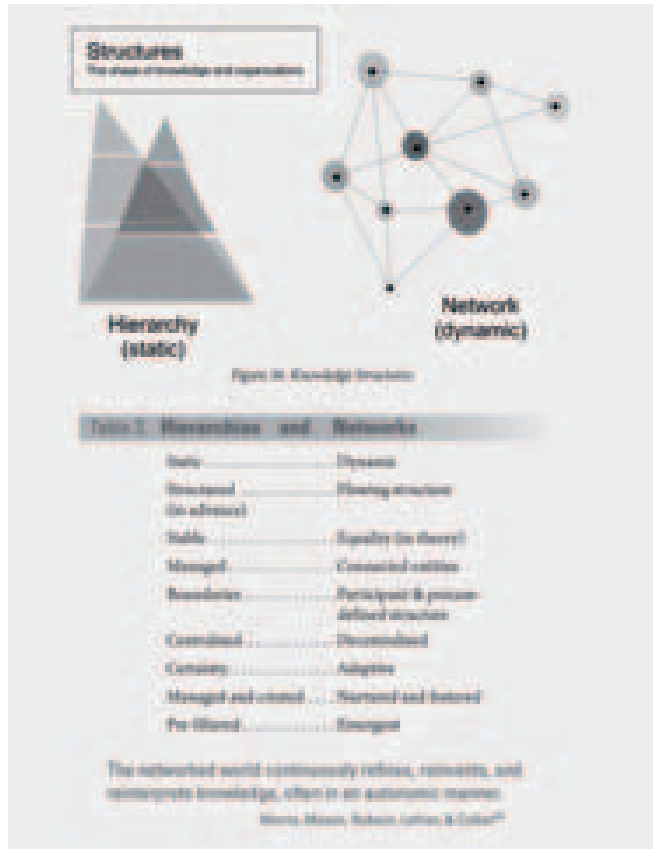
- Por una parte, el usuario puede agregar contenidos de cualquier naturaleza al espacio web convirtiéndose, así, en sujeto agente del universo digital. Si con la web 1.0 era un consumidor pasivo de información, ahora se erige en un consumidor-productor (prosumidor). De este modo, de un contenido dado se pasa a un contenido abierto que se construye dinámicamente entre muchos. El conocimiento abandona su estatus de constructo estable y se convierte en un flujo en constante movimiento, cambiante y abierto a nuevas agregaciones.
- Por otra parte, el usuario, además de interactuar con el sistema –hace consultas y obtiene datos–, también puede interactuar con otros, intercambiando y compartiendo todo tipo de contenidos y en cualquier formato.

En un principio, pudiera parecer que la web social afecta a eso, a lo social (relaciones, identidades, prácticas culturales, etc.). ¿Por qué, entonces, hablar de ella en un contexto dedicado a reflexionar sobre conocimiento especializado? Muy simple: el desarrollo y la expansión de la web 2.0 afecta al modelo tradicional de producir y difundir conocimiento, y esto repercute en la praxis

¹ RAMÍREZ, J. A., *Ecosistema y explosión de las artes*, Barcelona, Anagrama, 1994, pp. 142-143.

Este artículo forma parte de los estudios realizados en el marco del proyecto de investigación del Plan Nacional HAR2009-07068 *Desarrollo de un tesoro terminológico-conceptual de los discursos teórico-artísticos españoles de la Edad Moderna y del corpus textual informatizado ATENEA*.

Hierarchies and Networks. G. Siemens,
Knowing Knowledge (2006), p. 91.



investigadora, que consiste en producir y difundir conocimiento especializado. Tal es así que esta web social, que nace en un primer momento asociada a un contexto no científico, ha dado el salto a las comunidades de expertos que se organizan ahora a través de las grandes plataformas de redes sociales, que se configuran como ecosistemas de innovación y de inteligencia colectiva.

Desde el punto de vista que a nosotros nos interesa, que es el contexto de la producción y difusión de conocimiento histórico-artístico, la sociedad-red², fundamentada en un entramado de relaciones distribuidas, deslocalizadas y globales, soportadas por la tecnología

telemática e informática, y que acontecen en el ciberespacio, está propiciando dos cosas:

- los nuevos hábitos comportamentales vinculados a las prácticas digitales y a las nuevas modalidades de interacción social entran en conflicto con las prácticas investigadoras tradicionales, cuestionándolas;
- asimismo, la sociedad en red también está contribuyendo a delinear nuevas modalidades del pensamiento y nuevos modos de entender el conocimiento, que entran igualmente en conflicto con los paradigmas tradicionales.

1.1 NUEVAS MODALIDADES DEL CONOCIMIENTO

Conocimiento como conexión de redes

Por lo que respecta al cambio operado en los mecanismos del conocimiento, una de las aportaciones más relevantes al respecto la encuentro en el conectivismo, una teoría del aprendizaje en la sociedad digital desarrollada por G. Siemens (*Knowing Knowledge*, 2006)³, quien traza un muy acertado estado de la cuestión de cómo se produce el conocimiento en la actualidad y cuáles son los condicionantes para que éste se expanda y crezca en la sociedad digital.

En un mundo en el que la información es inmediatamente accesible y se encuentra almacenada en grandes repositorios digitales, la adquisición de conocimiento no puede consistir en acumular informaciones; esto ya lo hacen las bases de datos. Asimismo, en un mundo donde la información es inabarcable, resulta imposible adquirir personal e individualmente todo el conocimiento que necesitamos para actuar. Asumiendo esta circunstancia, el conectivismo se apoya en lo que saben otros; el conocimiento de otros –y entiéndase aquí, individuos o estructuras artificiales– complementa y completa el conocimiento de cada sujeto individual. Por eso, el establecimiento de redes –de conexiones– es básico.

² CASTELLS, M., *La era de la información. Economía, sociedad y cultura*. Vol. I. *La sociedad Red*, Madrid, Alianza, 1997 (1996).

³ Disponible en: <http://www.scribd.com/doc/19598224/KnowingKnowledge> [Consulta: mayo de 2010].

dossier

De hecho, el conectivismo define el aprendizaje como un proceso que consiste en conectar nodos o fuentes de información especializadas, y describe el conocimiento como una estructura de redes en la que éste fluye entre los nodos de información mediante conectores. Un modelo dinámico que se opone al tradicional modelo estático del conocimiento organizado en jerarquía.

Como ahora derivamos nuestro conocimiento de la formación de conexiones, el flujo de información se convierte en un elemento central de esta teoría. Siemens compara el flujo de información con un río que fluye. La salud de la ecología del conocimiento depende del cuidado del flujo informativo, esto es, de la red. Crear, preservar y utilizar las redes de información se convierte en una actividad clave. La alimentación y el mantenimiento de las conexiones, en factores esenciales para facilitar el progreso del conocimiento.

Conocimiento abierto, compartido y colaborativo

Esta idea de que el conocimiento ha de ser compartido, colaborativo, dinámico... no sólo es una circunstancia a la que propende la infraestructura tecnológica y social de la Red, sino que ha sido definida como la condición para que se lleve a cabo el paso definitivo de la sociedad de la información a la sociedad del conocimiento. En el informe *Hacia las Sociedades del Conocimiento* (2005), la UNESCO llamaba la atención sobre la necesidad de una «nueva ética del conocimiento basada en el aprovechamiento compartido y la cooperación». Asimismo, indicaba que «el acceso universal al conocimiento debe seguir siendo el pilar en el que esté basada la transición hacia las sociedades del conocimiento». Desde entonces, la idea de que «el conocimiento compartido se expande y crece» se ha convertido en una consigna que defienden todos aquéllos que creen en la fuerza y la potencialidad de la inteligencia colectiva.

En sintonía con esta idea, la Comisión Europea en su *Comunicación sobre la Información Científica* (2007) y las posteriores *Conclusiones de Competitividad del Consejo Europeo sobre la Información Científica en la era digital* (2007) promovió la adopción de la política de Acceso Abierto. Esto es lo que se conoce como Open Access Ini-

tiative (OAI) o movimiento *Open Access*, cuya finalidad es hacer posible una difusión global de los resultados de la información científica a través de repositorios digitales, base ineludible para el progreso del conocimiento, y que contribuirá a la reforma del sistema de comunicación científica tradicional. Este nuevo paradigma ha dado lugar al desarrollo de diversas infraestructuras digitales que, de una manera abierta y global, distribuyen entre la comunidad de especialistas los resultados de la producción científica. Algunos proyectos de este tipo en España son Digital.CSIC⁴; E-Ciencia⁵, buscador de archivos abiertos de la comunidad de Madrid; o Recolecta (Recolector de Ciencia Abierta)⁶, una red interoperable de repositorios digitales para el acceso abierto, difusión y preservación de los resultados de la investigación científica en España.

Por lo que respecta a este nuevo paradigma del conocimiento abierto y compartido, un ejemplo que se ha convertido ya en una referencia clásica es la iniciativa llevada a cabo por el Massachusetts Institute of Technology (MIT) a principios de esta década, denominada OpenCourseWare (OCW)⁷. A través de esta iniciativa, el MIT puso a disposición de los alumnos, profesores e investigadores de todo el mundo sus materiales docentes en un sistema abierto universalmente. Éste fue el inicio del OpenCourseWare Consortium, una red colaborativa de más de doscientas instituciones de educación superior de todo el mundo que trabajan cooperativamente en el desarrollo de un repositorio abierto de contenidos altamente cualificados⁸. En España, Universia⁹, con su biblioteca de recursos accesibles, puede ser un buen ejemplo también.

⁴ <http://digital.csic.es/>

⁵ <http://www.madrimasd.org/informacionIDI/e-ciencia/proyecto/descripcion/default.asp>

⁶ <http://search.recolecta.driver.research-infrastructures.eu/index.do>

⁷ <http://ocw.mit.edu/OcwWeb/web/home/home/index.htm>

⁸ <http://www.ocwconsortium.org/>

⁹ <http://universia.net/#mai>

Sitio web del proyecto NINES.



Otro modelo es el de Innoversia¹⁰, una plataforma hispana de transferencia de conocimiento basada en el modelo de innovación abierta desarrollado por la Universidad de California (Berkeley). Innoversia funciona como un espacio en el que las empresas indican cuáles son sus necesidades de innovación tecnológica, y científicos de todo el mundo son invitados a contribuir con sus ideas –se remuneran, si son aceptadas–. Esta nueva dinámica de trabajo trae consigo un cambio de paradigma fundamental en la comprensión de qué es, cómo se produce y para qué sirve el conocimiento. Es cierto que el modelo está pensado para el campo científico-técnico, muy conectado con el ámbito empresarial e industrial, ¿pero, por qué no trasladarlo al campo de las Humanidades?

En este ámbito concreto, el Digital Humanities Center de la Universidad de Maryland ha propuesto la consti-

tución de una red, CenterNet¹¹, que conecta centros y grupos de investigación en humanidades digitales de todo el mundo para promover el trabajo colaborativo. Otra de las iniciativas que se enmarcan en este contexto lo constituye el Bamboo Project¹², que es definido por sus propios promotores como «un esfuerzo multi-institucional, interdisciplinar e inter-organizacional que conjunta investigadores en artes y humanidades, informáticos, especialistas en ciencias de la computación, bibliotecarios (...) para afrontar la siguiente pregunta: ¿cómo podemos hacer avanzar la investigación en el campo de las artes y las humanidades a través del desarrollo de servicios de tecnología compartida?»¹³

¹¹ <http://www.digitalhumanities.org/centernet>

¹² <http://projectbamboo.org>

¹³ «Is a multi-institutional, interdisciplinary, and inter-organizational effort that brings together researchers in arts and humanities, computer scientists, information scientists, librarians (...) to tackle the question: *How can we advance arts and humanities research through the development of shared technology services?* (...) (<http://projectbamboo.org/>). [Consulta: mayo de 2010].

¹⁰ <http://www.innoversia.net/inicio-o-o.html#>

dossier

Otras plataformas focalizan en temas específicos, como NINES (*Networked Infrastructure for Nineteenth-Century Electronic Scholarship*), una iniciativa liderada por la Universidad de Virginia¹⁴. NINES es una infraestructura tecnológica pensada para la investigación académica sobre el siglo XIX que utiliza el modelo de conocimiento abierto y compartido.

Las prácticas investigadoras que la sociedad de redes y la cultura digital han puesto en cuestión, se pueden sintetizar en las siguientes. Sigo aquí las consideraciones de Andrés Pedreño¹⁵.

- La práctica tradicional del investigador autónomo, individual y solitario queda confrontada con la explotación y construcción de redes virtuales de expertos a través de las nuevas herramientas de comunicación social (Twitter, Facebook, etc.)..., las cuales, como he dicho, se están constituyendo en auténticos ecosistemas de innovación e inteligencia colectiva. De este modo, la web social está especializándose en una web de investigación científica.
- Los tiempos y mecanismos de difusión de los resultados de la actividad investigadora -revistas en papel, editoriales, etc.- quedan obsoletas ante la rapidez de difusión, distribución y penetración de las ediciones digitales.
- La forma de comunicar y difundir la investigación sigue siendo completamente ajena a los espacios en los que actualmente residen las avanzadillas del conocimiento: los blogs, las wikis, las redes sociales... Son estas herramientas de comunicación social las que hacen posible la actualización constante y el intercambio continuo de información.
- La evaluación, reputación y jerarquización «científica y social de los resultados» no se corresponde con las

nuevas necesidades investigadoras. Nos encontramos en un momento en el que hace falta invertir tiempo en desarrollar plataformas digitales que faciliten y optimicen los procesos de investigación. Sin embargo, lo que se califica en la carrera meritatoria es el papel impreso –libros y artículos publicados en soporte papel–.

- El concepto actual de propiedad intelectual ha quedado completamente obsoleto en la sociedad del conocimiento abierto. En este sentido, la asimilación del modelo open source es cada vez mayor, aunque encuentra bastantes resistencias desde el punto de vista institucional y administrativo.
- El trabajo individual tiene que medírsele ahora con la efectividad y capacidad de innovación del trabajo colaborativo, entendido éste como la agregación del esfuerzo de muchos, desde su idiosincrasia particular, a la consecución del objetivo común. Al calor de estas prácticas, están surgiendo, como hemos visto, interesantes plataformas de transferencia de conocimiento que se basan en el establecimiento de redes de expertos que generan infraestructuras y outcomes reutilizables por otros muchos en una espiral sin fin. El desfase entre los nuevos modos de la cultura digital y la praxis investigadora se hace más evidente en el ámbito de las Humanidades, en un claro contraste con las disciplinas científico-técnicas, que han integrado los nuevos requerimientos de la sociedad digital más rápidamente y de un modo más natural¹⁶. Advirtamos, en este sentido, que adoptar una dinámica de trabajo web 2.0 no consiste sólo en utilizar recursos web 2.0 (plataformas sociales, wikis, blogs), sino en incorporar el modelo de comunicación social, de trabajo, de pensamiento, de producción y difusión de conocimiento que ésta implica.

Podremos estar más o menos de acuerdo con estas ideas, pero desde luego lo que resulta incuestionable

¹⁴ <http://www.nines.org>

¹⁵ «Cultura digital: transformaciones y retos de nuestras universidades». Conferencia impartida por Andrés Pedreño en el encuentro *Universidad Expandida*, organizado por el Espacio Red de Culturas y Prácticas Digitales – UNIA (Universidad Internacional de Andalucía). Sede de La Rábida (Huelva), del 14 al 16 de septiembre de 2009. Disponible en: http://practicadigitales.unia.es/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=166. [Consulta: mayo de 2010].

¹⁶ BORGMAN, C., «The digital Future is Now: a Call to Action for the Humanities», *Digital Humanities Quarterly*, Fall 2009, vol 3, n. 3. Disponible en: <http://digitalhumanities.org/dhq/vol/3/4/000077/000077.html>. [Consulta: mayo de 2010].

es que la lógica de funcionamiento del conocimiento en Internet y en el marco de la cultura digital es esencialmente distinta de lo que ha sido hasta ahora. Por tanto es un deber y una exigencia analizar cómo nuestro ámbito de especialidad puede incorporarse de una manera efectiva a esta nueva dinámica. La Historia del Arte en nuestro país debería plantearse críticamente qué papel le corresponde jugar en la próxima sociedad del conocimiento, cómo se va a imbricar en ella, con qué instrumentos. Y lo que no es menos importante, ¿con qué finalidad?

Al hilo de esta reflexión, quiero recuperar un texto correspondiente a E-CULTURE NET (Red Europea de Centros de Excelencia para la investigación y la educación en Cultura Digital), una de las redes temáticas de la Comisión de la Unión Europea que se financiaron en el V Programa Marco. Esta Red, que en su rama española estuvo coordinada por Arturo Colorado, incluía en su agenda de investigación «asuntos relacionados con la calidad, con la política, con la emergente sociedad europea del conocimiento –conformada por los contenidos culturales–, con el uso innovador de las Tecnologías de la Información y la Comunicación y, en particular, con la evolución de Internet, que está llevando a nuevas formas de trabajo y creatividad electrónica, básicas para la economía del conocimiento». El texto que me interesa destacar es el que sigue:

El cambio que se produjo con el paso de los manuscritos a la imprenta durante el Renacimiento afectó profundamente a la organización del conocimiento y a la forma de comunicarlo. Igualmente, el advenimiento de los multimedia está suponiendo cambios profundos. La cultura digital no significa solo el paso del conocimiento que encontramos en los libros a las pantallas del ordenador, sino que significa un cambio en la cantidad de conocimiento que podemos consultar, así como un cambio en las formas de acceso y presentación de ese conocimiento, y un cambio en nuestras definiciones de lo que significa conocer. (...) Por estas razones, el salto hacia la Sociedad del Conocimiento y la Información cambiará, en definitiva, muchos aspectos de las cosas que hacemos y pensamos. Para entender estos cam-

*bios necesitamos alcanzar una mayor comprensión de sus contextos y sus tradiciones, y por eso es que el estudio de las dimensiones históricas y culturales del conocimiento es más importante que nunca para el futuro*¹⁷.

Esta idea es perfectamente aplicable al conocimiento especializado de una comunidad científica concreta, como la Historia del Arte. A mi entender, pues, se impone acometer estudios histórico-culturales y sociológicos sobre la investigación artística, con el objeto de analizar cuáles son las prácticas y contextos de producción del conocimiento en el campo de la Historia del Arte, y cuál es su idiosincrasia en cada caso. De este modo, podremos disponer de materiales e instrumentos suficientes a partir de los cuales reflexionar críticamente.

Ahora bien, la reflexión crítica ha de ir acompañada de actuaciones concretas. Por tanto, se hace igualmente necesario diseñar y desarrollar herramientas digitales adaptadas a los requerimientos y especificidades de nuestro ámbito de especialidad. Detengámonos en este aspecto: herramientas y sistemas digitales. Se ha hablado mucho de las denominadas «brechas digitales». Una primera –que llamaremos brecha digital 1.0–, tiene que ver con el acceso a los medios telemáticos y a la sociedad en red. Esta brecha implica una separación de las sociedades como consecuencia de la desigualdad de oportunidades, posibilidades de desarrollo, acceso a la información e integración en el mundo global; la segunda –que denominaremos brecha digital 2.0–, supone una superación de la segunda, y pone el acento en las desigualdades provocadas por el uso eficaz y eficiente de los recursos digitales, y la recuperación óptima de la información. Ya no se trata de tener capacidad para acceder a los recursos, sino de tener capacidad para utilizarlos eficaz y adecuadamente¹⁸.

A estas dos se puede añadir una tercera –la brecha digital 3.0–, que tiene que ver con la capacidad para

¹⁷ Disponible en <http://www.ucm.es/info/eculture/documentos/TextoE-Culturenet.htm> [Consulta: mayo de 2010] [El subrayado es mío].

¹⁸ Sobre el desarrollo de competencias digitales (*digital literacy*), puede consultarse el documento elaborado por CATSS, R. & LAU, J., *Towards Information Literacy Indicator*, París, UNESCO, 2008.

dossier

diseñar y desarrollar recursos digitales que permitan, además del almacenamiento de información, la transformación de ésta en conocimiento.

Pensar los recursos digitales en estos términos implica un salto cualitativo respecto del tipo de sitios webs que estamos acostumbrados a utilizar en nuestras prácticas investigadoras, generalmente de base informacional. En la sociedad de la información, los recursos digitales han sido grandes colectores de datos e informaciones, y toda la problemática ha girado –y todavía lo sigue haciendo– en torno a cómo almacenar, gestionar, recuperar, visualizar, describir y acceder a esa información. Sin embargo, como advierte el citado informe *Hacia las Sociedades del Conocimiento* de la UNESCO (2005), nos encontramos en una situación de tránsito hacia una nueva sociedad: la del conocimiento, y para que esto suceda es imprescindible poder transformar los datos y las estructuras informacionales en conocimiento. En este contexto, las políticas de archivo basadas en la descripción y almacenamiento de datos empiezan a sentirse superadas, y ahora se proponen espacios abiertos para el flujo de información, el intercambio, la actualización, la agregación, la dinamización, el análisis crítico, etc. En definitiva, para la producción del conocimiento y su distribución. Se trata, por tanto, de desarrollar estructuras inteligentes, interactivas, que funcionen como entornos de trabajo colaborativo, intelectualmente adaptados a la exigencias metodológicas, epistemológicas e interpretativas de nuestro ámbito de especialidad, y aptos para explorar nuevas vías de investigación, análisis y comprensión de los objetos de estudio específicos. Esta circunstancia, que supone trabajar en el desarrollo de infraestructuras que soporten la investigación de un ámbito del conocimiento en su conjunto y lo hagan avanzar, requiere, sin duda, la implicación y la participación de los propios especialistas.

1.2. PRODUCCIÓN Y USOS CULTURALES DE CONOCIMIENTO ARTÍSTICO

He focalizado hasta aquí la atención en cómo la web social y la cultura digital inciden sobre las prácticas investigadoras y la producción de conocimiento experto.

Plano de Málaga visualizado con Google Earth en el que se muestran los hitos marcados por los usuarios.



No puedo cerrar este epígrafe sin lanzar una última reflexión, aunque sea breve, sobre la producción social –no experta– de contenidos artístico-culturales. Hay consenso cuando se afirma que los instrumentos de la web social son los nuevos medios sociales del siglo XXI, los medios para la distribución masiva de la información. Una de las diferencias respecto de los medios de comunicación de masas del siglo XX es que ahora la relación no es unidireccional, sin multidireccional: el destinatario de la información es, al mismo tiempo, co-creador y productor, individualmente o en colaboración. Esto implica que la sociedad en su conjunto está generando y distribuyendo contenidos culturales en una línea de actuación paralela y/o alternativa al del conocimiento experto.

Dos ejemplos: los actuales softwares de georreferencialidad permiten a los usuarios anotar las cartografías con etiquetas (*flags*) personales. De este modo, los mapas tradicionales se redibujan y se transforman en virtud del

tipo de personalización y apropiación que cada usuario realiza de un lugar o espacio¹⁹. Imaginemos una comunidad social dedicada a marcar el mapa de España con los lugares, objetos, hechos que revisten un interés histórico-artístico para los usuarios, ¿sería éste el mismo mapa que la Historia del Arte ha trazado durante más de una centuria? ¿Sería ésta una nueva cartografía de la cultura artística en España? Y si es así, ¿no debería ser este nuevo mapa objeto de consideración de la Historia del Arte?

Segundo ejemplo: todos estamos acostumbrado a utilizar palabras-clave o descriptores para buscar informaciones en la Red. Hasta hace poco, las palabras-clave eran marcas que los gestores de los repositorios digitales agregaban a los contenidos para su localización. La web social también cambió esto y trajo consigo el fenómeno de la folksonomía –castellanización del anglosajón *folksonomy*- y el *social tagging* o etiquetado social²⁰. El etiquetado social es la práctica descentralizada y el método por el cual sujetos individuales, grupos y colectivos crean, gestionan y comparten etiquetas (*tags*) para anotar y categorizar recursos digitales en un entorno social. La folksonomía es el resultado del etiquetado social; es decir, es una clasificación o indexación social.

Esta práctica reviste gran interés desde el punto de vista del acceso a la información, que se amplía notablemente con las etiquetas que proveen los usuarios. Pero, en el caso de anotar contenidos artísticos, ¿no implica también esta práctica proyectar y hacer explícitos los modos como se conceptualiza y entiende el contenido que se anota? ¿Y estas etiquetas, que en definitiva son términos con toda su carga de resonancias semánticas y valores connotados, distribuidas en el medio digital, no influirán también en los modos como otros comprenden el hecho artístico anotado? ¿No deberían ser también objeto de análisis de la Historia del Arte estos modos

culturales de entender los hechos artísticos, que se explicitan en el medio digital y que allí mismo evolucionan?

En definitiva, si la mayor parte de la información artístico-cultural a la que accede la sociedad en general es digital, ¿no debería la Historia del Arte empezar a estudiar críticamente cuáles son los discursos y las narrativas histórico-artísticas que el gran público encuentra en la Red?

De todo lo dicho hasta ahora, me gustaría extraer cuatro ideas-clave:

- Es necesario acometer un discurso crítico y autoconsciente que aborde el papel de la Historia del Arte en la nueva sociedad del conocimiento, reflexionando especialmente sobre las condiciones, exigencias, retos y oportunidades del medio y la cultura digital, pero también en sus ambigüedades, incertidumbres e inconsistencias.
- Es necesario tomar en consideración las «otras» historias del arte que se construyen en el espacio digital a través de sus medios sociales, en la medida en que constituyen una proporción muy elevada de la información artístico-cultural a la que acceden los usuarios.
- Es necesario que el historiador del arte se implique en el diseño y desarrollo de recursos digitales complejos, concebidos como sistemas interactivos para la producción colectiva de conocimiento, y adaptados a las especificidades de nuestra área de especialidad.

2. ¿HISTORIA DEL ARTE DIGITAL?

2.1. UNA PROPUESTA DIFUSA

Los congresos anuales del CHArt²¹ (Computing and the History of Art) que se celebraron en los años 2001 y 2002 se titularon *Digital Art History. A Subject in Transition* (2001) y *Digital Art History? Exploring Practice in a*

¹⁹ MARTÍN PRADA, J., “<Net.Geo> La emergencia de la web geoespacial y de los medios locativos”, 2008. Disponible en: <http://www.2-red.net/juanmartinprada/>

²⁰ Otros términos son: *collaborative tagging*, *social classification*, *social indexing*, *mob indexing*, *folk categorization*.

²¹ <http://www.chart.ac.uk/> Es una asociación vinculada al Centre for Computing in the Humanities, del Kings College de Londres.

dossier

Networked Society (2002)²². Este tema se incardina en el proceso de reflexión que emerge a finales de la década de los noventa, en el marco de las Humanidades Digitales, en el que se empieza a considerar que la convergencia entre ciencias de la computación, tecnología informática, medio digital y conocimiento humanístico ha de entenderse y plantearse desde un punto de vista más conceptual y epistemológico. Además del desarrollo de herramientas informáticas para optimizar los procesos de investigación tradicionales, se empieza a tomar conciencia de que estas nuevas prácticas también están modificando o pueden modificar los modos de pensamiento, los modelos de aproximación a los objetos de estudio específicos y, en consecuencia, las propias estructuras epistemológicas de las disciplinas. El CHArt, en este contexto, reflexiona sobre la conveniencia de explorar nuevas prácticas de base tecnológica susceptibles de propiciar nuevos modelos de análisis y de aproximación al hecho artístico.

Se habla entonces, quizá con un poco de adelanto, –«a little ahead of time», en palabras de Willian Vaughan en la introducción– de un nuevo campo de conocimiento: «a new kind of intellectual fusion». Esta propuesta suscita críticas. Por eso, en la edición de 2002 el título de la conferencia aparece con un signo de interrogación: *Digital Art History?* Lo que se plantea ahora es, pues, la posibilidad de existencia de una historia del arte digital.

Siete años después, ese signo de interrogación parece haberse disuelto sin más, pese a los numerosos proyectos de «computing art» que existen en el contexto internacional. Desde entonces, no ha habido ninguna otra propuesta que yo conozca de articular este campo de actuación e investigación, cuyo objetivo nuclear sería, a mi entender, la investigación sobre las interacciones entre tecnologías de la información y la comunicación e Historia del Arte. De hecho, los últimos congresos

del CHArt²³ se han orientado hacia estudios de arte digital y de aplicaciones digitales desde una perspectiva culturalista –como corresponde a la fascinación que nuestro tiempo muestra por los estudios culturales y visuales–. Mientras tanto, el campo de trabajo sigue conformado por el conjunto de proyectos concretos y particulares, de mayor o menor alcance, que se van sucediendo de manera autónoma.

Mi propuesta es retomar esa pregunta manteniendo el signo de interrogación, y analizar las posibilidades de existencia una historia del arte digital. Lógicamente no como disciplina per sé, pero sí como un campo definido y articulado de actuación e investigación, con unos marcos teóricos y metodológicos adecuados y un discurso crítico autoconsciente.

Pese al conjunto heterogéneo –y muchas veces disgregado– de proyectos, en el panorama internacional se pueden identificar unas líneas prioritarias de actuación, que son:

- desarrollo de nuevos modelos de enseñanza basados en el empleo de TICs;
- investigación sobre las posibilidades de acceso a las colecciones y archivos mediante el uso de nuevos métodos de búsqueda y recuperación de información; paralelamente, desarrollo de colecciones de imágenes digitales como plataformas independientes, o como parte de las políticas de difusión de los museos;
- tecnología de la imagen; es decir, investigación sobre las posibilidades de la imagen digital en relación con los análisis visuales y los estudios de investigación crítica;
- reconstrucciones o recreaciones virtuales mediante modelados 3D o espacializaciones virtuales;
- los estudios sobre web semántica también han propiciado la aparición de proyectos que investigan sobre las posibilidades de aplicación de esquemas de marcado y ontologías para la descripción estructurada de los contenidos digitales y su recuperación semánticamente inteligente;

²² BENTKOWSKA-KAFEL, A., CASHEN, T. y GARDINER, H., *Digital Art History. A Subject in Transition. Exploring Practice in a Network Society*, UK, Intellect Books, 2005.

²³ *Object and identity in a Digital Age* (2009), *Seeing... vision and Perception in a Digital Culture* (2008), *Past Forward. Art History, Curation and Practice after media* (2007). Cfr. en <http://www.chart.ac.uk/>. [Consulta: mayo de 2010].

- estudios culturales sobre la incidencia del medio digital en las reconceptualizaciones del hecho artístico y de las prácticas artísticas;
- en menor medida, análisis de textos de contenido artístico y desarrollo de colecciones textuales específicas.

2.2. ESTADO DE LA CUESTIÓN EN ESPAÑA

Por lo que respecta a España, la convergencia entre tecnologías telemáticas e informáticas, medio digital e historia del arte se ha dado fundamentalmente en el ámbito del patrimonio digital²⁴. Desde que César Carreras y Gloria Munilla publicaran en 2005 el libro *Patrimonio digital*, editado por la Universitat Oberta de Catalunya (UOC), utilizo esta expresión para referirme al campo de estudios e investigación relacionado con la aplicación de las TICs al patrimonio cultural, que comprende las acciones encaminadas a la digitalización del patrimonio o la producción de contenidos digitales basados en el patrimonio cultural –con fines diversos–, así como los estudios de análisis y evaluación de estas aplicaciones y sus repercusiones sobre el conjunto social²⁵. Su línea de actuación ha estado centrada fundamentalmente en examinar cómo las TICs y el medio digital inciden en los modos de preservación, reconstrucción, comprensión, difusión y apreciación del patrimonio cultural por parte del gran público²⁶.

Cuantitativamente menores han sido los proyectos de investigación que han afrontado la cuestión del desarrollo y aplicación de tecnología específica para la sistematización, transmisión y producción de conocimiento histórico-artístico, entendido éste desde una perspectiva disciplinar y científico-académica, esto es, como resultado de los procesos de investigación y estudio de la Historia del Arte.

²⁴ A este campo de estudio y actuación también se le denomina «cultura digital». No obstante, en este contexto prefiero utilizar la denominación «patrimonio digital» para evitar así la confusión con la idea de cultura digital en cuanto hábitos comportamentales y modos de pensamiento transmediados por lo digital.

²⁵ CARRERAS MONFORT, C., *Evaluación TIC en el patrimonio cultural: metodologías y estudio de casos*, Barcelona, Editorial UOC, 2009.

²⁶ Remito al estado de la cuestión de la cultura y el patrimonio digital que realizan Arturo Colorado y César Carreras en este mismo número.

Portada de *Digital Art History*.



Desde un punto de vista general, la relevancia de los recursos digitales en entornos web para la investigación de la Historia del Arte ya fue advertida por el grupo de investigación GDHA (Grupo Documentación Historia del Arte)²⁷ de la Universidad de Valencia y del Instituto de Historia de la Ciencia y Documentación López Piñero, el cual, a través de un proyecto de I+D (Ref. PB98-1491), trabajó en la evaluación, catalogación y difusión de los materiales disponibles en Internet relacionados con la Historia del Arte. Fue un proyecto breve, con financiación precaria y escasa repercusión

²⁷ <http://www.uv.es/gdha/>

dossier

Listado de proyectos de la sección «Arte» aprobados en la convocatoria de proyectos de I+D 2007 y 2008 del MICINN.

The image shows a screenshot of a Microsoft Excel spreadsheet. The spreadsheet contains a list of research projects, with several rows highlighted in yellow. The columns include project numbers and titles. The titles are in Spanish and describe various research projects related to art and technology. The spreadsheet is titled 'MICINN - Convocatoria de Proyectos de I+D+D 2007 y 2008'.

en España, pero merece la pena mencionarlo por su carácter pionero y por apercibirse bastante pronto de la necesidad de iniciar una investigación específica sobre este tipo de recursos. Un componente importante del proyecto fue el desarrollo de metadatos y estándares, pero como sus propios miembros reconocieron posteriormente, tuvo poca fuerza de penetración, y hoy día los metadatos –piezas esenciales de un proyecto digital– siguen siendo grandes desconocidos para los historiadores del arte.

Desde entonces hasta ahora, existe literatura diversa sobre recursos digitales de y para Historia del Arte, pero no dejan de ser recopilatorios, más o menos organizados, muchos de los cuales están ya obsoletos debido a la desaparición de buena parte de los recursos que mencionan

o al cambio de las direcciones URLs. En las actas de los congresos de CulturTec²⁸ se pueden encontrar estudios muy interesantes, pero buena parte de ellos caen dentro del ámbito que denominé patrimonio digital.

Por lo que respecta al desarrollo de proyectos, las imágenes siguientes son reveladoras: muestran los proyectos aprobados en las convocatorias del Plan Nacional de I+D de los años 2007 y 2008. Los subrayados en amarillo son los que podrían considerarse específica-

²⁸ COLORADO CASTELLARY, A., *Patrimonio cultural, educación y tecnologías en la Sociedad de la Información. Congreso Internacional Culturtec 2000*, Madrid, Universidad Complutense, 2000; COLORADO CASTELLARY, A., *Empleo y Patrimonio Cultural, Promoción Económica y Nuevas Tecnologías en la Sociedad de la Información y del Conocimiento. II Congreso Internacional Culturtec (2002)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2004.

The image shows a screenshot of a Microsoft Excel spreadsheet. The spreadsheet contains a list of projects or activities, organized in columns. The first column appears to be a list of years or dates, ranging from 2007 to 2010. The second column contains descriptive text for each entry. Several rows are highlighted in yellow, indicating specific entries of interest. The text in the spreadsheet is somewhat blurry but appears to be a list of projects or activities, possibly related to digitalization or museum management, as suggested by the context of the document.

mente de base tecnológica y digital. En la convocatoria del año 2007 sólo 2 de 25, y uno de ellos vinculado a las prácticas de almacenamiento (base de datos). En la convocatoria del año 2008, sólo 2 de 49, e igualmente uno de ellos de carácter catalográfico.

Breve diagnóstico

A la espera de una investigación más profunda y sistemática, un breve repaso por el ámbito académico español nos muestra un panorama poco innovador, con problemas de sostenibilidad, ajeno a los requerimientos específicos de un proyecto digital y con escasa conciencia de sus implicaciones conceptuales, metodológicas y epistemológicas. Los factores que inciden en esta situación son de carácter interno y externo.

I. Factores internos

- Una escasa comprensión sobre lo que realmente exige y requiere un proyecto de base digital y tecnológica²⁹: no se realizan documentos de requisitos con análisis de riesgos ni diseños de workflows; no se utilizan ni estándares ni metadatos, por lo que no se garantiza ni la interoperabilidad, ni la posibilidad de intercambiar información, ni la descripción consistente y codificada de los contenidos digitales –básico para que puedan ser recuperables de manera eficaz y global–; y, por supuesto, dejan totalmente al margen las posibilidades

²⁹ BÍA, A., «Ingeniería de software en proyectos de digitalización textual. Planificación, diseño y tecnologías informáticas aplicadas», en RODRÍGUEZ ORTEGA, N., *Teoría y literatura artística en la sociedad digital*, Gijón, Trea, 2009, pp. 45-66.

dossier

de preservación digital. Si no se siguen estándares internacionalmente reconocidos, ¿cómo se migrarán los contenidos digitales a otras plataformas cuando las existentes dejen de funcionar y los sistemas operativos evolucionen? De hecho, los documentalistas, componentes fundamentales de todo proyecto digital, brillan por su ausencia en los equipos de los proyectos «digitales» de nuestra área de conocimiento.

- Una conciencia difusa sobre sus implicaciones epistemológicas, interpretativas y metodológicas. Son proyectos que aplican una tecnología ya consolidada, que no exige investigación específica, y que se utiliza de un modo meramente instrumental. Es decir, no se plantea la necesidad de desarrollar herramientas informáticas o sistemas web que atiendan a las necesidades epistemológicas y metodológicas del proyecto, o que sean susceptibles de explorar nuevas vías de análisis. Por lo general, lo que se acometen son catálogos y bases de datos (políticas de archivo).
 - Precariedad de los desarrollos informáticos y visuales, al no entenderse que estos proyectos requieren de un diálogo fluido y continuo con los ingenieros, los técnicos y los expertos en diseño de interfaz. No se trata de hacer un encargo sin más; los desarrolladores informáticos y los diseñadores tienen que ser parte implicada y activa del proyecto de investigación, no pueden ser un anexo ni un complemento adicional. La falta de financiación agrava esta situación, ya que hace inviable contar con ayuda profesional o de expertos –por lo general, se recurre a alumnos de último curso de Informática o de Proyectos Fin de Carrera-, ni continuada, lo que imposibilita el mantenimiento del proyecto o su actualización con nuevas implementaciones. Existen excepciones, pero por lo general son aquellos proyectos en los que interviene la administración pública o las fundaciones privadas.
 - Ausencia de una preparación formativa específica que contemple un doble perfil: experto en historia del arte con conocimientos en tecnología informática y medio digital. Esta preparación cualificaría a los investigadores para dialogar con técnicos e ingenieros sin tener la impresión de que se están hablando lenguas diferentes, y los prepararía para el desempeño de tareas profesionales, como la elaboración de contenidos artístico-culturales en entornos digitales con fines educativos, turísticos, divulgativos, etc.
 - Permanencia de una tradición académica arraigada en el conocimiento libresco, con un gusto predominante por el papel impreso.
 - Predominio de un modelo de trabajo prioritariamente individual y autónomo. Existen grupos de investigación y equipos de proyectos, pero los resultados suelen ser personales.
 - Como no hay conciencia de estar trabajando en un campo común, con unas líneas de actuación estratégicas y consistentes, con un discurso teórico integrador, con un protocolo compartido de buenas prácticas, con unas problemáticas similares, etc., los proyectos caminan aislados y desconectados, configurando un panorama disgregado y atomizado. No existen ni redes, ni foros específicos, ni políticas de actuación conjunta...
- ### 2. Factores externos
- Incomprensión de las administraciones e instituciones públicas, y de las comisiones de evaluación, que tampoco entienden muy bien cuáles son los requerimientos de un proyecto digital, cuáles son sus problemáticas tecnológicas, cuáles deben ser sus productos o resultados y cómo evaluarlos.
 - Falta de financiación adecuada y de compromiso por parte de las instituciones públicas y privadas, sobre todo si lo comparamos con otros países. Por ejemplo, en EE.UU. el National Endowment for the Humanities cuenta con un presupuesto específico para este tipo de iniciativas: Office of Digital Humanities. También las instituciones privadas son fuentes importantes de financiación: como la Carnegie Mellon Foundation o la J. P. Getty Trust. En España existen algunas fundaciones comprometidas, como Fundación Telefónica, pero son minoritarias.
 - Finalmente, el parco reconocimiento académico e institucional, que repercute en la escasa participación y compromiso de los propios investigadores. Este último

aspecto parece que no es privativo de España, a tenor de las palabras de C. Borgman (2009): «Concerns about publishing, tenure, and promotion for digital humanities scholars remain a theme in the conferences and in the literature of the field»³⁰.

La conclusión: nos encontramos notablemente retrasados respecto de lo que se está haciendo en otros países, que ya avanzan un discurso crítico con estudios culturales y sociológicos bastante potentes, mientras que en España todavía seguimos en una fase de aplicación tecnológica.

Bajo mi punto de vista, para que el panorama cambie hay que empezar modificando los factores intrínsecos, los que nos atañen a nosotros mismos, y esto es una tarea compleja porque afecta al campo de las mentalidades, de la cultura investigadora, y requiere de un proceso de concienciación, que yo estimo en tres grados³¹.

«En primer lugar, que los historiadores del arte tomemos plena conciencia de la importancia de lo digital como vertebrador y definidor de nuestro presente. En consecuencia, los historiadores del arte debemos abandonar la idea de que los recursos digitales son simples herramientas –que generalmente hacen otros– a través de las cuales guardamos y obtenemos información de un modo rápido. Un proyecto de digitalización comporta un importante componente intelectual y epistemológico: implica examinar previamente cuáles son los hábitos investigadores de sus futuros usuarios, cuáles son sus necesidades, sus expectativas intelectuales y metodológicas, qué tipo de resultados se quieren obtener; y además, debe sustentarse en una determinada conceptualización del objeto que va a ser sujeto de investigación.

En segundo lugar, que los historiadores del arte reflexionemos sobre el papel que lo digital puede y debe jugar en la producción y distribución del cono-

cimiento histórico-artístico, lo cual implica un análisis metadisciplinar de la Historia del Arte como área del conocimiento especializado, abordando cuáles son sus objetivos, cuál es su objeto –u objetos– de estudio y en qué consiste su especificidad propia, cuáles son sus estrategias de análisis, cómo construye –o quiere construir– su discurso científico-académico, qué papel quiere y debe jugar en el entramado socio-cultural, cuáles son sus vías de difusión, cuáles son y han sido sus debates teórico-conceptuales en el proceso de aproximación al hecho artístico, y cómo debe imbricarse en el desarrollo científico-tecnológico presente y futuro.

En tercer lugar, que los historiadores del arte asumamos la tarea de diseñar y desarrollar entornos y estructuras digitales específicamente pensadas para la sistematización, producción, distribución y reutilización del conocimiento artístico, pues a ellos corresponde, en última instancia, tomar las decisiones intelectuales, epistemológicas y metodológicas que fundamentan la estructura computacional y los flujos de navegación de una plataforma digital».

2.3. PROPUESTA DE UNA HISTORIA DEL ARTE DIGITAL

Antes de seguir con la exposición, considero necesario precisar que esta propuesta debe entenderse sólo y únicamente como un primer documento de partida, a partir del cual ir trabajando.

A mi entender, una Historia del Arte Digital debería tener como núcleo específico de trabajo investigar la interacción entre las tecnologías de la información y de la comunicación, las culturas y las prácticas digitales de la sociedad contemporánea, y la Historia del Arte, entendiendo aquí Historia del Arte como disciplina específica del conocimiento especializado.

Esta apreciación última es importante para delimitar el campo de actuación respecto de los estudios sobre arte digital y prácticas artísticas digitales –una vertiente de la historia, la teoría del arte y la estética–; y respecto del patrimonio digital, cuyo objetivo es la convergencia entre las TICs y el patrimonio cultural con vistas a su

³⁰ BORGMAN, C., *art cit.*

³¹ RODRÍGUEZ ORTEGA, N., “La sociedad digital como marco referencial para la reflexión y la investigación”, en RODRÍGUEZ ORTEGA, N. (dir.), *ob. cit.*, pp. 7-23.

dossier

acceso, difusión, comprensión y disfrute³². La Historia del Arte Digital adopta, por tanto, un enfoque más cercano a lo metadisciplinar (epistemológica y metodológicamente hablando) e historiográfico: reflexiona sobre las prácticas de investigación histórico-artísticas; sobre los modos de sistematizar, producir, distribuir y reutilizar el conocimiento artístico; sobre metodologías de análisis y modelos interpretativos de base sociotecnológica, etc. Este enfoque también marca la diferencia respecto de la orientación del CHArt, que comprende el estudio de las prácticas artísticas y curatoriales digitales tanto como la investigación científico-académica, ya que el CHArt no ha establecido una distinción entre Historia del Arte Digital y Arte Digital; por eso en sus foros y publicaciones encontramos ambos tipos de estudios.

Tampoco sería en ningún caso unas «TICs aplicadas a la investigación en Historia del Arte». Además del carácter predominantemente procedimental e instrumental de este enfoque, desde esta perspectiva las TICs se entienden como herramientas «para» la investigación histórico-artística, mientras que la Historia del Arte Digital que planteo las hace parte de su objeto de investigación específico; no por sí, sino en su convergencia con el conocimiento histórico-artístico y sus prácticas investigadoras.

Según se puede ver en el gráfico siguiente, la Historia del Arte Digital aparece como un campo en convergencia con otros ámbitos disciplinares. Podría considerarse como una especificación de las Humanidades Digita-

les³³, que se alimenta, a su vez, de los estudios sobre culturas y prácticas digitales; de las investigaciones sobre arte digital y prácticas artísticas digitales; de la sociología de la investigación científica; y del patrimonio digital. Como sucede en toda área de conocimiento, y puesto que el conocimiento, ahora más que nunca, es un *continuum*, los límites son fluidos y flexibles.

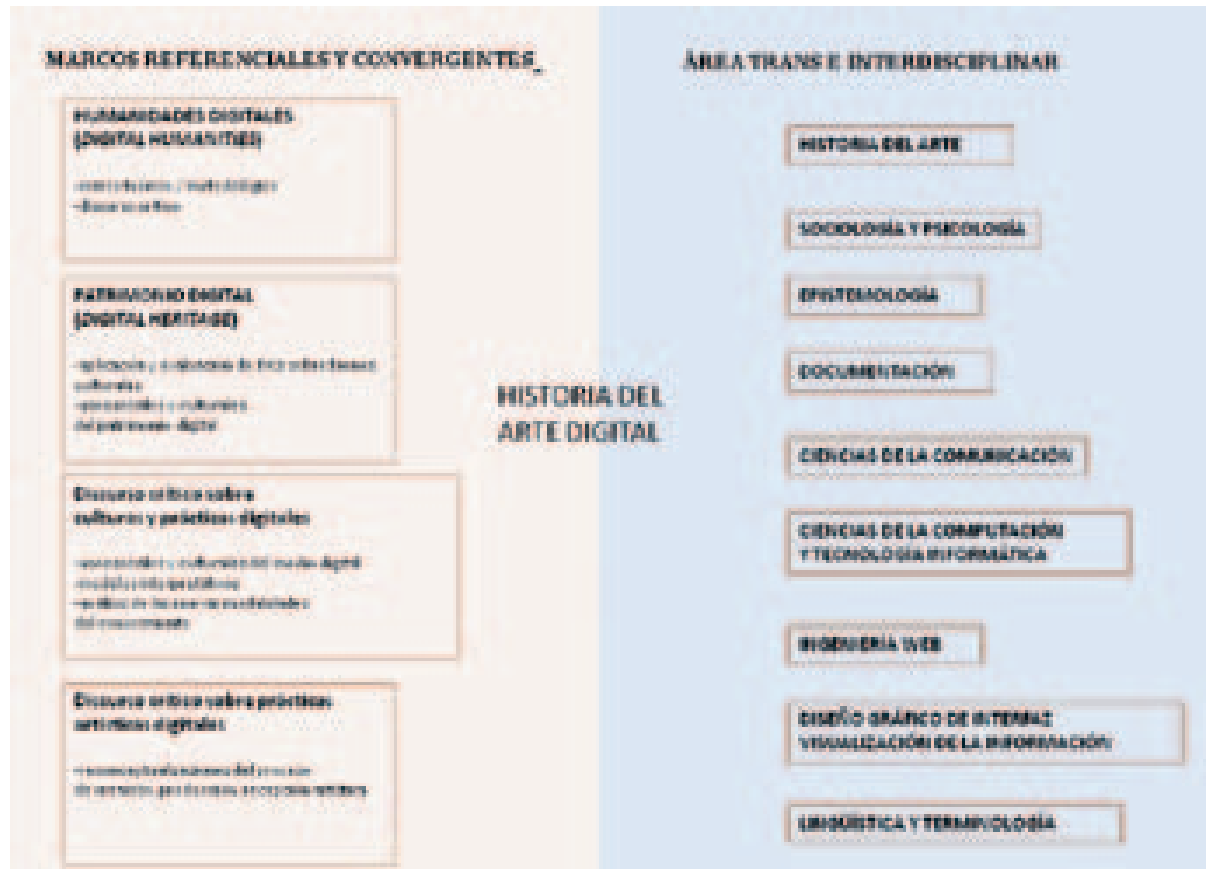
De acuerdo con esta propuesta, los objetivos específicos de una Historia del Arte Digital serían:

- investigar las posibilidades de la tecnología informática y del medio digital para optimizar los procesos de investigación artística, y para explorar nuevos modos de analizar e interpretar el hecho artístico; asimismo, aplicación de estas tecnologías en el diseño, desarrollo e implementación de recursos y plataformas digitales adaptadas a la especificidad de nuestra área de conocimiento; o bien susceptibles de abrir nuevas líneas de investigación, interpretación y análisis;
- integrar, de acuerdo con la especificidad e idiosincrasia de nuestro campo, las nuevas prácticas investigadoras y modalidades del conocimiento que están surgiendo en relación con los medios interactivos de la web y la sociedad de redes globalizada y abierta. Desarrollo de plataformas y contextos digitales que funcionen como ecosistemas de trabajo colaborativo e inteligencia colectiva, y que integren los procesos de producción-distribución-re-producción;

³² Su línea de actuación constituiría una línea de trabajo convergente con una posible Historia del Arte Digital, que entre sus objetivos contemplaría el analizar estas aplicaciones en su relación con la investigación histórico-artística y patrimonial, y la enseñanza de la historia del arte y del patrimonio: las nuevas posibilidades de análisis e interpretación del patrimonio digitalizado, el desarrollo de nuevos contenidos y nuevas «visualizaciones», las nuevas modalidades formativas, las posibilidades del lenguaje hipertexto y los soportes multimediales para construir historia del arte y comunicar contenidos de historia del arte. La Historia del Arte haría muy bien en utilizar estas experiencias previas para construir nuevos discursos histórico-artísticos y propiciar nuevos procesos de enseñanza-aprendizaje.

³³ Las Humanidades Digitales, con mayúsculas, constituyen un ámbito de estudio e investigación con entidad propia, que cuenta ya con un importante aparato teórico y metodológico, aunque en nuestro país la escasa institucionalización oficial y la ausencia de una verdadera articulación disciplinar las haga pasar muy desapercibidas. De manera amplia, las Humanidades Digitales pueden definirse como un campo de estudios e investigación comprometido con la convergencia e interacción entre los instrumentos, métodos y modelos propios de las denominadas tecnologías de la información y la comunicación -que comprende la tecnología informática, las ciencias de la computación y el medio digital-, y las problemáticas relacionadas con la investigación y enseñanza de las Humanidades, en todas sus vertientes disciplinares y en todas sus áreas de conocimiento. Frischer sistematiza las tareas a las que debe atender las Humanidades Digitales en las siguientes: «preserving, reconstructing, transmitting, and interpreting the human record». FRISCHER, B., «Art and Science in the Age of Digital Reproduction», en *Mimetic Representation to Interactive Virtual Reality*, 17-20 de junio, Sevilla, 2009, p. 15.

Esquema de la propuesta de arte digital.



- diseñar, desarrollar y aplicar la tecnología informática y el medio digital para optimizar los procesos de enseñanza-aprendizaje de la Historia del Arte, construyendo nuevos modelos narrativos basados en el soporte multimediático, el lenguaje hipertexto, el hipertexto y la interactividad participativa;
- el desarrollo de recursos y plataformas adecuadas a la especificidad de nuestro campo implica una investigación de orden metadisciplinar, que comprendería: una sociología de la investigación histórico-artística; estudio de las particularidades de nuestra epistemología y de los tipos de conocimiento predominantes; de las metodologías de análisis y de los modelos interpretativos del hecho artístico;
- análisis de las reformulaciones y reconceptualizaciones que experimenta la comprensión del hecho artístico en la sociedad digital, así como la redefinición de las prácticas investigadoras en el contexto de las exigencias, retos y oportunidades de la cultura digital;
- análisis de las «nuevas historias del arte» que los usos sociales del medio digital están propiciando, y que en sí mismas constituyen, intrínsecamente, «historias del arte digital» en tanto cuanto sólo pueden existir en el medio digital.
- elaboración de una teoría crítica del discurso histórico-artístico digital que construyen los sitios web, los espacios virtuales y los sistemas online.
Como se puede ver, este enfoque implica una triple vertiente: procedimental (desarrollo de recursos y apli-

dossier

cación de técnicas y modelos interpretativos), metadisciplinar y crítica.

Asimismo, las líneas de trabajo que considero deben ser prioritarias son:

- diseño de contextos digitales interactivos y participativos que atiendan a la especificidad de la Historia del Arte, y que funcionen como auténticos entornos intelectuales para la producción y distribución del conocimiento histórico y teórico-artístico;
- análisis de las relaciones que se pueden establecer entre imágenes y textos en un sistema multimediático, para que éstas sean intelectualmente productivas y generadoras de conocimiento significativo. Más allá del simple uso de la imagen como ilustrativa de un texto o viceversa, se trata de afrontar las imágenes y los textos como relatos –complementarios, divergentes, etc.– que convergen en un lenguaje hipermedia, híbrido, y que se conectan en una estructura de hipertexto de relaciones lógico-semánticas;
- documentación digital para la descripción de los contenidos histórico-artísticos existentes en la web con fines de preservación digital, interoperabilidad y acceso eficiente e inteligente a la información: metadatos, lenguajes de marcado, ontologías, etc.
- visualización significativa y productiva de la información;
- análisis de las potencialidades de la web social y del conocimiento en red para la investigación histórico-artística, especialmente los entornos de trabajo colaborativo y el etiquetado social (social tagging) experto.

No son pocos los historiadores del arte, teóricos de la cultura y comunicólogos que llevan tiempo indagando en las líneas apuntadas más arriba, y escribiendo sobre estos temas. Considero que una Historia del

Arte Digital podría proveer un marco común en el que articular de una manera consistente y sistemática estas contribuciones, que muchas veces se realizan de manera aislada y disgregada.

Cuando hablo de Historia del Arte Digital me estoy refiriendo a una idea muchos más amplia y compleja que el simple uso de recursos digitales por parte de los especialistas en sus prácticas investigadoras. Creo que ése ha dejado de ser –si es que alguna vez lo fue– el centro del discurso. La cuestión es de más hondo calado, pues se trata de integrar los nuevos modos de pensamiento, de comunicación, de distribución, de construcción del conocimiento y de comprensión de la realidad que ha traído consigo la cultura digital. Tenemos tendencia a pensar que los informáticos, los documentalistas, los expertos en tecnología digital e ingeniería web son los encargados de desarrollar las herramientas y los instrumentos que nosotros, los historiadores del arte, tendremos que utilizar para llevar a cabo las investigaciones histórico-artísticas digitales. La reflexión que he querido plantear en este texto es que esto no debiera ser así. El historiador del arte debe tomar las riendas de su futuro digital. Las palabras de Johanna Drucker pueden ser nuestra consigna: «El diseño de recursos digitales para la investigación académica no constituye una tarea técnica, sino una responsabilidad intelectual»³⁴. ■

³⁴ DRUCKER, J., «Blind Spots. Humanist must plan their digital future», *The Chronicle Review*, vol. 55, is. 30, 2009. Disponible en: <http://chronicle.com/free/v55/i30/30b00601.htm>

Arturo Colorado

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Cèsar Carreras

UNIVERSITAT OBERTA DE CATALUNYA

Estado de la cuestión de la investigación sobre el patrimonio digital en España

RESUMEN

Resulta evidente que la cultura digital, entendida como digitalización de contenidos del patrimonio cultural difundidos a través de los nuevos medios tecnológicos para el gran público, es un ámbito emergente con grandes posibilidades en nuestro país. La riqueza patrimonial de los distintos territorios se puede ver favorecida por la creación rigurosa de contenidos digitales, que al mismo tiempo sean entretenidos y didácticos, que permita crear una verdadera industria multimedia que tenga en el patrimonio cultural un espacio de desarrollo.

Frente a este teórico potencial, que otros países ya han detectado y que favorecen con políticas proactivas, nuestro país no cuenta con las condiciones organizativas que permitan un salto adelante para garantizar su desarrollo. Seguramente existen tres ámbitos en los cuales se debería incidir especialmente para favorecer una implantación real de las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC) en nuestras instituciones culturales: la investigación y los desarrollos tecnológicos; la evaluación, gestión e impacto socioeconómico; y la transferencia de conocimiento, es decir, la formación.

PALABRAS CLAVE: Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC) / Patrimonio digital / Patrimonio cultural / Industria multimedia

ABSTRACT

STATE OF THE ART OF RESEARCH ON DIGITAL HERITAGE IN SPAIN

Arturo Colorado
(Univ. Complutense de Madrid)

Cèsar Carreras
(Univ. Oberta de Catalunya)

It is clear that digital culture, understood as the digitization of cultural heritage content distributed through new media technology to the general public, is an emerging field with great potential in our country. The rich heritage of the different territories can be promoted by rigorous digital content creation, and this content should be both entertaining and educational at the same time to allow the creation of a true multimedia industry where the cultural heritage has a place for development.

While other countries have identified this potential and are promoting proactive policies, Spain lacks the organizational conditions that enable a leap forward to ensure its development. Surely there are three fields which should be particularly stressed in order to promote a real implementation of the Information and Communication Technologies (ICTs) in our cultural institutions: research and technological developments, the assessment, management and socioeconomic impact, and knowledge transfer, that is, training.

KEYWORDS: Information and Communication Technologies (ICTs) / Digital heritage / Cultural heritage / Multimedia industry

dossier

Resulta evidente que la cultura digital, entendida como digitalización de contenidos del patrimonio cultural difundidos a través de los nuevos medios tecnológicos para el gran público¹, es un ámbito emergente con grandes posibilidades en nuestro país. La riqueza patrimonial de los distintos territorios se puede ver favorecida por la creación rigurosa de contenidos digitales, que al mismo tiempo sean entretenidos y didácticos, que permita crear una verdadera industria multimedia que tenga en el patrimonio cultural un espacio de desarrollo.

Frente a este teórico potencial, que otros países ya han detectado² y que favorecen con políticas proactivas, nuestro país no cuenta con las condiciones organizativas que permitan un salto adelante para garantizar su desarrollo. Seguramente existen tres ámbitos en los cuales se debería incidir especialmente para que las pocas iniciativas individuales aisladas pudieran tener continuidad y favorecieran una implantación real de las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC) en nuestras instituciones culturales.

INVESTIGACIÓN: DESARROLLOS TECNOLÓGICOS

Actualmente, la investigación española en cultura digital se concentra en Universidades, Centros de Investigación y empresas que desarrollan sus proyectos de forma aislada y cuyos prototipos en pocas ocasiones se convierten en productos. Es necesaria la creación de redes integradas para intercambiar conocimiento

y facilitar las aplicaciones industriales. Este mismo fenómeno se produce en otros países de Europa, pero al menos se está analizando y buscando soluciones³. Por otro lado, este tipo de investigación aplicada resulta escasamente reconocida entre las líneas prioritarias de investigación de Universidades y Departamentos, principalmente en Humanidades y Ciencias Sociales. Al tratarse de un campo de investigación interdisciplinar en el que convergen aspectos puramente técnicos, con otros de carácter sociológico o psicológico, metodologías de comunicación y contenidos del campo de las Humanidades; no existe ninguna disciplina universitaria que aglutine su investigación. Por ello, no es prioritaria en ninguna de ellas.

En lo que se refiere a los centros de investigación española, la cultura digital también es una disciplina periférica, con aplicaciones puramente tecnológicas que tienen el mundo de la cultura y sus instituciones como campo experimental. Los conocimientos extraídos de estas experiencias revierten fundamentalmente en conocimientos técnicos más que en aspectos culturales, creativos o didácticos que estuvieran más vinculados al ámbito humanístico.

Hace pocos años empezaron a emerger en las Universidades españolas grupos de investigación organizados para el ámbito de la comunicación hipermedia y la cultura digital. Por un lado, los centros tecnológicos, como, entre otros, la Universidad de Zaragoza, con el Grupo de Informática Gráfica Avanzada (GIGA) (<http://giga.unizar.es>), la Universidad de A Coruña, con el Videalab (<http://videalab.udc.es>), y la Universidad Politécnica de Madrid con el Research Group on Cultural Heritage Management and New Technologies⁴. Todos ellos centrados en las posibilidades que ofrecen las tec-

¹ Existe otro concepto de cultura digital entendida como creación digital tanto en arte como en literatura con la ayuda de las tecnologías de la información y la comunicación (TIC).

² El caso de Canadá es modélico con un programa – Canadian Culture Online (CCO) (<http://www.pch.gc.ca/pgm/pcce-ccop/index-eng.cfm>) que favorece la creación de una industria multimedia vinculada al patrimonio cultural y el turismo, ante un vecino como Estados Unidos con una industria cultural muy potente (BAIRSTOW, T., "Canadian culture on-line: from virtual museums to new media R&D", *ICHIM* 2004, Berlín, 2004).

³ MCLOUGHLIN, J., KAMINSKI, J. y SODAGAR, B. (eds.), *Technology strategy, management and socio-economic impact*, Heritage Management Series, vol. 2, Budapest, 2007.

⁴ FARJAS, M. y REJAS, J.G., "Digital Cultural Heritage – The Spanish Reality", en *EPOCH*, 2008: <http://public-repository.epoch-net.org/deliverables/D_4_13_Final_State_of_the_Union.pdf> (Consulta, septiembre 2009).

Interactivos de herbolarios en la exposición *Per bruixa i metzinera* del Museu d'Història de Catalunya.



nologías en su aplicación al patrimonio cultural, en la realidad virtual e inmersiva. Después se encontraría la investigación que centra su interés en los medios digitales desde la perspectiva de la comunicación. En este campo existen grupos como el Institut Universitari de l'Audiovisual (IUA) (<http://www.iua.upf.es>) de la Universitat Pompeu Fabra (Barcelona), que atiende cuestiones planteadas a la cultura digital como la comunicación interactiva, el diseño de interactivos de autor, la producción artística y la realidad virtual. Desde la perspectiva de la historia del arte, se ha constituido en la Universidad de Barcelona el Grup de Recerca "Art, Arquitectura i Societat Digital". En una visión integral de la cultura digital, que estudie globalmente el fenómeno, se encuentra la Universitat Oberta de Catalunya con el Grup Òliba (<http://oliba.uoc.edu>). En el estudio del impacto que suponen las TIC en el campo de la museología, así como el análisis global de la cultura digital, ha surgido en la Universidad Complutense de Madrid el

grupo "Museum I+D+C. Laboratorio de Cultura digital y museografía hipermedia". Este esfuerzo de grupos de investigación de algunas universidades, muchas veces marcados por su especialización, debería continuar con la creación de institutos de investigación específicos y coordinados que afrontasen los nuevos retos que plantea la cultura digital y potencien la constitución de equipos de trabajo e investigación interdisciplinares y transversales.

La Red temática E-CultureNet⁵ (www.eculturenet.org), subvencionada por la Comisión Europea, se puso a trabajar para definir las líneas de investigación fundamentales en Cultura Digital. La red española de E-CultureNet (<http://www.ucm.es/info/eculture/index.htm>) propuso

⁵ "E-CultureNet. European Network of Centres of Excellence for Digital Culture Research and Education", subvencionada por la Comisión Europea dentro del ámbito "For research, technological development and demonstration on a user-friendly information society" del Programa IST (Information Society Technologies).

dossier

Interactivo del Museu de Lleida.



en 2003 cuatro líneas de investigación que tienen un carácter transversal:

- 1ª Entorno inteligente: estudio del lenguaje hipermedia en Internet con especial incidencia en la accesibilidad a la Sociedad de la Información y de la comunicación de todas las personas.
- 2ª *E-learning*: sistemas telemáticos interactivos e inteligentes de altas prestaciones aplicados al ocio, la conservación y difusión del patrimonio cultural, la educación y la formación permanente.
- 3ª Entornos multidimensionales y sistemas de representación y gestión del conocimiento: instrumentos de creación, organización, uso compartido y difusión de contenido digital.
- 4ª Turismo cultural e Internet: mejora de la producción, transmisión y utilización de la información y del co-

nocimiento para el desarrollo del llamado turismo cultural, con especial atención a los sistemas plurilingüísticos y multiculturales.

Se partía de la idea de que estas líneas de investigación servirían para profundizar en el conocimiento de nuestro entorno cultural mediante el uso de nuevas herramientas y nuevas perspectivas. Además de lograr unos objetivos determinados mediante el desarrollo de proyectos concretos, estas investigaciones servirían también para que los especialistas comenzasen a plantearse cuestiones que atañen al campo de la reflexión teórica y que, hasta el momento, habían pasado desapercibidas. La aplicación de nuevos métodos de trabajo y nuevas formas de aprendizaje exigirá una profunda revisión de algunas creencias y algunos hábitos intelectuales.

Por último, las empresas del sector multimedia o tecnológico con aplicaciones en el mundo cultural acostumbran a realizar estos proyectos de I+D en colaboración con centros universitarios o de investigación tanto en convocatorias nacionales (p. e. TRACTOR, PROFIT, AVANZA...) o europeas. A veces por intereses comerciales, sus innovaciones o investigación no se publicitan y por lo tanto, sus investigaciones puede quedar un tanto a escondidas.

EVALUACIÓN, GESTIÓN E IMPACTO SOCIOECONÓMICO

Falta una verdadera política de evaluación de las aplicaciones tecnológicas en los contextos lúdico-didácticos de las instituciones culturales. No se trata tan sólo de una evaluación de público del museo, similar a otros estudios de visitantes clásicos⁶, sino cómo observar cómo interactúan las personas con las distintas aplicaciones TIC en entornos culturales⁷. Es un tema complejo que incluye cuestiones propiamente técnicas como accesibilidad y usabilidad, que además de ser claves en ingeniería también tienen una dimensión psicológica, otras cuestiones son más de índole sociológico de cómo se comportan las personas en los entornos culturales como museos, y un último aspecto propiamente de didáctica y comunicación a través de TIC.

Existe en Europa un interés creciente por las metodologías de evaluación de las TIC en el ámbito cultural y para reflexionar sobre los resultados que se están obteniendo. Actualmente existe un consorcio europeo Marie Curie con el nombre CHIRON (http://www.aegean.gr/culturaltec/meconomou/eng/chiron_intro.htm) que básicamente se ha focalizado en la evaluación de TIC en entornos del patrimonio cultural.

⁶ ASENSIO, M., POL, E. y GOMIS, M., *Planificación en museología: el caso del Museo Marítimo de Barcelona*, Barcelona, 2001.

⁷ CARRERAS, C. y ALZUA-SÓRZABAL, A. (eds.), *Evaluación de aplicaciones TIC en el mundo del patrimonio cultural: el proyecto ARACNÉ*, Barcelona, 2009.

La evaluación de las aplicaciones TIC es clave para ver si se pueden generalizar la utilización de determinadas aplicaciones, y si existe un modelo de negocio para aquellas empresas que se especialicen en este campo. Algunos de los desarrollos necesitarán del beneplácito de los gestores de los equipamientos culturales que invertirán en TIC de acuerdo con sus políticas y presupuestos, pero algunas aplicaciones van más allá de estas instituciones y pueden tener extensiones en el ámbito del turismo, y por lo tanto mayores potencialidades de negocio.

Tal como se recoge en el informe “i2o2o High Level Group, Issue Paper on Content and Convergente”, es vital centrarse en proyectos que tengan un retorno económico o tecnológico, y favorezcan el desarrollo del tejido de las Pymes creativas existentes en Europa. Además, el mercado único europeo debe ser un acicate para el desarrollo de estas aplicaciones y su posterior comercialización.

TRANSFERENCIA DE CONOCIMIENTO: FORMACIÓN

Al tratarse de una nueva especialización interdisciplinar, no existe ningún ámbito de conocimiento que haya abordado la formación en este campo de forma holística. Cada departamento, en función de sus conocimientos (p. e. multimedia, arte, informática, historia, humanidades) ha desarrollado asignaturas dentro de sus Màsters o Postgrados que incidían sobre la cultura digital pero de forma excesivamente parcial. Se trata de formación todavía muy vinculada al conocimiento de cada especialidad, sin entender que los grupos de investigación interdisciplinares en cultura digital requieren de perfiles híbridos que combinen conocimientos en campos muy distintos del saber.

No tan sólo la tecnología hace referencia a informática, sino a contenidos culturales (p. e. arte, historia) dirigidos a un público potencial (p. e. comunicación, didáctica del patrimonio) del cual se debe tener en cuenta su comportamiento individual (p. e. psicología) y colectivo (p. e. sociología). Es evidente que la aplicación de las TIC a la enseñanza y difusión del patrimonio y

dossier

del arte está cambiando profundamente sus parámetros didácticos, incluso sus perspectivas como disciplina⁸.

Si bien, estos tres ejes anteriormente descritos, como son investigación, impacto socioeconómico y formación, resultan claves para el desarrollo de las TIC en el patrimonio en nuestro país, podemos entrar en un mayor detalle si hacemos referencia a los temas tecnológicos clave en la investigación. Adaptando la propuesta de Arnold y Geser⁹ que sugerían una agenda para las aplicaciones de TIC en el ámbito del patrimonio cultural, se pueden distinguir claramente una serie de temas tecnológicos, que a nivel individual o combinados son el futuro de esta denominada cultura digital.

CAPTURA Y CREACIÓN DE OBJETOS CULTURALES

La mayoría de instituciones culturales disponen de colecciones de objetos que forman parte de su patrimonio, y son la esencia de aquello que distingue una institución de otra. Parte de este patrimonio es tangible, objetos o documentos o fotografías, y para formar parte de la cultura digital deben crear una réplica digital (p. e. fotografía, escáner, etc.). La mayor parte de los grandes proyectos nacionales e internacionales estaban centrados en la digitalización de estos objetos. En el caso de España, dentro del proyecto Red.es se creó la sección Patrimonio.es que se dedicaba a realizar digitalización de colecciones (p. e. Filmoteca Nacional).

A nivel de investigación, era un proceso que obliga a definir estándares, tratar con el tema de la preservación digital, formatos y procedimientos de digitalización (razones de costes y calidad). Junto con el patrimonio tangible, poco a poco se han incorporado patrimonios intangibles como fiestas, danzas, lenguas, etc. que mediante formatos como el vídeo o el audio se pueden conservar.

DOCUMENTACIÓN SOBRE LOS OBJETOS DIGITALES: PROCESO SEMÁNTICO

Una de las aplicaciones más próximas al campo de la archivística o biblioteconomía es la documentación asociada a todos los objetivos digitales. Tantos los documentos de archivo como los libros ya tienen definidos una serie de estándares, pero en el caso de otros objetos digitales como modelos 3D, aún estamos lejos de ellos.

Muchas aplicaciones para interrelacionar objetos digitales se basan en la definición de metadatos o la documentación asociada a los objetos. De forma que relaciones como proximidad, parentesco o pertenencia serán inherentes a objetos digitales y permitirán vincularlos en una búsqueda, o para aplicaciones distintas a las que inicialmente fueron concebidos como su uso en las aulas (*Learning Objects* – objetos de aprendizaje).

Actualmente, existen una serie de *thessauri* y ontologías desarrolladas por distintas instituciones culturales que proporcionan grandes categorías para clasificar nuestra información. Ahora bien, esta aproximación *top-down* (arriba-abajo) tiene muchas limitaciones prácticas al ser poco específica y no incluir la gran diversidad de posibilidades que tiene la definición de cualquier elemento cultural. TEL-ME-MOR es un proyecto europeo cuyo objetivo era establecer una base ontológica para poder acceder a distintos elementos culturales¹⁰.

En este sentido, actualmente se trabaja con la forma en que un usuario define los elementos en su propio lenguaje (*folksonomía*), utilizando por lo tanto una aproximación *bottom-up* (abajo-arriba).

Medios de difusión: Internet, TV interactiva y contenido creado por el usuario (Web 2.0).

Internet debe ser el medio a través del cual institución patrimonial difunda su oferta educativa e interpretativa, el valor original de su patrimonio y una muestra de lo que puede ser la experiencia en el lugar. Es la imagen

⁸ COLORADO, A., "Arte, patrimonio y didáctica en la Cultura Digital", en BORGHI, B. y Cinzia VENTUROLI C. (Ed.): *Patrimonio culturali, tra Storia e futuro*, Bologna, Pàtron Editore, 2009, pp. 75-87.

⁹ ARNOLD, D. y GESER, G., *Epoch Research Agenda for the Applications of ICT to Cultural Heritage. Full Report*, May 2008 <http://public-repository.epoch-net.org/publications/RES_AGENDA/research_agenda.pdf> (Consulta, septiembre 2009).

¹⁰ TEL-ME-MOR, "Report on subject access tools (project deliverable 3.3)", 2006 (http://www.nuk.uni-lj.si/telmemor/docs/D33-Report_on_subject_access_tools.pdf) (Consulta, septiembre 2009).

Portal del Museu de Historia de la Inmigración de Catalunya
(www.mhic.net), resultado del proyecto COINE–Grupo Òliba UOC.



que proyecta la institución a través de Internet la que determina, en ocasiones, la decisión final a la hora de decidir un destino concreto. Seguramente en los próximos años se incorporará a ello también la televisión interactiva, y no se descarta la existencia de canales TV de los propios museos.

En la Unión Europea se desarrollaron una serie de proyectos para facilitar que la gente anónima pudiera registrar su historia de vida, y de esta manera crear un archivo virtual en línea de experiencias de vida¹¹.

¹¹ SMITH, B., "Digital Heritage and Cultural content (chapter 19)", en *Guide to Good Practice in Collaborative Working Methods and New Media Tools Creation*. AHDS Publication, 2002 <<http://ahds.ac.uk/creating/guides/new-media-tools/smith.htm>> (Consulta, septiembre 2009).

Proyectos como CHIMER, CIPHER o COINE, en que participaban investigadores españoles, combinaban aplicaciones tecnológicas en línea para crear archivos multimedia de temas como la inmigración, antiguas formas de vida, etc.

Algunas aplicaciones eran multilingües, permitían todo tipo de multimedia, con ontologías y una interfaz que era complicada para la gente mayor. Otras aplicaciones con el uso de móviles y PDA se habían pensado para niños, y ellos sí que respondían adecuadamente a los retos tecnológicos.

Gran parte de las aplicaciones de creación de contenidos por parte del usuario se han visto superadas con el desarrollo de la web social (Web 2.0), en que los miem-

dossier

bros de una comunidad virtual pueden intercambiar todo tipo de contenidos multimedia de forma abierta o con restricciones. Algunas instituciones culturales están creando sus propios espacios Web 2.0 (Facebook, Youtube, Flickr, etc.) para permitir a sus visitantes virtuales a que contribuyan con sus contenidos o propuestas. No obstante, esta apertura a la participación del público choca con el control efectivo de los contenidos que normalmente desean estas instituciones¹².

HERRAMIENTAS INTELIGENTES

Una de las aplicaciones más interesantes y complementarias de las tecnologías en el ámbito del patrimonio es la reproducción digital de objetos en mal estado de conservación o bien la reconstrucción virtual de espacios arquitectónicos, objetos o paisajes que ni tan sólo existen ya, e incluso material frágil. De esta forma, la preservación puede compaginarse con la accesibilidad del patrimonio al mayor número de personas posibles. El caso más extremo es la reproducción digital de cuevas paleolíticas con sus correspondientes pinturas para evitar el deterioro de los originales (p. e. Lascaux).

En la actualidad se está experimentando con imágenes de video para cuantificar el número de visitantes o incluso su perfil, o en otro orden de cosas se intenta aprovechar toda la información de una audioguía o PDA para conocer el comportamiento o preferencias de los visitantes. En el caso concreto del vídeo y la presencia de cámaras en los museos, puede proporcionar cambios substanciales en las metodologías de evaluación de públicos. Se están realizando programas para etiquetar los videos en función del lenguaje no verbal de las personas y sus movimientos, que pueden directamente proporcionar información sobre aquello que gusta o no.

Guía multimedia del Museu Marítim de Barcelona.



VISUALIZACIÓN Y REALIDAD AUMENTADA

Seguramente el campo que mayores esperanzas ha despertado en su aplicación al patrimonio cultural es la realidad virtual en sus diferentes versiones, desde inmersiva a aumentada hasta los simples modelos 3D. Existen numerosas aplicaciones en nuestro país tanto en el ámbito de la arqueología como en otro tipo de instituciones culturales que incorporan la realidad virtual, con una extraordinaria respuesta por parte del público.

Algunos departamentos de Universidades Politécnicas están investigando en temas de visualización y modelización sintética sobre todo con aplicaciones en el patrimonio cultural. Por ejemplo, el Centro de Creación Virtual (UPC) ha creado con TSystems un instituto que crea infografías y modelos de espacios arquitectónicos históricos. Otro excelente ejemplo en nuestro país es Videolab dirigido por L. Hernández de la Universidad de La Coruña, que ha dirigido numerosos proyectos innovadores en el ámbito de la realidad virtual, desde la catedral de Tuy

¹² MANCINI, F. y CARRERAS, C. "Tecnosociety at the service of memory institutions: Web 2.0 in Museums", *Journal of Catalan Cultural Studies*, nº 1, 2009.

al museo ubicuo, para pasar a la Fuente encantada, un *Realtime Multiuser Natural Interface* (<http://www.youtube.com/watch?v=XXdO9aF5J3M>) que permite interactuar simultáneamente a través de una pantalla plana como si fuera un estanque con vida animal y vegetal.

SISTEMAS MÓVILES

Seguramente algunos de los mayores cambios que se están produciendo en aplicaciones TIC en el ámbito de la mediación cultural se relacionan con los aparatos móviles, o también conocidos como *locative media*. Una de las grandes ventajas de los aparatos móviles es que pueden ser proporcionados por el propio visitante, que ya tiene un aparato que conoce –se superan problemas de usabilidad– y que le permite descargar contenidos de distintas maneras. En otras ocasiones, es el propio centro que permite el alquiler de aparatos, si bien para ello necesita disponer de un gran número y un modelo de negocio.

I-Pod: permite descargar archivos de audio mp3 de Internet o durante la visita, y reproducirlos durante la visita al lugar.

PDA: es un aparato poco común, y generalmente lo proporciona el propio centro, bien incluido como precio de la entrada (p. e. Museo Marítimo de Barcelona) o como un servicio de pago extra (p. e. Museo de Lleida).

Smartphones (teléfonos de última generación): son aparatos táctiles con Internet, Bluetooth y GPS que permiten descargar contenidos antes de la visita, durante la visita y en exteriores. Su uso no es generalizado pero cada día son más populares.

Algunos ejemplos de su uso en nuestro país, sería el caso de la utilización de PDAs en la visita a la vila romana de Venares (Asturias) en que existen 7 puntos desde los cuales se da al visitante una explicación multimedia de lo que debería ser la vila romana. Además de las explicaciones en audio y vídeo se incorpora un modelo 3D que permite observar los restos arqueológicos así como su reconstrucción en realidad aumentada. Las posibilidades de la tecnología de dispositivos móviles es muy amplia, ya que en función de la localización de la

persona mediante el GPS se pueden suministrar posibles ofertas culturales o de otro tipo próximas (lenguaje GML y sindicación de contenidos georeferenciados), que pueden incluso mejorarse si se conoce previamente el perfil del usuario y aquello que le gusta.

APLICACIONES INTERACTIVAS

En un sentido más general de posibles aplicaciones interactivas con nuevos formatos más usables del hardware y creación de efectos inmersivos destaca el trabajo de una empresa japonesa en colaboración con el Museo de El Louvre, el llamado MuseumLab (<http://museumlabor.jp/english/>), que seguramente marca las tendencias de aplicaciones en el patrimonio cultural en el futuro.

ESTRATEGIAS DE LA FUTURA INVESTIGACIÓN EN ESPAÑA

El campo de investigación de la cultura digital tiene como objetivo la potenciación de las sinergias entre el patrimonio cultural y su difusión y desarrollo a través de las TIC. Tiene un indudable componente interdisciplinar, alcanzando ámbitos muy variados y a especialidades tan diversas como la gestión del patrimonio cultural, la comunicación audiovisual, la historia del arte, la arqueología, la arquitectura, la documentación, la restauración, la creación artística, la informática, el multimedia, el turismo, etc. Al mismo tiempo tiene un sentido transversal, pues lo digital afecta a la gestión del conocimiento, al acceso a la información y a la transmisión de la cultura.

Por todo ello la cultura digital no sólo debe centrarse en las aplicaciones tecnológicas sino en el desarrollo de nuevos contenidos adecuados a lo digital, que se erige en un nuevo lenguaje de comunicación interactiva. Podemos decir que son las tecnologías digitales, con su lenguaje interactivo y de integración de medios habitualmente separados, las que impulsan a crear nuevos contenidos acordes con dicho lenguaje. Todas estas perspectivas, su interdisciplinaridad, transversalidad

dossier

y su carácter de nuevo parámetro comunicativo deben centrar tanto su investigación como la formación de investigadores. Por un lado, mediante la implantación de asignaturas específicas en los planes de estudio para la creación de profesionales especializados y, por otro, a través del desarrollo de másteres, doctorados y líneas de investigación dedicados a este ámbito.

En el “Digital Humanities Manifesto 2.0” del Departamento Digital Humanities & Media Studies de la Universidad de California (UCLA), se afirma que: *Las Humanidades Digitales tratan de jugar un papel inaugural en lo que respecta a un mundo en el que, no siendo ya las únicas productoras, administradoras y diseminadoras del*

conocimiento o la cultura, las universidades están llamadas a desarrollar modelos de discurso académico nativamente digitales destinados a las esferas públicas emergentes de la presente era (la www, la blogosfera, las bibliotecas digitales, etc.), a modelar la excelencia y la innovación en estos dominios, a facilitar la formación de redes de producción de conocimiento, de intercambio y diseminación que son, al mismo tiempo, globales y locales (<http://www.digitalhumanities.ucla.edu/>). La Cultura digital es un campo de investigación y de formación en el que la universidad debe comprometerse, porque, en última instancia, en ello está su identidad como transmisora y generadora de conocimiento y su futuro en la denominada “Sociedad del Conocimiento”. ■

Juan Freire

UNIVERSIDADE DA CORUÑA
Y EOI (ESCUELA DE ORGANIZACIÓN INDUSTRIAL)

Karla Brunet

INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES & CIÊNCIAS
PROFESSOR MILTON SANTOS; UNIVERSIDADE FEDERAL DE BAHIA

Archivo y producción visual en la cultura digital

RESUMEN

Ya en 1992 William J. Mitchell anticipaba el impacto de la digitalización de la fotografía que acabaría por superar a los formatos analógicos dando paso a lo que denominó la “era post-fotográfica”. En paralelo, la aparición y desarrollo de las tecnologías digitales han llevado a la popularización de Internet como espacio para la producción, el intercambio y la colaboración. Como resultado, Internet se ha convertido en un gigantesco archivo de todo tipo de conocimientos e informaciones, en medios diversos que emplean una gran variedad de formatos. En la década de 1990, buena parte del esfuerzo institucional se centró en la digitalización de archivos audiovisuales analógicos, pero en la primera década del siglo XXI el principal reto es ya la conservación de los objetos digitales. Mientras que por una parte la propia red parecería convertirse en la solución al problema del archivo, la realidad es más compleja y está mediada por una serie de problemas derivados de cuestiones tecnológicas y de las propias prácticas digitales de los usuarios.

PALABRAS CLAVE: Cultura digital / Digitalización de archivos / Documentación / Internet / Conservación digital

ABSTRACT

VISUAL ARCHIVING AND PRODUCTION IN DIGITAL CULTURE

Juan Freire
(Universidade da Coruña y EOI)

Karla Brunet
(Instituto de Humanidades, Artes &
Ciências, Professor Milton Santos;
Universidade Federal de Bahia)

Already in 1992, William J. Mitchell anticipated the impact of digital photography that would eventually overtake analog formats giving way to what he called the «post-photographic era». At the same time, the emergence and development of digital technologies have led to the popularization of the Internet as a space for production, exchange and collaboration. As a result, the Internet has become a gigantic archive of all kinds of knowledge and information, in different means and with a great variety of formats. In the 1990's, much of the institutional efforts focused on the digitization of analog audio-visual files, but in the first decade of the 21st century the main challenge is the preservation of digital objects. While on the one hand the network itself seems to become the solution to the problem of filing, the reality is more complex and is mediated by a series of problems arising from technological issues and their own users' digital practices.

KEYWORDS: Digital culture / Archive digitization / Documentation / Internet / Digital curation

dossier

Ya en 1992 William J. Mitchell anticipaba el impacto de la digitalización de la fotografía que acabaría por superar a los formatos analógicos dando paso a lo que denominó la “era post-fotográfica”. Las aparentes certezas sobre el origen y la veracidad de las imágenes se convertirían en incertidumbres y ambigüedades haciendo más complejo, diverso e impredecible el papel cultural y mediático de la imagen. La más reciente irrupción de la fotografía desde teléfonos móviles no ha hecho más que aumentar la producción de imágenes y fortalecer las tendencias propias de esta era post-fotográfica¹.

En paralelo, la aparición y desarrollo de las tecnologías digitales han llevado a la popularización de Internet como espacio para la producción, el intercambio y la colaboración. Como resultado Internet se ha convertido en un gigantesco archivo de todo tipo de conocimientos e informaciones, en medios diversos que emplean una gran variedad de formatos. En la década de 1990, buena parte del esfuerzo institucional se centró en la digitalización de archivos audiovisuales analógicos², pero en la primera década del siglo XXI el principal reto es ya la conservación de los objetos digitales. Mientras que por una parte la propia red parecería convertirse en la solución al problema del archivo, la realidad es más compleja y está mediada por una serie de problemas derivados de cuestiones tecnológicas (formatos, estándares) y de las propias prácticas digitales de los usuarios, que tienden a estar más interesados en la producción que en la conservación y el acceso a largo plazo de lo producido. Estos factores hacen que, por una parte, el archivo se convierta en un problema de grandes dimensiones y que por otra el propio concepto de archivo deba ser revisado a la luz de cómo construimos nuestra memoria colectiva

en un mundo ya digitalizado. El papel de la imagen ha mudado respecto a la aparente transparencia conceptual y material del objeto fotográfico “en papel”. Como explica Ranciére³, la función política y artística de la imagen se transforma pero no existe ni mucho menos un consenso al respecto con opiniones que oscilan entre considerar que ya nada es real, dado que toda la realidad se ha convertido en virtual, y los que proponen que la imagen ya no existe por que ha dejado de estar separada de la realidad.

En los últimos años, Internet ha potenciado la comunicación visual y la fotografía ha sido el medio clave en este proceso. Utilizaremos el audiovisual y la fotografía como caso para ilustrar la transformación del archivo y la memoria en la cultura digital. Un cambio mediado por la tecnología pero que dista mucho de ser un proceso sólo instrumental⁴. La fotografía representa una práctica cultural ya antigua y que ha gozado de gran vitalidad en su fase analógica, tanto en su vertiente artística y mediática como formando parte, en la segunda mitad del siglo XX, de la cultura popular. Pero como comentábamos antes, la fotografía se ha digitalizado casi por completo (en su hardware, en sus soportes, en sus modos de comunicación y exhibición) y en esa transformación ha acabado por convertirse en “algo diferente”⁵. De este modo la fotografía nos muestra, en su propia transformación de lo analógico a lo digital, buena parte de los problemas tecnológicos que suscita el archivo y, al tiempo, nos puede ayudar a entender cómo los medios se transforman culturalmente y pasan a ser utilizados de modo y con intencionalidad diferentes por los usuarios (desde los artistas a los ciudadanos anónimos). Así su archivo, más allá de los retos tecnológicos, debe ser pensado dentro de un proceso de construcción de las memorias individuales y colectivas que se ha visto modificado sustancialmente.

¹ BRUNET, K., “Fotografía por celular: questionando novas práticas e dinâmicas de comunicação”, presentado en XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação / Intercom 2007. Disponible en: <http://www.almanaquedacomunicacao.com.br/files/others/intercom-fotografiaporcelular.pdf>

² HOLCOMB, J. L., “Preserving digital archives, preserving cultural memory”, en *Journal of the Association for History and Computing*, 3 (3), 2000. <http://hdl.handle.net/2027/spo.3310410.0003.320>.

³ RANCIÈRE, J., *The future of the image*, Verso, 2009.

⁴ SANTONE, J. y STRAW, W., “Editorial: Cultural Memory and Digital Preservation”, *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, n.º 15 (3), 2009, pp. 259-262 [parte de un número especial dedicado a “Cultural memory and digital preservation”].

⁵ MITCHELL, W. J., *The reconfigured eye: visual truth in the post-photographic era*, MIT Press, 1992; RANCIÈRE, J., *Op. cit.*

CASOS Y ANÉCDOTAS. LAS PRÁCTICAS DIGITALES

El desarrollo tecnológico permitió una popularización progresiva de la fotografía que pasó de ser un medio para élites (que trabajaban dentro del arte o el periodismo) a un medio popular. En cualquier caso la fotografía analógica conservó siempre dos características básicas que condicionaban su utilización. Por una parte el acto de hacer una fotografía estaba desconectado espacial y temporalmente de su visionado y distribución. Por otra, aunque se contase con los equipos necesarios para realizar fotografías, su materialización presentaba unos costes elevados (ya fuesen económicos o en tiempo y formación). El resultado es que cada fotografía se convertía en un objeto costoso y por tanto la estrategia habitual pasaba por minimizar su producción. De este modo la práctica habitual se traducía en pocas fotografías de instantes especiales.

Un escenario de pocos objetos de elevado coste nos lleva inevitablemente a una gran preocupación por el archivo y la preservación. Para el fotógrafo aficionado el problema no era especialmente preocupante dado que los formatos permanecían inalterados durante periodos de tiempo suficientemente largos. Por el contrario las instituciones culturales desarrollaron toda una serie de métodos para la conservación a largo plazo.

En esta “era fotográfica” la distribución y el consumo de obras fotográficas siempre fue restringido. Los usuarios particulares se limitaban a su entorno más próximo donde las imágenes se convertían en el facilitador de eventos de socialización. Los medios de comunicación y los espacios de exposición contaban con el monopolio de la distribución pública de la fotografía. Por tanto, nos exponíamos a un universo de imágenes públicas restringido y controlado por unos pocos mediadores.

Para entender la transformación provocada por la digitalización tecnológica y de nuestras prácticas podríamos preguntarnos ¿cómo usan los niños y adolescentes las cámaras de fotos? Buena parte de la explicación de este cambio se debe al radical abaratamiento de costes que permite entender ahora la fotografía como un medio efímero y en buena medida desechable. Por estas razones los niños se introducen ahora en la fotografía sin un

pasado de prácticas analógicas. Éstos no han conocido los negativos ni el revelado, y tampoco han tenido que pagar para poder ver la foto que han realizado. Nunca han debido esperar horas o días para comprobar el resultado de su “trabajo”. Posiblemente, cuando observamos a los niños hacer, compartir y consumir imágenes estamos, en realidad, identificando de modo nítido una práctica que se está incorporando, quizás más lentamente, a toda la sociedad.

Un niño o un adolescente con una cámara digital toma imágenes de forma indiscriminada. No se plantea problemas de archivo. Uno de sus objetivos principales es el consumo inmediato, casi siempre compartido, de las imágenes, muchas veces desde el propio visor de la cámara. Igualmente, otras formas de consumo rápido se configuran compartiendo imágenes en servicios de redes sociales en la web. La fotografía se convierte en un diario de su cotidianidad en el que ya no importa la calidad técnica o estética. Son objetos pensados para la comunicación, son parte de una conversación visual informal. Por tanto, ya no importa tanto la fotografía como el propio acto de fotografiar, de registrar nuestra vida.

Si centramos ahora nuestro foco en los adultos pensamos que sus usos de la fotografía son más sofisticados y conservan muchos elementos propios de la práctica analógica. Pero ¿cómo usamos los móviles con cámara? De un modo muy similar a como los jóvenes entienden ya toda la fotografía⁶. De este modo, buena parte de la producción de imágenes se convierte en un acto de comunicación inmediata y que solo tiene sentido en un contexto muy personal y próximo al del productor.

Por supuesto, la fotografía sigue siendo un medio profesional y artístico. Siguen existiendo museos y galerías que exponen objetos en formatos no digitales. Sigue existiendo un consumo y disfrute estético y una lógica de comunicación de masas. Pero aún en estos casos, buena parte de la producción es ya en origen digital (y solo su consumo final regresa, en ocasiones, a formatos analógicos) y se enfrenta a los problemas de archivo propios del nuevo soporte. Pero además, estos objetos deben convivir

⁶ BRUNET, K., *op. cit.*

dossier

en un espacio más complejo, inundado de imágenes, y en el que llegar al público es más difícil y complejo.

A partir de esta evolución de lo analógico a lo digital, cabe hacerse algunas preguntas sobre el archivo y la memoria a las que trataremos de responder o al menos formularemos algunas hipótesis en las siguientes secciones:

¿Cuándo tiene sentido, y qué sentido, pensar en el archivo de fotografías?

¿Qué parte de las imágenes llegan a archivar en algún formato y soporte que aseguren una cierta permanencia?

¿Cómo estamos construyendo nuestra memoria individual y colectiva en un entorno inundado de imágenes que en gran parte están destinadas al consumo rápido?

¿Qué papel juegan las instituciones culturales, desde museos a medios de comunicación, en la preservación y la generación de una memoria?

LOS PROBLEMAS TECNOLÓGICOS

La transición hacia la fotografía digital ha generado una serie de problemas tecnológicos que dificultan su archivo y uso. El principal de ellos quizás sea debido a los múltiples formatos de los archivos digitales. La mayoría de las cámaras digitales réflex de lente única (o SRL) cuentan con la posibilidad de grabar las fotos en formatos RAW, lo que muchos denominan negativo digital ya que los datos son “crudos” y deben ser procesados para poder ser editados y/o impresos. En este sentido, los archivos RAW funcionan en cierto modo de manera similar a los negativos analógicos pues debemos “revelarlos” para trabajar con ellos.

El problema surge de la falta de estandarización de estos archivos para los que cada fabricante de cámaras emplea su formato propietario, como por ejemplo NEF (Nikon), CR2 (Canon), KDC (Kodak), 3FR (Hasselblad), MEF (Mamiya), ORF (Olympus), PEF (Pentax), ARW, SRF, SR2 (Sony). Si queremos trabajar con esas imágenes con un software de edición como Adobe Photoshop o Gimp, necesitamos previamente convertir los formatos propietarios. Por tanto los desarrolladores de software deben obtener autorización de los fabricantes de cámaras para “abrir” sus formatos y poder así manipularlos en

la edición. Por supuesto, en esta negociación entran en juego los intereses económicos y cuando un formato de una cámara deja de utilizarse, posiblemente el fotógrafo ya no podrá abrir, editar o imprimir sus fotos con los futuros softwares de edición.

Como una posible solución a los problemas de estandarización de formatos, Adobe creó el *Digital Negative (DNG)*⁷, un formato abierto que facilita la preservación de los “negativos digitales” a largo plazo dado que los desarrolladores de software no necesitan obtener permiso o pagar para utilizarlo. Como consecuencia es difícil que este formato desaparezca ya que se hace cada vez más popular en su uso tanto por parte de los fotógrafos como por los fabricantes de cámaras y los desarrolladores de software.

Existen otras serie de problemas relacionados con la metodología que los fotógrafos (aficionados o profesionales) deben seguir para archivar sus imágenes con alta calidad, y de tamaño elevado, en el reducido espacio disponible en la mayor parte de los dispositivos de almacenamiento (discos duros, DVDs, CDs...). Si sus cámaras graban las imágenes en formatos propietarios, es imprescindible su transformación a un formato abierto, como DNG, y por tanto se deben almacenar al menos dos copias de seguridad de cada imagen. Al ser éste un proceso laborioso y costoso (en términos de tiempo y dinero), gran parte de los fotógrafos aficionados y algunos profesionales no lo realizan con el riesgo de pérdidas de contenidos. Por ejemplo, numerosos formatos obsoletos y dispositivos de almacenamiento antiguos (como algunos CDs) no pueden ya ser abiertos por los nuevos sistemas operativos.

Algo similar sucede con las cámaras de video digital donde cada fabricante emplea un formato de grabación distinto como MOD, TOD, AVI, MOV, M2TS, MP4..., entre otros. Para poder editar estos vídeos casi siempre es necesario transformarlos a formatos más estandarizados que puedan ser abiertos y manipulables fácilmente con software de edición. De nuevo si optamos por almacenar nuestro archivo de video en un formato cerrado que por alguna razón económica se convierte en obsoleto, difícilmente podremos visionar y editar en el futuro esos archivos.

⁷ <http://www.adobe.com/products/dng/>

Se puede concluir que gran parte de la creación visual que se produce con altos niveles de calidad técnica no podrá ser visionada en el futuro, por la falta del uso, por utilizar formatos propietarios o por que no se han realizado copias de seguridad regulares para la actualización de los soportes de almacenamiento.

PROBLEMAS Y SOLUCIONES PARA EL ARCHIVO DIGITAL

La combinación de tecnologías de archivo y tipologías de productores de fotografía y audiovisual nos lleva a, al menos, cinco escenarios que conviven en estos momentos y que podemos identificarlos en dos ejes: el actor (entre lo institucional y lo personal) y la tecnología (entre los servicios web y las tecnologías de uso independiente).

ARCHIVO EN INSTITUCIONES CULTURALES

Los problemas de archivo serán muy posiblemente uno de los campos de investigación y una de las actividades principales de las instituciones culturales⁸. Una parte más de la transformación que están experimentando en su papel de mediadores culturales⁹. La producción artística y profesional de contenidos audiovisuales digitales será, de hecho ya lo está siendo, archivada de forma permanente, bien en los sistemas de museos y mediatecas institucionales bien en los sistemas de gestión de contenidos y servidores de los propios profesionales.

Quizás el reto no se encuentre ya tanto en las soluciones tecnológicas para la preservación y el acceso. Surgen por el contrario dos nuevas cuestiones. En primer término, el “lugar” de archivo (entendido como el espacio físico de la institución, aunque es posible y probable que los servidores que alojen los contenidos se encuentren en otros lugares) no es ya necesariamente ni principalmente el lugar de exhibición y acceso del público. Y esto no es así porque desaparezcan las exposiciones tal como las

conocemos, sino por que se alimentarán de contenidos digitales que pueden encontrarse en los servidores de cualquier institución o artista. En segundo término, nos encontraremos con numerosas instituciones reconvertidas en gran medida en “mediatecas”, que deberían buscar estándares comunes con el fin de facilitar el acceso a sus archivos y las posibilidades de desarrollar obras derivadas que trabajen sobre contenidos de diferentes archivos. El artista o el comisario de “nuevos medios”¹⁰ puede trabajar en formatos expositivos físicos o digitales pero al tiempo lo hace sobre archivos de varios orígenes institucionales. Estas nuevas prácticas curatoriales pueden generar problemas legales relacionados con los sistemas de protección de la propiedad intelectual diseñados para obras analógicas (de costosa o imposible reproducción) y para un paradigma de artista como creador individual.

PROYECTOS DIGITALES DE ARCHIVO

Algunos proyectos digitales se han convertido *de facto* en nuevas instituciones culturales para el archivo que no existen más allá de la web; muchos de ellos son iniciativas sin ánimo de lucro orientadas a mantener un dominio público a largo plazo. Quizás los casos más conocidos sean Archive.org, destinado a crear un repositorio global de Internet, o la Wikimedia Commons, como archivo audiovisual y fotográfico que alimenta la Wikipedia. En realidad los objetivos de estos proyectos coinciden en gran medida con los que debería perseguir cualquier institución pública dado que pretenden proporcionar un alojamiento permanente utilizando formatos estandarizados y con políticas de acceso abierto a los contenidos. En ocasiones estas iniciativas, más limitadas en cuanto a su ámbito temático, nacen del trabajo de artistas o activistas, como el proyecto “Postcapital. Archive 1989–2001” de Daniel G. Andújar¹¹ que documenta con más de 250.000 archivos la fase histórica que va desde la caída del Muro de Berlín en 1999 y los ataques terroristas del 11 de septiembre de 2001. El acceso a esta información se produce

⁸ HOLCOMB, J. L., *op. cit.*; SANTONE, J. y STRAW, W., *op. cit.*

⁹ FREIRE, J., “Estrategias de comunicación digital en las instituciones culturales”, en *Revista mus-A (Revista de los Museos de Andalucía)*, No. 11, 2009, pp. 116-119.

¹⁰ COOK, S. et al. (eds.), *A Brief History of Curating New Media Art: Interviews with Curators*, The Green Box Kunstedition, 2010.

¹¹ <http://www.postcapital.org/> · <http://www.danielandujar.org/>

dossier

desde la web o en exposiciones. Por último, Anarchive¹² representa una iniciativa similar de archivo digital de arte contemporáneo, que se distribuye en este caso en CD o DVD pero no a través de Internet¹³.

Uno de los proyectos más interesantes de archivo y distribución es Ubu, un repositorio de cultura de difícil acceso (obras huérfanas, materiales disponibles solo en soporte analógico) y que declara no necesitar financiación y no administrar burocracia¹⁴. En realidad la idea es sencilla. Nace desde una serie de instituciones universitarias y culturales norteamericanas dedicadas al “media hosting, media archiving, audio streaming, mirroring and programing”¹⁵ que han decidido mantener un sitio donde se hacen accesibles textos, películas, música y otros materiales, aplicando siempre que es necesario una visión “heterodoxa” y pragmática de los problemas de copyright dado que ante la duda se decantan del lado del usuario y del, potencial, nuevo creador. Por el contrario, la web tiene una usabilidad difícil ya que no organiza de forma clara y objetiva la gran cantidad de información que contiene.

SERVICIOS PARA ARCHIVO EN WEB

En el caso de las prácticas cotidianas ni existen soluciones generales ni los propios usuarios parecen excesivamente preocupados por el problema del archivo y el acceso. Muy probablemente la mayor parte de la producción fotográfica y audiovisual “amateur” permanezca en los sistemas de almacenamiento locales de los usuarios (sus discos duros, DVDs o incluso las memorias de sus cámaras y móviles), y su destino final sea la desaparición. Pero, una parte de la producción “amateur” sí es publicada y distribuida en la red. Flickr o Picassa se han convertido en grandes archivos fotográficos del mismo modo en que Youtube o Vimeo, por citar solo dos casos, lo hacen para el vídeo. Por otra parte, no es desdeñable el uso

que profesionales e instituciones hacen también de estos servicios como sistemas de archivo y/o comunicación. Estas plataformas son totalmente privadas y los archivos que se alojan en ellas se encuentran finalmente bajo el control de grandes empresas como, por ejemplo, Yahoo o Google. Los usuarios no tienen el control absoluto de su material ya que en cualquier momento los sitios pueden cambiar las condiciones de uso o hacer desaparecer sus producciones, como por ejemplo sucede frecuentemente en YouTube con vídeos en que se utiliza música con banda con copyright.

Estas plataformas proporcionan sistemas de transferencia desde los formatos que utiliza cada usuario a otros estandarizados que permiten un acceso sencillo, lo cual representa ya una gran ayuda en el caso del video donde existen múltiples formatos y codificaciones en función del hardware empleado. Además se facilita la reutilización mediante la posibilidad de incrustación en otros sitios web, al tiempo que permiten una distribución eficiente integrando tecnologías como RSS. Además en el caso de los servicios de fotografía se incorporan herramientas de georreferenciación, un elemento cada vez más relevante en la web. Estos servicios incorporan sistemas flexibles de gestión de la propiedad intelectual permitiendo que el usuario decida sobre los usos posibles de sus contenidos, en general empleando licencias Creative Commons.

SERVICIOS DE REDES SOCIALES COMO PLATAFORMAS DE DISTRIBUCIÓN

En la práctica plataformas como Flickr o Youtube se han convertido en redes sociales¹⁶. Pero además en los últimos años, los servicios de redes sociales se han convertido en otro gran contenedor audiovisual. Facebook, Tuenti, MySpace u Orkut, por citar algunas, han popularizado aún más Internet entre una base de usuarios más amplia. Una de las principales actividades que caracteriza estas redes es la subida de fotografías y vídeos para el intercambio dentro

¹² <http://www.anarchive.net/>

¹³ LESSARD, B., “Between creation and preservation. Convergence: The International”, en *Journal of Research into New Media Technologies*, Vol. 15, No. 3, 2009, 315-331.

¹⁴ BIRCHALL, D., “The Avant-Garde Archive Online”, en *Film Quarterly*, No. 63 (1), 2009, pp. 12-14.

¹⁵ <http://www.ubu.com/resources/index.html>

¹⁶ LANGE, P. G., “Publicly private and privately public: Social networking on YouTube”, en *Journal of Computer-Mediated Communication*, n.º 13 (1), article 18, 2007 <http://jcmc.indiana.edu/vol13/issue1/lange.html>; MISLOVE, A. et al., “Growth of the Flickr social network”, en *Proceedings of the first workshop on Online social networks (WOSP '08)*, ACM, New York, 2008, pp. 25-30.

de las redes de contactos¹⁷. En todo caso, los contenidos generados en estas plataformas presentan una distribución limitada al interior de la propia red y no cuentan con sistemas de sindicación basados en RSS. Además el uso de estos servicios de redes sociales ha generado diversos debates y conflictos respecto a sus condiciones de uso y en particular al acceso a información por parte de terceros y la propiedad de los contenidos publicados¹⁸. Si los comparamos con los servicios de alojamiento e intercambio de fotografía y video, se reducen las posibilidades de usos públicos de la información y se incrementan las ambigüedades sobre la preservación y usos corporativos.

SOFTWARE PARA ARCHIVO Y DISTRIBUCIÓN INDEPENDIENTES

En paralelo existen hoy en día alternativas autónomas en las que un usuario puede construir su archivo de fotografías y vídeos a partir de herramientas de software que pueden integrarse en un CMS (content management system) como Drupal o Joomla, o incluso utilizando CMS diseñados específicamente para contenidos audiovisuales (como Indexhibit). Muchos de estos sistemas son software libre o, al menos, permiten un alto grado de adaptación y control por parte del usuario. Pero por el contrario, requieren de servidores propios con gran capacidad de almacenamiento y transmisión, lo que los hace costosos, y requieren ciertos conocimientos técnicos.

En síntesis, nos encontramos en un escenario dual. Las instituciones culturales, que trabajan con contenidos “profesionales”, empiezan a comprender la necesidad de archivo digital a largo plazo pero están aún lejos de resolver las cuestiones tecnológicas necesarias para el desarrollo de una verdadera cultura digital (estándares, distribución, conexión entre bases de datos o mediatecas, soportes legales...). Los servicios comerciales, donde se concentran los contenidos “amateurs” y una parte creciente de los profesionales, están desarrollando ya estándares y formatos pero existen serias dudas sobre su permanencia y el riesgo de

cambio en sus condiciones de uso. No debemos tampoco olvidar el serio riesgo de un control corporativo o político de estos servicios que acabe por imponer restricciones y censuras por diversas razones (como de hecho ya sucede en algunos países gobernados por regímenes dictatoriales). En este contexto, iniciativas independientes de plataformas (como Archive.org o Ubu) y desarrollo de software están mostrando estrategias eficaces y en el futuro podrían ser referencias para proyectos institucionales.

LAS PARADOJAS DE LA CULTURA DIGITAL: DEL ARCHIVO A LA MEMORIA

La cultura digital presenta tres características que afectan directamente a la posibilidad de archivo y a su utilización activa por otros usuarios. La digitalización de la producción audiovisual ha posibilitado un incremento exponencial de su producción y una reducción drástica en sus costes de reproducción y transmisión, que se aproximan a un coste marginal nulo. Por otra parte, el acceso abierto y la colaboración forman parte de los valores propios de la cultura digital. La naturaleza digital de la información y el propio diseño de Internet como red abierta favorece este cambio cultural. Por último, se incrementan las posibilidades de apropiación y remezcla, que se convierten en prácticas esenciales de la cultura digital. En este sentido, podríamos considerar que la información y contenidos archivados, pero en los que se restringe su uso por métodos tecnológicos o condiciones legales, no contribuyen al desarrollo de la cultura digital.

Sin embargo, paradójicamente y a pesar de todo lo anterior, el aumento real de la producción visual y el incremento potencial de las posibilidades de archivo se asocia a una posible pérdida de memoria, al menos tal como la conocemos, y a una transformación radical en su proceso de construcción.

En un contexto en que cualquier producto digital es archivable y copiable, y las prácticas favorecen la replicación y el flujo, tenderíamos a pensar en que la situación normal sería la de la permanencia. Fotografías y vídeos son replicados y reproducidos numerosas veces en medios diversos y por tanto se conservan en múlti-

¹⁷ ITO, M. et al., *Hanging Out, Messing Around, Geeking Out: Living and Learning with New Media*, Cambridge, MIT Press, 2009.

¹⁸ RAYNES-GOLDIE, “Aliases, creeping, and wall cleaning: Understanding privacy in the age of Facebook”, *First Monday*, Vol. 15, No 1-4, 2010.

dossier

ples copias “en la nube” (en diferentes servicios web o medios sociales alojados en múltiples servidores). En este proceso la probabilidad de conservación depende de factores diversos, en gran parte imprevisibles, y el rescate de esos contenidos se convierte en una tarea complicada dado que subsisten parte de los problemas tecnológicos que citábamos más arriba. Pero además de lo anterior, las actitudes y comportamientos de los usuarios, que en buena parte tienen escaso interés por el archivo, pueden conducirnos a un escenario donde domine lo efímero.

En la producción artística y de medios de masas la situación es diferente pero no exenta de muchos de los problemas anteriores. Las instituciones culturales con una tradición analógica y expositiva han abordado ya en muchos casos el archivo digital de su colección, pero se enfrentan ahora al reto de la estandarización y accesibilidad y a la posible redefinición de las condiciones legales de acceso y uso. Las prácticas artísticas se basan cada vez más en el proceso, lo que conlleva un menor interés en la obra (analógica o digital) permanente. Como consecuencia, museos o centros de arte se enfrentan a nuevas oportunidades y necesidades que podríamos resumir con el concepto de “mediatecas en red”, en las que se desarrolle el archivo y documentación de contenidos, la definición de ontologías, el desarrollo de plataformas y estándares para el archivo, la distribución y la remezcla.

En cualquier caso, nuestro comportamiento da cada vez mayor importancia al valor relacional e inmediato de las producciones visuales y menos a su papel en la configuración de nuestra memoria. ¿Cuáles son las consecuencias de esta progresiva pérdida, o transformación, de memoria individual y colectiva?

Los individuos estamos expuestos a dosis altísimas de imágenes que son en gran medida efímeras. Nuestra memoria pasa necesariamente a conformarse con más objetos pero mucho más difusos. La confusión creciente entre imagen y realidad¹⁹ no hace más que incrementar la

ambigüedad de este proceso. La memoria colectiva pasa de estar definida por unas pocas imágenes consensuadas como referentes a contar con una elevada diversidad de estímulos fácilmente accesibles pero efímeros que la fragmentan. Al tiempo, lo colectivo pasa de conformarse en lo local, en las redes en que nos relacionábamos en el mundo analógico, a construirse en lo global.

Es pronto para evaluar las consecuencias de este cambio pero si podemos plantear la hipótesis de que la cambiante naturaleza de los productos culturales influye necesariamente en la construcción de nuestra identidad. A nivel colectivo, la diversidad de referentes (imágenes) puede provocar el surgimiento de múltiples memorias colectivas que comparten subjetividades e imaginarios y que ya no estarán limitadas geográficamente. Desde este punto de vista podemos plantear que la fragmentación de las memorias colectivas fortalece el surgimiento de microestructuras globales, que se han convertido en un paradigma emergente que explica los nuevos modelos de organización social a partir de los trabajos de Knorr Cetina & Bruegger²⁰ y Knorr Cetina²¹. En este contexto el papel de las instituciones tiende a debilitarse a favor de los procesos autónomos por lo que sería previsible que asistamos a una devaluación del papel de las instituciones culturales o del papel de los medios de masas en la construcción de nuestra memoria. Revertir este proceso hace necesario incorporar los elementos básicos de la cultura digital y por tanto generar una reputación que las convierta en un referente, aunque su impacto siempre será restringido por la fragmentación de sus públicos. ■

²⁰ KNORR CETINA, K., y BRUEGGER, U., “Global Microstructures: The Virtual Societies of Financial Markets”, en *American Journal of Sociology*, 107 (4), 2002, pp. 905-950.

²¹ KNORR CETINA, K., “Complex Global Microstructures. The New Terrorist Societies”, en *Theory, Culture & Society*, Vol. 22, n.º. 5, 2005, pp. 213-234.

¹⁹ RANCIÉRE, J., *op. cit.*

Murtha Baca

GETTY RESEARCH INSTITUTE
LOS ANGELES, CALIFORNIA, USA

Thoughts on Social Tagging for Art History Resources

ABSTRACT

The advent of so-called “Web 2.0” phenomena such as Flickr, YouTube, MySpace, and many other online venues has caused an explosion of user-created content on the Web, seemingly empowering anyone with a computer and an Internet connection to become an online “author.” But to date the use of such tools to enhance access to scholarly materials on the Web has not been systematically explored.

This paper will take a brief look at the promises and potential pitfalls of the use of a very prevalent Web 2.0 functionality –social tagging– to enhance access to online art-historical resource.

KEYWORDS: Social tagging – Folksonomy – Online collaboration tools – Flickr – Web 2.0

RESUMEN

REFLEXIONES SOBRE EL ETIQUETADO SOCIAL EN RECURSOS SOBRE HISTORIA DEL ARTE

Murtha Baca
Instituto de Investigación Getty
Los Ángeles, California, USA

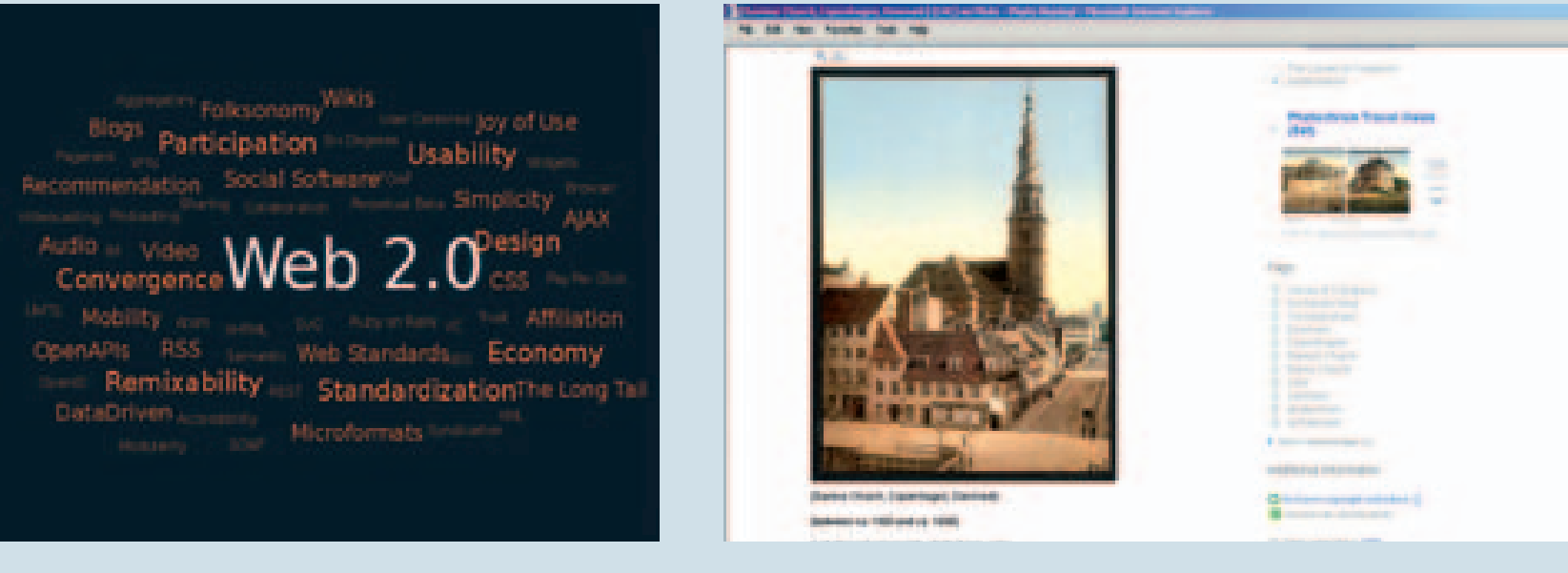
La aparición de los llamados fenómenos “Web 2.0”, tales como Flickr, YouTube, MySpace y muchos otros sitios de Internet, ha provocado en la Web una explosión de contenido generado por los usuarios pues, aparentemente, posibilitan que cualquier persona con un ordenador y una conexión a Internet pueda convertirse en un “autor” online. Sin embargo, hasta la fecha, el uso de estas herramientas con el fin de mejorar el acceso a materiales académicos en la Web no ha sido aun investigado de manera sistemática.

En este artículo se revisarán las promesas y los peligros potenciales del empleo de una funcionalidad muy frecuente de la Web 2.0 –el etiquetado social– para mejorar el acceso a los recursos histórico-artísticos online.

PALABRAS CLAVE: Etiquetado social – Folksonomía – Herramientas de colaboración online – Flickr – Web 2.0

dossier

Figure 1 and figure 2



The advent of so-called “Web 2.0” phenomena such as Flickr, YouTube, MySpace, and many other online venues has caused an explosion of user-created content on the Web, seemingly empowering anyone with a computer and an Internet connection to become an online “author.” But to date the use of such tools to enhance access to scholarly materials on the Web has not been systematically explored.

This paper will take a brief look at the promises and potential pitfalls of the use of a very prevalent Web 2.0 functionality—social tagging—to enhance access to online art-historical resources¹.

We’ll start with a few definitions—first of all, *tagging*: In the context of the Web, tagging is the act of associating terms or names (called *tags*) with an information object (e.g. a Web page, an image, a streaming video clip), thus describing the item and enabling keyword-based classification and retrieval. Tags—a form of user-generated

metadata—from communities of users can be aggregated and analyzed, providing useful information about the collection of objects with which the tags have been associated. *Social tagging* is the decentralized practice and method by which individuals and groups create, manage, and share terms, names, etc. to annotate and categorize digital resources in an online “social” environment. Social tagging is also referred to as *collaborative tagging*, *social classification*, *social indexing*, *mob indexing*, or *folk categorization*². A *tag cloud* is a visual depiction of tags, with their importance or weight indicated by font size and/or color (Figure 1).

A term often associated with social tagging is *folksonomy*. A folksonomy is an assemblage of concepts, represented by terms and names (tags) that is the result of social tagging. The term “folksonomy” is misleading; it is important to note that a folksonomy is *not* a kind of taxonomy. A taxonomy is a type of controlled vocabulary

¹ J. FURNER has an excellent presentation about some of the major myths and facts about social tagging, available at <<http://www.oclc.org/multimedia/2009/files/furner.pdf>> (accessed 13 Feb. 2010).

² Definitions adapted from BACA, M. *Introduction to Metadata*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2008, and HARPRING, P., *Introduction to Controlled Vocabularies*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2010.

that consists of an orderly classification that explicitly expresses the relationships, usually hierarchical (e.g., genus/species, whole/part, class/instance), between and among the things being classified. A folksonomy is a far cry from being a controlled vocabulary; in fact, the whole point of a folksonomy is that it is not controlled—users can tag digital objects with any name or term that occurs to them, regardless of its accuracy or academic validity.

Social tagging, social bookmarking, and other Web 2.0 phenomena are forms of user-generated metadata that are in most cases created by non-experts and in almost all cases by non-cataloguers. But user-generated metadata and more formal, traditional forms of metadata are not mutually exclusive. The Library of Congress has posted several thousand images from its digitized collections on the social networking site Flickr, where users have then tagged the images³. The result is a combination of formal descriptive metadata (MARC records created according to the *Anglo-American Cataloguing Rules*) and informal metadata (tags contributed by people accessing Flickr). And we find that the user-generated metadata often provides additional access points not contained in the MARC records created by trained cataloguers (Figure 2).

As of this writing, in the United States a tool called Library Thing seems to be the application of choice for social tagging in Libraries. Library Thing for Libraries enables librarians to enhance existing online catalogue records by means of tags, patron reviews, and links to related items⁴. The tags and other metadata added by librarians and patrons is not integrated into the bibliographic records, thus preserving the integrity of the formal cataloguing in the MARC format. The tags can appear together with the more traditional bibliographic record in visual displays, but in reality they “live” electronically in a separate place. This is both an advantage and a disadvantage. On the positive side, the formal catalogue record is

not “contaminated” by the less formal socially-added metadata. On the negative side, the tags, which can provide important additional access points in addition to whatever subject headings or personal names may be encoded in the MARC record, are not searchable together with the record itself, which seems to defeat the whole purpose of adding those access points. Another version of Library Thing is specifically targeted for individual “book lovers” to catalogue and tag their favorite books and share information with others⁵. Another application that is being used in many libraries in North America is PennTags, an open-source social bookmarking and tagging tool developed at the University of Pennsylvania⁶. As with Library Thing, a major disadvantage of PennTags is the fact that the socially-created metadata is not searchable along with the more formal, traditional metadata.

In the realm of art museums, the “Steve” project is an application for non-expert social tagging of images of works of art that has garnered considerable attention in recent years⁷. Although this project is very interesting and could prove to be a valuable enhancement to museum metadata in the future, it has until now remained a research project rather than a full-blown, properly supported application. In addition, the emphasis is on tagging of museum images by non-experts, which can provide many additional access points for a variety of searchers, but also produces a significant amount of tags that are basically useless or meaningless to anyone except the person who created them.

In an age of increasing digitization and diminishing resources (human, financial, technical) in museums, libraries, and archives, social tagging may offer significant possibilities to enhance existing metadata or even to serve as the primary access points for materials that have not been catalogued. For museums and archives

³ Available at http://www.flickr.com/photos/library_of_congress/collections/ (accessed 13 Feb. 2010).

⁴ See <http://www.librarything.com/forlibraries/> (accessed 13 Feb. 2010).

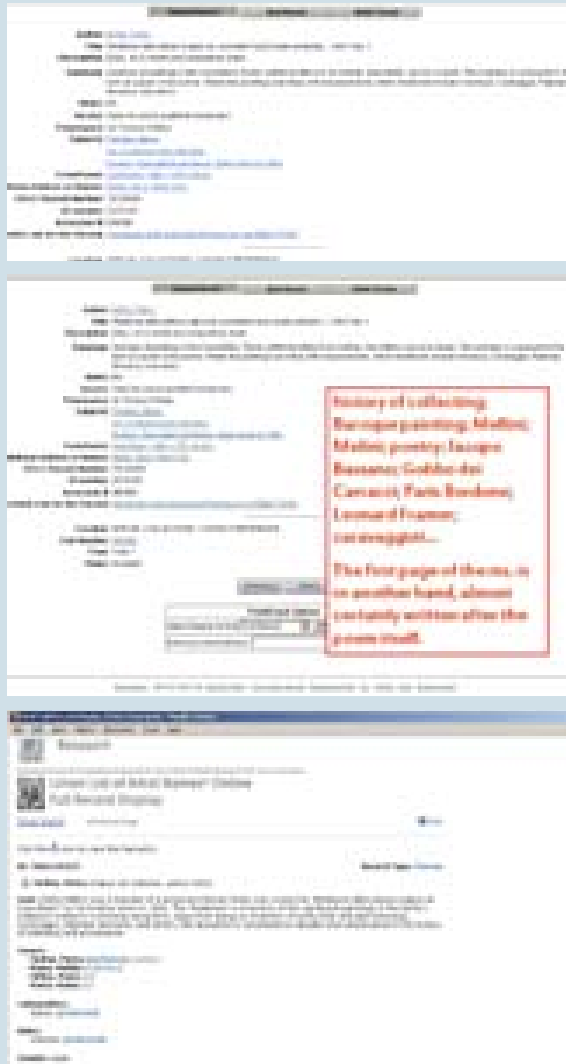
⁵ Available at <http://www.librarything.com/> (accessed 13 Feb. 2010).

⁶ See <http://tags.library.upenn.edu/> (accessed 13 Feb. 2010).

⁷ A full description, including several PowerPoint presentations by the developers of Steve, are at <http://steve.museum/> (accessed 13 Feb. 2010).

dossier

Figures 3-5



Figures 6-8



with hundreds of thousands (if not millions) of items in their collections, item-level cataloguing is simply not feasible. In many cases, group-level or collection-level cataloguing is all that is possible, and often even these cataloguing records are minimal at best. Additional access points or “tags” provided by the users of those collections and associated with digital surrogates could

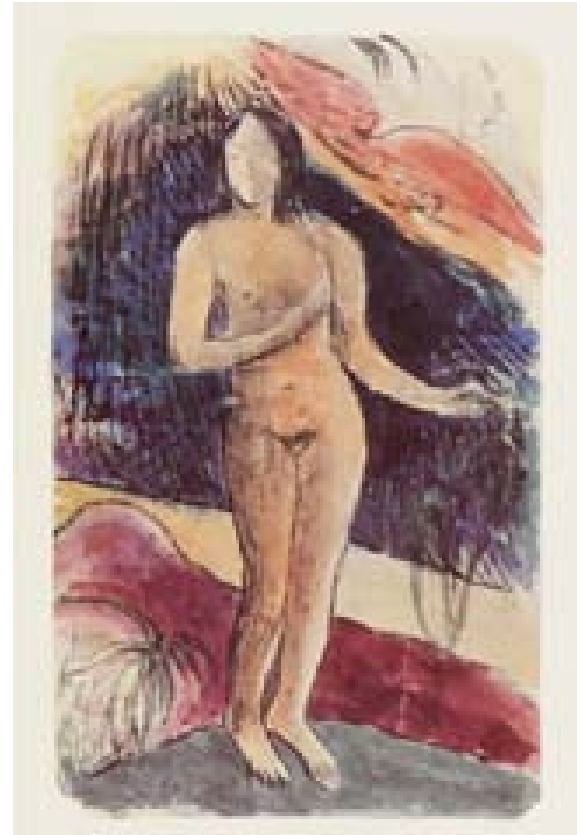
constitute a significant enhancement to the accessibility of those materials. I believe that if the people creating the tags were experts rather than novices, the benefits could be even greater. An obvious example is to utilize visiting scholars or researchers who consult archival collections (often called “special collections”) *in situ*. Frequently, such collections have only minimal descriptive

metadata, usually at the collection or group level for archival materials, so that in essence most users will never find the materials on line unless they already know that a particular institution possesses them. If scholars and researchers could easily and routinely add access points to the materials that they consult, on site or virtually, we could essentially get “gratis expert cataloguing.”

As a way to explore this idea of “expert social tagging,” I simulated tagging of a small selection of materials that are held in the Special Collections of the Research Library of the Getty Research Institute. The first item that I tagged was an unpublished manuscript that contains an inventory of some of the major works in the collection of the Mellini family in Rome, composed in the form of a poem in *terza rima*⁸. The MARC record in the online library catalogue is fairly minimal (Figure 3). In a simulation of social tagging, I added access points, including the names of the artists whose works are described in the inventory (Figure 4). If my tags were combined with a controlled vocabulary like the *Union List of Artist Names* (ULAN), users’ searches could be further enhanced by including variant spellings, historic or linguistic variants, and so on. The names of the writer and the person to whom the 1681 inventory is addressed are spelled in different ways in documents of the period, including the inventory itself. A personal name authority file like the ULAN clusters together many variant spellings, so that users can retrieve relevant resources regardless of the name form they use for their search (Figures 5 and 6). In the inventory itself, as in most other historic documents, a wide variety of nicknames and orthographic variants are used to refer to artists. Again, resources like the ULAN and resource-specific name authority files, linked to single names added to catalogue records by scholars or researchers, could significantly enhance both the precision and recall of searches on personal names. In the 1681 rhyming inventory, the Italian painter Gi-

⁸ See RODRÍGUEZ ORTEGA, N. and BACA, M. “*Ut Pictura Poesis*: Pietro Mellini’s “*Relazione delle Pitture Migliori di Casa Mellini (1681)*,” in *Getty Research Journal*, n° 1, 2009, pp. 161-68.

Figure 9



useppe Cesari, known in much of the literature as the Cavaliere d’Arpino, is referred to as “quel pittore che eterna Arpino,” “d’Arpin l’Apelle,” and “Cav. Gioseppe.” A keyword search using as a “searching assistant” the Provenance Index name authority file, which clusters together all variants found in the archival documents that are indexed by that project, would retrieve all of the relevant passages in the text, regardless of which name form the user entered.

The second item for which I simulated social tagging was an illustrated manuscript by Paul Gauguin. In this case as with the record for the Mellini manuscript, the MARC record in the library’s online catalogue is fairly sparse (Figure 7). In a very few minutes while perusing the Gauguin manuscript in the special collections reading room, I was able to create several free-text tags that

dossier

Figure 10



would enhance access to the more structured MARC record (Figure 8). Among many of the fascinating aspects of this manuscript is that it contains a beautiful watercolor study (Figure 9) for a later, more finished work by Gauguin, *Tē Nave Nave Fenua (The Delightful Land)*⁹. If my informal tags could be augmented by the use of a multilingual controlled vocabulary like the *Art & Architecture Thesaurus (AAT)*, users searching in many languages could do a Boolean keyword search on “Gauguin” and the word for watercolor in their own language, and they would retrieve this record (Figure 10).

A recent trend in some libraries, archives, and museums is “shared metadata creation,” which we could also call collaborative cataloguing. Various groups of professionals working in cultural heritage institutions can contribute to enhancing access to visual collections,

thus maximizing limited resources: cataloguers and indexers can create consistent, standards-based records informed by formal cataloguing rules like *Anglo-American Cataloguing Rules* (and its presumed successor, *Resource Description and Access*), *Cataloging Cultural Objects*, and *Describing Objects: a Content Standard*; art historians and other researchers can contribute their in-depth subject expertise and breadth of knowledge in their chosen areas; builders of controlled vocabularies and authority files can contribute their expertise in thesaurus construction, languages, and art history, thus providing many more access points for each person, object, place or concept represented in the particular vocabulary or authority file; reference staff in libraries and archives, and professional staff in museum curatorial departments, who often have deep as well as broad knowledge of collections, can be extremely effective “taggers” of the materials with which they are so familiar; and systems builders can provide the technical infrastructure and tools for collaborative metadata creation (for example, by providing easy-to-use applications to enable researchers to implement social tagging) and enhanced searching and retrieval (for example, by creating applications for vocabulary-enhanced searching).

The days of the scholar or cataloguer working in isolation are coming to a close. If collecting institutions can implement workflows for the creation of descriptive metadata for art-historical materials using a collaborative model that combines the structure and power of formal cataloguing and controlled vocabularies with the spontaneity and expanded subject expertise of social tagging, we can go a long way toward creating much better access to the increasingly vast corpus of visual material now available in electronic form. ■

⁹ A monotype watercolor dating from 1894, now in the Museum of Fine Arts, Boston.

Pilar Rivero Gracia

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
COLABORADORA DEL MUSEO DE CALATAYUD

El museo local en el ciberespacio, ¿para qué?

RESUMEN

El museo local se caracteriza por su referencia a la territorialidad, fundamentalmente en dos aspectos: el contenido del propio museo y su público o comunidad de referencia preferente. Teniendo en cuenta esta premisa, las prioridades de la utilización de Internet en el museo local pueden tener sus particularidades. Si a ello le sumamos que la mayor parte de estos museos cuentan con unos presupuestos reducidos en comparación con los grandes museos nacionales o los ligados a importantes fundaciones privadas, el desarrollo de la página web de un museo local implicará necesariamente una reflexión previa sobre objetivos, prioridades y públicos y un cierto esfuerzo imaginativo para abaratar los costes de programación y mantenimiento. Afortunadamente, el carácter colaborativo de las herramientas web 2.0 y 3.0 facilitan la labor y abren un mundo de posibilidades a los pequeños museos locales.

PALABRAS CLAVE: Museos locales / Comunidad / Internet / Web 2.0 y 3.0 / Herramientas de colaboración

ABSTRACT

THE LOCAL MUSEUM IN CYBERSPACE. WHAT FOR?

Pilar Rivero Gracia
(University of Zaragoza. Calatayud
Museum Collaborative)

The local museum is characterized by its reference to territoriality, mainly in two aspects: the content of the museum and its audience or community of reference preferred. Given this premise, the priorities of the Internet use in the local museum may have their peculiarities. If we add that most of these museums have small budgets compared with the large national museums or those linked to major private foundations, the development of the website of a local museum will necessarily involve prior discussion of objectives, priorities and public and some imaginative effort to reduce planning and maintenance costs. Fortunately, the collaborative nature of Web 2.0 and 3.0 tools facilitate the work and open a world of possibilities for small local museums.

KEYWORDS: Local museums / Community / Internet / Web 2.0 and 3.0 / Collaboration technologies

dossier

El museo local se caracteriza por su referencia a la territorialidad, fundamentalmente en dos aspectos: el contenido del propio museo y su público o comunidad de referencia preferente. Teniendo en cuenta esta premisa, las prioridades de la utilización de Internet en el museo local pueden tener sus particularidades.

Si a ello le sumamos que la mayor parte de estos museos cuentan con unos presupuestos reducidos en comparación con los grandes museos nacionales o los ligados a importantes fundaciones privadas, el desarrollo de la página web de un museo local implicará necesariamente una reflexión previa sobre objetivos, prioridades y públicos y un cierto esfuerzo imaginativo para abaratar los costes de programación y mantenimiento. Afortunadamente, el carácter colaborativo de las herramientas web 2.0 y 3.0 facilitan la labor y abren un mundo de posibilidades a los pequeños museos locales.

OBJETIVO DEL MUSEO Y DE SU WEBSITE

Desde que en 1993 se crearan navegadores como mosaic, se generalizara el lenguaje html e inmediatamente después se permitiera la utilización de formatos de imagen aptos para la comunicación por red como GIF o JPG, de manera espontánea los museos vieron en el ciberespacio un lugar donde dar a conocer sus colecciones y difundirlas, considerando que, por sí misma, esta acción contribuía a proporcionar información a los usuarios y posiblemente a potenciar la visita al propio museo. Internet como escaparate cultural del museo, limitado a una página web estática con algunas explicaciones sobre la colección permanente y detalles de informaciones prácticas como ubicación y horarios, resulta hoy en día una utilización básica, aunque necesaria, que infrutiliza las posibilidades de la web y que, sin embargo, todavía es mayoritaria. El abaratamiento de los dominios de Internet y la facilidad de creación de páginas web a través de tutoriales con plantillas permiten crear websites de un modo rápido y barato. A veces, el empleo de plantillas prediseñadas como las de Googlesi-

tes permite ensayar una estructuración de la página web del museo e, incluso, disponer de una primera página sin necesidad de conocimientos informáticos más allá de un nivel de usuario. Por tanto, cualquier museo por pequeño que sea y con coste cero puede disponer en estos momentos de una página web de carácter estático bajo un dominio genérico, y por un poco más puede reservar su propio dominio y trasladar sus páginas a su propia dirección URL.

Pero al igual que es necesaria una reflexión sobre el discurso museográfico a la hora de organizar el espacio museístico para que la colección pueda ser comprendida y generar conocimiento y vivencias a partir de ella, de la misma manera es necesaria una reflexión sobre la museografía virtual antes de iniciar el diseño de la página web de un museo. Y el museo local no queda exento de esta reflexión. Si el objetivo es comunicar, la museografía virtual y las herramientas de comunicación se dispondrán en función de qué queremos comunicar y para quién.

LA PERSONALIDAD DEL MUSEO LOCAL EN EL CIBERESPACIO

Antes siquiera de abrir una ventana del museo en el ciberespacio debemos reflexionar sobre la personalidad del museo local para el cual creamos el espacio virtual. ¿Qué es lo que lo hace diferente? ¿Qué puede aportar a la globalidad?

La relación directa con la territorialidad no ha de ser vista como una limitación. El museo local suele albergar restos materiales que permiten mostrar toda la complejidad de la relación de la comunidad humana con un entorno determinado a lo largo del tiempo, mostrando los procesos de cambio y continuidad y pudiendo detenerse en detalles propios de lo que se denomina microhistoria, que no solo enriquecen el discurso museístico, sino que permiten un acercamiento a los hechos y fenómenos históricos desde la vida cotidiana de las gentes comunes, muchas veces más cercano y más comprensible para el público que otros discursos históricos.

Muchas empresas especializadas en creación de espacios virtuales proporcionan servicios para diseño y programación de museos virtuales. La ilustración muestra una imagen de la demo del Museo virtual de tetravol. <http://www.tetravol.com/Demos-Eng.html>



El hecho de que la escala de análisis sea local no implica una menor complejidad ni un menor rigor en la investigación, pero facilita que se disponga de un conjunto amplio y variado de fuentes primarias con las que poder realizar la reconstrucción histórica y todas ellas concentradas y accesibles desde un mismo lugar, generalmente el museo local, que se convierte en centro de interpretación de la propia localidad.

Además, estos restos materiales que componen la colección del museo local poseen siempre un elevado valor didáctico porque muchas veces son objetos que el visitante puede relacionar con su vida cotidiana, y en todos los casos son fuentes primarias materiales que permiten la creación de una imagen del tiempo pasado. Y esta imagen, con su papel memorístico y evocador, no solo crea una cierta empatía con el pasado y nos

liga a él por su observación, sino que permite recordar posteriormente con mayor facilidad todo lo que a ella va asociado, razón por la cual facilita el aprendizaje.

Destaco estos detalles porque me parece interesante que el creador de la página web del museo local reflexione sobre las posibilidades didácticas y divulgativas que puede ofrecer su museo en la red y sobre las características concretas de su colección. Aunque referido a un espacio concreto, por su naturaleza global el museo local permite varios discursos museísticos y aunque en el espacio real se ha de optar por uno u otro (por hacer una exposición cronológica o temática, por ejemplo), esta limitación no existe en el espacio electrónico de la información y la comunicación (EEIC) o ciberespacio, donde podemos diseñar tantos discursos museísticos como nuestra colección permita, creando espacios vir-

dossier

tuales o distribuciones alternativas de las imágenes de las piezas y obras del museo. Por ello, antes de nada se debe reflexionar sobre la personalidad del propio museo, lo que sus piezas y obras (expuestas o almacenadas) permiten crear.

CONCEBIR LA POTENCIALIDAD DEL CIBERESPACIO

El hecho de que la colección del museo local sea mucho más pequeña que la de los grandes museos nacionales o, incluso, provinciales, la convierte en un conjunto abarcable susceptible de ser presentado en discursos museísticos diferentes. La limitación de espacio en las salas queda superada en el ciberespacio, por lo que en la página web pueden crearse diferentes galerías temáticas con discursos variados sincrónicos o diacrónicos. Así, pueden plantearse unas galerías temáticas que agrupan las piezas y obras referidas a un mismo asunto a lo largo del tiempo, pueden sumarse a las piezas de la exposición permanente las almacenadas, etc. Incluso las exposiciones temporales pueden convertirse en galerías o secciones permanentes en el website.

Es más, la desaparición de las restricciones espaciales permite introducir virtualmente en el espacio musealizado restos patrimoniales de la localidad que estén directamente relacionados con el discurso museístico en cada momento, lo cual permite al museo local cumplir su función de centro de interpretación de la localidad.

Es interesante la posibilidad de aprovechar el ciberespacio para crear museos virtuales nuevos en tanto que combinación de museos reales. Sumar los contenidos de las colecciones de varios museos locales permite crear en la red un nuevo museo, de territorialidad más amplia y con muchas más piezas de referencia. El Museo Virtual de Canadá (www.museevirtuel-virtualmuseum.ca), por ejemplo, reúne bajo un único dominio de Internet las colecciones de varios museos, muchos de ellos locales, que aportan sus obras y piezas al fondo común. No se trata solo de compartir un acceso común al conjunto, sino

de presentarlo como si de los fondos de una única institución se tratara. Si a ello se une, como en este caso, el dar al usuario la posibilidad de interactuar con la colección para crear sus propias exposiciones virtuales, se crea un interés por conocer los fondos que no hubiera despertado la consulta por separado de cada uno de los museos asociados ni, por supuesto, cualquier otro tipo de actividad de menor interactividad que no hubiera permitido al usuario crear un nuevo producto de carácter personal.

Conceptualmente al diseñar una musealización del espacio virtual se opta por uno de estos dos modelos conceptuales: lo que podríamos denominar un modelo mimético de la realidad, o bien un modelo conceptual. El primero consistiría en crear un espacio de apariencia física, como el que se obtendría al grabar en vídeo las salas del museo y permitir su recorrido y la selección de información con un simple cursor o con el manejo de un avatar (figura electrónica que representa al usuario). Existen muchos ejemplos de este tipo de navegación, la mayoría aplicados a un recorrido virtual del espacio real, pero también algunos presentan la creación de un espacio nuevo y exclusivamente virtual adaptado para un público específico. Un ejemplo de esto último lo proporciona el recorrido que el usuario puede realizar por unas imaginarias salas dibujadas del MOMA en el espacio "Destination Modern Art", pensado para los niños más pequeños (www.moma.org/interactives/destination). Este tipo de musealización que imita la realidad resulta sencilla de comprender y su recorrido es realizado por el usuario de manera intuitiva, sin ninguna complejidad. Sin embargo, algunos especialistas como los del grupo Interfaces Culturales, Artes y Nuevos Medios, advierten que este modelo fuertemente arraigado en los estímulos psicoperceptivos y culturales del usuario no aprovecha al máximo las posibilidades de los medios electrónicos y la comunicación en red para la musealización de las colecciones en el ciberespacio¹.

¹ ALCALÁ, J.R. *et al.*, "Museografía de las colecciones intangibles", en RICO J. C. (coord.), *¿Cómo se cuelga un cuadro virtual? Las exposiciones en la era digital*, Gijón, Trea, 2009, pp. 101-173.

Por ello estos especialistas optan por potenciar lo que se ha denomina EGALAB (Electronic Galleries and Laboratories), “espacios virtuales construidos dentro de la red de Internet, generalmente de carácter multiusuario y con funcionamiento on-line”². No obstante, para facilitar la “navegación” por el museo virtual, los EGALAB actuales estructuran el espacio de manera arquitectónica, con simulaciones de lugares en 3D, pero se diferencian de la mera reproducción mimética del espacio del museo en la medida en que se crean formas y espacios diferentes y, sobre todo, de carácter multiusuario, multimedia e interactivo que permiten construcciones cooperativas en tiempo real y, por tanto, son herramientas para que el usuario experimente, actúe y cree y no solamente reciba una información u otra según su opción dentro de una interactividad limitada. Evidentemente, para un pequeño museo local resulta mucho más sencillo optar por una musealización mimética con la realidad, que solo necesita una cámara de vídeo y una sencilla programación. En el caso del Museo Diocesano de Huesca, por ejemplo (www.museo.diocesisdehuesca.com), según nos comentó su director José M^a Nasarre, la navegación virtual por las salas del museo se llevó a cabo gracias a la colaboración de los alumnos de Tecnología de un instituto de secundaria de la localidad, que realizaron ese trabajo en el marco de sus prácticas de esa asignatura bajo la dirección de sus profesores. Otras opciones más complejas, por mucho que fueran más interesantes y con una mayor potencialidad didáctica, precisarían el trabajo de personal especializado, algo que no siempre queda al alcance de las posibilidades económicas del museo local.

Otra opción, todavía más sencilla, consiste en realizar una presentación de la colección del museo sin recrear un espacio, esto es, elaborar en realidad un catálogo digital. No se trata solo de que el museo pueda sumarse a algunas de las iniciativas y programas existentes de catalogación general, como DOMUS o MICHAEL

(Multilingual Inventory of Cultural Heritage in Europe)³, sino de crear diferentes accesos a conjuntos de fichas de piezas y obras. Esto es lo que hacen museos como el Louvre, ejemplo éste destacado por incluir además la posibilidad de activar una programación en flash denominada Lupicature que, superpuesta al “catálogo digital”, adapta su contenido al público infantil mediante dibujo animado (www.louvre.fr).

Estos catálogos digitales pueden ser creados con programación dinámica que facilite al personal del museo su actualización o ampliación. Pero cuando el museo es pequeño y su colección limitada, pueden realizarse en un sencillo lenguaje html con cualquier editor de páginas web, utilizando una aplicación con plantillas prediseñadas o enlazando con un álbum de fotografías en Flickr.

En resumen, tras reflexionar sobre qué es lo que hace especial a nuestro museo, debemos pensar sobre el propio potencial del conjunto de la colección y optar por el recurso a un tipo u otro de musealización según el contenido seleccionado, la función de esa selección y el público al que vaya dirigido. Y siempre en la medida de nuestras posibilidades reales.

DIVERSIDAD DE FUNCIONES Y DE PÚBLICOS

La virtualidad del espacio permite además crear secciones y espacios de diferente apariencia, según vayan destinados a uno u otro tipo de público o según se pretenda enfatizar una u otra función del propio museo.

La diversidad de públicos es más fácil de atender online. Se pueden crear museografías virtuales y secciones con diseños diferentes según el perfil de tipo de público vinculado a cada una de las funciones básicas del mu-

² RICO, *op. cit.*, p. 149.

³ Un listado amplio y comentado de estas y otras iniciativas similares puede consultarse en PORTÚS, M. D, RIUS, T. y SOLANILLA, L., “La virtualización de las instituciones del patrimonio: navegando por el museo”, en VIVES, J. (coord.), *Digitalización del patrimonio: archivos, bibliotecas y museos en la red*, Barcelona, Editorial UOC, 2009, pp 107-111.

dossier

Un ejemplo de catálogo virtual es el museo virtual de arte público de Zaragoza, coordinado por Manuel García Guatas y Jesús Pedro Lorente. En la imagen, una de las obras que conforman la colección, la escultura "Moby Dick" de Julio Tapia.
<http://www.zaragoza.es/ciudad/artepublico/>



seo local y teniendo en cuenta que una misma función puede tener diferentes perfiles de público con grados de exigencia variados. No es lo mismo el profesor que el alumno, aunque los dos encuentren útil la función didáctica de la página web del museo. Tampoco es lo mismo la agencia de turismo que quien se programa una visita cultural individual, aunque ambos busquen respuestas a su interés turístico, etc. Todo tipo de público busca unas respuestas concretas, pero éstas no son siempre las que el museo les proporciona. Herramientas web 2.0 como foros, blogs, espacios wiki, chats, grupos en redes sociales, etc., permiten una comunicación directa a través de la cual el público puede demandar de manera sencilla las respuestas a lo que busca y hacer llegar sus sugerencias, mientras que el museo, por su parte, puede recogerlas y actuar en consecuencia presentando una información u otra, creando nuevas secciones o espacios, etc., algo siempre más fácil de realizar en el museo virtual que en el real. El museo virtual puede ir incorporando de manera más sencilla y rápida herramientas de mediación que

faciliten la comprensión de la colección porque todo se desarrolla en el medio electrónico y en el ciberespacio, donde no tenemos limitaciones de salas, podemos duplicar las piezas para que figuren simultáneamente en varios itinerarios, etc. El museo virtual puede ser más flexible y presentar una mayor diversidad expositiva, creando diferentes secciones o microsites que respondan a los distintos perfiles de público.

Hay que pensar en el perfil de cada público⁴ y también en las diferentes funciones que el museo local ha de realizar para que estas se reflejen a su vez en su versión virtual en el ciberespacio. A lo largo de su reciente monografía conjunta sobre el museo local, Joan Santacana y Nayra Llonch reflexionan sobre cinco funciones fundamentales de este tipo de museos, todas ellas, como veremos, susceptibles de ser potenciadas a través de la

⁴ Resulta de gran utilidad realizar estudios de público para, a través de Internet, poder fidelizarlos o para analizar cuál es el público de nuestro espacio web. Para ello puede consultarse PÉREZ-SANTOS, E., *Estudios de visitantes en los museos: metodología y aplicaciones*, Gijón, Trea, 2000.

página web del museo local y de la extensión del mismo en redes sociales: didáctica, turística, identitaria, investigadora y dinamizadora⁵.

LA FUNCIÓN DIDÁCTICA Y SU PÚBLICO EN RED

En un museo local, la función didáctica tiene como público de referencia preferente, aunque no exclusiva, a la comunidad escolar de la localidad. La inclusión en el currículo de la competencia digital y de tratamiento de la información permiten que la web del museo pueda convertirse en un elemento básico no solo para la educación patrimonial, sino también para proporcionar materiales, entorno de aprendizaje y herramientas interactivas cooperativas que permitan que el alumnado experimente el manejo de lo que se ha denominado web 2.0, convirtiéndose tanto en receptor como en creador de contenidos⁶.

Una primera utilización del website del museo como espacio que proporciona información de carácter didáctico, con la finalidad de potenciar el aprendizaje en un público escolar y con unos contenidos adecuados a lo que su currículo marca, consiste en hacer accesibles a través de la red la colección y otras aplicaciones didácticas en las que el alumno es un receptor de información. Pero incluso esto, que a primera vista parece sencillo, requiere una reflexión previa sobre la potencialidad

didáctica de la multimedia on-line, considerando, por una parte, los análisis de experiencias previas de educación patrimonial vía Internet realizados por autores como Olaia Fontal⁷, y, por otra, los principios básicos del aprendizaje multimedia.

En este sentido, la publicación en 2001 por parte de Richard E. Mayer de su obra *Multimedia learning*⁸ marcó un hito al sintetizar los efectos sobre el aprendizaje de las diferentes modalidades de constitución y empleo de la multimedia, presentándolos en forma de principios básicos respaldados por el resultado de numerosos estudios empíricos realizados en el aula. Es lo que se ha venido a llamar “modality effect” por estudiar el efecto que produce en el aprendizaje los diferentes modos de combinar información que llega mediante diferentes tipos de elementos que emplean diferentes canales de comunicación de manera simultánea y en variadas combinaciones.

Expongo a continuación una síntesis de los principios del aprendizaje multimedia, que rara vez se tienen en consideración al diseñar la página web del museo, y cuya consideración resulta sin embargo muy recomendable para poder organizar el website o una parte de él de manera que pueda cumplirse de la manera más eficaz posible la función didáctica del museo local:

1. Principio multimedia: se aprende mejor a través de palabras e imágenes que solo de palabras.
2. Principio de contigüidad espacial: se aprende mejor cuando las palabras y el texto relacionados aparecen uno al lado de otro en la misma visión de pantalla.
3. Principio de contigüidad temporal: se aprende mejor cuando las palabras (escritas o narradas) y la imagen (estática o dinámica) relacionadas se presentan simultáneamente o sucesivamente pero con un intervalo muy breve.

⁵ SANTACANA, J. y LLONCH, N., *Museo local. La centena de la cultura*, Gijón, Trea, 2008.

⁶ Lo que distingue a la web 2.0 de la Internet anterior es la utilización de herramientas prediseñadas para la creación colaborativa de contenidos. Ejemplos de ello son YouTube, Delicious, Facebook, Flickr, Wikipedia, etc. Algunos autores hablan ya del concepto web 3.0 o web semántica “que se basa en la aplicación de lenguajes de programación universales que permitirán a los usuarios buscar, compartir e integrar información de forma más rápida y sencilla. Así, mientras el Web 1.0 se puede entender como una serie de personas que se conectaban a Internet, y el Web 2.0 como personas que conectaban con otras personas, creando redes sociales por medio de Internet, el Web 3.0 consistiría en aplicaciones web conectándose con otras aplicaciones web para mejorar la experiencia de las personas” (VIVES, *Op. cit.*, p. 118).

⁷ FONTAL, O., *La educación patrimonial. Teoría y práctica en el aula, el museo e Internet*, Gijón, Trea, 2003.

⁸ MAYER, R. E., *Multimedia Learning*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001. Posteriormente el mismo autor coordinó un manual escrito por varios autores profundizando en los mismos aspectos aplicados a diferentes campos educativos. MAYER, R.E. (ed.), *Cambridge handbook of multimedia learning*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

dossier

4. Principio de coherencia: se aprende mejor si todo lo que se quiere enseñar figura reflejado y si se excluyen elementos o efectos complementarios irrelevantes e innecesarios que pueden desviar la atención, como efectos sonoros o visuales sin relevancia (es conveniente que todo lo que figure sea significativo).
5. Principio de modalidad: se aprende mejor si se emplea animación y narración simultánea que animación con texto simultáneo superpuesto, ya que la animación y el texto para leer en la pantalla emplean ambos el canal visual como vía de acceso de la información pero precisan de dos tipos de descodificación diferente, lo cual puede dificultar la comprensión de información en estudiantes no habituados a leer y analizar imagen simultáneamente o con poca capacidad para ello (la narración llega a través del canal auditivo y, por tanto, no entra en conflicto con la comprensión de la imagen por el canal visual).
6. Principio de redundancia: se suele aprender mejor cuando se recurre solo a animación con locución que cuando a esto se suma además texto sobreimpreso, ya que en este último caso el canal visual queda saturado de información y la sobrecarga de tipos de modalidades de codificación de la información (animación, locución, texto) usadas simultáneamente dificulta, en receptores no habituados, la retención de toda la información que llega por diferentes canales y de formas variadas a un tiempo.
7. Principio de segmentación: cuando se incorpora una animación con narración sobre un tema complejo, se suele aprender mejor si aquélla se presenta de manera fragmentada, de manera que el usuario controle el visionado de los fragmentos⁹.
8. Principio de “auto-explicación”: cuando se presenta un tema recurriendo a diversidad de tipología de fuentes de información (imágenes, textos, animaciones...), una gran parte de los usuarios aprende mejor si la enseñanza se refuerza con la realización de actividades en las que el propio usuario construye nuevos

materiales o al menos completa textos o diagramas de síntesis de la información¹⁰.

Basándose en estos principios y en las conclusiones de experiencias previas dentro de un modelo didáctico web 1.0, con usuarios como receptores de información y un grado de interactividad exclusivamente selectivo, se pueden construir secciones o micrositos adecuados para una presentación de la colección o de una parte de la misma de manera comprensible para el alumnado; o bien materiales didácticos que pueden incluirse en plataformas de e-learning como Moodle para impartir cursos en modalidad de teleformación desde el museo, alquilando el espacio web en sites especializados.

Sin embargo, las herramientas web 2.0, al convertir al usuario en creador de información, pueden facilitar que la propia web del museo local se beneficie de contenidos creados por los propios estudiantes, sin necesidad de recurrir a complejas programaciones o a personal especializado.

En las clases de secundaria pueden incorporarse actividades de creación de micrositos vinculados a la página web del museo que empleen como base las obras y piezas de su colección. Googlesites, por ejemplo, facilita plantillas para ello y la ubicación en tiempo real del site en la red, sin necesidad de reservar un dominio propio. En un grupo abierto de Facebook o Tuenti, el alumnado puede acceder y compartir un fondo de imágenes y vídeos y pueden abrirse discusiones en foros temáticos. Los contenidos de mayor calidad pueden contar con una difusión mayor si se incorporan a una cuenta en YouTube, en el caso de los vídeos, o de Flickr, en el caso de las imágenes, en ambos casos gestionadas desde el propio museo. La edición y mantenimiento de un blog relacionado con el museo, su colección, actividades y el patrimonio local también es una actividad didáctica que permite la creación de contenidos colaborativos, y dominios como Blogspot facilitan la tarea. La actualización o creación de páginas sobre el museo y sus contenidos en

⁹ MAYER, *Cambridge handbook... Op. Cit.*, pp. 169-182.

¹⁰ ROY, M. y CHI, M. T. H., “The self-explanation principle in multimedia learning”, en MAYER, *Cambridge handbook... Op. Cit.*, pp. 271-286.

Wikipedia puede ser otra actividad didáctica colaborativa que, como las anteriores, al tiempo que potencia la competencia digital y de tratamiento de la información de los alumnos y su educación patrimonial, mejora la presencia del museo local en el ciberespacio sin necesidad de recurrir a técnicos especializados.

Es más, estas mismas herramientas pueden ser empleadas por otros tipos de públicos, de diferentes edades, de intereses determinados, etc. No necesariamente se han de limitar a un público escolar que las realice bajo la supervisión de su profesorado. Así, el Museo de Calatayud (Zaragoza) ha abierto recientemente su grupo en Facebook y los miembros del mismo son personas adultas que ya no están en edad escolarización obligatoria (además de otras instituciones museísticas). Por tanto, estas herramientas, aunque tienen una elevada potencialidad didáctica, también cuentan con otras posibilidades, según cómo sea la comunidad social que finalmente configure el grupo, como se verá posteriormente.

LA FUNCIÓN TURÍSTICA Y SU PÚBLICO ON LINE

Potencialmente la información que figura en Internet es susceptible de ser visualizada por cualquier persona que consulta la red y, por tanto, por cualquier turista que prepare un viaje por la región en la que se sitúa el museo local. Sin embargo, esto no es así realmente, pues la información es mucha y no toda ella cuenta con el mismo grado de visualización. Si la información solo puede ser localizada por quien directamente busca la página del museo porque pretende visitarlo, ayudará a organizar la visita, lo cual es conveniente, pero no potenciará la llegada de otros visitantes.

Es fundamental proporcionar al turista información práctica sobre horarios, precios, exposición permanente, etc., pero para ello no es imprescindible una página exclusiva del museo. Esta información se puede proporcionar en la página del ayuntamiento o en una sencilla

entrada de Wikipedia. Por tanto, si se crea una página web propia, se pretenderá incrementar la visualización del museo en la red y darlo a conocer a un público amplio susceptible de transformarse en visitantes del museo real. Pero, ¿cómo llegar a este público?

Esta cuestión se halla vinculada al márketing electrónico, es decir, al desarrollo de estrategias de comunicación de las características de un producto –en este caso el museo local– en Internet y a los estudios de público, pues son los públicos del museo real a quienes debemos de tratar de localizar en el ciberespacio.

Nuestra experiencia es que, por nuestra propia formación y por el contacto diario con el público del museo, nos resulta sencillo llegar a través de la web a públicos del ámbito educativo y científico. La captación de turistas para el museo local generalmente suele quedar en manos de la propio departamento u oficina de turismo de la localidad y el museo se limita, muchas veces, a proporcionarle información sobre sus actividades, horarios y folletos. En la red esa situación cambia porque es posible llegar a un número más amplio de potenciales visitantes, más allá de grupos de investigadores interesados en los contenidos del museo o de grupos de escolares cuyo currículo pueda relacionarse con la colección del museo local o con sus actividades. El sector turístico es uno de los que más aprovecha la red. No sólo las agencias o mayoristas, sino que cada vez es más frecuente que, gracias a la información de la red, los turistas organicen ellos mismos sus viajes. Por ello es imprescindible que la oferta de nuestro museo llegue a todas esas personas. El objetivo consiste en que nuestro museo figure como sitio de interés en las páginas de turismo y que pueda enlazarse con su espacio en la red para que el viajero obtenga más información. Los propietarios de casas rurales y establecimientos de la localidad y la comarca son los primeros interesados en mostrar que existen atracciones turísticas variadas en la zona, así que, por lo general, recibirán de buen grado el acceso a todo tipo de información sobre el museo.

Pero la información debe hallarse bien posicionada, ser encontrada con facilidad, y existen normas básicas

dossier

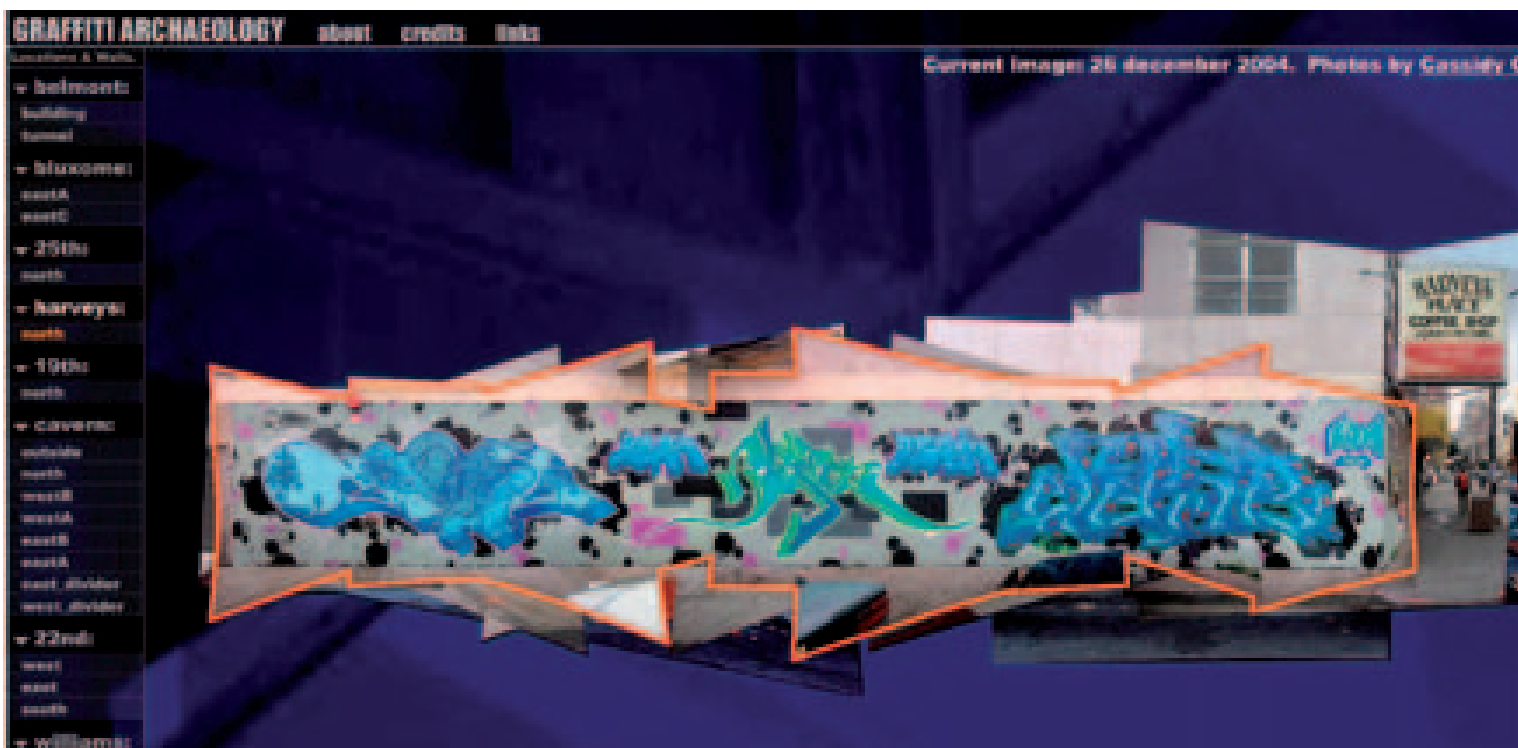
para ello, conocidas ya por el márketing on-line¹¹. Algunas se relacionan con el propio diseño de la página, por lo que hay que tenerlas en cuenta antes de empezar: hacer que la información sea lo más accesible posible, visible desde todos los navegadores y sin abusar de pluggings y recursos técnicos que no puedan incorporar la mayoría de los ordenadores; incluir etiquetas que actúen como palabras clave para los buscadores; tener en cuenta que los robots de búsqueda solo van a indexar información textual y que, por tanto, todo lo que se presente en flash, javascript, etc. no va a ser detectado mediante las búsquedas; incluir cadenas textuales que correspondan a lo que creemos que puede buscar el usuario; diseñar un mapa del site claro y hacerlo público; buscar un nombre de dominio que no se preste a confusión y títulos descriptivos concisos pero claros para cada una de las secciones; y mantener actualizada la página mediante una periódica incorporación de contenidos. Otras recomendaciones tienen que ver con la difusión posterior de la página web. Para ello no es necesario poseer grandes conocimientos de informática, pero sí una cierta dedicación y disponibilidad horaria. El mailing o envío masivo de correo informativo suele ser una práctica común pero penalizada por los buscadores principales. Por ello se deben seleccionar bien las direcciones electrónicas a las que se envía la información y procurar hacerlo de manera personalizada. Agencias de viajes, asociaciones de turismo rural, asociaciones culturales y recreativas, etc., pueden ser viajeros potenciales a quienes interese visitar el museo. También deben buscarse asociaciones y websites relacionados que puedan enlazar con nuestro espacio en red y grupos en redes sociales como Facebook, por ejemplo, que puedan estar interesados, en este caso, en viajes por la región donde se ubica el museo, trátase de grupos de personas o de perfiles profesionales. También resulta conveniente conocer los

foros y blogs sobre viajes para ofrecerles información sobre el museo, participar activamente en ellos aportando datos de interés general y no olvidarse de dar de alta la página en los directorios principales. Se trata de una labor inacabable, por lo que es necesario ponerse límites temporales, esto es, pensar en cuánto tiempo se puede realmente dedicar a esta tarea, y priorizar el mantenimiento de los contactos establecidos antes que realizar otros nuevos, para así no defraudar a los usuarios. Solamente localizar las redes de turismo que puedan estar interesadas en nuestra localidad precisará de varios días de navegación por la red. Y todo ello sin descuidar la relación previa existente con las oficinas de turismo y con el gabinete de prensa del ayuntamiento.

Conviene recordar que si reservamos un dominio propio para el museo, después debemos mantenerlo cada año. Si el dominio caduca y no lo renovamos y hemos tenido un alto número de consultas, lo más habitual es que sea “cazado” por una empresa que quiera aprovechar las consultas que los usuarios intentan hacer a nuestra página para dar a conocer su producto; o también podría nuestro dominio ser “cazado” por alguien que solicitara una cantidad económica para volver a dejarlo libre. Pondré un ejemplo real y reciente. Documentarte, el centro virtual de arte contemporáneo de Ibercaja, funcionó sin interrupción desde el año 2000 al 2009, si bien su última actualización fue en 2008. Al caducar la reserva de su dominio (www.documentarte.com), éste fue captado por una página de videoblog sexual para adultos. Nadie buscaría ese nuevo contenido en un dominio con este nombre, pero quienes vayan a consultar el centro virtual de arte contemporáneo, en el que se podían visitar las exposiciones celebradas durante los últimos 30 años en la sede de Ibercaja en Zaragoza, ahora accederán a una página pornográfica alemana. Por ello, si no estamos seguros de poder mantener el website abierto, es mejor optar por subdominios en Googlesites o por utilizar, como veremos, redes sociales, blogs y otras herramientas web 2.0 enlazados desde una entrada en Wikipedia.

¹¹ Sobre la aplicación de técnicas de márketing a los intereses del museo pueden consultarse KOTLER, N. y KOTLER, P., *Estrategias y márketing para museos*, Barcelona, Ariel, 2001; y COLBERT, F. y CUADRADO, M., *Márketing de las artes y la cultura*, Barcelona, Ariel, 2003.

Iniciativas como “Graffiti archeology: museo virtual de nuevas formas de cultura urbana” pueden dar ideas para la musealización del entorno de referencia del museo local con aportaciones colaborativas. <http://www.otherthings.com/grafarc/index.html>



FUNCIÓN INVESTIGADORA

Un museo local no suele tener una plantilla amplia de investigadores, pero, al ser un centro abierto al público y conocido por todos quienes investigan acerca de la localidad, sí que puede convertirse en el centro coordinador de las diferentes iniciativas locales o, al menos, en el lugar desde el cual esas investigaciones puedan difundirse y llegar así a un público lo más amplio posible. Normalmente, la colaboración con el centro de estudios local o comarcal, cuando lo hay, resulta fundamental, y es muy importante sumar las funciones y no entrar en competición, sino colaborar.

Por otra parte, es obvio que el museo local puede proporcionar información de interés para los investigadores a través de la red, sobre todo facilitando el acceso a su catálogo completo y no sólo a la exposición permanente, con todos los datos técnicos precisos y con imágenes de calidad

que puedan ser incorporadas a publicaciones, al menos siempre que aquéllas sean solicitadas por los investigadores gestionando a través de la red el permiso oportuno.

Pero es más: gracias a la red, el museo puede obtener fuentes primarias que ayuden a los investigadores en sus trabajos en curso o posteriores. Se puede proponer el envío a la web del museo de fotografías digitalizadas de la localidad o de sus gentes, acompañadas de unos datos básicos para su clasificación, o de testimonios orales sobre aspectos concretos, o de audiovisuales domésticos, etc., para con todo ello ir conformando un archivo que pueda servir en el futuro para elaborar trabajos de investigación histórica y que desde el momento de su envío pueda ser accesible a través de la web del museo. Así, a través de la red, el museo local no solo puede prestar un mejor servicio a los investigadores, sino que puede encontrar nuevas vías para agrandar su colección con material intangible que actúe como base de investigaciones futuras.

dossier

FUNCIÓN IDENTITARIA

Santacana y Llonch destacan el importante papel que un museo local puede desempeñar como potenciador de la identidad local. En su opinión, el museo local es un magnífico laboratorio para trabajar la microhistoria y así mostrar una evolución diacrónica de la relación de la sociedad con su entorno, los cambios y permanencias, a través de objetos que constituyen fuentes primarias para esa Historia¹². Otorgando peso ideológico precisamente a ese entorno y al papel que las diferentes culturas y modos de vida han jugado en el mismo para su transformación, se puede potenciar la integración de la población actual, independientemente de su origen inicial, en tanto que motores y protagonistas del siguiente paso de transformación de ese mismo territorio.

En el ciberespacio, la colaboración de la comunidad local en la creación del espacio web del museo a través del empleo de herramientas colaborativas puede contribuir a crear un grupo de interés que perciba el museo como algo propio, algo de lo que se es protagonista activo y no objeto de estudio o visitante ocasional, y así reforzar desde la red esa función identitaria del museo. Pero la comunidad virtual está más abierta y lo más probable es que la comunidad que respalde y actúe en la creación colaborativa del espacio web del museo responda a una nueva identidad colectiva, atraída por la ubicación del museo, pero también por la naturaleza de su colección o por la posibilidad de interactuar con otras personas de intereses similares y de aportar y crear algo nuevo dentro de un contexto museístico virtual. Pondré un ejemplo. En el momento en que escribo estas líneas, el grupo Facebook del Museo de Calatayud lleva abierto aproximadamente quince días y agrupa a más de 200 personas. Muchas de ellas pertenecen a grupos de interés relacionados con la ciudad de Calatayud, existentes previamente en Facebook, y generalmente son habitantes de la localidad o nacidos en ella. Sin embargo hay muchos miembros del grupo que han llegado

desde el grupo Facebook del yacimiento de Bómbil y, en consecuencia, se muestran más interesados en la colección arqueológica del museo; otros son trabajadores o perfiles genéricos de otros museos, que se unen al grupo como apoyo personal motivado por contactos profesionales anteriores o por compartir experiencias en la potenciación de la comunicación grupal con este tipo de herramientas; también han llegado miembros que pertenecen a grupos de docentes de Ciencias Sociales o de Cultura Clásica; miembros de asociaciones de recreación histórica; y otros muchos. La comunidad virtual no corresponde a la real, limitada al ámbito local, sino que la incluye y aumenta creando una nueva identidad colectiva siempre que se proporcionen herramientas para que las aportaciones de todos puedan ser significativas y relevantes.

FUNCIÓN DINAMIZADORA DEL MUSEO VIRTUAL

El espacio virtual de un museo local no solo es dinamizador por dar a conocer en el ciberespacio las actividades y colección del museo, favoreciendo así la participación en las mismas, sino que puede constituirse como dinamizador en sí mismo de toda una comunidad virtual que englobe a la comunidad local y la agrande con nuevos integrantes.

Evidentemente, esto no se conseguirá con una página web unidireccional que solo informe o proporcione materiales y con un grado de interacción bajo, únicamente selectivo, donde el usuario puede escoger ver una u otra información pero no crearla. Si se pretende que la web del museo sea un espacio dinamizador por sí mismo, éste debe ser un espacio de creación colaborativa, abierto a la participación y flexible en sus planteamientos, de manera que los usuarios puedan no solo recibir, sino también aportar y que sus aportaciones puedan llegar incluso a materializarse en cambios en el espacio real del museo.

Cuanto más cercana sea la relación de los contenidos con las demandas del propio público, más éxito tendrá el espacio virtual. Por ello las aportaciones y opiniones

¹² SANTACANA, J., y LLONCH, N., *op. cit.*, pp. 91-92.

de los usuarios deben ser constantes, para lo cual el uso del buzón-mail de sugerencias o dejar abiertos los comentarios en los blogs o en el muro de Facebook, e incluir foros de debate para sugerencias en el grupo de Facebook del museo pueden ser opciones útiles y gratuitas para potenciar esta comunicación. Santacana y Llonch inciden en que hacer del público el protagonista es algo que suele tener buen resultado y que esto puede hacerse construyendo exposiciones con objetos, grabaciones, etc., que haya aportado el propio público, involucrando al mayor número de personas posible¹³.

Por otra parte, aprovechar al máximo la potencialidad de la comunidad local es también algo muy recomendable para el desarrollo del museo virtual. Las herramientas web 2.0 permiten una construcción colaborativa de manera sencilla y gratuita¹⁴. En un museo local, muchas veces sumar esfuerzos complementarios y coordinar tareas culturales es la clave para poder afrontar retos con éxito porque el personal del museo suele resultar escaso. La virtualidad del espacio permite incorporar contenidos e innovar mucho más rápidamente y con menos coste que en el museo físico, por lo que no ha de tenerse miedo en permitir experimentar. Si el resultado no es satisfactorio, basta con eliminar las páginas correspondientes.

Junto con su papel dinamizador, creo que a nadie escapa que un aspecto altamente positivo de estas herramientas web 2.0 colaborativas viene dado por su fácil manejo y su gratuidad. Un museo local no siempre puede disponer de programadores o diseñadores de

websites, pero incluso buscando el coste cero, es posible ir creando una comunidad que mantenga un diálogo sobre las actividades del museo y además participe en la construcción colaborativa del museo en el ciberespacio.

Pongo como ejemplo nuevamente el Museo de Calatayud porque considero que puede ser un caso típico. Este museo no cuenta con página web con dominio propio ni con personal en el museo que pueda encargarse de la creación del museo virtual. Estas tareas se realizan desde el grupo de investigación URBS, algunos de cuyos investigadores participamos precisamente con el objetivo de experimentar la utilización de herramientas colaborativas para conseguir un museo virtual con coste de programación cero.

En la página del ayuntamiento se proporciona la información práctica básica, pero es a través de la entrada creada en Wikipedia como se puede acceder a todas las herramientas de comunicación gratuitas que este museo emplea para llegar a su público en el ciberespacio. La herramienta básica es el grupo de Facebook. En su sección de fotos los miembros ya han empezado a subir imágenes de piezas del museo con las que posteriormente se podrán crear exposiciones virtuales. En los foros se han abierto varios debates, uno para enviar comentarios sobre la pieza u obra favorita de cada uno, otro sobre publicaciones de interés y, de momento, otro para sugerencia de actividades. El apartado de vídeos, de momento vacío, se empleará para campañas temporales temáticas de recopilación de información como la versión en vídeo-minuto de comentario de la pieza favorita o para hacer llegar documentos audiovisuales y testimonios de un tema concreto con el que poder construir exposiciones virtuales e iniciar un fondo documental de historia oral (que puede complementarse en la sección de fotos con la subida de imágenes de cada época). Creemos que el contacto con los centros escolares y la colaboración habitual de colaboración con el Centro de Profesores y Recursos de Calatayud (con quienes se organizan en noviembre las Jornadas de Didáctica del Museo Local y a lo largo del curso escolar el Seminario para la creación de talleres didácticos)

¹³ *Ibidem*, pp. 193-198.

¹⁴ Moreno distingue tres grados de interactividad en el discurso hipermedia: 1) selectiva, cuando el usuario sólo puede elegir entre las diferentes opciones que se ofrecen sin que ello conlleve transformación o construcción alguna; 2) transformativa, cuando transforma los contenidos ofrecidos; y 3) constructiva, cuando el usuario puede realizar propuestas personales no predefinidas (MORENO, I., *Musas y nuevas tecnologías: el relato hipermedia*, Barcelona, Paidós, 2002). Evidentemente, para la potenciación de un museo virtual local como elemento dinamizador en la red, se opta por una interactividad constructiva, al menos para algunas de las secciones. Sobre ejemplos significativos de diferentes tipos de interactividad en el museo virtual, RIVERO, P., "Museos y didáctica on-line: cinco ejemplos de buenas prácticas", *HerMus*, I, abril-mayo 2009, Gijón, Trea, pp. 110-114.

dossier

pueden ser la clave del éxito de estas iniciativas. Igualmente, el contacto con el profesorado de Tecnología para el desarrollo de microsites, como se ha visto en el caso de otros pequeños museos, puede ser una solución para ir creando las diferentes secciones o exposiciones virtuales. La idea es que con todo lo que el público va subiendo al grupo de Facebook se nutran de contenidos la página web (de momento prediseñada en Googlesites de manera experimental) y el fondo documental del canal de vídeos del museo de Calatayud en YouTube. Toda actividad es además comentada en el blog del museo en Blogspot porque existen cibernautas muy reticentes a formar parte de redes sociales. También se ha reservado ya cuenta en Flickr para difundir las imágenes comentadas de las piezas, una vez la colección fotográfica sea lo suficientemente amplia. El siguiente paso será la creación de la página web en sí, contando con todos los elementos facilitados por la comunidad y abriendo la posibilidad de que alguna de las secciones sea creada directamente por los usuarios o fomentar la creación de microsites por parte de los usuarios con los que enlazar desde la homepage, sin olvidar potenciar la etiquetación colectiva a través de Delicious, por ejemplo, y canales RSS para que los suscriptores puedan estar al tanto de las novedades. La idea es que la página web aglutine y proporcione un acceso ordenado a las diferentes aportaciones de los usuarios.

La participación en los primeros quince días puede calificarse de exitosa por cuanto se han sumado al grupo de Facebook ya más de 200 personas, como ya he men-

cionado, y el primer vídeo subido al canal de YouTube ha sido visto por 239. Sin embargo, todavía queda mucho camino para saber si el grupo de Facebook es suficiente para obtener las colaboraciones necesarias para alimentar la futura página y si el profesorado de la localidad acogerá con su entusiasmo habitual la invitación para crear contenidos sobre el museo y su colección y para colaborar en la recopilación de testimonios gráficos o audiovisuales para la creación, por ejemplo, de secciones de historia oral.

En cualquier caso, en el ciberespacio el museo local no tiene por qué perder su personalidad y debe ser reflejo de la comunidad de referencia, convirtiéndose en un elemento más de dinamización cultural de la misma. Si pensamos en la página web del museo local como una herramienta para ayudar a que el museo cumpla sus funciones, debemos reflexionar no solo sobre la propia personalidad del museo, sino sobre las características y potencialidades de ese ciberespacio, lo cual conlleva nuevas formas de presentar los contenidos y nuevas maneras de comunicación e interacción con nuevos entornos de creación cooperativa. También debe reflexionarse acerca de cuál queremos que sea el papel que la comunidad de la localidad de referencia desempeñe en este espacio virtual compartido con una comunidad más amplia en la que la primera quedará incluida como protagonista principal. Y sobre todo, si queremos que el espacio web sea un espacio abierto y colaborativo que constituya un elemento dinamizador por sí mismo y, tal vez, capaz incluso de transformar el museo. ■

Elisabel Chaves Guerrero
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Los museos en la blogosfera. Nuevas prácticas sociales a la luz de las teorías museológicas

RESUMEN

Hoy por hoy, en la nueva sociedad del conocimiento, es innegable el poder que ostentan las herramientas y servicios de la web 2.0 en la transformación de las experiencias de los visitantes en los museos, que han evolucionado drásticamente desde la tradicional contemplación pasiva a la multiplicación de propuestas educativas basadas en la interactividad. Gran parte de la bibliografía surgida al comienzo de estas iniciativas en el ámbito de los museos planteaba aspectos sobre su posible utilidad y valor para las propias instituciones. Efectivamente, para determinar si una práctica es apropiada, es necesario fundamentarla en las teorías aplicadas, en este caso, dentro del ámbito de la museología, por lo que, por tanto, sería útil examinar los aspectos relacionados con el uso y ámbito de aplicación de los blogs a la luz de las teorías de la educación y la comunicación, ambas intrínsecamente interconectadas y esenciales en la práctica museística.

PALABRAS CLAVE: Blogs de museos / Web 2.0 / Herramientas de colaboración / Interactividad / Público / Teorías museológicas

ABSTRACT

MUSEUMS IN THE BLOGOSPHERE. NEW SOCIAL PRACTICES IN THE LIGHT OF MUSEOLOGICAL THEORIES

Elisabel Chaves Guerrero
(University of Malaga)

Today, in the new knowledge society, it is undeniable the power that the tools and Web 2.0 services wield in the transformation of visitor experiences in museums, which have evolved dramatically from the traditional passive contemplation to the multiplication of educational proposals based on interactivity. Much of the literature that emerged at the beginning of these initiatives in the field of museums raised issues about its potential usefulness and value to the institutions themselves. Indeed, in order to determine whether a practice is appropriate, it is necessary to base it on the theories applied, in this case, within the scope of the museum. Therefore it would be useful to examine the issues related to the use and scope of blogs in the light of theories of education and communication, both intrinsically interconnected and essential to the museum practice.

KEYWORDS: Museum blogs / Web 2.0 / Collaboration technologies / Interactivity / Museum audience / Museum theories

dossier

Hoy por hoy, en la nueva sociedad del conocimiento, es innegable el poder que ostentan las herramientas, servicios y aplicaciones de la Web 2.0 en la transformación de las experiencias de los visitantes en los museos, que han evolucionado drásticamente desde la tradicional contemplación pasiva a la multiplicación de propuestas educativas basadas en la interactividad.

Las herramientas de colaboración digital, tales como blogs, Wikis, podcasts o sitios web –como Flickr– que permiten almacenar, compartir y comentar imágenes, están convirtiendo a los visitantes de museos en activos contribuidores en el medio online. Y así, en consecuencia, desde el momento en que a los usuarios se les confiere el poder de construir sus propias historias y reacciones en respuesta a las piezas expuestas en los museos, se les facilita el establecimiento de nuevas conexiones con el contenido museístico.

Estas actividades de inclusión del público estimulan considerablemente el aprendizaje y la adquisición del conocimiento, pues no sólo superan con creces la simple síntesis de contenido, sino que, además, la participación en actividades narrativas colaborativas genera, muy habitualmente, un análisis independiente y creativo que implica una conexión personal con el tema y la obra expuesta sin paralelos con los tradicionales acercamientos pasivos al arte y los museos.

Todo esto constituye un signo más de que en los últimos años los museos han pasado de prestar toda su atención a las colecciones, a centrarse mucho más en los visitantes, como consecuencia de una necesidad explícita de demostrar la relevancia de su función en la sociedad con objeto de asegurar su supervivencia en un momento ciertamente crítico de su historia. Y lo han hecho desarrollando sus funciones de servicio público, investigando las necesidades de sus visitantes y proporcionando experiencias culturales de ocio y disfrute para evolucionar desde su definición tradicional como templos estáticos del conocimiento a entornos activos de aprendizaje.

Así, además de dirigir la mirada hacia sí mismos, investigando sus colecciones y fondos, los museos la

proyectan ahora hacia fuera, hacia sus visitantes, de modo que el concepto de conservación que centraba las funciones tradicionales del museo se completa hoy con la nueva idea de colaboración, por la que la colección ya no constituye un fin en sí mismo, sino un medio para conectar con las personas y crear vínculos con su propia experiencia, en un proceso en el que ejerce una especial importancia el ámbito de la comunicación.

Hasta hace relativamente poco tiempo, esta práctica online no había sido abordada en la bibliografía especializada sobre museología, a excepción de algunos artículos que desarrollaban aspectos tales como el modo en que los museos podrían comenzar a ponerla en funcionamiento, o bien sobre las estrategias a emplear para fomentar o potenciar la visibilidad online de sus blogs. Aunque estos estudios son muy útiles, están basados únicamente en la práctica museística y raramente abordan las teorías museológicas, una perspectiva de análisis absolutamente necesaria para entender el porqué del comportamiento de los museos.

Gran parte de la bibliografía surgida al comienzo de estas iniciativas en el entorno de los museos planteaba aspectos sobre su posible utilidad y valor para las propias instituciones. Efectivamente, para determinar si una práctica es apropiada, es necesario fundamentarla en las teorías aplicadas, en este caso, dentro del ámbito de la museología, por lo que, por tanto, sería útil examinar los aspectos relacionados con el uso y ámbito de aplicación de los blogs a la luz de las teorías de la educación y la comunicación, ambas intrínsecamente interconectadas y esenciales en la práctica museística.

En primer lugar, comenzando con el aspecto educativo, y tal y como George Hein afirma en su artículo “The Constructivist Museum”, *el museo constructivista asume que el conocimiento se crea en la propia mente del individuo utilizando métodos personales de aprendizaje*¹. En cierto sentido, si se entiende el aprendizaje desde un punto de vista esencialmente constructivista, se puede concluir que, de

¹ HEIN, G., “The Constructivist Museum”, en HOOPER-GREENHILL, E. (ed.), *The educational role of the museum*, Nueva York, Routledge, 1996, p. 73.

manera general, todos los museos son lugares de aprendizaje constructivista. Y esto es así porque el visitante evalúa constantemente cualquier información que recibe en el museo referenciándolo con el conocimiento que ya previamente posee, reevaluando por tanto su propia perspectiva del mundo y reestructurando su conocimiento.

En el momento en que los museos dan el paso de incentivar el aprendizaje constructivista a través de exposiciones interactivas y programaciones educativas innovadoras, están estimulando, de hecho, el aprendizaje constructivista social a través de las conversaciones que se establecen de manera espontánea entre los mismos visitantes. Y así, puesto que el aprendizaje constructivista implica la interpretación personal de la información, las conversaciones iniciadas por los blogs son, claramente, una de las formas en que los museos pueden incitar este aprendizaje fuera de sus muros.

De igual modo, los blogs ofrecen a los museos un medio único para desplegar y extender su función didáctica hasta los hogares de visitantes potenciales, o también prolongar la visita al museo mucho más allá de la estancia física en el espacio museístico. Diversas investigaciones han descrito y comprobado cómo el aprendizaje de los visitantes se desarrolla mucho más allá de la propia visita, así como que, en muchas ocasiones, las experiencias posteriores enriquecen considerablemente la percepción de la misma².

Con respecto al ámbito de la comunicación –sin duda, uno de los objetivos prioritarios de los museos–, es evidente que los blogs son una de las numerosas nuevas herramientas disponibles para establecer esta comunicación, que hasta ahora se había definido con un sentido unidireccional (del especialista a las masas) y se había materializado a través de cauces tradicionales como la publicación de libros y catálogos, cartelas y

² FALK y DIERKING analizan cómo el *feedback* varios meses después de una visita es mucho más rico que tan solo varios minutos tras la misma, puesto que ésta se conecta con las interacciones cotidianas, haciendo de la visita al museo una experiencia trascendental en la vida de los visitantes. FALK, J. y DIERKING, L., *The museum experience*, Washington, Whalesback Books, 1992.

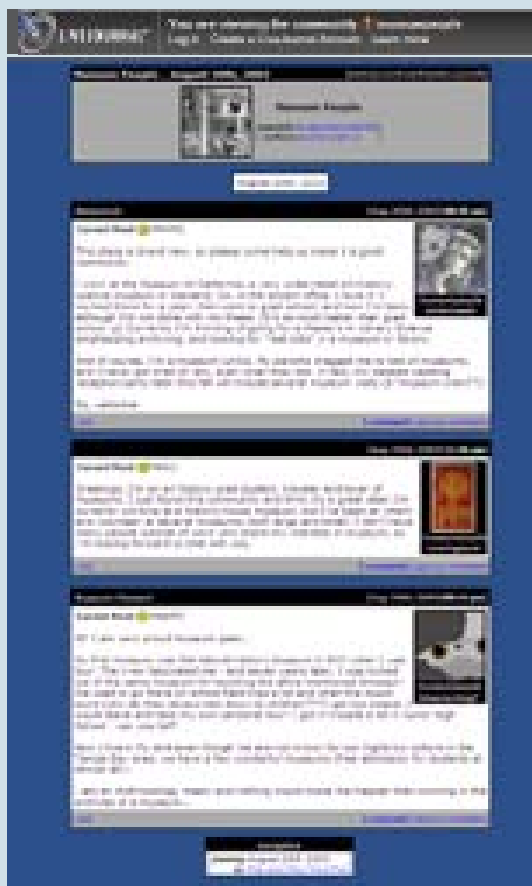
Museum Blogs (<http://www.museumblogs.org/>)

The screenshot shows the 'Museum Blogs' website interface. At the top, there is a navigation bar with 'Home', 'About', and 'Contact' links. The main content area features a blog post titled 'Fashion Design of the 1970s' by 'Fashion Design of the 1970s'. The post text discusses the evolution of fashion design in the 1970s, mentioning the influence of the 'New Wave' and the 'Disco' era. It describes how designers like Halston and Yves Saint Laurent pushed the boundaries of fashion, creating bold, colorful, and often voluminous styles. The text also mentions the use of synthetic materials and the influence of pop art and music on fashion. A photograph of a long, flowing dress with a vibrant, multi-colored chevron pattern is displayed on the right side of the post. The dress has a high neckline and long sleeves, and is shown on a mannequin. The overall layout is clean and professional, typical of a museum's online presence.

dossier

infoTECMuseo (<http://infotecmuseo.blogspot.com/>)

Museum People (<http://community.livejournal.com/museumpeople>)



señalización de exposiciones, notas de prensa, y otros múltiples métodos.

Durante mucho tiempo, el modelo predominante de comunicación que ponían en práctica los museos se basaba en la transmisión, a través de la cual el museo se proponía como el agente que albergaba todo conocimiento y lo hacía disponible y accesible al público, principalmente, a través de la exposición de las piezas y mediante las publicaciones.

Sin embargo, existe otro modelo de comunicación que ha ganado terreno en las últimas décadas: el modelo cultural (o natural) de comunicación, mucho más amplio y flexible, que, más que entender la comunicación como la transmisión de la información de una parte a otra, la concibe como un proceso que abarca a una sociedad en su conjunto. Aquí, en este modelo, se enmarca la actividad social de carácter colaborativo que define a los blogs.

Innegablemente, el uso de los blogs dentro de las instituciones museísticas reporta una serie de beneficios en cada una de sus misiones y funciones, comenzando por el carácter permanentemente actualizado de la información que se ofrece, el potencial en la difusión de actividades y eventos ante un público fidelizado, junto con la configuración de un espacio para la opinión de los visitantes y la consiguiente obtención de *feedback*, tan importante para la evaluación de los proyectos.

Es muy notable, además, su utilidad con relación al aumento de la visibilidad por parte de nuevos sectores de visitantes potenciales, no habituales de los museos, propiciada por el registro automático de los contenidos efectuado por los motores de los buscadores. De hecho, tal y como numerosas empresas de marketing viral ya han constatado, los blogs proporcionan un medio muy rentable para promover el incremento del número de entradas en los buscadores, lo que eleva de manera vertiginosa la visibilidad y presencia, en este caso, de los museos. Al mismo tiempo, la presencia en la blogosfera y en el ámbito general de la Web 2.0, tiene también como consecuencia una incidencia directa sobre la visibilidad en la Web 1.0 tradicional.

CultureGrrl (<http://www.artsjournal.com/culturegrrl>)

Bay Area Discovery Museum Blog (<http://www.baykidsmuseum.org/>)

CultureGrrl
Los Angeles's cultural commentary

November 9, 2008

Highlights of \$222.45-Million Sotheby's Contemporary Auction: The Curatorial Effect

Appellate Judge Reyes, caught between a \$14.08 million Bacon and a \$75.16 million artwork

Should Richard Taylor get a commission?

It seems likely that tonight's record (or perhaps) for a work on paper by Lucie Arnault—21.47 million (21.2 million hammer price, against an estimate of only \$800,000 to \$1.2 million) goes something to the point of interest in each work.

RECENT

CALIFORNIA'S NEW
Museum, with its exciting
contemporary learning

ARTS events, music,
dancing, gardens, food
and more

THE UNIVERSITY OF
California, Irvine

THE UNIVERSITY OF
California, Irvine

\$1,000,000 more
than \$100 million
of art in one night
contemporary museum
of the arts. Sotheby's
contemporary art
museum in Irvine

Donate

MasterCard
Visa
American Express
Discover

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Bay Area Discovery Museum

Home About Us Contact Us Donate

Plan Your Visit Visit the Museum Discover Programs & Events Members Donated Exhibits Jobs Donate

Get Blog Updates

Feed icon
RSS icon
Email icon

Join Email Newsletter

Email Address:

Subscribe

Bay Area Discovery Museum Blog

Blog icon

Grandparent Circle: A new group just for Grandparents of the Museum!

November 27, 2008

Parents contribute

Grandparent Circle

As you may know, the Museum is not only a great place for children to visit with their parents and relatives, but also with the local special of relatives, grandparents. We always see grandparents at the museum with their grandchildren and have been working for sometime on ways to connect with them more deeply. It's clear to us that the relationship between grandparents and grandchildren is very special and we want to acknowledge the importance of this bond here at the Museum. A few months ago, the Museum's leading Executive Director, who is now a grandparent herself, approached us with the idea to form a group to give grandparents special opportunities to spend time with their grandkids here - a place where they were watching their grandkids grow. We'll create Grandparent Circle, a Museum Area and membership group designed just for grandparents. Through this program, Grandparent Circle membership helps at

dossier

The on-line space for museum informatics (<http://conference.archimuse.com>)
Indianapolis Museum of Art Blog (<http://www.imamuseum.org/blog>)

Fresh + New(er) (<http://www.powerhousemuseum.com/dmsblog/>)
Museum 2.0 (<http://museumtwo.blogspot.com/>)



Por otra parte, aun a pesar de que los blogs son, en definitiva, la herramienta más sencilla de software social, puesto que son baratos y técnicamente simples lo que contrasta especialmente con las Wikis y otras herramientas de comunidad social que permiten una mayor interacción del usuario, muchos museos se han mostrado muy reacios a experimentar con ellos mediante iniciativas y proyectos piloto.

Tanto es así que, de hecho, la mayoría de las conversaciones sobre museos tienen lugar en el resto de la blogosfera (en su sentido más amplio y no circunscrito a blogs de museos), en la que los usuarios discuten sus experiencias como visitantes. Los museos se han mantenido prácticamente al margen de esta actividad hasta hace bien poco, de manera que las instituciones museísticas y los usuarios que se han embarcado en la creación y mantenimiento de un blog continúan ejerciendo un papel casi pionero.

La gran mayoría de estos blogs han sido creados por los equipos informáticos de los propios museos; algunos han surgido como apoyo o difusión de una exposición como proyecto puntual, y otros, para documentar proyectos de investigación. De esta manera, los primeros blogs vinculados a museos no hicieron su aparición en la red hasta 2002 con el lanzamiento en junio de ese mismo año de *infoTECMuseo*, *Museum People* en el mes de agosto y *Modern Art Notes* en septiembre.

A principios de 2006, el principal portal del sector, *Museum Blogs*³, registraba unos 30 blogs. Un año después, este número había aumentado hasta los 111 registrados. Desde entonces, el número de blogs creados por y para museos ha crecido considerablemente, hasta llegar a contabilizarse a la fecha del presente estudio más de 400 blogs⁴ dedicados a la investigación sobre temas de museos, procedentes de una amplia variedad de instituciones y usuarios.

Ante estos datos estadísticos, podemos plantear una serie de interrogantes sobre temas tales como el grado de popularidad de los mismos, que es calculado en función del número de entradas, o el carácter interno o externo de éstos con respecto a las instituciones museísticas, con objeto de extraer algunas conclusiones sobre la presencia de aspectos comunes en la práctica que pudieran ayudar a fortalecer el valor colectivo y el impacto de estos blogs.

En primer lugar, en relación al número de entradas, los modelos de operatividad y mantenimiento que emplean la mayoría de estos sitios son un factor importante a tener en cuenta. Algunos de estos blogs cuentan con equipos de blogueros, lo que permite, no sólo una mayor frecuencia de *posts*, sino además, un contenido creado desde distintas y variadas perspectivas que propician la aportación de una mayor riqueza en los discursos.

Indudablemente, uno de los principales indicadores del éxito del blog de un museo es el grado de implicación que se ha generado en su público, y esto se deduce del análisis de aspectos como el volumen, la calidad y relevancia de los comentarios y respuestas a las entradas propuestas por el museo.

Por otra parte, es significativo que los blogs de museos se dividen casi equitativamente en dos grupos: aquellos que se orientan a una audiencia general y aquellos que se centran en el desarrollo profesional de la museología.

En conclusión, los blogs de museos más visitados según el ranking⁵ comparten una serie de características comunes. La primera de ellas es que estos sitios tienden a crear entradas mucho más frecuentemente (37.6 al mes) que la media (10.17 al mes). Esto es un dato interesante, especialmente si tenemos en cuenta que un mayor número de entradas significa consecuentemente un mayor

³ *Museum Blogs* (<http://www.museumblogs.org/>) es un directorio de blogs de y sobre museos destinado a impulsar e incrementar la presencia de éstos en la blogosfera.

⁴ Un total de 407 blogs. Fecha de consulta 12-12-2010.

⁵ CultureGrrl (<http://www.artsjournal.com/culturegrrl>), Bay Area Discovery Museum Blog (<http://www.baykidsmuseum.org/>), The on-line space for museum informatics (<http://conference.archimuse.com>) y Indianapolis Museum of Art Blog (<http://www.imamuseum.org/blog>). Fecha de consulta 12-12-2010.

dossier

número de posibilidades de creación de vínculos desde otros blogs externos, lo que multiplica exponencialmente la presencia y visibilidad en la blogosfera.

Conjuntamente, todos ellos coinciden en la invitación a la participación del usuario como agente activo en la creación y diseño de su propio contenido. Así, según el grado de implicación, algunos pueden actuar como lugares de intercambio y diálogo entre profesionales

del ámbito⁶ y, otros⁷, llegar a funcionar como centros de dinamización cultural de la comunidad, lo cual es, sin duda, un factor significativo y necesario dentro del espacio global de conocimiento que suscita la nueva dimensión colaborativa de la red, y en el que los museos, desde su posición tradicional de lugar primordial en la generación de conocimiento, no pueden quedar aparte. ■

⁶ Ejemplos de este tipo de blogs son *Fresh & New*, *Museum 2.0*, *Hanging Together*, *Oz*, *Musematic*, etc.

⁷ Como el caso de *Museum People*.

Joan Santacana Mestre
UNIVERSIDAD DE BARCELONA

Reflexiones desde el museo en torno a la historia

RESUMEN Hay muchas clases de museo, pero si se analiza a fondo, la gran mayoría de los museos de nuestro entorno son museos de Historia. Incluso los museos de la técnica suelen ser museos de historia ya que los artefactos que exponen corresponden siempre al pasado. Por ello, cuando se analiza un museo, el componente histórico suele ser muy importante; esto lo sabían bien los viejos museólogos y cuando hoy visitamos los grandes museos de lo que fueron capitales del mundo, tales como los de Viena o Berlín, París o Londres nos damos cuenta cómo se basan en la historia. Por lo tanto, si se nos permite la licencia de considerar que los museos suelen ser templos en donde se venera el pasado, convendremos que la Historia –bien sea la del arte, de la técnica, del ejército, de los números, de la energía, de los transportes o de los juguetes– es uno de los ejes estructurantes de una buena parte de la museografía actual.

PALABRAS CLAVE: Tipologías de museos / Componente histórico / Museografía

ABSTRACT

**REFLECTIONS FROM THE
MUSEUM AROUND HISTORY**

Joan Santacana Mestre
(University of Barcelona)

There are many kinds of museum, but if we analyze it thoroughly, the vast majority of museums in our environment are museums of history. Even technology museums tend to be museums of history and the artifacts on exhibition always correspond to the past. Therefore, when considering a museum, the historical component is often very important. This fact was well known by the old museum experts and today when we visit the major museums from cities which were capitals of the world, such as Vienna or Berlin, Paris or London we realize how they are based on history. Therefore, if we are allowed to consider that museums tend to be temples where the past is worshipped, you will agree that history - either the art, technology, military, numbers, energy, transport or toys - is one of the structural axes of a good part of the current museography.

KEYWORD: Museum typologies / Historical component / Museography

investigación

¿LA HISTORIA COMO ESTRUCTURADORA DEL MUSEO?

Hay muchas clases de museo, pero si se analiza a fondo, la gran mayoría de los museos de nuestro entorno son museos de Historia. Incluso los museos de la técnica suelen ser museos de historia ya que los artefactos que exponen corresponden siempre al pasado.

Por ello, cuando se analiza un museo, el componente histórico suele ser muy importante; esto lo sabían bien los viejos museólogos y cuando hoy visitamos los grandes museos de lo que fueron capitales del mundo, tales como los de Viena o Berlín, París o Londres nos damos cuenta cómo se basan en la historia; tanto da si se trata de museos militares, museos de arte, o museos de ciencias naturales – a los que incluso hoy se les denomina de “historia natural”; también tratan de la Historia los denominados Museos Nacionales. Claro está que hay museos de la energía o de la ciencia, pero en ocasiones el término museo que utilizan les ha sido prestado, ya que lo que muestran son espectáculos y demostraciones sobre el funcionamiento de las ciencias o de la energía. Se trata, en suma, de laboratorios abiertos al público más que museos en el sentido instituciones cuyo deber es conservar, exponer, investigar o divulgar un elemento.

Por lo tanto, si se nos permite la licencia de considerar que los museos suelen ser templos en donde se venera el pasado, convendremos que la Historia – bien sea la del arte, de la técnica, del ejército, de los números, de la energía, de los transportes o de los juguetes – es uno de los ejes estructurantes de una buena parte de la museografía actual.

La Historia está presente en el Museo porque pocas personas discuten el papel que esta disciplina desempeña en nuestras sociedades occidentales. En efecto, la concepción del tiempo que ha ido generando la cultura occidental -entendiéndolo como un proceso lineal y progresivo, dotado de un principio y un final- ha facilitado

también el desarrollo de una concepción de la Historia dotada asimismo de un origen, un desarrollo y un final. Sin embargo, esta concepción del tiempo es eminentemente cultural y no todas las civilizaciones perciben el tiempo histórico de la misma forma; podríamos plantear la existencia de un tiempo cíclico, sin principio y sin final, entendido como un eterno retorno.

Quizás porque nuestra concepción del tiempo es lineal, en Occidente el papel de la historia no es materia de debate. De ahí que se haya utilizado para justificar las acciones de los humanos, para *demostrar* la preeminencia de unos sobre los otros, como herramienta de lucha para superar las etapas de un pasado indigno y para justificar el poder. En realidad somos sociedades históricas. Sin la historia, los humanos seríamos extraordinariamente más pobres; resulta inimaginable concebir una sociedad culta que desconoce o no se plantea sus orígenes como especie, grupo o país.

La Historia, pues, es una materia que, manoseada, adulterada, amordazada, falseada o enaltecida, siempre ha sido utilizada.

EL MUSEO COMO HAPPENING

Llegados a este punto, cabe preguntarnos por la naturaleza de los hechos históricos que se “exhiben” en los museos. En realidad, en el museo no se exhibe la Historia, sino lo que nos queda de ella, lo que resta de ella una vez han acontecido los hechos. Si los hechos históricos los consideráramos un gran *happening*, es decir una sucesión de eventos y acontecimientos que irrumpen de forma improvisada la cotidianeidad de la vida, el resultado, desde el punto de vista material serían las imágenes que se hubieran tomado de la *performance*, las impresiones que hubieran quedado gravadas en la memoria colectiva de los participantes y aquellos restos u objetos materiales que de los eventos hubieran quedado. En todo caso esta propuesta de *happening* no

hubiera sido los objetos o restos de la “gran fiesta” sino el “evento” en sí mismo, la participación de la gente en él, las emociones, miedos o alegrías que sus participantes hubieran experimentado. Por lo tanto, quien hubiera conocido el “evento” después de la “fiesta”, poco podría participar de estas emociones. El *happening* una vez acaecido, ya no tiene valor como objeto. Lo que resta de él es similar a los restos de una fiesta.

Hay una relación muy directa entre la Historia y el *happening*; una sucesión de acontecimientos, la mayoría imprevistos, en los que participan multitudes, que sufren o gozan y de las cuales sólo les quedan los restos, los objetos inservibles del pasado. Ciertamente a algunos hechos históricos les ocurre como a los eventos de tipo *happening* que hace Spencer Tunik, es decir, quedan las imágenes fotográficas. ¡Pero ello no transmite la sensación de la gente que participó en el evento!

¿Qué otra cosa es un yacimiento arqueológico sino el escenario disecado de un *happening* del pasado más remoto? Imaginemos un yacimiento arqueológico cualquiera; en la mayoría de los casos nos hallaremos ante unos restos de muros de una altura que oscila entre medio metro y un metro; en realidad se trata de restos fragmentados de lo que fue un hábitat o un conjunto urbano. Además, estos restos son el resultado del uso de aquel espacio durante un cierto tiempo, que puede ser corto –quizás algunas décadas– o largo, siglos o incluso milenios. Por otra parte, salvo raras excepciones, estos restos están llenos de material de desecho, es decir de basura que fue abandonada precisamente en razón de su escaso valor. Los restos de comida, los cacharros de cocina rotos, los objetos abandonados por su escaso valor o bien los despojos de algunos grupos humanos son los hallazgos más frecuentes para el arqueólogo. Tanto es así que hay arqueólogos que han investigado en los basureros modernos, indagando en ellos cómo se forman, con la finalidad de comprender mejor el pasado. Estos trabajos parten del supuesto que, en realidad, lo

que hallamos en muchos yacimientos arqueológicos es simplemente basura de épocas pretéritas; es decir, aquello que el grupo humano que allí vivió, decidió abandonar. De esta forma el presente es usado para servir al pasado, con el objetivo de proporcionar observaciones sobre la exacta interpretación del registro arqueológico. Ciertamente, la arqueología moderna, en realidad, tal como afirmaba Colin Renfrew, no es más que el estudio de los desperdicios del pobre¹. Estudiando los restos más bien modestos, podemos trazar un panorama de la cambiante economía de las sociedades primitivas que puede enseñarnos mucho sobre la vida en ellas de una forma más exacta que los objetos preciosos de oro o de jade.

Sin embargo, descodificar estos elementos no es fácil para aquellos que no están familiarizados con la arqueología. ¿Cómo enseñar a reconocer el pasado? La reconstrucción seria y rigurosa del pasado no es fácil. Fue el profesor Lewis R Binford² de la Universidad de Albuquerque, en Nuevo México quien afirmó que para comprender el pasado no basta con extraer del subsuelo herramientas y objetos y escribir un texto más o menos intuitivo o técnico sobre las impresiones que nos producen estos objetos. Por el contrario, de lo que se trata es de estudiar el proceso cultural, es decir, cómo y por qué cambian las culturas humanas, hallar explicaciones a todas las diferencias y a la variabilidad de comportamientos humanos que se reflejan en las excavaciones arqueológicas. Y Lewis R. Binford fue uno de los primeros arqueólogos que intentó hacer precisamente esto; lo que a él le interesaba era conocer el comportamiento de los cazadores y recolectores que habían vivido en el periodo musteriense, hace más de 40.000 años. ¿Cuál era la mejor manera de comprender los documentos arqueológicos sobre es-

¹ RENFREW, A.C., *Archaeology and Language: The Puzzle of Indo-European Origins*, Londres, Pimlico, 1987.

² ROBERTS BINFORD, L., *Nunamiut Ethnoarchaeology*, Nueva York, Academic Press, 1978.

investigación

tas gentes? Pensó que la mejor forma era ir a estudiar en detalle los documentos arqueológicos generados por una comunidad viviente de cazadores y recolectores. Para ello eligió a los esquimales Nunamiut de Alaska, con los que se fue a vivir, participando en sus expediciones de caza. Pero Binford no era un buen cazador sino, al parecer, todo lo contrario. El grupo lo destinó a la tarea de carnicero. Ello le permitió estudiar cómo se desembarazaban de los desperdicios; qué partes del animal transportaban al campamento, como lo descuartizaban, etc. Naturalmente estas experiencias fueron la base que le permitió comprender la vida de los cazadores y recolectores prehistóricos, ya que aquéllos, como los actuales, se enfrentaban a problemas similares.

Otros investigadores, en este caso de la universidad de Arizona, en la década de los años setenta del pasado siglo, se propusieron estudiar la cultura material de una ciudad moderna “excavando” en la basura, considerada como “indicativa del modo de vida” de sus habitantes. Wilkham L. Rathje, director de este proyecto afirmó que “las hipótesis acerca de las relaciones que existen entre la cultura material y el comportamiento de las civilizaciones del pasado pueden ser sometidas a prueba en una sociedad actual conocida”. Por otra parte “la aplicación del método arqueológico al estudio de tal sociedad puede proporcionarnos un valioso conocimiento de la misma”. De esta forma él y sus alumnos clasificaban analizaban, describían y pesaban los desperdicios de una casa para deducir qué consumían y cómo vivían sus moradores. Así se abrió un campo excepcional para aprender a decodificar el pasado.

Pero la prehistoria no es, en este sentido, muy distinta de la Historia. Naturalmente, del gran *happening* de la prehistoria no tenemos los relatos orales o escritos y de la historia podemos tenerlos, pero, si la Historia pretende ser una forma de “revivir” el pasado, el relato oral o escrito no deja de ser un sucedáneo.

EL MUSEO, EL PASADO Y LAS EMOCIONES

En realidad, la historia se construye a base de fuentes primarias o secundarias; estas fuentes son las crónicas y demás relatos fragmentarios del pasado, y a menudo se trata de relatos interesados. Además, el pasado nos deja una gran variedad de documentos escritos a través de los cuales reconstruimos la Historia: en los archivos hallamos libros de registro de bautismos, de bodas o de defunciones que nos permiten conocer la demografía pretérita; también hay libros de actas municipales, testamentos, documentos sobre tallas y quintos, documentación contable relativa a censos, primicias y otros tributos, libros de registros sanitarios, periódicos y revistas y correspondencia pública y privada.

Además de la documentación escrita o textual existe otro tipo de documentación gráfica, muy importante para reconstruir el pasado; nos referimos a la documentación iconográfica, bien sean pinturas, grabados o fotografías. La importancia de esta documentación está fuera de toda duda, ya que nos proporciona imágenes sintéticas de este pasado con una perspectiva distinta de la que proporciona la documentación escrita.

Naturalmente el pasado también se reconstruye con fuentes de tipo oral, ya sea de forma directa, mediante testigos, o mediante sistemas de almacenamiento de voz o imagen. Todo esto constituye el repertorio fundamental de fuentes primarias de la Historia. Sin embargo, la aproximación al pasado puede y debe hacerse a través de otros elementos indispensables para obtener sensaciones e imágenes precisas de la Historia: nos referimos a un conjunto variado de objetos que van desde las herramientas a los muebles, la indumentaria, las armas, los aparatos científicos, los instrumentos de cocina, las máquinas, e incluso los edificios. Es evidente que para reconstruir la historia se requiere conocer estos objetos que permiten darnos cuenta de

hasta qué punto los escenarios que imaginamos han sido bien recreados.

El Museo, para reconstruir el pasado, necesita todos estos elementos; pero también necesita de los escenarios naturales, los lugares de la memoria, en donde sucedieron los hechos. Bien es cierto que estos lugares despiertan reacciones diversas de destrucción y de conservación. ¿Cómo pedirle a un ex preso de un campo de exterminio que, una vez liberado, no arrase y destruya las instalaciones? ¿Cómo pedirles a los berlineses que vivieron las históricas jornadas de diciembre de 1989, cuando el muro que dividía la ciudad en dos cayó, que mantengan la tranquilidad y no destruyan la pared hasta los cimientos? Campos de concentración, trincheras, bunkers, campos de batalla, catedrales, castillos, iglesias y palacios han sido a menudo, objeto de ira de los pueblos; fue durante la Revolución francesa que se saquearon y destruyeron las tumbas de los reyes de Francia que reposaban en *Saint Denis* y se profanó la Catedral de *Notre Dame*; sin embargo, no habían transcurrido ni veinte años cuando, en 1810, un ministro de Francia ordenaba el censo de los “venerables monumentos de Francia” y aprobaba el correspondiente presupuesto para su conservación; todo ello fue seguido de la creación de una Comisión para los Monumentos Nacionales; algo parecido ocurriría cinco años después en Prusia, en donde Schinkel, el gran arquitecto de Neuprin, redactaba un memorial para el Rey con idénticos objetivos. Muy pronto, hacia 1818, la catedral de Colonia era objeto de las primeras medidas para “conservarla como monumento”. Y a pesar de todas las destrucciones, de las revoluciones y guerras, de la acción vandálica de arquitectos, urbanistas, restauradores y gobernantes, los grandes conjuntos monumentales constituyen los auténticos hitos del patrimonio de los pueblos, los lugares de peregrinación de todo tipo de viajeros, turistas y curiosos.

Este impulso es tan fuerte que, incluso cuando algunos de estos monumentos han sido derribados por

el odio, la ignorancia o la codicia, se propone la idea de reconstruirlos totalmente. Un caso singular es el del *Bank Stock*, denominado *Bank of England Stock* de Londres, diseñado por el gran arquitecto británico Soane y terminado de construir en 1793. Este edificio fue definido como “el edificio clave de toda su carrera” y uno de los más notables de Londres. Sin embargo, los administradores y directivos del Banco de Inglaterra decidieron derribar el edificio entre los años 1925 y 1939. El antiguo Banco fue sustituido por otro según diseño de Sir Herbert Baker, que resultó ser una mala copia del edificio de su predecesor. Pues, bien, ¿en noviembre de 1988, la reina Isabel II inauguraba con todos los honores la reconstrucción académica de la *Bank Stock Office*, tal como era en 1793! ¿Qué impulsó a este extraordinario acto de filantropía de los gobernadores del Banco de Inglaterra? ¿Pretendían tan sólo enmendar la destrucción ordenada por sus antecesores?

La razón de este interés de la gente por la contemplación de estos grandes monumentos es que son puntos de referencia de la historia colectiva; de hecho son la consecuencia de esta historia común. Son los escenarios por donde pasaron los grandes linajes; son lugares simbólicos y a la vez míticos de la cultura. Tan importantes han sido, que la aniquilación de los pueblos a menudo pasa por la destrucción sistemática de estos monumentos. Pero para la Historia, son fuentes primarias de gran interés.

Si tomamos como ejemplo los extraordinarios complejos palaciegos de Topkapi, Versalles, los palacios Vaticanos, El Escorial, La Granja de San Ildefonso, Caserta, Hampton Court o la Torre de Londres, es evidente que su goce se vincula al conocimiento de las personas que los habitaron; ¿Quién no recuerda a las esposas de Enrique VIII decapitadas en la Torre de Londres? ¿Quién no imagina el famoso harén de los sultanes turcos? ¿Quién no revive la vida de tantos reyes y reinas en cada uno de estos palacios? Igual ocurre con los castillos o deter-

investigación

minadas catedrales o iglesias. ¿Qué es lo que pone de moda las rutas de los cátaros? ¿Quién no deja libre la imaginación en los castillos e iglesias del Temple? El poder evocador de los grandes conjuntos es evidente e indiscutible para un buen número de personas que desconocen el pasado, pero que a través de ellos lo intuyen. De forma similar nos ocurre frente a los objetos del pasado expuestos en los grandes museos; su poder evocador provoca intuiciones sobre el pasado al que pertenecen.

Sin embargo, frecuentemente, las visitas a estos impresionantes escenarios de la Historia, a pesar de su poder de evocación, no llenan las expectativas de los visitantes. Pasear por las largas galerías de un palacio del siglo XVIII puede ser terriblemente aburrido y pesado. El visitante, agotado de ver tanto mármol o escayola dorada, empieza a notar el peso de sus pies. Busca con afán la excusa o el motivo que le permita dejar el grupo que diligentemente sigue a la persona que hace de guía. ¿Qué está ocurriendo? ¿Cuál es la causa e este fracaso? ¿Se ha transformado el poder evocador en el poder agotador? La razón de ello es que, fuera de contexto, sin elementos descodificadores, sin conocer a los personajes que se agitaron en el interior de sus muros, los grandes conjuntos son historia muerta, disecada. Pero esto es un problema museográfico, no histórico. Lo cierto es que, de la misma forma que los escenarios del crimen son fundamentales para reconstruir lo que pasó, los escenarios de la Historia tienen un interés capital para quien quiera realmente reconstruir el pasado, ya que constituyen también sus fuentes primarias. El museo de Historia actúa como un archivo ya que custodia fuentes del pasado; la diferencia fundamental entre el archivo y el museo es la naturaleza de las fuentes; así, mientras el archivo sólo custodia fuentes de tipo textual, el museo de Historia custodia todo tipo de fuentes y, en especial, fuentes materiales objetuales.

En el Museo de Historia de Chile, en Santiago³, poco tiempo después de la lenta caída del dictador Augusto Pinochet, había una exposición sobre la historia reciente del país; era una mala exposición en términos museísticos; abigarrados paneles con muchísimo texto, fotos de pequeño tamaño, y una infinidad de conceptos. Parecía como si los autores hubieran querido hacer una especie de libro de historia a base de murales. Obviamente pocos visitantes se atrevían a acercarse a estos densos textos sobre la historia reciente del país. Sin embargo, en una peana había unas gruesas gafas con montura de concha, negras; tenían un cristal roto. ¡Se trataba de las gafas del último presidente constitucional de la República de Chile, Salvador Allende! Estaban rotas, sin duda a causa del tiroteo habido en el palacio presidencial de la Moneda, en las trágicas horas del golpe de estado que le costó al presidente la vida y a Chile una larga y sangrienta dictadura. Los escasos visitantes del museo, se detenían, como imantados, por el poder de aquel simple objeto. Y es que aquellas gafas rotas, para los demócratas chilenos resumían la Historia del país andino. Actuaban como símbolo del pasado inmediato, cargado de emociones y de dolor. Y es que la primera constatación que hay que hacer sobre los objetos del pasado es su valor simbólico.

Este valor, indiscutible de determinados objetos puede transportarnos a un pasado que, a veces, nos parece glorioso y otras veces doloroso. Los británicos guardan en su museo de historia naval de Plymouth, todo cuanto perteneció al almirante Nelson como el símbolo de uno de los mejores marinos que tuvo la Corona⁴. Ni que decir que se trata de símbolos de la gloria del país; mientras, en Varsovia, un moderno museo muestra la resistencia de los polacos a la invasión nazi en 1939 y los objetos que se exponen, provocan en una buena parte de los

³ http://www.dibam.cl/historico_nacional/

⁴ <http://www.plymouthnavalmuseum.com/>

visitantes un estremecimiento indescriptible: aquellos objetos, con sus escenografías y sus imágenes, evocan una de las épocas más trágicas de la ciudad del país.

Sin embargo, cuando se visita el Museo del Espacio de la *Smithsonian*, en Washington⁵, viendo la colección de artefactos expuestos, la sensación que se obtiene es muy distinta; se trata objetos que muestran el poder de la ciencia y de la tecnología norteamericana. ¡Todo el museo rezuma esta sensación! Puede que se creara precisamente para esto; para demostrar al mundo la epopeya de la conquista del espacio. Los objetos aquí tienen el poder de demostrar que Norteamérica fue clave en la conquista de la Luna y del espacio exterior.

A veces los objetos se utilizan para legitimar una situación de preeminencia; cuando el visitante moderno se acerca a las galerías impresionantes de los Museos Vaticanos⁶ y los sótanos de su basílica contempla los supuestos restos de la tumba de San Pedro, el primer apóstol, aquel sobre el cual dijo Cristo, “edificaré mi Iglesia”, uno tiene la certeza que todo el conjunto museístico, incluidas las ruinas de la basílica constantiniana, no es otra cosa que la legitimización del poder papal. Los restos y objetos, en este caso, tienen el valor de las escrituras notariales: “dan fe”.

A veces los objetos de los museos adquieren otro valor que no es ni evocador, ni legitimador, ni el de emocionar; simplemente tienen el valor ejemplificador, casi pedagógico. Es el caso de muchos museos de “la historia de la escuela” o de la “historia del juguete”. En estos casos, aun sin pretenderlo el valor de un objeto reside en la capacidad para demostrar, cómo era de dura o de distinta la vida en el pasado. Es en este sentido que tienen un valor “ejemplar” ya que es como si nos dijeran: “mira, qué escuela teníamos nosotros, con frío, desvincijada, sin lujos; ¡y fíjate con qué pobres juguetes

nos conformábamos!” Es la pedagogía del objeto, cuyo poder reside precisamente en esta capacidad.

Por lo tanto, bien sea actuando como símbolo, como trofeo, como recuerdo, mediante la evocación o como legitimador, el objeto histórico adquiere un poder extraordinario. Naturalmente este poder del objeto reside en que es el soporte de una teoría, de un relato, de una ideología o de un pensamiento filosófico o religioso. El objeto es un talismán del pasado en la medida que existen teorías a su alrededor; sin ellas, sin la historia que le da soporte, se transforma en una curiosidad o en un elemento carente de todo valor. Cuando los objetos pierden los relatos en los que se apoyan, se transforman en elementos de simple entretenimiento.

Es por todo ello que los objetos del museo de Historia sólo adquieren significado cuando van arropados por el relato; ¿y qué es este relato sino el guión museológico?

La importancia del guión ha de ponerse de manifiesto mediante la museografía; mediante ella, todos los recursos audiovisuales, la escenografía, o la interactividad contribuyen a dar relevancia a los objetos de la exposición. Una exposición en donde todos los objetos expuestos tienen la misma relevancia, en donde no estén ordenados jerárquicamente en función de los conceptos que se quieran transmitir, es una exposición inútil, ya que los visitantes no siempre pueden percibir el mensaje que el objeto transmite.

Quizás de todos los mensajes que los objetos pueden emitir en el Museo de Historia, hay una gama de ellos que adquieren más importancia que otros: nos referimos a los mensajes de tipo emocional. El Museo de Historia ha de tener capacidad de emocionar. Ello nos obliga a reflexionar sobre las emociones que puede transmitir la Historia.

La capacidad emotiva está relacionada siempre con el recuerdo; cuando algún sentido corporal entra en contacto con un objeto, un sonido, una palabra, una imagen, un olor o un sabor, se establece una “llamada”

⁵ <http://www.nasm.si.edu/>

⁶ <http://mv.vatican.va>

investigación

a los recuerdos remotos del cerebro. Naturalmente la capacidad emocional está directamente relacionada con el poder de estos recuerdos. Se trata de las emociones que experimentamos cuando, de golpe, nos muestran algún elemento capaz de enlazar con personas o situaciones que han dejado alguna huella en nosotros. Sin embargo, si las emociones solo pudieran surgir mediante este tipo de enlaces cerebrales, los humanos solo tendríamos capacidad de emocionarnos ante las historias vividas por nosotros, y precisamente una de los valores de la Historia es que permite desencadenar en nosotros sucesos, emociones y relatos que no vivimos en primera persona; es decir, en nosotros reviven otros. En estos casos, las emociones no enlazan con recuerdos sino con ideas previas, cosas con las que estamos de acuerdo ideológicamente, situaciones que, aun cuando no son las que nosotros hemos vivido, nos remiten a ellas por analogía, o bien porque nos sitúan en el interior de una “red” en la cual hay muchas más personas que piensan y actúan como nosotros; en el fondo nos enlazan con una comunidad humana con la cual tenemos afinidades étnicas, religiosas, lúdicas, políticas o ideológicas.

La capacidad de los objetos del museo para provocar emociones hay que relacionarla también con lo que conozcamos de aquel objeto; cuando más conocido sea, más capacidad tendrá; muchos visitantes de la galería de los Uffizzi, cuando contemplan la Venus saliendo de las aguas de Botticelli, en realidad no siempre la relacionan con ningún recuerdo, ni con ningún mito clásico, ni tan siquiera con ninguna idea estética. Simplemente la han visto muchas veces reproducida y la repetición de visiones del icono, ha contribuido a que la obra alcance para ellos una categoría de “mito visual”, que le produce una cierta emoción. Y es que la repetición visual también puede desencadenar sensaciones diversas. Hay personas que cuando observan que esto ocurre a otros visitantes de una galería o un museo, se escandalizan y tienden a menospreciarlas, como si se tratara de reacciones ilegítimas. No

se dan cuenta que todas estas emociones desencadenadas por los objetos son legítimas; los visitantes de un museo pueden experimentarlas sin que existan unas emociones superiores a las demás; cuando algunos visitantes cultos y eruditos tienen tendencia a menospreciar a quienes se emocionan ante un objeto por razones que no tienen nada que ver con el análisis estético o la historia de la “pieza” cometen un error de percepción. Consideran que los demás están sujetos a “emociones infantiles o primitivas”; hay que huir de estos planteamientos. No hay razones o criterios válidos o no válidos para las emociones en los museos; en todo caso hay situaciones de desconocimiento que impiden a algunas personas emocionarse frente a una obra de arte o frente a un objeto. Las razones por las cuales los objetos nos pueden emocionar son variadas y subjetivas, todas ellas válidas y ayudan a situarnos en una posición diferente de la cotidiana; en el fondo nos ayudan a comprender que el pasado es un extraño país, en donde las cosas se hacen de forma diferente y en donde todos somos unos extraños.

¿RECREAR O MANIPULAR EL PASADO? LOS SECRETOS DEL GUIÓN

Al margen de la capacidad o poder de emoción que tienen los objetos auténticos, hay otra capacidad que merece ser destacada: los objetos pueden ser desencadenantes de reflexiones de tipo lógico, surgidas en cadena y que simplemente hay que relacionarlas con el poder que tienen determinados objetos de hacernos pensar, de provocar ideas. Muchos objetos históricos pueden provocar reflexiones encadenadas.

Las fuentes para la Historia, tanto las del museo como las que se puedan utilizar en cualquier trabajo de investigación, no están exentas de manipulación, como es bien conocido. Los ejemplos de manipulación de fuentes por parte de los museos de historia son numerosos y es importante señalar que, casi nunca responden a

simples errores u ignorancia. Un buen ejemplo de ello lo tenemos en Estados Unidos. En bien sabido que su historia como nación tiene un hito importante cuando las tierras de la costa atlántica norteamericana reciben la visita de los primeros colonos europeos y, de esta forma, vinculan este territorio con la tradición cultural europea. Si hay algún punto crucial en la Historia nacional de Estados Unidos, éste es uno de ellos. Naturalmente hay otros puntos importantes a señalar en esta historia norteamericana; el hecho de que el territorio de las primeras colonias hubiera sido objeto de conquista por parte de la Gran Bretaña hizo que la historia de las colonias y de los futuros Estados Unidos estuviera vinculada con aquel país. La cultura dominante de las nuevas colonias fue la anglosajona, el inglés la lengua de comunicación más usual y la historia contemporánea de los Estados Unidos ha estado y está indisolublemente ligada a la del Reino Unido de la Gran Bretaña. Por esta razón, los Estados Unidos han reforzado siempre los vínculos emotivos y culturales que le unen a Europa a través de lo británico.

Sin embargo, los primeros contactos que se establecieron entre las costas atlánticas de los actuales Estados Unidos y Europa no fueron realizados por colonos británicos precisamente, sino por colonos que tomaron posesión del territorio en nombre de uno de los mayores enemigos históricos de Inglaterra: Felipe II de España. En efecto, es bien sabido que el 28 de agosto de 1565, el adelantado Pedro Menéndez de Avilés (1519-1574) fundaba la ciudad de San Agustín en Florida. Este “adelantado” no era un improvisado colonizador; desde 1552 había sido almirante de flotas hispanas que viajaron a la entonces desconocida América, y su monarca, Felipe II le nombró Capitán General de la Flota de Indias; más tarde dirigió la expedición que le condujo a Florida, en donde se hizo la fundación de San Agustín, ciudad de la que fue su primer gobernador. Los motivos que le condujeron a encabezar esta expedición no fueron, al parecer, la codicia de dinero, como ocurría en la mayoría

de conquistadores, sino el deseo de buscar a su hijo, al que creía perdido en aquellas aguas. Cuando llegó a La Florida, halló a colonos franceses, hugonotes, establecidos en St. Johns, a los que expulsó, tal como rezaban las órdenes de su rey, que le exigían capturar y expulsar a protestantes de la costa y los mares americanos. Posteriormente, siendo gobernador de Cuba mandó cartografiar la costa de Florida, Georgia, Carolina del Sur y otros territorios.

Por lo tanto, el primer asentamiento europeo permanente en territorio norteamericano fue justamente el de la ciudad de San Agustín, de origen español, junto con St. Johns, de origen francés, al mismo tiempo que algunos enclaves poco nobles de piratas y corsarios.

Esta realidad histórica choca fuertemente con la tradición anglosajona de las antiguas colonias; por ello, la mitología nacionalista en Estados Unidos ha priorizado otra historia relacionada con sus orígenes; en Estados Unidos, la mayoría de los ciudadanos saben o conocen la historia de Jamestown, en el estado de Virginia, al que consideran el origen de las colonias norteamericanas, el primer establecimiento europeo en tierras norteamericanas; este enclave, efectivamente se fundó en 1607 y junto con Plymouth, fundado en 1620 fue el primer asentamiento de un grupo de anglosajones en la costa de la actual Norteamérica. La historia del Mayflower, el grupo de “padres peregrinos” que fundaron el asentamiento de Plymouth ha sido mitificado por el cine, por los dibujos animados de la Walt Disney, por la museografía y por la tradición escolar. Los museos de la zona de Massachusetts, recrean los asentamientos, muestran una réplica del primer buque, el Mayflower y toda una tradición cultural y turista ha nacido alrededor de esos museos de Historia al aire libre⁷.

Obviamente, la sustitución de San Agustín por Ja-

⁷ El museo al aire libre de *Plymouth Plantation* puede visualizarse a través de su web: <http://www.plimoth.org/> El de *Jamestown* puede consultarse en: <http://historyisfun.org/>

Investigación

mestown y Plymouth no fue un error inconsciente; se trata de una *damnatio memoriae* de la tradición hispana, católica y vinculada a un grupo cultural y étnico diferente del anglosajón, al que se toma como modelo y se le reconoce como “padre fundador”. No se trata de falsificar Jamestown; se trata simplemente de no mencionar San Agustín; con esta simple omisión hay suficiente y los museos de Historia norteamericanos pueden mostrar la versión “correcta” de su pasado que se adapta a su ideología y a su mitología nacional. Probablemente las razones esgrimidas para justificar esta grosera interpretación del pasado son muy rebuscadas pero nada explica desde un punto de vista estrictamente científico esta situación, que no resiste el más mínimo análisis crítico. Pero es que la historia y los museos tiene muchas funciones, y una de ellas es la de reforzar las mitologías del poder o las mitologías nacionales, como ya hemos mencionado en otro apartado.

Por lo tanto, la falta de un análisis crítico de las fuentes es una de las causas que generan errores y falsedades en el relato de la Historia; esta falta de análisis no se da únicamente en aquellos contextos en donde el estado nacional lo requiere; se produce en cualquier contexto en el cual la mitificación sea necesaria y abarca cualquier época del pasado. Los ejemplos son múltiples y tan abundantes que resulta difícil elegir. Si visitamos cualquier monumento histórico o museo de historia en el que se plantee un tema tan despolitizado hoy como el Imperio bizantino, vemos con frecuencia ensalzar las figuras de Justiniano I y su esposa la emperatriz Teodora. Un buen ejemplo son los conjuntos históricos de Ravena, en especial la Basílica de San Vital. Naturalmente la museografía, así como las guías editadas plantean la grandiosidad del arte imperial bajo Justiniano y su esposa, pero jamás explican qué se escondía debajo de estos monarcas y ello a pesar que su cronista, Procopio, fue uno de sus más duros detractores. Es bueno recordar el prologo a su “Historia Secreta” en donde, entre otras

cosas dice: *Al narrar (en textos e historias anteriores) cuanto ha llegado a sucederle hasta ahora al pueblo Romano en las guerras, expuse en orden todas sus acciones, en la medida en que me resultaba posible, de acuerdo con los tiempos y los escenarios correspondientes. Sin embargo ya no voy a organizar de este modo los sucesos posteriores, puesto que a partir de este momento me propongo escribir todo cuanto haya podido suceder en cualquier parte del imperio Romano. La razón de ello es que no era sin duda posible consignar esos sucesos del modo en que debe hacerse cuando todavía estaban vivos sus actores. No era en efecto posible ni pasar inadvertido al gran número de espías ni ser descubierto sin padecer una muerte miserable, pues ni siquiera podía confiarme a los familiares más próximos, antes bien me vi obligado a ocultar las causas de muchos de los acontecimientos mencionados en los libros precedentes.*

El autor, Procopio de Cesarea, después de confesar que antes no había podido escribir la verdad por miedo a ser delatado ante el emperador o la emperatriz, añadió: *Pero ahora que me encamino a otra empresa, en cierto modo ardua y terriblemente difícil de superar, la de las vidas de Justiniano y Teodora, resulta que me encuentro temblando y me echo atrás en buena medida cuando considero que esto que habré de escribir en este momento pueda parecer increíble o inverosímil a las futuras generaciones; especialmente, cuando el tiempo, en su largo flujo, haya avejentado mi relato, temo cosechar la reputación de un mitógrafo y ser incluido entre los poetas trágicos. No voy a acobardarme ante las dimensiones de mi tarea, pues confío sin duda en que mi libro no va a carecer del apoyo de testigos. Pues los hombres de hoy, al ser los más capacitados testigos de los sucesos, transmitirán fidedignamente a los tiempos venideros la credibilidad que éstos les merecen.*

Es decir, el cronista nos explica cómo a las generaciones futuras nos parece increíble la historia de crueldades y perfidias que relata en este libro, hasta el punto de que no lo consideraran “historia”, sino “poesía trágica”, es decir, un relato no verídico. A pesar de ello, el autor de

la “Historia secreta” afirma que *procederé en primer lugar a decir cuántas infamias cometió Belisario y luego expondré también cuántas infamias cometieron Justiniano y Teodora.*

Por lo tanto, junto a tanta apología de los gobernantes del Imperio, Procopio se atrevió a consignar por escrito una implacable crítica de su obra de gobierno y de la inmoralidad de sus protagonistas.

Similarmente ocurre con otros grandes acontecimientos históricos, reflejados en innumerables textos y reproducidos en museos de Historia. La controvertida colonización española de América dispone de cronistas muy distintos y algunos de ellos muy originales y críticos con las versiones de sus coetáneos. La museografía debería recoger estas versiones y plantear una visión rigurosa, desde todos los puntos de vista, es decir, sin apartarse del más puro rigor científico.

En realidad el museo de historia no debería prescindir jamás del análisis crítico de sus fuentes; ciertamente “un museo de Historia” no es lo mismo que un “libro de historia” el museo emite mensajes de forma muy diferente. Cuando los museólogos caen en la tentación de “escribir un libro de Historia” y panelarlo en forma de cartelas informativas, en realidad no hacen museografía; lo que están haciendo es hacer un “libro mural” terriblemente incómodo de leer, ya que hay que proceder a su lectura estando de pie, cuando los libros se suelen leer sentados, con gente y ruido alrededor, ya que el museo es un espacio público, mientras que la lectura requiere una cierta concentración, y, sobre todo, porque para leer un libro solemos estar mucho más tiempo del que dedicamos a un museo de Historia. Todo esto es cierto, pero no nos exime de plantear el relato histórico, ciertamente con otros medios que el simple panel escrito, pero ateniéndose a las reglas del método histórico, que exigen formular hipótesis sobre el pasado que sean sustentadas por fuentes originales y sometidas a un análisis crítico. Sin estos requisitos la Historia que se cuenta en el museo carece de método

y, por lo tanto, se convierte en puro mito. El museo de Historia es, como hemos dicho antes, una especie de “escenario del *happening* del pasado”, pero es tarea de los museógrafos dotarlos de guión en función de las finalidades que se persigan.

LAS FINALIDADES DE LA HISTORIA QUE SE ENSEÑA EN EL MUSEO Y EN LA ESCUELA

El Museo, al igual que la escuela, se sirve de la historia con finalidades formativas. Se trata en ambos casos de instituciones que utilizan la historia con intencionalidad, para conseguir determinados objetivos; sin embargo, la historia cumple con sus propias funciones en el seno de la cultura, al margen de las necesidades de la escuela. La historia, al igual que ocurre con la religión, existe en todas las sociedades humanas; ambas constituyen dos universales culturales. Sin embargo, el concepto de historia que han desarrollado las distintas culturas, al igual que el concepto de religión, puede diferir en el espacio y en el tiempo. Existen muchísimas concepciones de la historia, aun cuando entre nosotros, *la Historia es una disciplina científica de carácter comparativo que analiza todas las sociedades a lo largo del tiempo.* Naturalmente nuestras sociedades se han valido de recursos muy variados para transmitir la historia: en el pasado las sociedades europeas se valieron la literatura épica; otras sociedades se han servido de la tradición oral, como es el caso de numerosas sociedades ágrafas. Desde la Ilustración, buena parte de Occidente se ha servido de la escuela o del museo, de la misma forma en que la sociedad norteamericana se sirve hoy en día del cine y la televisión para mostrar su historia de libertad y esclavitud, sus luchas emancipadoras y de colonización de tierras y también sus mitos. En realidad, este tipo de instrumentos comunicativos de la historia se inscriben en marcos mucho más complejos de políticas culturales que no es posible analizar aquí. Sin embargo sí que es

investigación

posible y necesario abordar las posibles funciones de los Museos de historia en nuestras sociedades y que son las siguientes:

- La función patriótica de refuerzo del sentimiento de autoestima de un colectivo.
- La función propagandística de lanzamiento de mensajes positivos sobre un régimen o sistema.
- La función ideológica, que consiste en introducir ideas o sistemas ideológicos a través de la museografía.
- La función memorialística, que consiste en mantener vivos determinados recuerdos.
- La función científica.
- La función para el ocio cultural.

Dichas funciones también se manifiestan en la escuela, de la misma forma que en los Museos. Ambas instituciones educativas, hijas de la Ilustración, tienen funciones parecidas.

LA FUNCIÓN PATRIÓTICA DE LA HISTORIA Y DE SUS MUSEOS

Como ya es sabido, en el mundo clásico se entendía por historia la disciplina literaria que formaba parte de la expresión épica de la cultura helénica. En el mundo medieval y siglos posteriores, la historia era una parte más de la explicación bíblica. Los ilustrados del siglo XVIII la caracterizaron como un instrumento de comprensión del necesario cambio y evolución de la sociedad, ligándola a la *idea de progreso*. Pero, si exceptuamos algunos casos, la historia no formaba parte sustancial de los estudios académicos.

La función patriótica de la historia es obvia; la enseñanza de la Historia como materia en las escuelas y museos de historia nace con la Revolución Francesa y con el objetivo de mantener vivo el sentimiento nacional-revolucionario. En la medida en que la Revolución fue combatida, el concepto de *nación francesa* se asoció al de *nación en armas* y el ejército tomó el relevo de la función patriótica de escuelas y museos. Los ejércitos

nacionales surgidos de las revoluciones monopolizaron la tarea de convertir a los *hijos de la patria* en hombres dispuestos a defenderla. Esta idea es la que desarrolló el concepto del *ejército como formador de valores patrióticos de la ciudadanía*.

En el siglo XIX es incorporada en casi todos los países europeos como materia en la primera y segunda enseñanza, al tiempo que se crean los estudios universitarios de esta especialidad. A partir de este momento, comienzan darse los primeros debates sobre el carácter que debe tener esta disciplina una vez llevada a las aulas escolares. En la mayoría de los casos, la enseñanza de la Historia pasó a ser una forma de ideologización para transmitir ideas políticas y sentimientos patrióticos. La consolidación de los estados liberales y el surgimiento de los nacionalismos acarrearono consigo un interés por parte de los gobiernos por fomentar el conocimiento de la historia nacional como medio para afianzar ideológicamente la legitimidad del poder, así como para cimentar y estimular el patriotismo de los ciudadanos. Consecuentemente, cuando los estados europeos crearon sus museos de Historia, lo hicieron ateniéndose a esta función.

LA FUNCIÓN PROPAGANDÍSTICA DE LA HISTORIA Y DE SUS MUSEOS

La función *propagandística* de la historia no tiene una importancia menor y realmente se introduce de forma eficaz en la enseñanza escolar. La historia entendida como arma propagandística fue una idea que desarrollaron especialmente los regímenes totalitarios del siglo XX, pero su uso no es exclusivo de aquellos regímenes. Se manifestó de numerosas formas pero fue especialmente evidente en los museos de principios del siglo XX. El fascismo italiano desarrolló en profundidad este concepto, cuyo punto culminante tenía que eclosionar en 1942. Aquel año tenía que ser el año cumbre para la cultura de propaganda del *fascio*; en efecto en 1940 se inauguró en Roma el enorme

edificio que debía albergar el más importante museo del fascismo, fuente de imágenes y contenidos de la enseñanza desde las primeras letras a la universidad⁸. Ni qué decir tiene que la Alemania nazi, los museos soviéticos de la URSS o el Museo de la Revolución de la China maoísta, así como la mayoría de regímenes totalitarios, intentaron lo mismo, con mejor o peor fortuna.

LA FUNCIÓN IDEOLÓGICA DE LA HISTORIA

La función ideológica de la historia es una de las más importantes; dicha función es muy distinta a la patriótica o a la propagandística. La tarea de la historia y del Museo desde la perspectiva ideológica consiste en inculcar a los ciudadanos que el sistema político social en el que se desenvuelven es el mejor posible, lo cual no impide reconocer que *utópicamente* podrían existir otros similares, pero difícilmente mejores. La función ideológica del Museo de historia queda reflejada de forma muy paradigmática en el modo en que se presenta el pasado de pueblos como el estadounidense en museos como el de Historia de América en la *Smithsonian* de Washington, cuyo mensaje podría resumirse, en primer lugar, en la presentación de las aportaciones que el pueblo estadounidense le ha dado a la humanidad con su ingenio, sus inventos y sus innovaciones tecnológicas. Dichos inventos han sido auténticos elementos del cambio que se ha operado en el mundo entre 1700 y 1980. En segundo lugar, al transmitir el mensaje de ser un país construido entre todos, gracias al esfuerzo de gentes de orígenes diversos, resulta ser una auténtica *nación de naciones*, erigida sobre el respeto de las identidades de cada grupo.

⁸ En las salas de este nuevo museo se tenían que exponer un gran número de excelentes reproducciones, monumentos y obras de arte de todas las provincias romanas. El material debía estar ordenado de forma didáctica, ilustrando de forma clara la idea de que el imperio fascista era el heredero natural del imperio de los césares. Éste era el mensaje de propaganda que el imperio fascista quería transmitir: ¡asociar su gloria a la de Augusto!

LA FUNCIÓN MEMORIALÍSTICA DE LOS MUSEOS DE HISTORIA

En ocasiones, los museos de Historia tienen también una función *memorialística*, que consiste en mantener vivos determinados recuerdos. Esta función suele reservarse a ciertos espacios históricos tales como campos de concentración, campos de trincheras o -en la historia antigua- catacumbas romanas. Sin embargo, los museos cuya función esencial es memorialista son los museos judíos y del holocausto. Los hay de muy diversos tipos⁹.

Todos estos *memoriales* se sirven de recursos muy efectistas, crean entornos envolventes muy emotivos, utilizan el control de la luz y, sobre todo, la imagen fotográfica y cinematográfica en combinación con objetos reales y magníficas escenografías. Quizás modelo de todos ellos sea el de Verdún, en Francia. El memorial está en Fleury-devant-Douaumont¹⁰ y constituye un lugar para recordar y evocar que recorrer.

LA FUNCIÓN CIENTÍFICA DE LA HISTORIA.

La función *científica* de la historia consiste en intentar difundir los métodos y técnicas de análisis a través de los cuales conocemos el pasado. Ni qué decir tiene que el pasado puede ser investigado con técnicas muy variadas en la medida en que la historia es la vida. De ahí que su campo de estudio sea la totalidad de las actividades humanas: desde la estadística a la arqueología pasando por la paleografía. Pocas técnicas escapan al grueso de métodos que utiliza la historia. Así pues, la historia tiene o puede tener una función científica de primer

⁹ Un museo memorial muy interesante es el Museo del Levantamiento de Varsovia, abierto al público en el año 2004. Este equipamiento, moderno y efectista, sumerge al visitante en el ambiente reinante en la ciudad durante el levantamiento contra la ocupación alemana. Se trata de un museo memorial que actúa a través de la exposición de cartas de amor, diarios personales, objetos originales, armas y una magnífica selección fotográfica y de secuencias cinematográficas. Se trata de uno de los mejores equipamientos europeos en su género.

¹⁰ Vid: <http://www.verdun-douaumont.com>

investigación

orden. Sin embargo, aun cuando los métodos pueden ser muy variados, los más frecuentes y conocidos son los que intentan explicar la historia más remota, en especial la prehistoria y la protohistoria, ya que este tipo de estudios requieren habitualmente del concurso de muchas disciplinas auxiliares de la historia. Hay museos que muestran magníficamente esta función, pero casi siempre se trata de museos de prehistoria. Es el caso de los museos de Bolzano y de las Minas prehistóricas de Gavá, en Barcelona.

LA FUNCIÓN PARA EL OCIO CULTURAL

La historia también es un importante factor de ocio y de turismo cultural; los humanos viajamos de extremo a extremo del mundo para conocer monumentos o espacios históricos; visitamos ciudades e intentamos conocer su pasado, entramos en museos y nos sumergimos en sus objetos, vemos cine o televisión y nos trasladamos a escenarios del pasado y todo ello lo hacemos como un elemento más de ocio. Somos consumidores de productos históricos en cantidades crecientes, ya sean buenos o malos, verdaderos o falsos. Ello es así porque tenemos una determinada conciencia histórica y porque es imposible prescindir totalmente del pasado. Sea pues por una razón o por otra, la historia cumple una función de ocio cultural y sus museos cumplen a menudo estas funciones.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Para concluir, creemos que puede afirmarse que el Museo de Historia es un equipamiento idóneo para formar y educar a niños y jóvenes. Ya que la potencialidad formativa de la historia hace que sea posible la reflexión sobre el conjunto de la sociedad en tiempos pasados con el objetivo de enseñar a comprender cuáles son las claves que residen detrás de los hechos, de los fenómenos históricos y de los procesos¹¹. La Historia cuenta con un importante poder formativo para los futuros ciudadanos ya que posibilita –si bien no muestra cuáles son las causas de los problemas actuales– la exposición de las claves del funcionamiento social en el pasado. Es por lo tanto un inmejorable laboratorio de análisis social. La historia, como ejercicio de análisis de problemas de las sociedades de otros tiempos, ayuda a comprender la complejidad de cualquier acontecimiento, de cualquier fenómeno social político actual y de cualquier proceso histórico mediante el análisis de causas y consecuencias. Aquí radican sus mejores posibilidades formativas y ello es posible reflejarlo en los Museos de Historia. ■

¹¹ Vid. sobre qué es la historia el reciente libro de MORADILLOS, E., *Las caras de Clío. Una Introducción a la Historia*, Madrid, Ed. Siglo XXI, 2009.

José Manuel Cruz Valdovinos

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

La colección Santander

RESUMEN

La colección Santander de obras artísticas se ha formado a lo largo de más de treinta años. La Colección Santander ha sido objeto de diversas exposiciones, que han puesto al alcance de numerosos públicos el conocimiento y disfrute de sus obras. Las actuaciones de la Fundación se han encaminado en dos direcciones por lo que respecta a la Colección. Por una parte, la exhibición de sus fondos y por otra, la inauguración de una exposición permanente. El inventario y catalogación razonada de los fondos es otro capítulo importante en la gestión de la Fundación. La Colección reúne obras de diversas ramas del Arte. La pintura ocupa un lugar principal, con varios centenares de piezas, pero también hay dibujos y esculturas, si bien en menor cantidad. Además, existen ejemplares, numerosos y de consideración, de tapices, muebles y relojes, cerámica y porcelana. Por fin, la colección numismática, muy importante, alcanza aproximadamente mil piezas.

PALABRAS CLAVE: Colecciones de arte / Inventario / Catalogación / Gestión cultural / Exposiciones temporales

ABSTRACT

THE SANTANDER COLLECTION

José Manuel Cruz Valdovinos
Complutense University of Madrid

The Santander collection of art works has been formed over more than thirty years and it has been the subject of several exhibitions, allowing numerous people to know and enjoy them. The actions of the Foundation have followed two paths as to the collection is concerned: its exhibition and the inauguration of a permanent section. Another important issue in the management of the Foundation is the creation of an inventory and the reasoned cataloguing of the collection, which gathers works from several art fields. Painting has paramount importance, with several hundreds of works, but there are also some drawings and sculptures, though in fewer number. Besides, there are numerous and valuable examples of tapestry, furniture and clocks, pottery and china. As to the numismatic collection, of great importance, it reaches about one thousand pieces.

KEYWORD: Art Collections / Inventory / Cataloguing / Cultural Management – Art Exhibitions

investigación

SU FORMACIÓN Y CARACTERÍSTICAS

La colección Santander de obras artísticas se ha formado a lo largo de más de treinta años. El periodo podría alargarse hasta casi el siglo si atendemos al tiempo en que fueron ingresando en colecciones de diferentes entidades bancarias las piezas que ahora la forman; los procesos de integración de estas entidades con el Banco Santander han supuesto, de modo paralelo, la fusión de sus colecciones artísticas. Es de destacar que no se haya enajenado -en lo fundamental- nada de lo adquirido por medios tan diversos y en un periodo tan dilatado de tiempo.

Los fondos del Banco Santander fueron llegando en su momento a las entidades ya desaparecidas por caminos diversos pero sobre todo por compra y por encargo directo en algunas ocasiones. Nos recuerda a lo que fueron las colecciones de monarcas, nobles y eclesiásticos en épocas preteritas, en que el grueso procedía de además de herencias por encargos y adquisiciones de otras colecciones. No hay especialización, ni uniformidad pero sí diversidad y mucha calidad. Nos parece necesario subrayar estos aspectos: la importancia de los fondos puede sugerir la similitud con un museo, en especial, tras la instalación de una exposición permanente a la que luego nos referiremos.

El origen primigenio de la Colección se halla en el Banco Urquijo, con muchas de cuyas obras se hizo una gran exposición en 1982. Existió en esta entidad un ánimo específico de reunir obras de arte y formar una colección propiamente dicha, si bien lo temprano del momento quizá no permitió que se trazara una línea concreta para su composición futura. Las fusiones del Banco Hispano Americano con el Banco Central, además de otras menores, contribuyeron en la década de los noventa a su engrandecimiento. Como Colección Central Hispano apareció durante bastantes años mientras la Fundación desplegaba una actividad extraordinaria, de la que luego se hará sucinta mención. La fusión con el Banco Santander enriqueció de nuevo este fondo artístico y supuso nuevo formato para la Fundación, a pesar de la continuidad de su equipo de dirección, integrado

desde muchos años atrás por su director gerente don Javier Aguado Sobrino con la ayuda extraordinaria de doña Rosario López Merás y también luego de doña María Beguiristáin Barrientos y de doña Blanca Gómez Mosquete. La gestión de la Colección pasó a ocupar un lugar primordial en sus actividades, sin perjuicio de la organización de actividades variadísimas e incontables.

La Colección Santander ha sido objeto de diversas exposiciones, que han puesto al alcance de numerosos públicos el conocimiento y disfrute de sus obras. Hemos de recordar que la antigua sala de exposiciones de la Fundación, en la calle del Marqués de Villamagna de Madrid, se había inaugurado en 1991 con una escogida selección de las piezas del Renacimiento y del Barroco más brillantes del conjunto, y que aquélla tan añorada sala se clausuró en 2003 con la exposición titulada “La exaltación de las Artes”, donde se exhibieron las obras más notables de todas las especialidades que reúne la Colección, incluidos, por ejemplo, tapices y monedas.

Desde entonces, las actuaciones de la Fundación se han encaminado en dos direcciones por lo que respecta a la Colección. Por una parte, la exhibición de sus fondos y por otra, la inauguración de una exposición permanente. Una selección, que varía en función de las circunstancias y sobre todo de las características del local disponible, se ha mostrado en varias ciudades españolas -Santiago de Compostela, Santander o Málaga- pero también en el extranjero, Chile, Brasil y México, y existe la intención de continuar, pues son muchas las instituciones que lo han solicitado. En cuanto a la exposición permanente, ha quedado instalada en la ciudad financiera de Boadilla del Monte, inmediata a Madrid, donde reside desde hace poco tiempo la sede de la dirección del Banco Santander. No hay precedentes en España de otro Banco que exhiba de forma continua su fondo de arte, y lo hace en un espacio amplísimo, de unos 3.000 m², abierto al público desde 2006, que cuenta con un servicio de visitas guiadas. Allí mismo se han celebrado ya exposiciones de fondos ajenos, y se va a continuar en esa línea.

La conservación de las obras ha sido preocupación principal de los responsables de la Colección. De acuer-

do a la necesidad, la importancia de la pieza o la oportunidad de una exposición pública, se ha procedido sucesivamente a aplicar los tratamientos oportunos. Valga como ejemplo muy notable la restauración efectuada en las pinturas de Luis de Morales y de Francisco de Zurbarán, con resultados espectaculares.

El inventario y catalogación razonada de los fondos es otro capítulo importante en la gestión de la Fundación. En 1982 se publicó un catálogo de la colección del Banco Urquijo, que, como ya se ha indicado, constituye el punto de partida de la actual. En 1991 aparecía el segundo catálogo, con la colección del Banco Hispano Americano, donde se había integrado ya la primeramente mencionada. Cinco años más tarde, bajo el título Colección Central Hispano, se editó un monumental catálogo con introducción general de Alfonso E. Pérez Sánchez y capítulos referidos a la pintura de los siglos XVI y XVII (Matías Díaz Padrón), siglos XVIII y primera mitad del XIX (Jesús Urrea y José Luis Díez), escultura y artes decorativas (Juan José Junquera), época del realismo y novecentismo (Francesc Fontbona), arte de las vanguardias y la modernidad moderada (José Corredor-Matheos) y generaciones contemporáneas (Francisco Calvo Serraller). Recogía muchas de las piezas del fondo con amplios comentarios redactados por los citados especialistas y por otros, como Javier Barón, Juan Miguel Serrera o Enrique Valdivieso, y todas las demás con su ficha correspondiente; la obra incluía una relación exhaustiva de las exposiciones en que habían figurado piezas así como de la bibliografía existente sobre ellas, inclusive la anterior a su ingreso en la colección bancaria.

A la exposición ya citada “La exaltación de las Artes. Colección Santander Central Hispano” acompañó un grueso catálogo en que, además de nuevos estudios sobre obras ya publicadas anteriormente, se incluyeron nuevas fichas catalográficas de pinturas y esculturas redactadas por Fernando Benito, Manuela Mena, Blanca Pons-Sorolla o por nosotros mismos; en esta ocasión, se contó también con la colaboración de María Antonia Casanovas para los comentarios de las piezas de cerámica y, por vez primera, se mostró una selección de la colección

de numismática, hecha, catalogada y comentada por la ya fallecida Carmen Alfaro. A partir de aquella ocasión, hemos tenido el honor de redactar las introducciones a los catálogos de las exposiciones sucesivas y de actuar como director de las mismas.

Bajo el nombre de Colección Grupo Santander, se editó en 2006 un extenso volumen en que aparecen más de doscientas obras de pintura, dibujo y escultura y casi cuarenta tapices, muebles y cerámicas, con sus estudios correspondientes redactados por una treintena de especialistas. A los mencionados anteriormente se añadieron los nombres, entre otros, de Trinidad de Antonio, Carmen Bernárdez, Salvador Carretero, María Teresa Cruz Yábar, Benito Navarrete y Alejandro Vergara; algunos comentarios están redactados por los propios artistas: Juan Asensio, Richard Deacon y Cristina Iglesias. La edición estaba justificada por el hecho de que se hubieran incorporado a la Colección pinturas procedentes del Banco Santander. Muy importante fue la inclusión, con comentarios de María José Salazar, de más de veinte pinturas de Solana, cuya presencia en la Colección resulta lógica por la vinculación afectiva de la entidad a Cantabria. También se incluyeron estudios de la decena de adquisiciones recientes destinadas a su colocación en espacios exteriores y jardines de la ciudad financiera de Boadilla del Monte. Además, se estudiaron piezas que sólo se habían fichado anteriormente, en especial dentro del grupo de las obras contemporáneas

Los catálogos de las sucesivas exposiciones no han incluido nuevas obras ni, por tanto, comentarios inéditos, pues ha sido poco el tiempo que ha pasado desde la publicación de 2006. Pero persiste la intención de incorporar nuevas piezas a la Colección y de que sean catalogadas, y es permanente el deseo de que el estudio de las antiguas se mantenga al día. El hecho de que la Fundación autorice el préstamo de obras para las más diversas exposiciones propicia descubrimientos y comentarios innovadores, que se añaden a los que suelen figurar en artículos y libros científicos que citan las piezas de la Colección. El monumental catálogo de 2006, por tanto, podrá actualizarse periódicamente.

investigación

En 2009 se ha puesto a disposición del público la catalogación de la colección de monedas que ha efectuado el Departamento de Numismática del Museo Arqueológico Nacional; se vende en disco digital y también se puede consultar electrónicamente.

CONTENIDO DE LA COLECCIÓN

La Colección reúne obras de diversas ramas del Arte. La pintura ocupa un lugar principal, con varios centenares de piezas, pero también hay dibujos y esculturas, si bien en menor cantidad. Además, existen ejemplares, numerosos y de consideración, de tapices, muebles y relojes, cerámica y porcelana. Por fin, la colección numismática, muy importante, alcanza aproximadamente mil piezas. Examinamos con algún detenimiento cada uno de estos conjuntos.

PINTURA DEL SIGLO XVI

Las pinturas más antiguas corresponden al siglo XVI, dentro de los periodos que denominamos renacimiento y manierismo, que podemos alargar hasta los inicios del siglo siguiente. Hay obras hechas en distintos territorios de la Península Ibérica, así como en Franconia, Flandes, Venecia y Florencia.

El llamado tríptico de Luzea (pues procede de Torre de Luzea, cerca de Zarauz), con las tablas de la *Adoración de la Virgen*, *San José y pastores*, *Presentación en el templo* y *Adoración de los Magos*, se ha atribuido a diversos maestros anónimos del entorno zamorano, advirtiendo relaciones con Juan de Borgoña. Ahora conocemos que el hijo homónimo de este maestro vivió en Toro desde la muerte de su padre en 1536 hasta 1558 al menos, por lo que a él o a otros pintores activos en tierras zamoranas en el segundo tercio del siglo que conocieron su pintura -como Lorenzo de Ávila o Martín de Carvajal- han de corresponder estas obras.

Obra extraordinaria es la gran tabla de Juan de Juanes con la *Inmaculada Concepción* coronada por la Trinidad, según la narración de la visión del jesuita Martín Al-

berro en Valencia. Es muy probable que sea la pintura que contrató en 1537 para la iglesia de San Bartolomé y que fue desplazada del altar mayor en el siglo XVII. Perteneció más tarde al infante Sebastián Gabriel. Hasta diecisiete símbolos marianos aparecen con sus respectivas filacterias.

Por las mismas fechas, aunque fuera treinta años mayor y pertenezca a una corriente artística por completo diversa, hizo Lucas Cranach el Viejo la tabla de *La predicación de san Juan Bautista*. Aparece firmada con el consabido dragoncito que adoptó desde 1508 el pintor franconio como marca de obrador, pero con las alas bajas, según sucede desde 1537 en que murió Hans, su hijo mayor. Además del interés que entraña por la escasez de obras del pintor en museos y colecciones españolas, hay que destacar que, entre las seiscientas piezas conocidas del artista, no hay ninguna con este asunto, y sólo una xilografía de 1516 lo recoge, aunque con numerosas variaciones.

A mediados de la centuria pueden datarse varias obras. El *Bodegón con la Sagrada Familia* es una versión salida del obrador de Pieter Aertsen, donde se realizaron varias por el éxito del original de 1551. La acostumbrada oposición entre los opulentos alimentos de primer término y las pequeñas figuras del fondo cobra un nuevo significado al contraponer la caridad de la Virgen durante la huída a Egipto y la referencia en el texto de una tablilla a un escándalo de corrupción, que ahora denominaríamos urbanística, sucedido en Amberes en el año citado. El retrato de un *Joven de veinticinco años con pelliza* se atribuye a Tintoretto en el decenio 1550-1560, ya que reúne sus principales características formales y de análisis psicológico, sin embargo de que no dirija su mirada al espectador; algunas debilidades de perspectiva y color en la mesa a la izquierda pueden deberse a desacertados retoques posteriores. El *Halconero* parece que es una réplica del ejemplar firmado por el antuerpiense Frans Floris de Vriendt en 1558 que se conserva en el museo Herzog Anton Ulrich de Brunswick. Introdutor del romanismo en Amberes desde su regreso de Italia en 1545 a través de asuntos diversos, cultivó escasamente el retrato a pesar de su habilidad para el género, como demuestra esta tabla.

Algo más tardía es una de las joyas de la Colección, si bien se trata de una tabla no mayor de un palmo. El extremeño Luis de Morales en su *Ecce Homo* presenta una imagen devocional propia del ambiente contrarreformista que impulsó san Juan de Ribera desde 1562 en que ocupó la sede pacense. Lejos de la narración evangélica y también de la abstracción de sus últimas obras, consigue una imagen que mueve a la compasión, llena de mansedumbre, dolorida y sangrienta, con realismo punzante en la corona de espinas y áspero en la toga; retórica en el gesto, que provoca al espectador a una profunda meditación.

Aunque estudiosos italianos -que señalaron la procedencia de la florentina casa Capponi- se inclinaron a atribuir a Jacopino del Conte el retrato del *Joven desconocido*, nos parece que reúne características suficientes para relacionarlo con la manera del Bronzino, si bien ofrece matices que lo distancian del maestro y nos llevaron a defender la autoría de Alessandro Allori, que lo pintaría en Florencia en los años finales del siglo XVI. La austeridad de la ambientación, la gravedad del color, extendido en amplias superficies, y la rígida geometría, dotan a la obra de una elegancia que se diría contrarreformista.

Poco después hay que datar las dos obras del Greco que posee la Colección. El *Cristo agonizante*, firmado, ha sido negado al pintor cretense a veces y atribuido a su hijo. Para otros, entre los que nos incluimos, es obra del maestro, no sólo por algunas variantes en figuras y paisaje (una fantasmal e inventada Toledo) sino por la soltura de las pinceladas y el artificial tratamiento de las luces. Ha de ser obra de inicios del siglo XVII. La *Anunciación* forma parte del encargo que le hizo al Greco don Pedro Salazar de Mendoza, administrador del hospital de San Juan Bautista de Toledo, fundado por el cardenal Tavera. El gran lienzo estaba destinado a uno de los altares colaterales y, al morir en 1614, no estaba terminado; lo concluyó su hijo Jorge Manuel y no llegó nunca a colocarse en la ubicación prevista. Hubo que encargar en 1635 a Félix Castello lienzos con los mismos asuntos. A la obra de la Colección le falta un fragmento en la parte superior -con ángeles músicos- que se conserva en la Galería Nacional de Atenas desde

1931, aunque se ignora cuándo se produjo la división, pues no se conoce la historia de la pintura desde el siglo XVII. El alargamiento de las figuras, la transformación de los colores primarios, el trabajo de manchas sobre todo en las Virtudes de la zona alta, los cambios de escala son algunas de las atractivas características de la obra; el escenario, con la perspectiva geométrica del embaldosado, se deberá a la intervención de Jorge Manuel.

PINTURA DEL SIGLO XVII

Si ya las obras del Greco se datan en el siglo XVII, hay que señalar que la Colección es muy rica en pinturas de esta centuria, en la que abundan los nombres famosos y los cuadros de gran calidad. Con algunas excepciones, las piezas se reparten por su origen entre Amberes, Madrid, Valencia, Sevilla, Roma, Nápoles y probablemente París.

Entre las pinturas hechas en Amberes hay que destacar paisajes, naturalezas muertas y retratos. El *País con jinete* muestra el número 128 que sirvió para identificarlo como uno de los seis de Joost de Momper que figuran en el inventario del marqués de Leganés a su muerte en 1655. Por la amplitud del punto de vista, los contrastes entre zonas boscosas y acuáticas, la presencia abundante de figurillas y construcciones, como el gran monasterio, y la gama cromática que tiende a fundir los colores en la lejanía resulta obra típica de los últimos años, hacia 1630, de uno de los más admirados paisajistas del primer tercio del siglo en Amberes. Menos poético, sin la grandeza panorámica del otro y con fuertes diferencias entre las partes sombrías y las soleadas, es el paisaje atribuido a Jan Wildens con el asunto bíblico de *José vendido por sus hermanos*; será de fecha parecida por el artificio del color y la ausencia de la levedad de las mejores obras de este frecuente colaborador de otros pintores.

Dos grandes pinturas de naturalezas muertas son también antuerpienses. El *Bodegón del enfriador* lo atribuímos a Frans Snyders en época temprana, quizá antes incluso del viaje a Italia en 1608-1609. La composición diagonal con el pavo real es constante en el pintor; la cocina con figuras al fondo procede de Aertsen y Beuc-

Investigación

kelaer y la mesa con sus objetos recuerda las pinturas de colaciones de Osias Beert y Clara Peeters; desaparecerán en obras posteriores. El *Bodegón con criada* ofrece elementos semejantes si bien con perro y gato vivos y una composición sin los últimos términos del precedente. A pesar de ello, Díaz Padrón defendió la atribución a Paul de Vos imitando a su maestro.

Varios retratos cierran este apartado. La tabla que representa al obispo de Amberes *Jan van Malder* ha de ser obra de Antoon van Dyck en 1628/1630, aunque no es seguro que se trate del original perdido. El conde de Fuensaldaña adquirió un ejemplar en la venta de los bienes de Carlos de Inglaterra en 1651, que podría ser el mismo u otro que tuvo el marqués de Leganés; tiene posibilidades de ser el que existe en la Colección, sin embargo de ciertas durezas en la aplicación del color y las luces y sombras, producto quizá de excesivas limpiezas. El retrato de *Diego Felípez de Guzmán, marqués de Leganés*, pintado por el mismo van Dyck en Bruselas a fines de 1634 o a inicios del año siguiente es una de las más famosas piezas de la Colección; sin embargo, el retrato que aparece entre los bienes del marqués en 1637 es el ejemplar que ha adquirido en 1988 el National Museum of Western Art de Tokio, ya que ostenta el número 457 que tenía en el inventario. Se trata de un retrato a la madrileña, aunque con retórica en el gesto y opulencia en la ambientación, que lo diferencian de los que hacía Velázquez al mismo tiempo. El obispo dominico *Michel Ophovius* era amigo y quizá confesor de Peter Paul Rubens, que le retrató en varias ocasiones; la tabla de la Colección es un ejemplar que se ha datado en 1635 y parece obra amistosa, con cierto carácter informal.

Dada la escasez de pinturas holandesas en España, hay que destacar el *Paisaje con cuatro árboles* firmado por Jan Lagoon, pintor de vida y obra corta realizada en Haarlem, su patria, y en Ámsterdam. Los árboles de primer término y las nubes de rico cromatismo contrastan con la reposada visión de la llanura de amplio y lejano horizonte; se puede datar hacia 1650/1660.

Las pinturas hechas en España son numerosas. Comenzaremos por las sevillanas. Zurbarán es el autor

de la *Virgen niña dormida*, versión comparable sin desventaja con la que se conserva en la catedral de Jerez de la Frontera. Debió pintarse poco antes de que su autor se trasladara a la Corte en 1634 o poco después de su regreso a Sevilla al año siguiente. La reciente limpieza ha puesto más de relieve sus calidades de color y de tratamiento de las distintas materias, sean las telas, el libro, la silla o el florero sobre la mesita. La *Adoración de los pastores* todavía está a la espera de que se descubra a su autor, que parece formado con Zurbarán y conocedor de una estampa de Rubens; activo quizá en Sevilla hacia 1640. Han ingresado hace poco tiempo los dos lienzos que representan *Escritorio con arquilla y frutero*, ambos firmados por Pedro de Campobín, que constituyen una pareja que se colocaría enfrentada. Cuando los dimos a conocer explicamos con detalle los motivos que nos llevaron a datarlos en sus primeros años sevillanos, hacia 1630/1640, época en la que no se conoce ninguna pieza fechada, contrariamente a lo que luego será frecuente. Dado el interés que este pintor ha suscitado en los últimos años, cobra especial importancia esta pareja, que se aparta de su producción más conocida.

Más tarde, hacia 1680, está pintada *La imposición del nombre de Jesús* de Juan de Valdés Leal. Es una pieza típica y madura, por su expresividad, claroscuro y dinamismo emocional. El pintor sevillano sigue la recomendación de Pacheco respecto a la manera de presentar la circuncisión de Jesús, por la misma Virgen y sin más testigos que san José y los ángeles. Pudo ser un encargo privado pero de antiguo se citaba una obra con este asunto en el coro de la Merced Calzada.

No es sevillana, sino granadina, *La presentación de la Virgen en el templo* que firma Juan de Sevilla hacia 1670 y que ofrece formato más alargado y diversas variantes sobre el ejemplar sin firma del Museo del Prado. Definen la obra los influjos de Cano, su maestro, pero también de Valdés Leal en alguna figura, la complejidad compositiva con perspectiva desde abajo y su atención a detalles cotidianos.

Otro conjunto de pinturas están hechas en Madrid. La que se viene titulado *El mensajero*, que debe de ser

un correo que entrega un billete o carta a otra persona -que estaría situada a la izquierda en una parte perdida del lienzo-, ha sido atribuida sin discusión a fray Juan Ricci hacia 1640. Se ha propuesto que el destinatario del billete sea el eclesiástico sentado de la colección Moret. Se trata, por tanto, de una escena no religiosa, si bien sus características formales responden a las de otras que hizo para los monasterios de su orden benedictina. Aunque su fecha es objeto de controversia, opinamos que *La educación de la Virgen* de Alonso Cano se pintaría en Madrid en torno a 1650. Por su gran tamaño parece un cuadro de altar, pero aún no se ha averiguado su procedencia originaria. Ambientada en una terraza que se abre al paisaje, como se hizo por diversos pintores madrileños quizá a partir de Rubens, presenta ricas estructuras compositivas, equilibrio en los variados tonos, escorzos en los ángeles y reposo en las dos protagonistas, que se caracterizan contrastadamente, definiendo su excelencia. Hemos adjudicado a Diego Polo el *San Juan Bautista*, que puede ser el que hizo para el escribano Alonso Portero y que datamos hacia 1645, tras concluir las dos parejas reales que pintó para la Alcoba del Rey en el Alcázar. Un análisis formal y comparativo -no se conoce obra alguna firmada- en que destaca la influencia de la producción tardía de Tiziano justifica nuestra atribución.

Dos obras de pintores especializados en géneros que entonces se consideraban menores se realizaron en Madrid en el decenio 1655-1665. El *Canastillo y dos guirnalda de flores*, firmado por Juan de Arellano -que, con su pareja, hoy en colección privada, perteneció al marqués de Moret- es pieza opulenta por los tres grupos de variadas flores con tarjeta de piedra, elemento ya utilizado en obras anteriores, y un canastillo que luego empleará constantemente. Desde hace tiempo viene siendo atribuido al flamenco Juan de la Corte *El juicio de Salomón*, pero nos parece que es obra típica de Francisco Gutiérrez, quien murió en Madrid en 1670 o poco antes. La pieza es parecida a la del mismo asunto que se guarda en el Museo del Prado. El amplio despliegue de perspectiva en una grandiosa edificación de tres naves, el dibujo del pavimento,

las dobles pilastras sobre altos basamentos, el piso superior con puertas adinteladas y balaustrada, trono y dosel real e incluso los soldados con alabardas, son elementos coincidentes -por vestidos y actitudes- con los de otros cuadros del pintor citado; nada semejante se observa en obras de Juan de la Corte, especializado en pintura de batallas.

Obra curiosa y rara es *La heroica derrota de Orán*, que firma Antonio Palomino, datable en 1698 o 1699. Representa, según narra una gran tarjeta ovalada en el ángulo inferior izquierdo, un episodio bélico de caballería cerca de Orán sucedido en marzo de 1698, en que se batieron las tropas cristianas al mando del alférez José de Angulo y que acabó con su martirio y el de trece compañeros más en Mequínez. El escudo que se ve arriba, a la derecha, refuerza la impresión de que fue un encargo de la familia del militar. Son visibles los influjos de pinturas de batallas hechas por Luca Giordano, que estaba en España y a quien el pintor cordobés conoció y acompañó con gran frecuencia.

Hay tres pinturas realizadas en Valencia. *La predicación de san Vicente Ferrer* de Alonso Cano debe de ser la obra citada de antiguo en San Francisco de Valencia. El granadino marchó a la ciudad en 1644 tras el asesinato de su esposa, que, como es obvio, le trastornó profundamente, para regresar a la Corte al año siguiente. Es obra en la que destaca la pincelada fluida en quienes escuchan al Santo, observados con naturalidad cotidiana, frente al aspecto más escultórico del predicador. En cambio, la pareja de escenas veterotestamentarias: *Adoración del becerro de oro* (Éxodo 32) y *La serpiente de bronce* (Números 21), firmada la segunda, pertenecen al valenciano Esteve March y son obras características por su colorido cálido, la expresividad nerviosa de las figuras y la ambientación rural. Hay que destacar el contraste entre el simbolismo de los dos elementos alzados en cada pintura, negativo uno y positivo otro.

El cuadro de grandes dimensiones del napolitano Domenico Gargiulo, conocido como Mico Spadaro, presenta todavía problemas en la identificación del asunto. Podría ser el desembarco en 1630 en Nápoles

Investigación

de la infanta María, hermana de Felipe IV, cuando iba a reunirse con su esposo Fernando, rey de Hungría, pues en el siglo XVIII se describe como tal una obra de este tamaño en poder de un capitán napolitano hecha por el citado pintor. Pero lo representado no parece que sea el puerto de Nápoles, la moda corresponde a veinte años más tarde e incluso se diría que es un embarco, por lo que cabe la posibilidad de que se refiera al de Mariana de Habsburgo en 1649 en Final Ligur dirigiéndose a España para casar con su tío Felipe IV, o que el cuadro se pintara veinte años después del acontecimiento, cuando Gargiulo tenía cuarenta años. En 1688 se enviaron a Madrid desde Nápoles, entre otras pinturas de Luca Giordano, las cuatro que representaban *Las partes del mundo y los héroes conquistadores*. En el incendio de la embajada española en Lisboa en 1974 pereció, al parecer, una de las obras y sufrieron daños las demás, si bien nos consta que, en la actualidad, *Asia y África* están colgadas en el palacio de la Zarzuela. Tanto en Nápoles como en Madrid, el conjunto fue copiado en el obrador del pintor. En la Colección se conserva una serie completa, reducida a la mitad en sus dimensiones, fiel por completo a la original y de notable calidad, aunque se desconoce su origen. Las pinturas, muy ricas iconográficamente, se inspiran en Cesare Ripa con leves variantes y añadiendo las figuras de la Iglesia católica, Alejandro Magno, Escipión el Africano y la Monarquía española a Europa, Asia, África y América respectivamente.

Firmada por el danés Eberhart Keilhau, conocido como monsú Bernardo, *El heroísmo de Cayo Mucio Scaevola* recuerda una leyenda romana transmitida por Tito Livio y otros escritores latinos. Retenido Cayo por el rey etrusco que asediaba Roma cuando iba a matarle, mostró su determinación dejando quemar su mano derecha en el fuego; fue perdonado, se firmó la paz y fue apodado “zurdo”. Como ejemplo de quien se sacrifica por la libertad de su ciudad y su pueblo, el pasaje fue reproducido en numerosas ocasiones. Keilhau se formó y trabajó en varias ciudades antes de establecerse definitivamente en Roma desde 1656 hasta su muerte en 1687; allí haría seguramente esta obra.

Hasta ahora no se ha identificado al Ioannes Baptista Manerius, *almae urbis accademicus*, que firma una naturaleza muerta representando *Los cinco sentidos*. Hace tres años avanzamos la hipótesis de que se tratara de Jean-Baptista Monnoyer (1636-1699), francés de Lille muerto en Londres. No nos consta que fuera académico romano, como indica la firma, pero su pieza de ingreso en la Academia de París en 1665 (Museo Fabre, Montpellier), de parecido tamaño, ofrece extraordinarias coincidencias con la de la Colección. Opinamos que, en fecha cercana a ser académico francés, lo sería también romano; más tarde se especializará exclusivamente en floreros. Todavía nos resulta enigmática la similitud de una obra que ha aparecido recientemente en el mercado atribuida a Carlo Manieri, pero sin firma; se trata de un pintor del que nada se sabe con certeza; cabe sospechar alguna confusión entre apellidos similares.

PINTURA DEL SIGLO XVIII

No alcanza la Colección a tener tantas y tan importantes obras del siglo XVIII como del anterior. Señalaremos las más significativas. La *Batalla de don Quijote con unos cueros de vino tinto* ha sido atribuida convincentemente al zaragozano Valero Iriarte y es probable que formara parte de una serie sobre la novela de Cervantes. Es conocida la admiración de Felipe V por ella -llegó a escribir una versión, recientemente reeditada- y varios pintores del ámbito cortesano recibieron órdenes de pintar asuntos quijotescos durante su reinado. Otras pinturas de géneros diversos corresponden a autores extranjeros. Una *Naturaleza muerta de caza en un jardín*, está firmada por el parisino Jean Baptiste Oudry en 1715; tiene una pareja como sucedía con frecuencia en obras decorativas. Pertenece a su producción temprana y ofrecen la opulencia y variedad que la caracterizaron; influidas por los cultivadores neerlandeses del género, resultan un poco oscuras y menos diáfanas que sus grandes piezas de madurez. El retrato de *Carlos de Borbón, rey de las Dos Sicilias*, futuro Carlos III, hecho por el napolitano Giuseppe Bonito quizá con motivo de la victoria de 1744 sobre las tropas austriacas en Velletri, fue imagen oficial -varias veces replicada- del

monarca, que le valió a su autor en 1751 el título de pintor de Cámara. A la indispensable individualización se une la composición estudiada y el refinamiento cromático; hay que añadir que se conserva el rico marco originario. También trabajó en Nápoles desde mediados del siglo el quizá romano Carlo Bonavia. Se especializó en vistas reales o panoramas inventados para viajeros que hacían el “gran tour”, siguiendo fielmente las huellas de Vernet. Su *Naufragio en una cala rocosa*, firmado y datado en 1757, es prueba de su atractivo estilo, pleno de efectos teatrales.

PINTURA DEL SIGLO XIX Y COMIENZOS DEL SIGLO XX

Por razones históricas y económicas entre otras, las colecciones españolas, tanto públicas como privadas, suelen ser mucho más abundantes en piezas del siglo XIX realizadas por pintores hispanos, aunque a veces hechas fuera de España, que en obras de artistas extranjeros. Así sucede en la Colección.

No son muy numerosas las pinturas anteriores al final del reinado de Isabel II si se compara con el número de las posteriores a 1880 que incluye el conjunto estudiado. El *Retrato de caballero* firmado por Esquivel es una típica muestra de su capacidad para conseguir el parecido, lo que le procuró frecuentes encargos de burgueses y personajes de altas clases sociales de Madrid durante la regencia de María Cristina. De la misma época -están firmadas y fechadas en 1835- son las dos vistas de *La catedral de Sevilla*, de Pérez Villaamil. En una se representa la procesión del Corpus Christi en el interior del templo, mientras la otra muestra el exterior por la parte de las gradas. Más cerca de la realidad que en otras ocasiones y, por tanto, con interés documental, son piezas que muestran su habilidad para la pintura arquitectónica y sus tendencias al costumbrismo. *Ruinas clásicas en un paisaje*, firmado y fechado en 1848 por Lluís Rigalt, es obra principal de su primera etapa. En la tradición clasicista de la pintura de ruinas es, por el contrario, una obra romántica por su fantástica invención, el tratamiento cromático y la consideración del hombre en la naturaleza.

Seleccionaremos algunas obras entre el conjunto numerosísimo de pintura que posee la Colección del periodo que se extiende aproximadamente entre 1880 y 1910. La mayoría de los cuadros están firmados y fechados, de manera que es sencilla y casi siempre exacta su clasificación. Poco antes de la fecha indicada, en 1877, data un joven Ricardo de Madrazo el gran apunte del natural de una caravana de camelleros en Tánger; la afición por los asuntos orientales se muestra aquí mediante un aspecto de realidad cotidiana, eliminando cualquier componente fantástico muy propio del momento. Dos obras diferentes están hechas en París en 1883: una minuciosa y deslumbrante vista del Palacio ducal de Venecia, de Martín Rico Ortega, y un busto de caballero vestido a la usanza del siglo XVII que Francisco Domingo Marqués trató con técnica de realismo historicista. El preciosismo fortuniano repercute en muchos pintores de esta época, con un aparente realismo puesto al servicio de un género anecdótico e intrascendente, a veces con visos de costumbrismo. Así sucede con un grupo de obras del jerezano Germán Álvarez de Algeciras y otras del valenciano Joaquín Agrasot o del reusense José Llovera.

Distinto carácter tiene el realismo aplicado al paisaje que se observa en el gran cuadro de Ramón Martí Alsina de 1887, una de las mejores obras de su última etapa, o con la obra de su discípulo Modest Urgell, con una ruinoso ermita típica de su visión lírica y de soledad; también el cántabro Agustín Riancho está representado con un enorme paisaje del río Pas, pintado en su tierra natal al regreso del largo periodo vivido en Bélgica. Es singular, en cambio, por el asunto religioso representado, la gran aguada en grisalla sobre papel del guipuzcoano José de Echenagusía: su *Llegada al Calvario*, pintada en Roma, le valió una segunda medalla en la Exposición nacional de 1884; esta aguada ha de ser una versión preparada para la reproducción grabada. También es cuadro histórico *Las hijas del Cid*, versión corregida y ampliada que hizo Ignacio Pinazo de la obra de pensionado que envió en 1879 desde Roma a Valencia; la técnica empleada y la importancia de los desnudos le alejan de la más común visión de la pintura de historia.

Investigación

Lo mismo que el boceto de *Ninfas y amorcillos*, de 1887, destinado al techo de algún palacio; las pinceladas libres y espontáneas atemperan el detalle minucioso propio de estas obras en otros pintores. También valenciano y coetáneo, Francisco Miralles se acercó en la década de 1880 al impresionismo francés, como muestra su tabla *Dama con sombrilla*.

En los años sucesivos hay que citar en primer lugar a varios artistas catalanes, casi todos barceloneses, representantes de varias tendencias que se manifestaron alrededor del cambio de siglo. La mayoría aparecen en la colección con más de una obra. Del naturalista Francesc Gimeno hay dos vistas urbanas distantes en fecha, todavía reconocibles en la actualidad a pesar de los cambios sufridos: la barcelonesa *Plaza del Rey* es de 1896 y *La calle Balmes* -que ahora lleva el nombre del pintor-, en Sant Gervasi de Cassoles, de 1927, última obra que pintó desde la terraza de la casa en que vivió y murió. De Ramón Casas y Santiago Rusiñol, llamados modernistas, hay varias piezas de distintos géneros. Del primero destacamos dos retratos (1888 y 1904) de su hermana Motserrat y un pequeño lienzo pintado en París hacia 1890, *Mujer tras la persiana*, con típicos efectos luminosos a contraluz. De Rusiñol se conservan desde obras parisinas (1894) hasta vistas de jardines con árboles de época posterior, como uno de Aranjuez de 1916, año en que fue nombrado jardinero honorario mayor de aquella posesión real. Se conserva una amplia colección de dibujos de Anglada Camarasa realizados en su época parisina, de valencianas y de ramas en Mallorca. Apenas un poco más jóvenes, Mir y Nonell, amigos y coetáneos, con inicio común y trayectoria posterior diversa, están presentes en la Colección. Del primero hay varias pinturas que responden a sus distintas etapas, entre las que destaca *Primavera*, hacia 1910, de abstracción casi monocroma. Isidre Nonell, con un dibujo parisino y *Dolors*, tabla de 1910, donde combina cierta serenidad melancólica en el perfil y la mirada con atrevidas y visibles pinceladas y cromatismo poco convencional.

Diferentes son los estilos de pintores de otros orígenes. La modernidad del asturiano Darío de Regoyos,

forjada en el contacto con la vanguardia bruselesa de “Les XX” se desarrolló en la interpretación del paisaje de pueblos y ciudades españolas. *Sierra Nevada* (1905), con el puente de las Angustias sobre el Genil, fue de su amigo el pintor Théo van Rysselberghe, y *Altos hornos de Bilbao* (1908) testimonia su interés por el progreso industrial. Las *Manolas* de Francisco Iturrino es una prueba brillante de su lenguaje próximo al fauvismo, lleno de audacias cromáticas y compositivas; parece que es obra anterior a los viajes que hizo en 1908, 1910 y 1911 a Andalucía y Marruecos con su gran amigo Matisse, cuya altura llegaría a alcanzar en esos años. *Las tres primas*, del vasco Zuloaga, es probablemente un boceto de pincelada suelta y rara paleta para una famosa obra de 1903 del Museo Nacional de Arte de Cataluña. Al mismo tiempo, un joven Nicanor Piñole retrataba con aire cezannesco a su prima Pepita; en otras obras se muestra más convencional.

El luminista Sorolla firma varios retratos, entre ellos los de su discípulo Agustín Otermín (1892), ajeno a cualquier convención, y el inacabado que debe de representar al conde de Casal (1899), mientras *Niños buscando mariscos* (1919), una de sus últimas obras, es audaz por el punto de vista alto y la libertad de manchas. Varias piezas del también valenciano Navarro Llorens, anteriores a la guerra mundial, son convencionales en composición y color, aunque destacan los efectos de luz; con otro carácter y formación, su paisano Cecilio Pla atrae también por su juego lumínico en su apunte granadino de 1894. Muy tardías son las dos obras del sevillano Gonzalo Bilbao, un *Bautizo en Francia* y un *Viático en Toledo*, costumbristas, pero con mucha atención al efecto atmosférico.

Simbolismo teñido de historicismo caracteriza el *Panneau* de 1912 de Julio Romero de Torres, obra típica con mujeres sensuales y melancólicas y el fondo abierto al barandal de la ribera cordobesa del Guadalquivir. También encaja en una visión simbolista el famoso retrato de *Cléo de Merode* (1910), una de las mujeres más admiradas de una época que terminaba; es la obra más importante de su coetáneo Manuel Benedito. Su

no menos conocida *Vuelta de la montaña* es prueba del academicismo pintoresco que cultivaría apenas tres años después, lo mismo que en varios retratos.

PINTURA DEL SIGLO XX

Vascos y catalanes se reparten un gran grupo de obras hacia 1930, poco antes del comienzo de la guerra civil. Al noucentismo responde Sunyer en el retrato de las dos hijas del francés Charles Daure, en cuya casa pasó temporadas en 1935 y 1936. No muy lejano resulta Arteta en sus *Muchachas bañistas*, por su sobriedad cromática, orden compositivo y simplicidad anatómica. Los hermanos Zubiaurre están presentes con varias obras que los distinguen sin embargo de su común casticismo. Muy singular es la *Alegoría campestre* del sevillano Joaquín María Valverde, originariamente un gran mural para un chalet en la colonia del Viso de Madrid, que responde a una visión inspirada por el renacimiento italiano, fruto de su estancia como pensionado en la Academia de España en Roma (1922-1928). Caso aparte, aunque coincide cronológicamente, es el de Sert, de gran significación histórica. Los grandes lienzos murales que celebran las cervantinas bodas de Camacho decoraron el comedor del hotel Waldorf Astoria de Nueva York desde 1929 hasta 1972. A pesar de su carácter popular, hispanizante y goyesco, son muestra espectacular y simbólica del fin de una época del capitalismo internacional.

Colección dentro de la Colección es el conjunto de veintitrés lienzos de José Gutiérrez Solana. La afición a la pintura de este artista, tan absolutamente ligado a Santander, se inició con don Emilio Botín, padre del actual presidente del Banco, y ha continuado en su hijo, lo que explica que se haya reunido este grupo incomparable de obras realizadas desde 1906 en que Solana tenía veinte años hasta 1945 en que falleció. Comprende todos los asuntos propios de su pintura: retrato individual y colectivo, tipos humanos, los toros, las máscaras, procesiones y verbenas, las prostitutas, la muerte, además de objetos comunes y peculiares. El carácter literario y la visión tremendista del mundo se manifiestan en esta antología que reúne muchas de las piezas más conocidas e importantes de su catálogo.

Entre las obras cercanas a la guerra civil que responden a maneras y formas de mayor modernidad y tono más universal mencionaremos el dibujo de cabeza cubista de Julio González (1936), el que agrupa varias figuras surrealistas de Benjamín Palencia (1934) y la acuarela con boceto para un decorado de la “Numancia” cervantina que hizo Alberto Sánchez en Valencia en 1936 y que llevó consigo a su salida de España hacia el exilio. De los dos últimos se conservan otras piezas posteriores.

Artistas significativos de movimientos como el cubismo o el surrealismo están presentes en la Colección con obras posteriores a la guerra mundial. El 9 de junio de 1967 firma Picasso el *Busto de caballero* como tercera obra de ese día, sin embargo de sus más de ochenta y cinco años. Su inagotable inventiva y la variación constante sobre un mismo asunto hacen cada vez más apreciadas estas obras tardías. El *Sobreteixim* de Miró es su primera experiencia textil, ya con setenta y nueve años. Oscar Domínguez pintó, cerca ya de su trágica muerte, *Ritmo para una sonata de Chopin*.

Además de lo ya citado, son muy numerosas las obras datadas en la segunda mitad del siglo XX, por lo general de artistas nacidos ya en esa centuria o poco antes de su comienzo. Por su gran número tendremos que limitarnos a citar a los autores. Varios de estos pintores pasaron años en París y asimilaron tendencias de vanguardia de manera diversa, que se diluyen con el paso del tiempo, aunque permanezca un sólido fundamento pictórico: Vázquez Díaz primero, luego Cossío, Bores o Viñes. Trayectorias muy diversas tienen Ortega Muñoz y Díaz Caneja, que se acercaron en sus paisajes -menos uno que el otro- a visiones informales de la tierra. Más jóvenes, de la generación nacida hacia 1920, Redondela, Delgado, Beulas y Martínez Novillo ofrecen curiosos paralelos en la disolución de las formas ante paisajes de pueblos o ciudades.

Otros artistas representados en la Colección han mostrado lenguajes considerados más audaces por su distanciamiento de la figuración y por sus actitudes de modernidad más evidente. Trabajando en París, Clavé

Investigación

realizó obras que, sin embargo de sus referencias cubistas y en ocasiones surrealistas, se mueven hacia la abstracción. En cambio, Barjola aúna recuerdos picasianos con castizo expresionismo.

A pesar de la breve existencia de El Paso, los artistas que integraron el grupo y otros relacionados con ellos marcaron una dirección de indudable importancia para el arte en España por su informalismo y compromiso con la innovación cultural y la contestación política. Entre las obras de la Colección cabe destacar las de Saura, Millares, Feito, Rivera y Viola; son todas anteriores a 1970, correspondientes al que es probablemente su decenio más característico. Solo la pieza de Canogar es posterior en bastantes años.

Por otros caminos llegaron también al informalismo José Caballero o César Manrique; también de José Guerrero, en contacto con el expresionismo abstracto norteamericano, se conserva una obra hecha antes de volver a España. Enfrentándose a la madera, Lucio Muñoz y Francisco Ferreras están representados con piezas de fechas cercanas. En cambio, Hernández Mompó se mueve con suavidad y claridad en una línea más lírica y cotidiana. Delicada poesía destilan las obras abstractas de Zóbel. Rueda representa la geometría más estricta, y los ritmos también geométricos de Palazuelo responden sin embargo a una concepción distinta, en una obra plena de consistencia y belleza. En coordenadas geométricas se mueve también el Equipo 57, grupo formado en Córdoba.

Al lado de los anteriores, resulta escasa la representación de los artistas catalanes que fundaron Dau al Set en 1948, que, desde el surrealismo, avanzaron en dirección informalista con más o menos intensidad, pero dejando una obra trascendente. Pero sí es amplia y de gran calidad la de la obra de Tàpies, con una pieza de 1950 y otras varias de su mejor momento, el decenio de los sesentas. Le acompaña Cuixart con un lienzo más tardío.

El incremento de la Colección ha continuado con obras de artistas nacidos en el segundo tercio del siglo XX. Gordillo sirvió de referencia a otros pintores, aún con estilos distintos, por su valoración de la nuda pintura en formas y colores. Eduardo Arroyo, exiliado

largo tiempo en París, y el Equipo Crónica, formado por los valencianos Rafael Solbes y Manolo Valdés, son representantes máximos de la figuración española, comparable a la del pop-art norteamericano, repleta de sorprendentes citas desde lo erudito a lo vulgar. Tras la muerte de Solbes, Valdés ha proseguido su obra con referencias al arte del pasado, pero resueltas con sentido matérico lleno de atractivo. En Pérez Villalta hallamos un ejemplar de la figuración madrileña, donde también abundan citas pretéritas con carácter más conceptual unido a lo autobiográfico.

De la década de los ochentas cuenta la colección con sendos pares de pinturas de Sicilia y Barceló pertenecientes a sus etapas iniciales, pues apenas contaban treinta años; se observan curiosas coincidencias de empaste dramático en fondos muy densos cruzados por contrastados objetos cotidianos. Igualmente se originan circunstanciales paralelos entre Broto y Albacete, que valoran los fondos de labor muy insistente en los diversos componentes y ponen su contrapunto con simples formas geométricas. La observación del conjunto de obras características de estos artistas, y de otros como García Sevilla, Miguel Ybáñez o Uslé, oscilantes en un expresionismo simplificador, formalista o poético, permite examinar su evolución, incluso los giros de cierta brusquedad en sus producciones.

Las fechas más cercanas al fin del siglo corresponden a lienzos de dos artistas más jóvenes, Lazkano y Lacalle, aunque rondando los cincuenta años. Composiciones que evocan lugares y espacios con orden multiplicado en el uno y fragmentación itinerante en el otro.

ESCULTURA

La Colección cuenta también con una serie de interesantes esculturas, algunas obras antiguas de primordial importancia y un valioso conjunto de la segunda mitad del siglo XX. Vamos referirnos a continuación a las más relevantes. La excelente talla en madera de *Cristo flagelado* de Gregorio Fernández, hacia 1616, es un tipo que repetiría con frecuencia, pues satisfacía con plenitud las ansias devocionales de cualquier cliente. El

realismo abunda en detalles emocionantes, aunque sin excesos en la expresión; la anatomía es respetada con fidelidad y el ritmo compositivo resulta sutil y coherente en todas sus partes. El busto de mármol de *Carlos III* está firmado y datado por Juan Pascual de Mena en 1764. Es semejante al que encargó la Academia de Bellas Artes de San Fernando al artífice toledano en 1759, cuando aún no había llegado el monarca a Madrid y que envió terminado en diciembre de 1764, hecho en un trozo de mármol que le proporcionó el escultor Olivieri. Seguramente aprovechó los modelos en yeso hechos para tal ocasión en otros bustos, como éste, que le encargarían instituciones oficiales. Es retrato bien caracterizado, de labor cuidadosa y detallada y con ricos efectos de claroscuro.

Como sucede en pintura, también existen en la colección algunas piezas escultóricas, de bronce, anteriores a la guerra civil española ligadas en cierta manera al noucentismo. El *Busto de mujer joven* de Casanovas dulcifica su clasicismo pero mantiene su sonrisa de figura arcaica griega. *El violinista Costa* es una típica estatuilla de Hugué, de un clasicismo teñido de lo popular.

Diversas, aunque en ocasiones con el mismo asunto, son las piezas tardías de esculturas que nacieron al terminar el siglo XIX. El *Toro* (1957) de Ángel Ferrant, en madera, tiene resabios surrealistas. Alberto, en su *Pájaro bebiendo agua* consigue depurar los aspectos realistas bajo influencias brancusianas; del *Toro ibérico*, rítmico y sintético, se conserva en la Colección el original y el primer ejemplar de los ocho fundidos tras la muerte del artista.

Baltasar Lobo y Pablo Serrano, nacidos en 1910, coinciden en los mismos años con obras de gran simplificación figurativa -la *Siesta* del primero- o informales y simbólicas: *Hombre con puerta*, de Serrano. Como este último, también Chirino formó parte del grupo El Paso; a esa época corresponde su *Raíz*, de hierro y cromoacero que se despliega horizontalmente. De la misma generación son Amadeo Gabino, que realizó cubos de acero a los que llamó mitológicamente *Apolo*; Marcel Martí ofrece su visión fantasmal de las islas Me-

das en diez elementos de mármol y José Luis Sánchez hace en bronce *Tánatos*, con volúmenes gemelos unidos cadenciosamente. También la obra más antigua de Alfaro -*Generatriz 3*- con varillas de acero marca un ritmo ondulante, mientras el retrato imaginario de *Charlotte von Stein* en mármol, muestra, muchos años después, un giro comparable, aunque sea simbólica la intención.

Eduardo Chillida ha sido para muchos el más grande de nuestros escultores durante la segunda mitad del siglo XX. Las tres obras con que cuenta la Colección, sin embargo de su cercanía cronológica -*Rumor de límites VII* (hierro y granito), *Toki* (acero) y *Elogio de la luz XVI* (alabastro)- ofrecen, por su material y estructura, variaciones sobre el espacio y la forma desde una perspectiva siempre humanista.

Aunque de la misma generación que los anteriores, Julio López Hernández transmite una realidad cotidiana transfigurada y fragmentada (*Tapia y perro*). La mucho más joven Susana Solano, en cambio, en su *Patena de tránsito XV* en chapa de hierro, dota al material de sentido metafórico. Aún más Cristina Iglesias, que con su tejadillo de alabastro origina un sorprendente ámbito para el espectador.

Un acontecimiento de la mayor importancia para la Colección ha sido la adquisición, ya en el corriente siglo, de obras escultóricas de dimensiones sobresalientes que van ocupando su lugar en el entorno exterior de los edificios que conforman la nueva ciudad financiera del Banco Santander. Sus autores, Richard Deacon, Dan Graham, Anish Kapoor, Richard Serra, Juan Muñoz, Juan Asensio, Kimmo Schoderus y Cristina Iglesias.

TAPICES

La colección de tapices es una de las más destacadas entre las que existen en España por la calidad y cantidad de los paños, pero también porque abarca épocas y procedencias diversas. Los más antiguos forman parte de una serie de la *Historia de Troya* tejidos en Bruselas hacia 1515/1525 según modelos de Jan van Roome, pintor de Margarita de Austria. Hacia 1575 se fecha un paño de la *Historia de Alejandro*, tejido quizá

investigación

en Bruselas con modelos que remiten a Jan Vermeulen. Serie destacadísima son los ocho paños tejidos en Bruselas hacia 1660 por Jan Leyniers cuya marca ostentan; la mayoría de los modelos proceden de algún pintor rubeniano, pero ni éste ni los demás han sido identificados. El asunto es *La exaltación de las Artes*, uniendo las liberales tradicionales con la Arquitectura, Escultura y Pintura, destacando la ingenuidad y peso intelectual de estas últimas a pesar del componente manual de su realización; las diferentes dimensiones de los paños demuestran que fueron fruto de un encargo para un emplazamiento concreto.

Entre los tapices de fabricación francesa se conserva uno de los catorce paños de la *Historia de Luis XIV –La rendición de Marsal en 1663–* según modelos de Charles Lebrun y de François van der Meulen, tejido por Saint Laurent en los Gobelinos entre 1669 y 1675; el destino originario fue la embajada de Francia en Roma. De una serie dedicada a figuras veterotestamentarias se guarda *Susana acusada de adulterio*, tejido en 1716 por Jacques Neilson en los Gobelinos; es obra magnífica de la que el Museo del Prado guarda el modelo que hizo Antoine Coppel. En la manufactura real de Beauvais, en cambio, se tejó la *Historia del rey de China* en seis paños que confirma la moda chinesca; en la Colección se conserva *El viaje del Príncipe*, hacia 1700, con modelos, entre otros, de Monnoyer, a quien hemos citado como pintor. Quizá pertenece a la manufactura de Amberes, hacia mediados del siglo XVIII, el paño de *Don Quijote y el caballero de los espejos* según modelo de Charles-Antoine Coppel que es muestra del gran éxito alcanzado en la época por la novela de Cervantes.

MUEBLES, CERÁMICA Y OTROS OBJETOS

El capítulo de muebles cuenta con un cierto número de ejemplares reseñables. Tras un escritorio de finales del siglo XVI hay varios de la centuria siguiente, todos castellanos, lo mismo que pies cerrados aunque no correspondientes. También hay que citar dos cajas fuertes germánicas de hierro de los siglos XVI y XVII. Destaca una consola según diseño de Filippo Juvarra

procedente del real sitio de La Granja de San Ildefonso, donde se conservan otras tres. Ya neoclásico es un buró de tambor barcelonés. Algunos muebles franceses de la segunda mitad del siglo XIX son característicos del gusto opulento que usaba caoba y bronce dorado como materiales predilectos.

En otros capítulos que cuentan con número menor de piezas se inscriben dos cornucopias de mediados del siglo XVIII con espejos quizá venecianos que llevan asuntos figurados grabados. Es magnífico un sortú de bronce dorado y con superficie de espejo del gran parisino Pierre-Philippe Thomire, datable hacia 1830. Entre varios relojes de caja alta destaca el londinense, con la firma de Henry Thornton, hacia 1720; varios son los franceses decimonónicos o de chimenea con garniciones de bronce.

Además de algunas piezas de porcelana China, Meissen o Buen Retiro hay que destacar la espléndida colección de cerámica de Alcora, que abarca prácticamente todos los estilos y periodos –desde la fundación en 1727 por el IX conde de Aranda hasta su extinción en 1895– pero casi todas las piezas son anteriores al reinado de Carlos IV. Los tipos de las piezas son también muy diversos, destacando las de vajilla como platos de diversas formas y funciones, salvillas, salseras, azucareros, enfriadores, jarros y numerosas mancerinas, pero también azafates, candeleros, escribanía, apliques, aguamaniles e incluso parejas de bustos y de jarrones ornamentales.

No haremos referencia pormenorizada a la colección numismática, pues, según hemos indicado, puede consultarse con una precisa clasificación por vía electrónica.

Finalizamos señalando que la Colección sigue abierta tanto para efectuar –como en los grandes museos– alguna depuración que resulte oportuna, como para acrecentarla en la medida de lo posible. Además, deseosa la Fundación que la gestiona de desempeñar una función social, se exhibe de modo permanente y de manera temporal al mostrarla parcialmente en las diversas exposiciones, sin que se descuiden las publicaciones. A su difusión y conocimiento hemos pretendido contribuir con estas páginas. ■

Lina Nagel Vega

RESPONSABLE DE NORMALIZACIÓN Y TRÁFICO ILÍCITO.
CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DE BIENES PATRIMONIALES DE CHILE

Marisol Richter

HISTORIADORA DEL ARTE, UNIVERSIDAD INTERNACIONAL SEK, CHILE

Cynthia Valdivieso

HISTORIADORA DEL ARTE, UNIVERSIDAD INTERNACIONAL SEK, CHILE

Tesouro de Arte y Arquitectura y Tesouro Regional Patrimonial. Experiencias de normalización para colecciones museales en Chile

RESUMEN

La documentación de colecciones en Chile ha sufrido una gran transformación al incorporar sistemas automatizados que ayuden en la gestión y control de nuestras colecciones, exigiendo a los involucrados en labores de registro y documentación la capacidad de procesar la información de manera sistematizada y unificar los criterios de trabajo y de catalogación. Se consigue por tanto mejorar su administración, dar un sentido informativo y científico a los bienes culturales, además de llevar a cabo un intercambio eficiente de información. Dentro de estas tareas, ha resultado fundamental el desarrollo de herramientas de normalización de vocabulario: Tesouro de Arte & Arquitectura (TAA) y el Tesouro Regional Patrimonial (TRP).

PALABRAS CLAVE: Documentación de colecciones / Catalogación / Gestión de colecciones / Bienes culturales / Normalización de vocabulario

ABSTRACT

ART & ARCHITECTURE THESAURUS AND HERITAGE REGIONAL THESAURUS. STANDARDIZATION EXPERIENCES FOR MUSEUM COLLECTIONS IN CHILE

Lina Nagel (Art historian, Christian-Albrechts University, Germany. Responsible for Standardization and Illicit Trade Documentation Centre of Heritage Assets)

Marisol Richter (Art Historian, SEK International University, Chile. Professional Assistant Documentation Centre of Heritage Assets)

Cynthia Valdez (Art Historian, SEK International University, Chile. Professional Assistant Documentation Centre of Heritage Assets)

The documentation of collections in Chile has undergone a major transformation by incorporating automated systems to assist in the management and control of our collections, requiring those involved in recording and documenting to have the ability to process information in a systematic way and to unify the work and cataloguing criteria. As a result, its administration is improved, the cultural assets gain some informative and scientific sense and there is an efficient exchange of information. In these tasks, it has been essential to develop tools for the standardization of vocabulary: Art & Architecture Thesaurus (AAT) and the Regional Heritage Thesaurus (TRP).

KEYWORD: Documentation of collections / Cataloguing / Management of collections / Cultural assets / Standardization of vocabulary

Investigación

La documentación de colecciones en Chile ha sufrido una gran transformación al incorporar sistemas automatizados que ayuden en la gestión y control de nuestras colecciones, exigiendo a los involucrados en labores de registro y documentación la capacidad de procesar la información de manera sistematizada y unificar los criterios de trabajo y de catalogación.

Se consigue por tanto mejorar su administración, dar un sentido informativo y científico a los bienes culturales, además de llevar a cabo un intercambio eficiente de información. Dentro de estas tareas, ha resultado fundamental el desarrollo de herramientas de normalización de vocabulario: Tesoro de Arte & Arquitectura (TAA)¹ y el Tesoro Regional Patrimonial (TRP)².

INTRODUCCIÓN AL TEMA

La información correcta de las colecciones reduce la incertidumbre de conocer un objeto y el registrador, que en su gestión diaria debe ocuparse entre otras labores, de precisar la terminología necesaria para definirlos. Tarea no menor en tanto que podría derivar en listados o diccionarios interminables, que a la larga sólo responderían a las necesidades de cada institución en particular.

Conociendo esta problemática, el Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales (CDBP), organismo técnico dependiente de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), comenzó en los años noventa con un plan de desarrollo y automatización de las colecciones que se encuentran en los 26 museos de la DIBAM.

Luego del desarrollo del programa computacional SUR³ (Sistema Unificado de Registros), basado en un estándar de estructura de datos para definir las cate-

gorías donde toda la información relacionada con los objetos debe estar contenida, adaptación de las *Categories for the Description of Works of Art* (CDWA)⁴.

La ordenación de los campos y subcampos, la flexibilidad de introducir requisitos, como la posibilidad de repetir información en campos como **Creador/Fábrica, Título, Dimensiones, Materiales** y otros, junto a la introducción de herramientas de normalización de vocabulario y estándares internacionales, SUR se conforma como una novedosa herramienta en los museos del continente americano⁵.

La necesidad de normalizar, como compromiso de los museos para que sus colecciones no pierdan valor en relación a su conocimiento, para poder exponerlo y comunicarlo al público hace que toda la información contenida en las bases de datos exige una normalización del vocabulario para permitir la recuperación de datos de manera eficiente, generar informes, búsqueda de la información sea rápida y efectiva, así como también que permita el intercambio de información a partir del uso de estándares que aseguren la compatibilidad de ella.

A su vez, y considerando que la normalización de vocabulario, junto con la aplicación de estándares, no se puede imponer; cada institución y cada profesional registrador tiene que asumir la responsabilidad de este proceso como parte esencial de sus actividades, por el solo hecho que la automatización de colecciones pone en evidencia la necesidad imperiosa de normalizar los vocabularios utilizados. El uso de tesauros facilita esta labor; entendiéndose por tesauros estándares de valores de datos de vocabulario controlado de términos, estructurado para que permita establecer relaciones semánticas dentro de un conocimiento en particular.

Cumplíéndose una década del siglo XXI se ha conseguido la profesionalización de las actividades de documentación y una toma de conciencia en cuanto a la

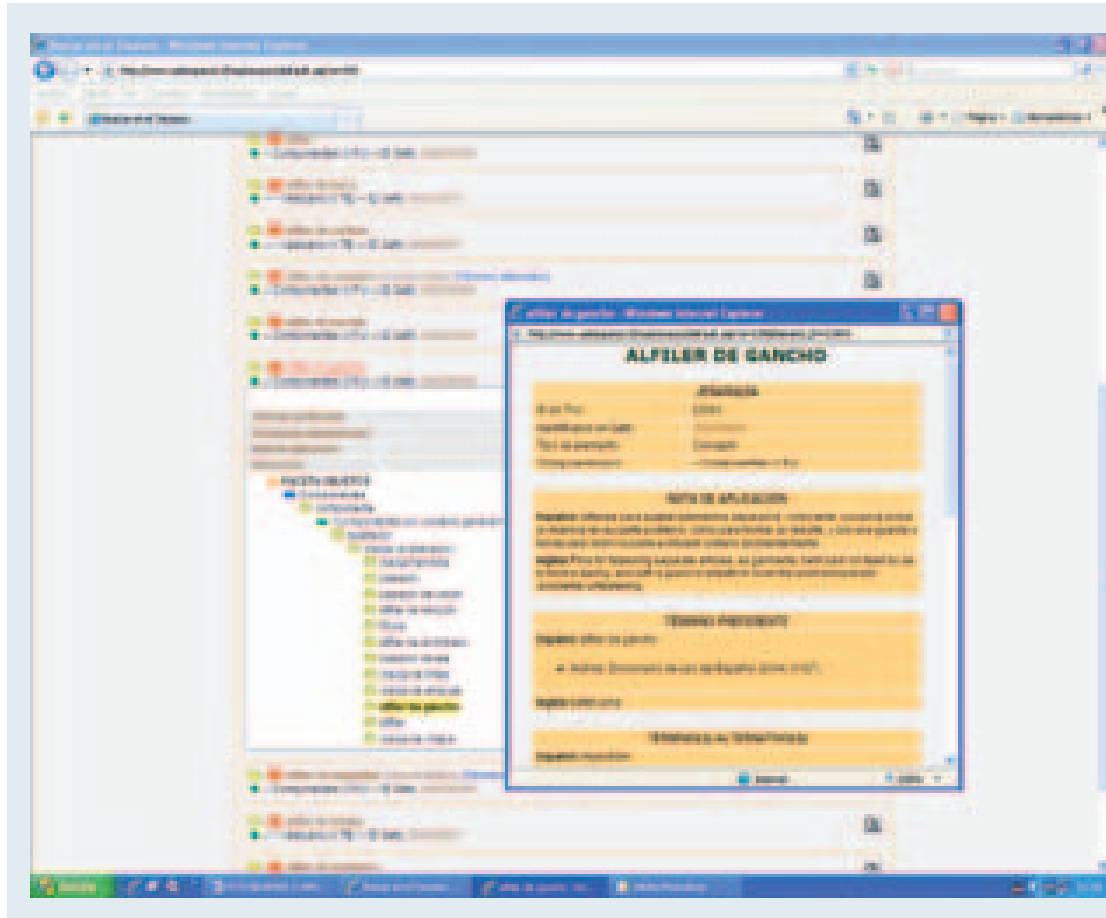
¹ <http://www.aatespanol.cl>

² <http://www.tesauroregional.cl>

³ Algunos museos particulares, públicos o institucionales no DIBAM que aun usan el SUR Access, se integrarán a la red. El programa se entrega a la institución, previa capacitación a los profesionales encargados del registro.

⁴ www.getty.edu/research/conducting_research/standards/cdwa

⁵ Para mayor información ver el artículo *Gestión de la base de datos SUR* de Roubillard y Nagel. En Revista *Museos*, n° 22, 1997.



importancia de mantener un registro ordenado y normalizado para cada institución, como una manera de proteger no sólo la información asociada a los objetos, sino también el objeto en si mismo. Es por eso que *Los museos no pueden conformarse sólo con reunir información asociada a sus colecciones, estas instituciones también deben ser capaces de gestionarla, preservarla y difundirla al público*⁶. El saber *que se tiene, donde se tiene y como se tiene* ha sido fundamental en este proceso.

⁶ NAGEL, L. y NÚÑEZ, G., "Normalización de vocabulario: preservación de la información" en *Revista Conserva*, Nº 9, Santiago, Ed. Andros, 2005, p. 8.

LOS TESAUROS

TESAURO DE ARTE & ARQUITECTURA

En la búsqueda de tesauros para ser empleados en el ingreso de colecciones, se evaluó el *Art & Architecture Thesaurus (AAT)*⁷ como la más eficiente herramienta para ser traducida al español. Aunque el AAT cubre mayoritariamente la terminología para la información de nuestras colecciones, posee una falencia en terminología específica para objetos que conforman las coleccio-

⁷ http://www.getty.edu/research/conducting_research/vocabularies/aat/

Investigación

nes arqueológicas y antropológicas, tan características del continente americano, experiencia que condujo a preparar incluir dentro del proyecto que se señala en el siguiente párrafo la sugerencia de términos, trabajo que luego continuó desarrollándose según se señala más adelante.

Para la traducción y búsqueda de equivalencias del tesoro del AAT (versión en inglés) al idioma español se contó con financiamiento del The Getty Grant Program: durante los años 2000 - 2003 y 2005 - 2008⁸.

Esta tarea requirió un intenso intercambio de conocimientos entre historiadores del arte y expertos en temas específicos para los términos seleccionados, junto a la búsqueda de bibliografía que fundamentara su elección, logrando así una herramienta eficaz como es el *Tesoro de Arte & Arquitectura* en español. En la actualidad esta herramienta es usada, además de los profesionales de museos DIBAM, por numerosos profesionales e instituciones de Chile y el resto del mundo; para este uso es una enorme ventaja que el TAA permita la búsqueda en español e inglés.

EXPERIENCIA DE TRABAJO DE VOCABULARIO EN UN MUSEO TIPO⁹

El Museo Histórico Nacional (MHN) trabaja desde el año 1997 en el *reordenamiento de la colección general en el que se aplicaron criterios y categorías internacionales para la descripción de obras de arte, tomando como base referencial las Categorías para la Descripción de Obras de Arte. Este fue el primer paso tendiente a la*

*unificación y corrección de las denominaciones de los objetos*¹⁰.

El MHN ha considerado como prioritario el trabajo de normalización de vocabulario especializado para las once tipologías de colecciones que custodia el MHN¹¹, con el fin de sistematizar y unificar criterios que nos permitan hacer los rescates de información pertinentes. Es por ello que la normalización de terminología puede permitir la *unificación y estructuración del vocabulario técnico utilizado en la descripción y catalogación de bienes culturales*¹² para quienes trabajan a diario con colecciones de carácter patrimonial; sobre todo si tomamos en cuenta que cada registrador posee una forma propia de escribir o “describir”, o una manera personal de catalogar, que no necesariamente posee el rigor requerido para tales fines.

Mucha de la información que se comenzó a ingresar en SUR respondía a términos que eran parte del “diccionario histórico” proveniente de los libros de inventario del MHN¹³ y que frente a la necesidad de avanzar lo más rápido posible en el proceso de cuantificación, ubicación y registro de las colecciones, obligó en una primera etapa a consignar la información prácticamente tal como estaba. En el proceso de normalización se trabajó con cada una de las colecciones y sus respectivos curadores, comenzando por la Colección de Textil y Vestuario, a partir del análisis término a término y la revisión de tesauros y diccionarios.

Para la normalización en el MHN se optó, en algunos casos, por conservar el término en el idioma vernacu-

⁸ Proyectos Desarrollo, Manejo y Distribución del Art & Architecture The-saurus al Español, y Herramientas para la Catalogación del Patrimonio Cultural: revisión del Tesoro de Arte & Arquitectura y desarrollo de un manual de registro de colecciones.

⁹ Se comenzó con el ingreso de colecciones al programa SUR, pero sólo en forma sistemática a partir del 2002 con los proyectos patrimoniales: “Racionalización, conservación, documentación e ingreso de las colecciones del Museo Histórico Nacional al programa SUR” (2002-2003) y “Automatización y manejo integral de colecciones del Museo Histórico Nacional” (2004-2005).

¹⁰ MARTÍNEZ, J.M., “La documentación, ¿Un problema histórico?” en *Revista Museos*, n.º 22, Santiago, Ed. Dibam, 1997, p. 31.

¹¹ Armas y Armamentos, Artes Decorativas y Escultura, Artes Populares y Artesanía, Arqueología y Etnografía, Fotografía, Herramientas y Equipos, Libros y Documentos, Mobiliario, Numismática, Pinturas y Estampas, Textil y Vestuario.

¹² ALQUÉZAR, E., *Domus, un sistema de documentación de museos informatizado. Estado de la cuestión y perspectivas de futuro*, n.º 0, 2004, p. 32. www.mcu.es/museos/revista/index.jsp.

¹³ La creación del Museo Histórico Nacional tiene fecha del 2 de Mayo de 1911. Su colección se formó a partir de la Exposición del Colonaje (1873) y de la Exposición Histórica del Centenario (1910).

lar aunque exista un término en español, siendo éste preferente. Para los especialistas el término en inglés o en su idioma vernacular es de uso preferente, a pesar de reconocer que en algunos casos los términos en español son los términos principales en el TAA.

Aigrette garzota (término principal en TAA)

Sporran escarcela escocesa (término principal en TAA)

SUGERENCIA DE TÉRMINOS

Otra tarea importante que se dio en este trabajo de normalización como también por iniciativa del área de Normalización, es la sugerencia de nuevos términos al Getty Vocabulary Program, como los que se indican a continuación, en donde también se procedió a ubicarlos jerárquicamente dentro de la estructura del TAA:

SARGA

Sarga

(Jerarquía Materiales)

Sarga

(Faceta Objetos → Comunicación Verbal y Visual)

Mantón de Manila

(Faceta Objetos → Jerarquía Componentes;
Accesorios de Vestir)

Almofrej

(Faceta Objetos → Jerarquía Componentes;
Componentes de Mobiliario)

Posteriormente, entre los años 2005-2008, el CDBP continuó la investigación de sugerencias de nuevos términos a lo largo del segundo proyecto Getty, donde se procedió a revisar una extensa bibliografía especializada que permitió detectar la ausencia de un gran número de términos relacionados con el arte iberoamericano o con objetos litúrgicos, no están incluidos en el AAT¹⁴. El

estudio consistió en confeccionar una ficha de trabajo que contempla una “Nota de Aplicación”, es decir, una definición explicativa del vocablo estudiado a partir de las definiciones dadas en las distintas fuentes.

La investigación finalizó con el estudio de 98 términos, los que se encuentran en proceso de aceptación e incorporación al *Tesaurus de Arte & Arquitectura*. Por otra parte el interés de difundir este trabajo definió un plan de circulación que incluyó la presentación de los resultados en formato afiche durante la conferencia de CIDOC¹⁵ 2009¹⁶.

Para ejemplificar este trabajo y respecto a tres de los términos que se indican anteriormente para el MHN, *almofrej*, *mantón de manila* y *sarga*, la investigación bibliográfica, llevó a presentar las siguientes notas de aplicación al Getty Vocabulary Program:

ALMOFREJ

Nota de aplicación

- Funda que cubría la cama de camino, confeccionada de cuero o tela gruesa para el exterior y forrada con tela en el interior. Hoy en desuso.

Bibliografía empleada

- Aguiló, María Paz; Cueros. Cordobanes y guadamecés en Historia de las artes aplicadas e industriales en España, Ediciones Cátedra S. A., Madrid, 1994, p. 330.
- Alemany y Bolufer, J. Diccionario de la Lengua Española, Ed. Ramón Sopena, Barcelona, s/a, p. 94.
- Rodríguez Bernis, Sofia, Diccionario de mobiliario, Ed. Secretaría General Técnica, Subdirección de Publicaciones, Información y Documentación, Ministerio de Cultura, Madrid, 2005, pág. 33.
- Moliner, María, Diccionario de uso del español, tomo I, Ed. Gredos, Madrid, 2004, pág. 142.
- VVAA, Diccionario de la Real Academia Española, tomos I y II, Ed. Espasa Calpe, Buenos Aires, 2001, pág. 118.

¹⁴ Proyecto N° 66133 financiado con el aporte del FONDART 2008 (Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes) del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, titulado *Investigación y normalización documental de terminología de arte patrimonial chileno y americano: incorporación a estándares internacionales*, cuyas investigadoras fueron: Cynthia Valdívieso, Marisol Richter y Ada Fernández.

¹⁵ Comité Internacional de Documentación perteneciente al ICOM – Comité Internacional de Museos.

¹⁶ <http://www.aatespanol.cl/taa/publico/ftp/archivo/fondart.pdf>

investigación

Alfregte y mantón de Manila



Almofrej y sarga



Otra bibliografía empleada:

- Góngora, Mario, Encomenderos y estancieros: estudios acerca de la constitución social aristocrática de Chile después de la conquista 1580-1660, Ed. Universidad de Chile, Sede Valparaíso, Depto. de Historia, Valparaíso, 1970.
- Kordic, Raisa, Testamentos coloniales chilenos, Iberoamericana Vervuert, Madrid, 2005.
- Retamal Ávila, Julio, Testamentos de indios en Chile Colonial, 1564-1801, RIL Ed., Santiago, 2000.

MANTÓN DE MANILA**Nota de aplicación:**

- Mantón usado por mujeres en forma de triángulo, generalmente de seda con bordados y colores brillantes. Realizados tanto en Nueva España como en España y China, cuyos adornos y bordados combinan motivos propios de la tradición china y española debido al comercio en el puerto de Manila como punto de intercambio del comercio español con Asia.

Bibliografía empleada:

- Gamboa, Amaro Jesús, Vocabulario de la uayéismo en la Cultura de Yucatán, Ed. UADY, Mérida, 1999, pág. 247.
- VVAA, Diccionario de la Real Academia Española, tomos I y II, Ed. Espasa Calpe, Buenos Aires, 2001, pág. 1445.
- VVAA, El Galeón de Manila. Catálogo., Ed. Aldeasa y Min. de Educación, Cultura y Deporte, México, 2000, pág. 176.
- Otra bibliografía empleada:
- Toussaint, Manuel, Arte colonial en México, Ed. Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1990.
- VVAA., Gran diccionario enciclopédico ilustrado Eclisa, Editores Culturales Internacionales, Colombia, 2005.
- VVAA., Nuevo Espasa ilustrado 2005, Ed. Espasa Calpe S. A., España, 2004.

SARGA**Nota de aplicación**

Tela que presenta un tejido de líneas diagonales. Tras aplicar sobre esta tela técnicas de pintura al óleo o al temple, era usada para cubrir paredes así como estandartes, paramentos decorativos y otros.

Bibliografía empleada:

- Álvarez, Fernando (et al), Enciclopedia de la Decoración, Ed. Ceac, Barcelona, 1968, pág. 579.
- Bonet Correa, Antonio (Coord.), Historia de las artes aplicadas e industriales en España, Ediciones Cátedra S. A., Madrid, 1994, pág. 351.
- De Manjares, Joseph, Teoría e historia de las Bellas Artes, Librería de Joaquín Verdaguier, Madrid, 1859, pág. 408.
- Fatás, G. y Borrás, G. Diccionario de términos de Arte y elementos de Arqueología, Heráldica y Numismática, Ed. Alianza, Madrid, 1997, pág. 211.
- Moliner, María, Diccionario de uso del español, tomo II, Ed. Gredos, Madrid, 2004, pág. 1033.
- VVAA: Diccionario de la Real Academia Española, tomos I y II, Ed. Espasa Calpe, Buenos Aires, 2001, pág. 2029.
- VVAA, El retablo y la sarga de San Eutropio de El Espinar, Ediciones del Ministerio de Cultura, Instituto de conservación y restauración de bienes culturales, Madrid, 1992, pág. 154.
- VVAA., La compañía de Comercio de Francisco Ignacio de Yraeta (1767-1797), Universidad Iberoamericana, Ed. México D.F., 1985, pág. 26.
- Otra Bibliografía empleada:
- Sebastián, Santiago, El barroco Iberoamericano. Mensaje iconográfico, Ed. Encuentro, Madrid, 1990.
- Sebastián, Santiago; Gisbert, Teresa, Arte Iberoamericano desde la colonización a la independencia, Iffi parte, en Pijoan, J. (coord.), Historia General de Arte Summa Artis, Edit. Espasa Calpe, Madrid, 1985.
- Stastny, Francisco, Arte colonial en VV.AA., El arte en el Perú, Ed. Museo de Arte de Lima, Lima, 2001.
- Toussaint, Manuel, Arte colonial en México, Ed. Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1990.

investigación

- VVAA., Gran biblioteca Océano, Tomo 15, Ed. Océano, Barcelona, 1992.

Una de las conclusiones a las que se llegó luego de esta tarea, fue la necesidad de revisar primeras fuentes considerando que éstas ofrecen una rica posibilidad aún por investigar y retrotraen a usos originarios de los vocablos, al contar, en algunos casos, con una descripción.

A manera de ejemplo, se puede anticipar la revisión de primeras fuentes para el término *almofrej*, que es mencionado en documentos notariales para el siglo XVII como XVIII en Chile, escrito tanto como *almofrej*, *almofrez* o como *almofres*:

- Fuente: Notarial San Fernando 117.
1681 - Testamento del capitán Diego Jiménez de León: “un tela de almofres”.
1682 - Testamento de doña Nicolasa Zamorano: “un almofrez”.
- Fuente: Archivo Judicial de Santiago 946
1793 – Inventario de bienes de Juana Astorga: “un almofrez tejido de lana vien servido”.
- Fuente Archivo Judicial de Rancagua 11
1771 – Partición de bienes de Josefa Luz: “un almofrez viejo”.

TESAURO REGIONAL PATRIMONIAL¹⁷

Desde su origen el Tesauro Regional Patrimonial tuvo el objetivo de mostrar una recolección selectiva de terminología relacionada con antropología, arqueología y etnografía del área surandina. Para esta herramienta se adaptó la estructura del *Archaeological Objects Thesaurus*¹⁸ (Museum Documentation Association, agregándose algunas facetas para satisfacer la necesidad de nuestras colecciones. Estas facetas van desde Periodos y Estilos (*yayamama*), Alimentos y Bebidas (*kupilka*), Arquitectura (*ahu*), Signos y Símbolos (*wakametawe*),

Religión y Rituales (*tumbamonte*), hasta Deportes y Juegos (*weño*).

El TRP ha tenido diferentes etapas para su formación y después para la incrementación y mejoramiento de su información con la sugerencia de nuevos términos; reconociendo que necesita una fuerte normalización editorial e incremento de su información.

La preferencia de término principal de la terminología es ciertamente en su idioma vernacular, lo que constituye uno de los puntos más importantes en este tesauro¹⁹.

“Se inició de este modo la búsqueda de aquellas voces indígenas, que debido a su fuerte raigambre cultural se mantenían en uso en el léxico profesional regional; junto con observar que el campo era demasiado amplio, se decidió enfocar fundamentalmente los términos vernaculares incorporados a los ámbitos de la textilería y la alfarería arqueológica, objetos rituales y demarcadores de jerarquía (*mascapaicha*), elementos característicos de la vestimenta prehispánica (*unku* o *aksu*), inventos tecnológicos andinos (deshidratación y conservación de alimentos: *charqui* o *char'ki*), términos propios de la organización social andina (*curaca* o *kuraka*), elementos arquitectónicos (*chullpa* o *collca*)”²⁰.

Los idiomas quechua y aymara, que son lenguas vivas de los Andes, siguen preservando denominaciones usadas ya tiempos prehispánicos para definir objetos, rituales, paisaje etc. Esto no impide que muchos términos tengan como término principal el idioma español, como es el caso de *aríbal* o *taparrabo*.

“Los cronistas españoles denominaron habitualmente en su propio idioma a los objetos que iban descubriendo en el Nuevo Mundo. Por su parte, los cronistas mestizos hicieron un gran aporte al mencionar en sus textos –junto a las voces castellanas– a los vocablos originales en quechua o aymara, que eran conocidos por ellos. Es así como ha llegado hasta nosotros la palabra “*unku*”, para

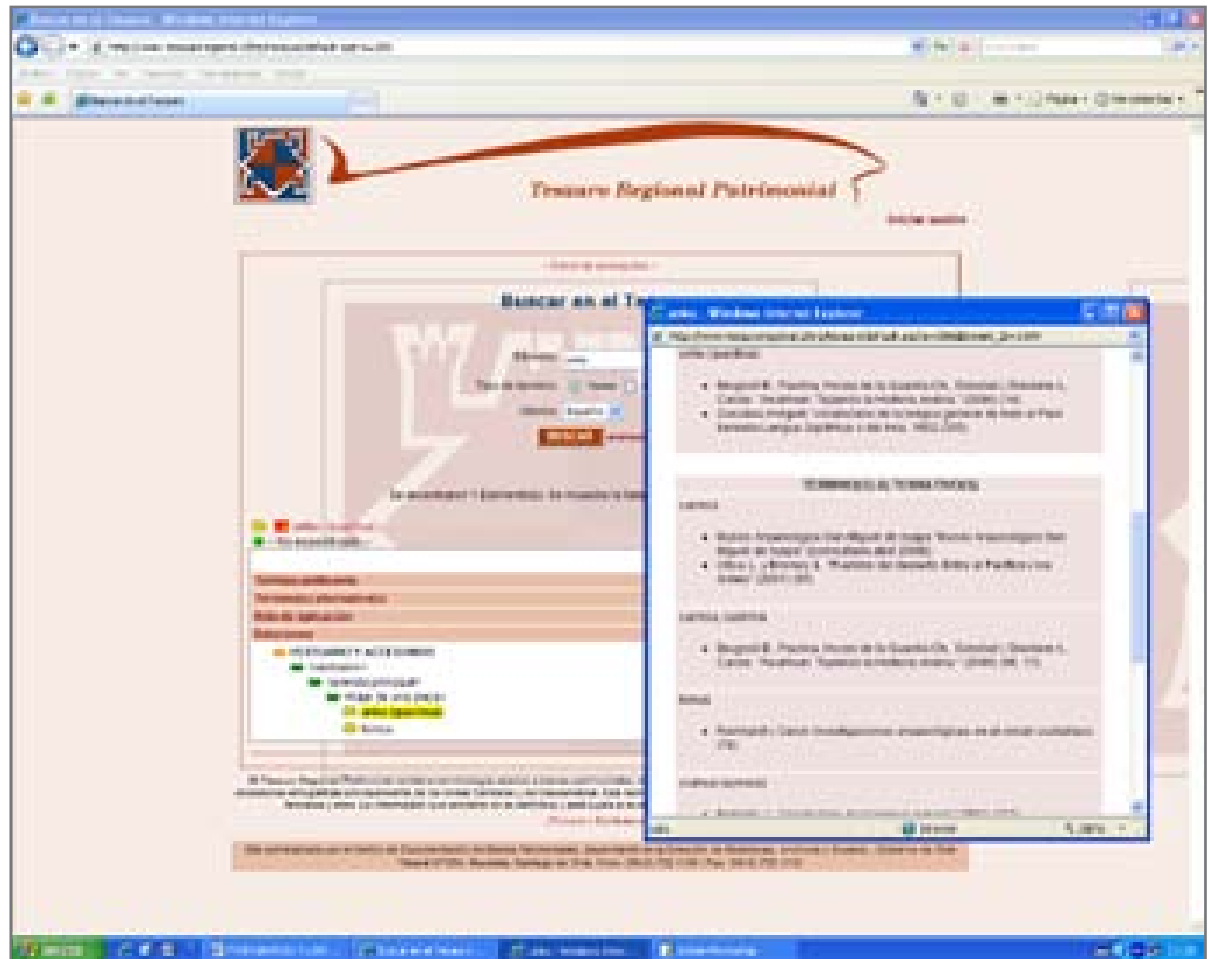
¹⁷ En el TRP han trabajado en diferentes etapas de selección de terminología el arqueólogo Rodrigo Mera, la historiadora María Eva Bustos y Helena Horta.

¹⁸ (<http://www.collectionstrust.org.uk/archobj/archcon.htm>)

¹⁹ Helena Horta realizó la selección de términos para el TRP. Ella es candidata a doctor en Historia con mención en Etnohistoria, Universidad de Chile.

²⁰ HORTA, *op. cit.*

Interfaz gráfico de la web Tesoro Regional Patrimonial



designar la vestimenta principal usada por hombres y mujeres en tiempos preincaicos”²¹.

ARIBALO

Nota de aplicación:

- Gran cántaro de cuerpo globular, cuello en forma de bocina y base apuntada; vasija típicamente incaica, diseñada para contener y almacenar líquido. Su nombre obedece a su parecido formal con la vasija griega de igual denominación.

- “un cántaro o guacolla muy grande de cuello largo” (Bertonio 1612)

Fuente del término

- Berenguer, José, “El Norte Grande en la prehistoria. Donde el agua es oro”. 1997: 30, Catálogo de exhibición Chile antes de Chile, Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.

Término relacionado de significado más amplio:

- 1) URPPU (quechua) = “cántaro muy grande mayor que ttico”.

González-Holguín, Diego, 1608 “Vocabulario de la Lengua General de todo el Perú llamada

²¹ HORTA, *op. cit.*

investigación

Lengua Qqichhua o del Inca". 1952: 357, 3ª edición, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM).

2) **MACMA** (quechua) = "tinajón mayor que todos" González-Holguín, Diego, 1608 "Vocabulario de la Lengua General de todo el Perú llamada Lengua Qqichhua o del Inca". 1952: 446, 3ª edición, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM).

3) **URPU** (aymara)
Bertonio, Ludovico
1612 "Vocabulario de la lengua aymara". CERES, IFEA y MUSEF, Cochabamaba, Bolivia, 1984: 380.

4) **MAKACHA** (aymara)
Bertonio, Ludovico
1612 "Vocabulario de la lengua aymara". CERES, IFEA y MUSEF, Cochabamaba, Bolivia, 1984: 380.
Comentarios: la forma cerámica aríbalo fue ampliamente adoptada en las diferentes regiones del Imperio incaico.

UNKU O UNCU (QUECHUA)

Fuente del término

- 1. González-Holguín, Diego, 1608 "Vocabulario de la Lengua General de todo el Perú llamada Lengua Qqichhua o del Inca". 1952: 355, 3ª edición, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM)
- 2. Catálogo del Museo Nacional de Arqueología y Antropología, Lima, Perú, 1992: 72.

Definición del término:

- Prenda tejida a telar de una sola pieza, o de dos piezas unidas con una costura central, doblada en sí misma, cuyos costados se cosen dejando aberturas para los brazos. En el centro presenta abertura para introducir la cabeza.

Término sugerido de significado más amplio:

Términos relacionados:

1. TÚNICA

Reinhard, Johan y Constanza Ceruti, "Investigaciones arqueológicas en el volcán Llullaillaco. Complejo ceremonial incaico de alta montaña", 2000: 78.

2. CCAHUA (aymara)

a. Bertonio, Ludovico, 1612 "Vocabulario de la lengua aymara". CERES, IFEA y MUSEF, Cochabamaba, Bolivia, 1984: 113.

b. Gisbert, Teresa; Arze, Silvia y Martha Cajías, "Arte textil y mundo andino". 1987: 67. Edit. Gisbert, La Paz, Bolivia.

3. CAMISA SIN MANGAS

Murra, John
"La organización económica del estado Inca". Siglo XXI Editores, Instituto de Estudios Peruanos, 1983: 110.

4. CAMISA

Ulloa, Liliana y Luis Briones, "Pueblos del desierto. Entre el Pacífico y los Andes". Cap. 9: *Arte en el desierto*. Universidad de Tarapacá, Arica. 2001: 95.

5. CAMISETA DE INDIOS

Bertonio, Ludovico, 1612 "Vocabulario de la lengua aymara". CERES, IFEA y MUSEF, Cochabamaba, Bolivia, 1984: 113.

Comentarios: fue la indumentaria principal de la población prehispánica, sin distinción de sexo, desde fines del Arcaico hasta la conquista Inca²².

IMPORTANCIA DE LA BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA

Para que la búsqueda de equivalencias y la traducción de terminología desde el inglés al español tenga un efecto 'universalmente positivo' en todos los países de habla hispana o con países de amplio uso del español, como es en Estados Unidos, es importante utilizar bibliografía especializada editada en los países con esta lengua. Esta metodología de investigación permite seleccionar los términos apropiados de acuerdo al uso nacional y/o regional. Por esta razón el Tesoro de Arte & Arquitectura y el Tesoro Regional Patrimonial contiene muchos términos acompañados de paréntesis los cuales indican el uso en algún país o región específico ("uso en..."). Por

²² Se hace notar que se respetó el formato de cita bibliográfica y la descripción de los términos de acuerdo a las dos investigaciones que aquí se citan.

ejemplo, para el descriptor *bolígrafo*, en Chile se usa el término *lápiz pasta* o en países como Argentina, Paraguay y Uruguay se emplea *birome*, así como en Colombia *esferográfico*. En el caso del término *alfiler de gancho*, tiene como términos alternativos *imperdible*, *alfiler de seguridad* (uso en México) y *alfiler de criandera* (uso en Cuba).

Esta metodología se apoya en bibliografía como el *Diccionario del uso del español* de María Moliner, el *Sistema de Clasificación Decimal Dewey* o los diccionarios especializados publicados por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España como el *Diccionario de materias y técnicas: tesoro para la descripción y catalogación de bienes culturales I Materias* de Kroustallis, el *Diccionario de materiales cerámicos* de Maicas, Padilla y Cabrera, o el *Diccionario de Mobiliario* de Sofía Rodríguez Bermis. Estas publicaciones permiten reseñar cuando lo informa, de términos con usos específicos regionales.

Es importante incluir en la investigación de términos los documentos notariales que incluyen, entre otros: testamentos, cartas dotes, repartición de bienes, inventario de bienes, documentos que permiten conocer el uso de terminología y sus variantes en épocas pasadas, o libros de cronistas y viajeros para encontrar términos de larga data.

A MODO DE CONCLUSIÓN

La potencialidad que poseen los museos como centros de información, nos obliga a manejar terminologías adecuadas a las necesidades de los usuarios y al mismo tiempo es una forma de preservar los contenidos asociados a las colecciones patrimoniales.

*Y aunque el museo no puede entenderse de forma exclusiva como una institución documental, lo cierto es que puede considerarse potencialmente como un organismo informativo que tiene mucho que ofrecer a la sociedad de la información actual*²³.

Todo esto en el entendido de que el proceso de documentación es en sí mismo una manera de preservar y

difundir las colecciones patrimoniales. La preservación de la información digital y su soporte es fundamental y debería ser una política establecida en cada institución. Por otra parte, para la capacitación no presencial de las actividades de documentación se desarrolló un manual de registro de colecciones, que representa un avance en Chile en este campo, considerando que además es posible instruirse en línea²⁴.

Ciertamente mantener los dos tesauros en formato digital es por una parte, un acercamiento de estas herramientas a toda la comunidad especializada, por la otra el formato digital permite actualizar ambas herramientas diariamente y permite un acceso universal. El mejoramiento de estas herramientas también depende de la colaboración de investigadores que pueden aportar con bibliografía o sugerencia de nuevos términos. Prontamente se comienza a agregar fotografías a los términos que correspondan, por ejemplo objetos, arquitectura, elementos de diseño, etc. usando imágenes de los museos DIBAM. Este recurso visual permitirá aclarar mucho más los conceptos permitiendo al usuario ver conjuntamente una información textual y visual.

Otro gran adelanto en el Art & Architecture Thesaurus (versión en inglés) es que ya se le está agregando los términos del Tesoro de Arte & Arquitectura y cuando las traducciones y búsqueda de equivalencias de inglés a holandés, alemán y chino sean completadas se les agregará. Esto convertirá al AAT en una real herramienta multilingüe que ofrecerá a los profesionales de museos ampliar las posibilidades de aportar con valor agregado de información, normalizar y describir bienes culturales²⁵.

La especialización de la actividad del registrador ha llevado a obligado a reflexionar en torno a la denomina-

²³ MARÍN TORRES, M.T., *Historia de la documentación museológica: la gestión de la memoria artística*, Gijón, Ediciones Trea, 2002, p. 17.

²⁴ NAGEL, L. (et al), *Manual de Registro y Documentación de Bienes Patrimoniales*, Santiago, Ed. Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales (DIBAM), 2009 y http://www.aatespanol.cl/taa/publico/ftp/archivo/MANUAL_WEB.pdf

²⁵ GILLILAND, A., "Setting the stage", en BACA, M., *Introduction to metadata*, Los Angeles, California, Ed. The J.P. Getty, 2008, p. 2.

investigación

ción de los objetos que gestiona y enfrenta hoy en día, como también incorpora definitivamente las nuevas tecnologías y herramientas digitales en su quehacer habitual. Así también quedó claramente demostrado en la última conferencia del CIDOC²⁶ recientemente realizada en Santiago, con charlas y ponencias que giraban en torno a temas de conectividad y uso de los tesauros aquí señalados, corresponden hoy en día a herramientas de uso diario para un registrador. ■

BIBLIOGRAFÍA

- ALQUÉZAR, E., *Domus, un sistema de documentación de museos informatizado. Estado de la cuestión y perspectivas de futuro*, n.o, 2004, pp. 28-41. www.mcu.es/museos/revista/index.jsp.
- BACA, M.; HARPRING, P. (ed.), *Categories for the Description of Works of Art, The J. Paul Getty Trust & College Art Association, Inc.* en: www.getty.edu/research/conducting_research/standards/cdwa
- GILLILAND, A., "Setting the stage", en BACA, M., *Introduction to metadata*, Los Angeles, California, Ed. The J.P. Getty, 2008, pp. 1-19.
- HORTA TRICALLOSIS, H., "Términos propuestos para su incorporación al Tesauro Regional de Arte y Arqueología", Informe inédito para el proyecto Getty "Traducción al Español y Difusión del Art & Archi-

itecture Thesaurus", junio 2002.

- MARÍN TORRES, M.T., *Historia de la documentación museológica: la gestión de la memoria artística*, Gijón, Ediciones Trea, 2002.
- MARTÍNEZ, J.M., "La documentación, ¿Un problema histórico?" en *Revista Museos*, N° 22, Santiago, Ed. Dibam, 1997, pp. 29-31.
- NAGEL, L. y NÚÑEZ, G., "Normalización de vocabulario: preservación de la información" en *Revista Conserva*, N° 9, Santiago, Ed. Andros, 2005, pp. 5-16.
- NAGEL, L. (et al), *Manual de Registro y Documentación de Bienes Patrimoniales*, Santiago, Ed. Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales (DIBAM), 2009.

SITIOS WEB

- <http://www.cidoc2009.cl> (revisado: enero 2010)
- www.getty.edu/research/conducting_research/standards/cdwa (revisado: enero 2010).
- <http://www.aatespanol.cl/taa/publico/ftp/archivo/fondart.pdf> (revisado: enero 2010).
- <http://www.tesauroregional.cl/trp/publico/portada.htm> (revisado: enero 2010).
- www.mcu.es/museos/revista/index.jsp (revisado: enero 2010).

FOTOGRAFÍAS²⁷

- Aribalo*: Museo Regional del Limarí. N° Inv.: 00166.
- Taparrabo*: Museo Histórico Nacional. N° Inv. 03.33370.
- Unku*: Colección Particular Manuel Blanco Encalada. Fotografía de Haroldo Horta Tricallotis.
- Almofrej*: Museo Histórico Nacional. N° Inv.: 03.29810.
- Mantón de Manila*: Museo Histórico Nacional. N° Inv.: 03.3300.
- Sarga*: Museo Histórico Nacional. N° Inv.: 03.2446.
- Aigrette*: Museo Histórico Nacional. N° Inv.: 03.30997.

²⁶ Realizada entre el 27 de septiembre y 1° de octubre de 2009. Tema "Documentación Siglo XXI: preservando y conectando la información de los bienes culturales" (<http://www.cidoc2009.cl>). Sobre tesauros se presentó: Dra. Murtha Baca (Head of Vocabulary Program, Standards, Digital Resource Management, The Getty Research Institute, United States of America) "Thoughts on Cultural Heritage documentation in the 21st Century: Using Data & the Web to Connect Users & Collections"; Shu-Jiun Chen (Program Manager of Taiwan E-Learning and Digital Archives Program, TELDAP) "Art & Architecture Thesaurus: Methods and Issues"; Ans van Schaik, Reinier van 't Zelfde (AAT Dutch Office (Bureau AAT-Ned) Netherlands Institute for Art History / Rijksbureau voor Kunsthistorische "AAT in Dutch"; Lina Nagel (Encargada de Normalización y Estándares en Documentación Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales DIBAM, Chile): "TAA: génesis y aplicación".

²⁷ Fotografías propiedad de los museos indicados, excepto fotografía de colección particular.

Ana Julia Gómez Gómez
 Javier Ruiz Sanmiguel
 UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Pilar Bello y el Museo virtual de viejas fotos

RESUMEN En los últimos años, mediatizada por la comunicación y su evolución, la sociedad está siendo testigo de importantes cambios culturales. En las líneas que siguen, vamos a centrarnos en una manifestación concreta de las posibilidades que ofrece la implementación de las nuevas tecnologías de colaboración online, la de compartir el patrimonio fotográfico privado, familiar, entre millones de personas. Existe un museo virtual con una clara estructura museística, en el que las salas de visita están ordenadas cronológicamente, por temas, por estilos fotográficos.

Se trata del Museo Virtual de Viejas Fotos 20 minutos, probablemente el museo virtual de fotografía antigua que ofrece el servicio más completo e innovador. Y para contarnos con detalle las particularidades de este innovador museo, hemos podido disfrutar de la entrevista realizada a doña Pilar Bello, su directora.

PALABRAS CLAVE: Patrimonio fotográfico / Tecnologías de colaboración online / Museos virtuales / Digitalización del patrimonio

ABSTRACT In recent years, society is witnessing a major cultural change through the influence of communication and its evolution. In what follows, we will focus on an specific expression of the potentials offered by the implementation of online collaboration new technologies: the need to share private and family photographic heritage among millions of people.

PILAR BELLO AND THE MUSEO VIRTUAL DE VIEJAS FOTOS

Ana Julia Gómez Gómez
 Javier Ruiz Sanmiguel
 (University of Malaga)

There is a virtual museum with a clear museum structure where the visiting rooms are arranged chronologically, by subject or by photographic styles. This is the Museo Virtual de Viejas Fotos 20 minutos, which is probably the virtual museum of old photographs offering the most comprehensive and innovative services. We had a detailed account about the special characteristics of this innovative museum thanks to an interview with its director, Mrs Pilar Bello.

KEYWORDS: Photographic heritage / Online collaboration technologies / Virtual museums / Heritage digitization

entrevista

En los últimos años, mediatizada por la comunicación y su evolución, la sociedad está siendo testigo de importantes cambios culturales. En las líneas que siguen, vamos a centrarnos en una manifestación concreta de las posibilidades que ofrece la implementación de las nuevas tecnologías de colaboración online, la de compartir el patrimonio fotográfico privado, familiar, entre millones de personas. Y ello resulta posible gracias a la creación de un nuevo tipo de museo, un espacio digital por el que los visitantes muestran un interés inusitado.

Nos referimos a los jóvenes museos virtuales que han nacido con la red, o más concretamente, con la web social, que son visitados por usuarios de todo el mundo y que se han convertido así en los encargados de salvar y guardar en el ciberespacio las imágenes pertenecientes al patrimonio cultural.

Actualmente, existen en la red varios museos virtuales de fotografía antigua. Todos ellos coinciden en custodiar una base de datos con contenidos afines. Son colecciones de fotos antiguas, procedentes mayoritariamente de los álbumes de las familias que los han donado. Por primera vez, el retrato de nuestros ascendientes sale de las páginas de la historia íntima del hogar, para ser compartida de manera pública y global.

Las reflexiones que suscita este hecho son múltiples, ya que estos museos implican un nuevo canal cultural con unas posibilidades extraordinarias. Por un lado, la accesibilidad a este patrimonio es absoluta, puesto que están abiertos las veinticuatro horas del día y los trescientos sesenta y cinco días del año. Además, no hace falta moverse del sillón de casa para poder acceder al museo y, por ahora, la entrada es gratuita. Pero es importante señalar, sobre todo, que estos museos están provocando una nueva práctica cultural, caracterizada por la conversación y el intercambio entre pares. Se produce una interacción entre donantes, público y gestores del museo, de manera que el protagonismo de la construcción del saber, del conocimiento, es compartida.

El museo virtual se establece, por tanto, como otra manera de comunicar el patrimonio, en la que sus vi-

sitantes participan con distintas inquietudes y marcos culturales que no hacen sino enriquecerlo.

Y así lo han comprendido algunas instituciones y entidades privadas en diferentes partes del mundo, que han complementado sus servicios culturales con un museo digital. Es el caso del museo australiano de Melbourne, que se anuncia como *El Mayor Álbum Familiar*, en el que la sociedad australiana ha volcado las fotografías de sus antepasados. En la misma línea encontramos el museo Galt, en Canadá. Los italianos de Denver también han propuesto algo similar, en honor a sus antepasados, y han recopilado todas sus fotos para crear un museo virtual de los primeros pobladores italianos en esa zona. Pero con anterioridad a todos los señalados, encontramos en Europa el museo Skarabek, creado en el año 2005 por iniciativa privada.

Y en el ámbito español, se dan también diferentes iniciativas, algunas promovidas desde instituciones como consistorios que recopilan la historia de su pueblo o ciudad a través de imágenes fotográficas. Aunque en la mayoría de las ocasiones se trata tan solo de sitios web donde se almacenan, con mayor o menor orden, fotografías antiguas de los lugares más señalados y pintorescos del municipio. Sin embargo, sí existe un museo virtual con una clara estructura museística, en el que las salas de visita están ordenadas cronológicamente, por temas, por estilos fotográficos. Se trata del *Museo Virtual de Viejas Fotos 20 minutos*, probablemente el museo virtual de fotografía antigua que ofrece el servicio más completo e innovador.

Hace cinco años, el diario gratuito *20 minutos* incorporó entre sus ofertas la utilización de los servicios digitales a los que se puede acceder a través del sitio web www.20minutos.es. De este modo, ponía a disposición de sus usuarios la participación activa a través de comentarios de noticias y artículos en foros, blogs, listas, miniblog, chats,

Pero además se convertía en pionero al crear el *Museo Virtual de Viejas Fotos 20 minutos.es* que se presenta desde su origen con varias peculiaridades, como la gratuidad y accesibilidad permanente, por estar integrado en la

Pilar Bello, directora del Museo de de Viejas Fotos de 20 minutos



red. Y de modo coherente con el nuevo paradigma comunicacional que representa el tono conversacional y colaborativo en la web social, aporta además otra atractiva singularidad, la participación ciudadana, tanto en la creación de los fondos del museo como en la elaboración de “la ficha técnica” de la obra, lo que facilita datarla lo más exhaustivamente posible.

La colección que custodia el museo obedece al objetivo de preservar y mostrar las mejores imágenes fotográficas que guarda la ciudadanía española, desde la aparición de la fotografía, en la primera mitad del siglo XIX, hasta 1975. Se trata de imágenes fotoquímicas que se han digitalizado y que, en este nuevo soporte, pasan a configurar parte de las elegantes salas de este museo inmaterial, ubicado en el ciberespacio y abierto a todos aquellos interesados en visitarlo. La colección que guarda el *Museo Virtual de Viejas Fotos 20 minutos.es* atrae una media de mil visitantes diarios. Y para contarnos con detalle las particularidades de este innovador museo, hemos podido disfrutar de la entrevista realizada a doña Pilar Bello, su directora.

EL INICIO

Ana Julia Gómez/ Javier Ruiz El periódico gratuito *20 minutos* nace en el año 2000, ¿cuándo aparece el *Museo Virtual de Viejas Fotos*?

Pilar Bello Efectivamente, la edición de papel nació en febrero de 2000, pero la versión online, *20 minutos.es*, no lo hizo hasta 2005. Un año después, en la primavera de 2006, creamos el *Museo Virtual de Viejas Fotos*.

A.G./J.R. ¿Cómo nace la idea y cuanto tarda en ponerse en funcionamiento?

P.B. La idea nació como un suplemento especial para la versión online, pedimos a nuestros lectores que nos enviaran fotos de sus antepasados y ante el éxito de la convocatoria nos planteamos hacer algo permanente y dinámico. Lo pusimos en funcionamiento casi de manera inmediata.

A.G./J.R. ¿Quién fue el gestor del proyecto y con qué ayuda contó?

P.B. El impulsor principal fue el director de *20 minutos*, Arsenio Escolar. Con la ayuda del entonces responsable de la edición digital del periódico y la colaboración de nuestros lectores, un grupo de compañeros fuimos perfilando las posibilidades que ofrecía la idea, como un traje a medida. Pusimos mucha ilusión en el nuevo proyecto.

A.G./J.R. ¿Desde cuándo es usted la directora de este museo?

P.B. He podido disfrutar de su gestación y he sido la directora desde su nacimiento.

HOMENAJE A LA FOTOGRAFÍA ANALÓGICA

A.G./J.R. ¿Con qué planteamiento y objetivos nació el Museo?

P.B. Pretendíamos acercar a las nuevas generaciones los momentos importantes de sus antepasados y ofrecer a nuestros mayores un recuerdo nostálgico al que asomarse. Sabíamos que en los cajones de todas las casas dormían un montón de fotografías que debíamos intentar recuperar. Era una manera de que esas imágenes no se perdieran, y pudieran ser compartidas por miles de personas.

entrevista

Biblioteca Nacional de Australia.



Melbourne's Biggest Family Album. Museo Melbourne.



A.G./J.R. ¿Quizá este museo homenajea a la cada vez menos frecuentada fotografía analógica?

P.B. En un primer momento, pretendíamos recordar esa fotografía en sepia, o en blanco y negro, y en papel, que había quedado arrinconada por el *boom* de la fotografía digital. Sí, en cierta manera, también se trata de homenajear la larga y fructífera vida de la fotografía analógica. Por eso nuestro museo se compone de imágenes antiguas, *viejas*, como lleva por nombre.

A.G./J.R. ¿Cuál es el periodo cronológico que abarca la colección del museo?

P.B. La petición que realizamos a nuestros lectores era la de viejas fotos, por eso se parte desde mediados del siglo XIX, cuando aparece la fotografía, y pusimos como fecha tope hasta 1975.

INICIATIVA PIONERA

En el año 2005 surgió en Zagreb, Croacia, una iniciativa privada conocida como *El museo de los desconocidos*, que se puede consultar en la red con el

nombre de *skarabej.com*. Sus creadores, Toni Petrovic y Tamara Raza, son una joven pareja, coleccionistas y amantes de la fotografía antigua, que tenían como objetivo, en este museo digital de imágenes fotográficas, mostrarlas para preservarlas de su desaparición. Sus fondos se nutrieron inicialmente con las fotografías que habían recopilado a través de la compra en mercadillos, rastros, tiendas de viejo y de antigüedades. Les atraía ver fotografías antiguas, en blanco y negro, de personas desconocidas. Por eso les pareció interesante preservar su memoria, y pensaron que una forma idónea de hacerlo era mostrarlas en un museo. Deseaban formar un archivo de recuerdos y, por eso, el segundo paso fue proponer donantes de imágenes, que ampliaran ese recuerdo del tiempo pretérito. El resultado fue magnífico, ya que obtuvieron respuestas desde los lugares más inusitados y con abundantes aportaciones de fotografías de desconocidos.

A.G./J.R. ¿Conocían el desarrollo de esta experiencia u otras similares a la descrita que les sirviera como inspiración para la creación de su museo?

P.B. La verdad es que no. Cuando empezamos no conocíamos nada similar y menos en la red. Exposiciones físicas de fotografías antiguas habíamos visto varias, pero nada parecido a lo que nos planteábamos. Para nosotros el principal valor era recuperar la historia de nuestros lectores y, entre todos, construir una historia común.

A.G./J.R. Además de vuestra pionera iniciativa, ¿existe alguna otra experiencia similar en España dedicada a preservar el patrimonio fotográfico antiguo?

P.B. Hay algún organismo oficial que rescata fotografías antiguas de sus archivos y pone algunas de ellas en sus páginas web, pero no conocemos ninguna iniciativa similar a la nuestra.

A.G./J.R. En el año 2006 nacieron dos Museos digitales en Australia, el de Melbourne <http://museumvictoria.com.au/melbournemuseum/>, que se publicita como el “Álbum familiar más grande de Melbourne”, y el Victoria <http://museumvictoria.com.au/>. Y en nuestro continente, en el año 2008, la Unión Europea creó Europeana, un sitio web donde los museos vuelcan las imágenes de las piezas más emblemáticas que poseen. ¿Cree que su museo pudo ser referencia o influir en su creación o en la de otros museos digitales?

P.B. Desconocemos si en estos casos ha podido influir nuestro proyecto, aunque sí sabemos de algunos medios españoles que se han inspirado en nuestro Museo para desarrollar ideas similares, aunque no conocemos ninguna tan elaborada como la nuestra.

A.G./J.R. Ciertamente, después de haber visitado los museos virtuales de Melbourne, Canadá o Skarabej.com., el *Museo Virtual de Viejas Fotos* parece superar al resto de proyectos por la presencia de un foro abierto que permite el intercambio de información y de opinión.

P.B. El foro abierto a los lectores es un valor añadido. Se establecen auténticos diálogos entre ellos, con opiniones e historias de recuerdos que amplían el valor de la fotografía. Lo consideramos muy enriquecedor y, sin duda, es muy atractivo para el usuario.

LA VISITA POR EL MUSEO

A.G./J.R. Para los que aún no conozcan su museo, explíquenlos por favor cómo se visita, qué debemos tener en cuenta y qué vamos a encontrar.

P.B. Es muy sencillo, desde la página principal del Museo se accede a las distintas formas de visita. Podemos navegar por los LUGARES en los que se hicieron las fotografías, las DÉCADAS en que fueron hechas o los TEMAS que contempla. Cada donante tiene su propia sala personal y a ella se accede por el listado alfabético. Ahora mismo tenemos más de 2.000 donantes y algunos de ellos almacenan en nuestro Museo la historia completa de su familia, incluso de su pueblo.

En cada una de las imágenes, el lector que envía la fotografía cuenta su relación con el personaje de la misma. Algunos cuentan en ella parte de su historia. El visitante puede opinar sobre la fotografía o comentar lo que le sugiere y, por supuesto, puede votar aquellas que considera más interesantes.

Además, la portada se ilustra con una foto destacada que va rotando automáticamente y cuenta con galería especial: las más antiguas, las más votadas por los lectores, las más vistas y algún tema pegado a la actualidad del momento (Comuniones, fútbol, etc.)

En otro apartado, nos encontramos la “Historia tras la foto”, en la que intentamos llegar más allá de la imagen y adentrarnos en la historia o peculiaridades de sus protagonistas.

A.G./J.R. La visita a su museo se caracteriza por una fluida accesibilidad, ya que su navegación es clara y cómoda, al organizarse mediante etiquetas o *tags*, que corresponden con las fechas y los lugares donde se hicieron las fotografías. Los temas aparecen ordenados alfabéticamente y además, siguiendo el estilo característico de las *tag clouds* (nubes de etiquetas), incorpora una visualización rápida del volumen de imágenes que alberga cada una de ellas en función del mayor o menor tamaño de la letra. ¿Esta dinámica organización de los contenidos ha venido utilizándose desde un principio o ha sufrido algún tipo de evolución?

P.B. Iniciamos con algunas salas estáticas: Familias, retratos, militares, niños, bodas, etc, pero la variedad

entrevista

de temas y la idea de una mejor navegación por las imágenes nos llevó a etiquetarlas por tags. Cada palabra clave crea su propia sala y son las fotografías que nos llegan las que deciden si existe un tag adecuado para ella o hay que crearlo.

A.G./J.R. Por lo tanto ¿están innovando continuamente?

P.B. Sí, es un reto constante, procuramos dar respuesta a las necesidades y ser lo más creativos posible. Hemos ido evolucionando y ampliando las salas de acuerdo con las nuevas adquisiciones.

A.G./J.R. ¿Con qué equipo cuenta para actualizar y mantener el funcionamiento del museo?

P.B. Con más o menos dedicación e intensidad, somos varios compañeros de *20 Minutos* los que participamos en su mantenimiento, desde el Servicio de Documentación, los técnicos y diseñadores web, los informáticos, o la dirección editorial del periódico. El Museo Virtual es una parte del trabajo que hacemos desde la propia redacción del periódico.

UN FONDO DE MÁS DE 9.000 FOTOGRAFÍAS

A.G./J.R. ¿Cómo se solicita la aportación de fotografías desde el periódico y cuál es el método por el que se reciben las donaciones en la redacción?

P.B. La mayor parte de las fotografías nos llegan por correo electrónico, aunque siempre hay alguien que las manda por correo postal o, incluso, quien las trae físicamente a la redacción. El periódico de papel dedica de vez en cuando, en la sección Zona 20 de participación de los lectores, alguna fotogalería con fondos del Museo relacionados con algún tema concreto pegado a la realidad; las nevadas de hace 50 años, la feria de Sevilla o el comienzo del curso escolar, por ejemplo.

Las fotos se piden tanto desde la edición en papel como desde la página web de *20minutos.es*.

A.G./J.R. ¿Todas las donaciones recibidas son incorporadas al fondo del archivo, o cuentan con un depósito que se incorpora a medida que se cumplen objetivos? Y, por otra parte, ¿cuál es el cúmulo de imágenes que en la actualidad se encuentran disponibles al acceso del usuario?

P.B. En este momento contamos con un fondo de acceso al usuario de 9.000 fotografías. Incorporamos la mayor parte de las que nos llegan, descartando sólo aquellas que no cumplen los criterios que se piden o las que por la resolución o excesivo deterioro no tendrían calidad suficiente al tamaño que se presentan.

LOS DONANTES PROPORCIONAN 200 IMÁGENES AL MES

A.G./J.R. La mayoría de las fotografías que hemos visto parecen sacadas de álbumes familiares. ¿Cuál es el perfil del donante?

P.B. Sí, la mayoría de los donantes ofrecen sus álbumes personales y familiares, aunque algunos aficionados las han comprado en mercadillos y aportan sus colecciones particulares. El perfil del donante es el amante de la fotografía antigua, y tenemos auténticos aficionados a ella que nos prestan sus logros de años. Son personas que valoran las imágenes antiguas y las reconocen como un documento histórico.

A.G./J.R. ¿Hay donantes que vuelcan toda su colección de fotografías o son muy selectivos en lo que quieren donar? ¿Cuántas aportaciones de imágenes se recogen mensualmente?

P.B. Tenemos algunos seguidores fieles de nuestro Museo, que no solamente nos envían todo su álbum familiar, sino que además inician entre sus familiares un trabajo de recopilación para intentar obtener una historia completa de sus antepasados. Otros, sin embargo, son donantes esporádicos, que envían solamente aquellas fotografías que por su calidad o valor histórico consideran que merecen un hueco en nuestro Museo. La recepción de fotos varía según la época del año y las campañas que hacemos en la edición de papel de *20 Minutos*, pero nos movemos en torno a las 200 fotografías mensuales.

A.G./J.R. Las donaciones recibidas, ¿se incorporan de inmediato, o deben superar algún tipo de filtro para ser aceptadas y expuestas?

P.B. Intentamos colgar las fotos lo antes posible. A nuestro lector le gusta verlas nada más enviarlas. Aun así, a veces nos retrasamos algunos días.

Skarabej.



No aceptamos fotos posteriores a 1975 o aquellas que el donante nos dice que ha escaneado de algún libro, catálogo o publicación. Si tenemos alguna duda sobre algún aspecto de la fotografía, nos ponemos en contacto con el donante para que nos la resuelva.

Respecto a la calidad de la imagen, valoramos en algunas más deterioradas su valor histórico excepcional. **A.G./J.R.** En el mismo sentido, señalar que dentro de la reglamentación del Museo hay un apartado de “Condiciones Generales y su Aceptación” en el que se indica la obligación de hacer un uso correcto de sus servicios ¿cuántas fotografías se rehúsan por no ajustarse a las condiciones?

P.B. La verdad es que muy pocas, salvo escasas excepciones, nuestros lectores son cuidadosos y rigurosos.

A.G./J.R. El apartado de comentarios que aparece debajo de cada imagen ¿es controlado por la redacción del museo virtual?

P.B. Los comentarios se controlan con criterios de libertad en la opinión pero también de respeto y oportunidad, al igual que en todas las noticias de *20 minutos.es*. En el caso del Museo intentamos ser algo más rigurosos

por tratarse de imágenes personales y familiares que de ninguna manera pueden provocar la ofensa a su dueño. Los propios lectores pueden mostrarse a favor o en contra del comentario de los otros mediante un *click*, eso sitúa como destacada la opinión mejor valorada y puede ocultar la más desfavorable. También tienen la posibilidad de avisarnos si encuentran un comentario que consideran fuera de tono para que lo revisemos.

30.000 VISITANTES AL MES ENTRAN EN EL MUSEO

A.G./J.R. Está claro que los donantes, por regla general, son usuarios que entran con más o menos asiduidad a visitar el museo. Pero también hay visitantes que no poseen ninguna fotografía en la colección del museo. Refiriéndonos a estos últimos, ¿puede señalarnos el perfil de los usuarios, sus intereses e inquietudes?

P.B. No hay un perfil estándar, aunque abundan los nostálgicos y los aficionados a la fotografía. Es curioso observar que es atractivo tanto para recordar imágenes y escenarios de la infancia, como para bucear en las costumbres y modas de nuestros antepasados. Entre nuestros seguidores, hay tanto personas mayores, como jóvenes, e incluso adolescentes. También sabemos que hay estudiantes e investigadores que consultan nuestro museo para realizar sus trabajos, como si se tratara de un museo convencional.

A.G./J.R. El periódico *20 minutos*, en su edición en papel, es el diario más leído en todo el país, con un total de 2.507.000 lectores, superando al resto de cabeceras gratuitas y también al diario *El País*, que cuenta con 2.234.000 lectores y al deportivo *Marca* que alcanza 2.379.000, que se trata de las dos principales publicaciones de pago. Para valorar su repercusión ¿puede indicarnos el flujo de visitantes que tiene el *Museo Virtual de Viejas Fotos* y su evolución?

P.B. *20 minutos* es el diario de información general líder en audiencia, según el EGM. Nuestra edición digital, *20minutos.es*, es el tercer diario online con más audiencia, sólo superado por *Elmundo.es* y por *Marca.com*, con 9.385.637 usuarios únicos y 21.614.532 visitas al mes según OJD.

entrevista

El número de visitantes del *Museo Virtual de Viejas Fotos* es de 41.192 en el mes de marzo (una media de 30.000 al mes), y el número de páginas vistas durante el mismo mes fue de 1.128.239. Una cifra que tiende a aumentar.

LAS INNOVACIONES DEL MUSEO

A.G./J.R. La sección titulada “La historia tras la foto”, parece una de las últimas innovaciones, resulta muy atractiva la narración que completa la información de la imagen, y que aporta contenidos enriquecedores para preservar la memoria de nuestro patrimonio cultural. Cuéntenos cómo nace y cómo la elaboran, ¿es un redactor del periódico o son los propios donantes los que participan en el desarrollo del texto?

P.B. En el texto que nos incluyen los donantes para ilustrar la foto, encontramos a veces historias interesantes y curiosas. Cuando el tiempo nos lo permite, nos ponemos en contacto con el lector para intentar reconstruir y documentar parte de la historia, que luego nosotros redactamos. Es un apartado interesantísimo pero que trabajamos menos de lo que nos gustaría por falta de tiempo. Sin embargo, sigue siendo una de las tareas pendientes en cuanto hay un hueco.

A.G./J.R. El museo australiano de Melbourne, mencionado anteriormente, en su archivo de viejas fotos, oferta de manera pionera unas fichas educativas on-line destinadas a escolares. ¿Han pensado en incluir en el *Museo Virtual de Viejas Fotos* un enfoque pedagógico, proponiendo guías didácticas basadas en sus fotografías, o cuestionarios con contenidos específicos de carácter académico o científico sobre fotografía, ciencias sociales?

P.B. De momento no nos lo hemos planteado, aunque sabemos que en ocasiones nuestras imágenes sirven

para ilustrar trabajos tanto de investigación como de divulgación.

A.G./J.R. ¿Nos van a sorprender con nuevas innovaciones para incorporar al museo, o creen que el formato que ofrecen es el adecuado y da respuesta a los objetivos marcados?

P.B. Tenemos en marcha un proyecto muy ambicioso para mejorar los contenidos del Museo y la navegación por él, así como la incorporación de nuevas secciones muy interesantes. Es un proyecto que necesita tiempo y dinero. Estamos en ello, sin prisa pero sin pausa.

A.G./J.R. Entendemos que el museo es una oferta gratuita, sin ánimo de lucro ¿Cuál es la recompensa para 20 minutos?

P.B. Como en el resto de las publicaciones de 20 minutos, la recompensa son nuestros lectores y el servicio que les ofrecemos. En términos económicos, eso se traduce en publicidad que, al fin y al cabo, es de lo que vivimos todos los medios de comunicación.

A.G./J.R. ¿Le han solicitado alguna vez la integración de las fotografías que ustedes custodian dentro del marco de un museo tradicional?

P.B. Nos llegan todo tipo de solicitudes, y algunas de lo más dispares, para los retos más insólitos, siempre los valoramos contando con la opinión de nuestros donantes, al fin y al cabo ellos son los propietarios de nuestro fondo documental.

A.G./J.R. Para finalizar, ¿cuál es su balance de estos años de andadura?

P.B. Nuestro balance es claramente positivo, respecto al servicio que ofrecemos y la aceptación entre los usuarios del Museo. Para mí personalmente, es un trabajo gratificante en sí mismo al que dedico ilusión e incluso parte de mi tiempo libre. ■

Elisa Quiles
RESTAURADORA

Aplicación del examen científico al estudio de
obras de arte, pintura de caballete.
Caso práctico del lienzo

La decapitación de San Pablo
de Enrique Simonet y Lombardo



Intervenciones

1. IDENTIFICACIÓN DE TÉCNICAS Y MATERIALES

El primer paso en el examen de una obra de arte es la observación a simple vista, el llamado examen ocular u organoléptico.

Nos centramos en la obra fijándonos en los materiales que la componen. La tela de soporte llamada generalmente lienzo veremos si está compuesta por fibras naturales como el lino, mezclas de lino y algodón, lino y cáñamo, yute o si por el contrario son telas sintéticas de dragón o la viscosilla. También identificaremos el tipo de ligamento, hilos de urdimbre y de trama por centímetro, el tipo de tejido si es lienzo, tafetán o sarga.

Las primeras pinturas de caballete sobre lienzo se realizaron sobre tela de lino, después se empezó a utilizar el cáñamo. En el siglo XIX se extiende el empleo del algodón y más tarde todo tipo de tejidos con preparaciones industriales.

La pintura sobre lienzo que estamos examinando corresponde a una tela de fibras de lino y su ligamento es simple en el cual se cruzan un hilo de trama por uno de urdimbre. Este tipo de ligamento constituye un tejido muy fuerte ya que tienen el mayor número de puntos de cruce por unidad de superficie. El examen de esta tela se realizó con lupa de 4x por el reverso de la obra y en su orillo.

El bastidor de madera sobre el que se sostiene la tela debe propiciar la tensión justa y constante de la tela y que sus aristas estén biseladas para evitar que se marquen en la tela. Generalmente se emplea el pino o el fresno y en los ángulos los ensamblajes son de machihembrado con caja para cuñas que permiten tensar la tela.

En nuestro caso el bastidor no es el original de la obra, lo detectamos al quitar el marco del cuadro y comprobar que las vueltas de la tela estaban pintadas siguiendo con la representación de escenas. Las vueltas de tela que van claveteadas al bastidor los autores no las pintaban, limitaban el dibujo al plano, por lo tanto sabemos que la obra tenía otras dimensiones y se ajustó al bastidor recortando parte del lienzo. El bastidor parece que se

realizó en Panamá, donde residía su anterior propietario y está realizado en una madera tropical.

La técnica pictórica empleada es el óleo, se utilizan pigmentos aglutinados en un aceite secante, generalmente de linaza. Esta técnica permite al autor corregir lo pintado además de efectos de opacidad o de transparencias (veladuras).

Para los profesionales relacionados con el mundo del arte esta técnica es muy fácil de identificar por su aspecto brillante que le dan los aceites y barnices, por ser la técnica más empleada desde tiempos remotos. Las primeras pinturas al óleo se realizaron con técnica mixta en la Edad Media, con una base al temple y luego aplicación de óleo, su empleo se impuso en el siglo XV hasta nuestros tiempos.

Para cerciorarnos de la identificación de la técnica empleada en el cuadro de este estudio se decidió hacer unos análisis de policromía, para ello se extrajeron micromuestras de distintas zonas del cuadro donde el autor aplicó distintos pigmentos.

2. ESTUDIO ÓPTICO-FÍSICO. EXÁMENES GLOBALES

El examen global de superficie de la obra con métodos no destructivos se realizó empleando radiaciones tanto visibles como invisibles al ojo humano.

La radiación luminosa del campo visible nos permite la observación de la obra con luz transmitida y tangencial para determinar la superficie policroma, rugosidad e irregularidades, sus alteraciones, localización de zonas con riesgos de desprendimientos por falta de adhesión, erosiones, pérdidas de capas, craqueados, crestas, fisuras, deformaciones, plegados, abombamientos, intervenciones anteriores.

La radiación invisible con ultravioletas tiene la propiedad de excitar la fluorescencia de determinadas sustancias.

Se realizaron fotografías de fluorescencia visible con radiación ultravioleta para localizar adiciones y repintes en el cuadro.

Los resultados de este trabajo nos dieron una superficie limpia sin intervenciones.

Con respecto a los barnices superficiales de la capa de protección final estas radiaciones nos revelaron que se componía de una capa regular, uniforme y muy delgada casi imperceptible.

La radiación invisible con rayos x nos permite obtener una imagen radiográfica donde las zonas claras corresponden a las áreas de mayor espesor/densidad y las zonas oscuras las de menor espesor/densidad.

Estas imágenes radiográficas se utilizan para determinar el estado material de la obra, amplitud de las alteraciones, intervenciones anteriores, datos del soporte como en telas originales ocultas por entelados, costuras y parches. Información de las capas de preparación y policroma, repintes.

En nuestro cuadro vemos como la capa de preparación está compuesta por blanco de plomo (albayalde) que nos dificulta la visión de la imagen radiográfica. También la capa pictórica es muy delgada y aparece la imagen en oscuro.

3. ESTUDIO QUÍMICO. EXÁMENES PUNTUALES

Se realizaron análisis puntuales tomando micro muestras de pigmentos y preparación del cuadro. Este tipo de análisis requiere una elección cuidadosa de la zona de extracción de las muestras. Se encargó a un laboratorio especializado la identificación de los pigmentos y aglutinantes empleados en la obra para su datación.

4. ESTUDIO MORFOLÓGICO

Estudio de las secciones transversales de la capa pictórica (estratigrafías). Se realizó un estudio comparativo con otra obra catalogada del autor *El tropezón* que se encuentra en el Museo del Patrimonio Municipal.

1. Datos generales aportados por el equipo de restauración y el propietario de la obra analizada

Título o descripción de la obra: *La decapitación*

2. Descripción de las micromuestras

| | |
|-------------------|------------|
| micromuestra nº 1 | Azul |
| micromuestra nº 2 | Anaranjado |
| micromuestra nº 3 | Rojo |
| micromuestra nº 4 | Siena |
| micromuestra nº 5 | Blanco |

3. Técnicas de estudio y análisis químicos

- 3.1 Microscopía óptica con luz polarizada, incidente y transmitida. Luz halógena y luz UV.
 - 3.1.1 Tinciones selectivas y ensayos microquímicos.
- 3.2 Espectroscopia infrarroja por transformada de Fourier (FTIR por transmisión y FTIR-ATR)
- 3.3 Cromatografía de gases – espectrometría de masas (GC-MS)
- 3.4 Microscopía electrónica de barrido – microanálisis mediante espectrometría por dispersión de energías de rayos X (SEM – EDXS)



intervenciones

4. RESULTADOS

| Micromuestra n° 1 / AZUL | | | | |
|--------------------------|---------------|--------------|--|-----------------|
| Capa | Color | Espesor (mm) | Pigmentos / cargas | Observaciones |
| 4 | traslúcido | 5 | - | barniz* |
| 3 | azul | 40 | albayalde, azul ultramar sintético, cardenillo, blanco de cinc (b. p.), negro de huesos (b. p.), tierras (b. p.) | capa de pintura |
| 2 | pardo verdoso | 80 | albayalde, blanco de cinc (b. p.), tierras (b. p.), verde de cromo (b. p.), bermellón (b. p.), cardenillo (b. p.), negro de huesos (b. p.)** | capa de pintura |
| 1 | blanco | 85 | albayalde | |

* Para poder determinar la su naturaleza sería necesario tomar la muestra mediante un raspado selectivo o bien mediante un hisopo impregnado en disolvente

** b. p.: baja proporción; m. b. p.: muy baja proporción



Imagen obtenida al microscopio óptico de la sección transversal de la micromuestra N° 1 (objetivo MPlan 20 X / 0,40). El orden numérico que se indica es el que aparece en la tabla correspondiente.

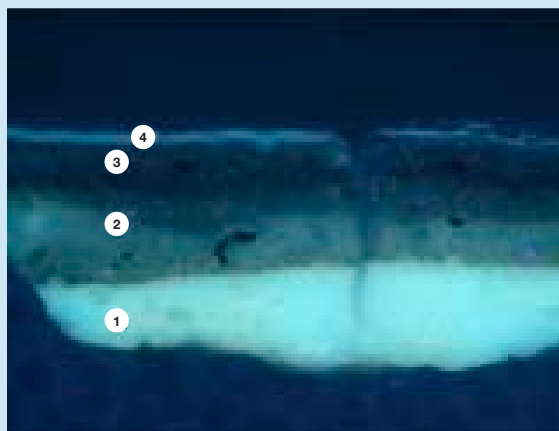


Imagen obtenida al microscopio óptico de la sección transversal de la micromuestra N° 1 (objetivo MPlan 10 X / 0,25). Observación con luz UV. Se puede apreciar la fluorescencia blanquecina de la capa de barniz (capa 4)

Estimación del estado de conservación de los diferentes estratos superpuestos en el área donde ha sido tomada la micromuestra

La información que se ofrece en esta tabla está estimada a partir de los análisis puntuales de los materiales presentes en la micromuestra, su distribución y la apariencia en la sección transversal; sólo es una guía de apoyo o sugerencia al equipo de restauración, quien podrá evaluar "in situ" el estado actual de la obra en general

P-S: preparación, aparejo o soporte
 CP-LM: capas de pintura y láminas metálicas

R: recubrimientos

| Observaciones | P - S | CP - LM | R |
|---|-------|---------|---|
| 1 Capa uniforme, compacta y continua, sólo con materiales originales | • | | |
| 2 La superficie de la pintura superficial se observa lisa y sin pérdidas evidentes | | | |
| 3 El bol se muestra como una capa continua, compacta y uniforme | | | |
| 4 Lámina metálica continua y sin productos de alteración | | | |
| 5 Capa de recubrimiento definida | | | |
| 6 Capa de recubrimiento con materiales de fácil solubilidad | | | |
| 7 Se observa buena adhesión entre las capas de pintura y buena cohesión en cada estrato | | | |
| 1 Presencia de uno o más repintes sobre el original | | | |
| 2 Capa de la superficie ligeramente removida | | • | |
| 3 Capas ligeramente fracturadas | | | |
| 4 Se evidencian uno o más productos añadidos en intervenciones anteriores que aún parecen cumplir su función (consolidante, adhesivos, estucos) | | | |
| 5 Penetración hacia los estratos internos de los materiales añadidos en los procesos de restauración | | | |
| 6 Una o más capas intermedias entre el original y los añadidos con 10µm o más de espesor | | | |
| 7 Una o más capas de recubrimientos irregulares | | | • |
| 8 Capa de bol con un espesor irregular | | | |
| 9 Láminas metálicas discontinuas | | | |
| 10 Capa de recubrimiento soluble en disolventes de riesgo para la estabilidad de la pintura | | | |
| 11 Presencia de sales en la micromuestra | | | |
| 1 Deterioro de los pigmentos | | | |
| 2 Pérdida parcial o total de la capa original (pintura o capa de bol) | | | |
| 3 Predominan los productos añadidos | | | |
| 4 Se observan fracturas, grietas o fisuras profundas | | • | |
| 5 Falta de cohesión de las capas (capas friables por posible pérdida del aglutinante) | | | |
| 6 Falta de adhesión entre los estratos | | | |
| 7 Capas originales y añadidos sin estratos intermedios o con menos de 10µm de espesor | | | |
| 8 Superficies muy abrasionadas, removidas o con pérdidas evidentes | | | |
| 9 Estratos internos removidos | | | |
| 10 Láminas metálicas donde se observan productos de corrosión | | | |
| 11 Varios recubrimientos superpuestos (mezclados) | | | |
| 12 Capas de recubrimientos de difícil solubilidad | | | |
| 13 Abundancia de sales formando una capa continua o costra | | | |

intervenciones

Micromuestra nº 2 / ANARANJADO

| Capa | Color | Espesor (mm) | Pigmentos / cargas | Observaciones |
|------|------------|--------------|--|-----------------|
| 2 | traslúcido | 10 | - | barniz |
| 1 | anaranjado | 110 | blanco de cinc, bermellón (b. p.), tierra roja (b. p.), verde de cromo (m. b. p.), cardenillo (m. b. p.) | capa de pintura |



Imagen obtenida al microscopio óptico de la sección transversal de la micromuestra N° 2 (objetivo MPlan 20 X / 0,40). El orden numérico que se indica es el que aparece en la tabla correspondiente

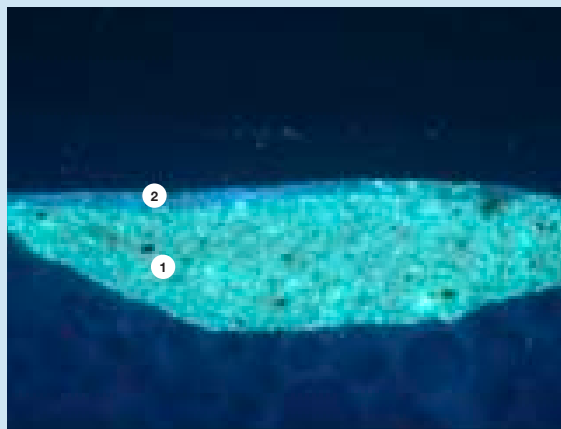


Imagen obtenida al microscopio óptico de la sección transversal de la micromuestra N° 2 (objetivo MPlan 10 X / 0,25). Observación con luz UV. Se puede apreciar la fluorescencia blanquecina de la capa de barniz (capa 2)

Estimación del estado de conservación de los diferentes estratos superpuestos en el área donde ha sido tomada la micromuestra

La información que se ofrece en esta tabla está estimada a partir de los análisis puntuales de los materiales presentes en la micromuestra, su distribución y la apariencia en la sección transversal; sólo es una guía de apoyo o sugerencia al equipo de restauración, quien podrá evaluar “in situ” el estado actual de la obra en general

P-S: preparación, aparejo o soporte
CP-LM: capas de pintura y láminas metálicas
R: recubrimientos

| | Observaciones | P - S | CP - LM | R |
|----|---|-------|---------|---|
| 1 | Capa uniforme, compacta y continua, sólo con materiales originales | | | |
| 2 | La superficie de la pintura superficial se observa lisa y sin pérdidas evidentes | | ● | |
| 3 | El bol se muestra como una capa continua, compacta y uniforme | | | |
| 4 | Lámina metálica continua y sin productos de alteración | | | |
| 5 | Capa de recubrimiento definida | | | |
| 6 | Capa de recubrimiento con materiales de fácil solubilidad | | | |
| 7 | Se observa buena adhesión entre las capas de pintura y buena cohesión en cada estrato | | | |
| 1 | Presencia de uno o más repintes sobre el original | | | |
| 2 | Capa de la superficie ligeramente removida | | | |
| 3 | Capas ligeramente fracturadas | | | |
| 4 | Se evidencian uno o más productos añadidos en intervenciones anteriores que aún parecen cumplir su función (consolidante, adhesivos, estucos) | | | |
| 5 | Penetración hacia los estratos internos de los materiales añadidos en los procesos de restauración | | | |
| 6 | Una o más capas intermedias entre el original y los añadidos con 10µm o más de espesor | | | |
| 7 | Una o más capas de recubrimientos irregulares | | | ● |
| 8 | Capa de bol con un espesor irregular | | | |
| 9 | Láminas metálicas discontinuas | | | |
| 10 | Capa de recubrimiento soluble en disolventes de riesgo para la estabilidad de la pintura | | | |
| 11 | Presencia de sales en la micromuestra | | | |
| 1 | Deterioro de los pigmentos | | | |
| 2 | Pérdida parcial o total de la capa original (pintura o capa de bol) | | | |
| 3 | Predominan los productos añadidos | | | |
| 4 | Se observan fracturas, grietas o fisuras profundas | | | |
| 5 | Falta de cohesión de las capas (capas friables por posible pérdida del aglutinante) | | | |
| 6 | Falta de adhesión entre los estratos | | | |
| 7 | Capas originales y añadidos sin estratos intermedios o con menos de 10µm de espesor | | | |
| 8 | Superficies muy abrasionadas, removidas o con pérdidas evidentes | | | |
| 9 | Estratos internos removidos | | | |
| 10 | Láminas metálicas donde se observan productos de corrosión | | | |
| 11 | Varios recubrimientos superpuestos (mezclados) | | | |
| 12 | Capas de recubrimientos de difícil solubilidad | | | |
| 13 | Abundancia de sales formando una capa continua o costra | | | |

intervenciones

| Micromuestra nº 3 / ROJO | | | | |
|--------------------------|------------|--------------|---|-----------------|
| Capa | Color | Espesor (mm) | Pigmentos / cargas | Observaciones |
| 3 | traslúcido | 5 | - | barniz |
| 2 | rojo | 15 | bermellón, albayalde (m. b. p.) | capa de pintura |
| 1 | pardo | 70 | blanco de cinc, tierras, carbonato cálcico (b. p.), albayalde (b. p.), bermellón (m. b. p.), verde de cromo (m. b. p.), cardenillo (m. b. p.), negro de huesos (m. b. p.) | capa de pintura |

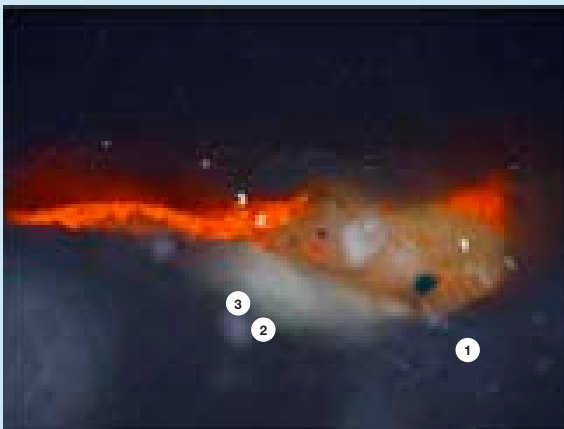


Imagen obtenida al microscopio óptico de la sección transversal de la micromuestra N° 3 (objetivo MPlan 20 X / 0,40). El orden numérico que se indica es el que aparece en la tabla correspondiente



Imagen obtenida al microscopio óptico de la sección transversal de la micromuestra N° 3 (objetivo MPlan 20 X / 0,40). Observación con luz UV. Se puede apreciar la fluorescencia blanquecina de la capa de barniz (capa 3)

Estimación del estado de conservación de los diferentes estratos superpuestos en el área donde ha sido tomada la micromuestra

La información que se ofrece en esta tabla está estimada a partir de los análisis puntuales de los materiales presentes en la micromuestra, su distribución y la apariencia en la sección transversal; sólo es una guía de apoyo o sugerencia al equipo de restauración, quien podrá evaluar "in situ" el estado actual de la obra en general

P-S: preparación, aparejo o soporte
CP-LM: capas de pintura y láminas metálicas
R: recubrimientos

| Observaciones | P - S | CP - LM | R |
|---|-------|---------|---|
| 1 Capa uniforme, compacta y continua, sólo con materiales originales | | | |
| 2 La superficie de la pintura superficial se observa lisa y sin pérdidas evidentes | | | |
| 3 El bol se muestra como una capa continua, compacta y uniforme | | | |
| 4 Lámina metálica continua y sin productos de alteración | | | |
| 5 Capa de recubrimiento definida | | | |
| 6 Capa de recubrimiento con materiales de fácil solubilidad | | | |
| 7 Se observa buena adhesión entre las capas de pintura y buena cohesión en cada estrato | | | |
| 1 Presencia de uno o más repintes sobre el original | | | |
| 2 Capa de la superficie ligeramente removida | | | |
| 3 Capas ligeramente fracturadas | | | |
| 4 Se evidencian uno o más productos añadidos en intervenciones anteriores que aún parecen cumplir su función (consolidante, adhesivos, estucos) | | | |
| 5 Penetración hacia los estratos internos de los materiales añadidos en los procesos de restauración | | | |
| 6 Una o más capas intermedias entre el original y los añadidos con 10µm o más de espesor | | | |
| 7 Una o más capas de recubrimientos irregulares | | | • |
| 8 Capa de bol con un espesor irregular | | | |
| 9 Láminas metálicas discontinuas | | | |
| 10 Capa de recubrimiento soluble en disolventes de riesgo para la estabilidad de la pintura | | | |
| 11 Presencia de sales en la micromuestra | | | |
| 1 Deterioro de los pigmentos | | | |
| 2 Pérdida parcial o total de la capa original (pintura o capa de bol) | | | |
| 3 Predominan los productos añadidos | | | |
| 4 Se observan fracturas, grietas o fisuras profundas | | | • |
| 5 Falta de cohesión de las capas (capas friables por posible pérdida del aglutinante) | | | |
| 6 Falta de adhesión entre los estratos | | | |
| 7 Capas originales y añadidos sin estratos intermedios o con menos de 10µm de espesor | | | |
| 8 Superficies muy abrasionadas, removidas o con pérdidas evidentes | | | • |
| 9 Estratos internos removidos | | | |
| 10 Láminas metálicas donde se observan productos de corrosión | | | |
| 11 Varios recubrimientos superpuestos (mezclados) | | | |
| 12 Capas de recubrimientos de difícil solubilidad | | | |
| 13 Abundancia de sales formando una capa continua o costra | | | |

intervenciones

| Micromuestra n° 4 / SIENA | | | | |
|---------------------------|--------|--------------|---|-----------------|
| Capa | Color | Espesor (mm) | Pigmentos / cargas | Observaciones |
| 2 | pardo | 50 | tierras, verde esmeralda (b. p.), albayalde, blanco de cinc (b. p.), carbonato cálcico (b. p.), verde de cromo (b. p.), cardenillo (b. p.), negro de huesos (b. p.), tierra de sombra (b. p.), bermellón (m. b. p.), blanco de bario (m. b. p.) | capa de pintura |
| 1 | blanco | 150 | albayalde | preparación |

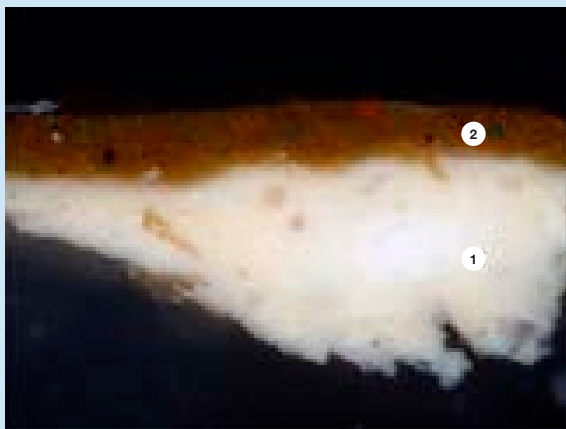


Imagen obtenida al microscopio óptico de la sección transversal de la micromuestra N° 4 (objetivo MPlan 20 X / 0,40). El orden numérico que se indica es el que aparece en la tabla correspondiente

Estimación del estado de conservación de los diferentes estratos superpuestos en el área donde ha sido tomada la micromuestra

La información que se ofrece en esta tabla está estimada a partir de los análisis puntuales de los materiales presentes en la micromuestra, su distribución y la apariencia en la sección transversal; sólo es una guía de apoyo o sugerencia al equipo de restauración, quien podrá evaluar "in situ" el estado actual de la obra en general

P-S: preparación, aparejo o soporte
CP-LM: capas de pintura y láminas metálicas

R: recubrimientos

| | Observaciones | P -S | CP -LM | R |
|----|---|------|--------|---|
| 1 | Capa uniforme, compacta y continua, sólo con materiales originales | ● | | |
| 2 | La superficie de la pintura superficial se observa lisa y sin pérdidas evidentes | | | |
| 3 | El bol se muestra como una capa continua, compacta y uniforme | | | |
| 4 | Lámina metálica continua y sin productos de alteración | | | |
| 5 | Capa de recubrimiento definida | | | |
| 6 | Capa de recubrimiento con materiales de fácil solubilidad | | | |
| 7 | Se observa buena adhesión entre las capas de pintura y buena cohesión en cada estrato | | | |
| 1 | Presencia de uno o más repintes sobre el original | | | |
| 2 | Capa de la superficie ligeramente removida | | ● | |
| 3 | Capas ligeramente fracturadas | | | |
| 4 | Se evidencian uno o más productos añadidos en intervenciones anteriores que aún parecen cumplir su función (consolidante, adhesivos, estucos) | | | |
| 5 | Penetración hacia los estratos internos de los materiales añadidos en los procesos de restauración | | | |
| 6 | Una o más capas intermedias entre el original y los añadidos con 10µm o más de espesor | | | |
| 7 | Una o más capas de recubrimientos irregulares | | | |
| 8 | Capa de bol con un espesor irregular | | | |
| 9 | Láminas metálicas discontinuas | | | |
| 10 | Capa de recubrimiento soluble en disolventes de riesgo para la estabilidad de la pintura | | | |
| 11 | Presencia de sales en la micromuestra | | | |
| 1 | Deterioro de los pigmentos | | | |
| 2 | Pérdida parcial o total de la capa original (pintura o capa de bol) | | | |
| 3 | Predominan los productos añadidos | | | |
| 4 | Se observan fracturas, grietas o fisuras profundas | | | |
| 5 | Falta de cohesión de las capas (capas friables por posible pérdida del aglutinante) | | | |
| 6 | Falta de adhesión entre los estratos | | | |
| 7 | Capas originales y añadidos sin estratos intermedios o con menos de 10µm de espesor | | | |
| 8 | Superficies muy abrasionadas, removidas o con pérdidas evidentes | | | |
| 9 | Estratos internos removidos | | | |
| 10 | Láminas metálicas donde se observan productos de corrosión | | | |
| 11 | Varios recubrimientos superpuestos (mezclados) | | | |
| 12 | Capas de recubrimientos de difícil solubilidad | | | |
| 13 | Abundancia de sales formando una capa continua o costra | | | |

intervenciones

| Micromuestra nº 5 / BLANCO | | | | |
|----------------------------|--------------------|--------------|---|-----------------|
| Capa | Color | Espesor (mm) | Pigmentos / cargas | Observaciones |
| 4 | Traslúcido | 5 | - | Barniz |
| 3 | Blanco amarillento | 160 | Albayalde, blanco de cinc, amarillo de nápoles (m. B. P.), Azul ultramar sintético (m. B. P.), Bermellón (m. B. P.) | Capa de pintura |
| 2 | Blanquecino | 25 | Albayalde, cardenillo (m. B. P.), Blanco de cinc (m. B. P.), Carbonato cálcico (m. B. P.), Tierras (m. B. P.) | Capa de pintura |
| 1 | Blanco | 30 | Albayalde | Preparación |



Imagen obtenida al microscopio óptico de la sección transversal de la micromuestra N° 5 (objetivo MPlan 20 X / 0,40). El orden numérico que se indica es el que aparece en la tabla correspondiente

Estimación del estado de conservación de los diferentes estratos superpuestos en el área donde ha sido tomada la micromuestra

La información que se ofrece en esta tabla está estimada a partir de los análisis puntuales de los materiales presentes en la micromuestra, su distribución y la apariencia en la sección transversal; sólo es una guía de apoyo o sugerencia al equipo de restauración, quien podrá evaluar "in situ" el estado actual de la obra en general

P-S: preparación, aparejo o soporte
CP-LM: capas de pintura y láminas metálicas
R: recubrimientos

| | Observaciones | P -S | CP -LM | R |
|----|---|------|--------|---|
| 1 | Capa uniforme, compacta y continua, sólo con materiales originales | ● | | |
| 2 | La superficie de la pintura superficial se observa lisa y sin pérdidas evidentes | | | |
| 3 | El bol se muestra como una capa continua, compacta y uniforme | | | |
| 4 | Lámina metálica continua y sin productos de alteración | | | |
| 5 | Capa de recubrimiento definida | | | |
| 6 | Capa de recubrimiento con materiales de fácil solubilidad | | | |
| 7 | Se observa buena adhesión entre las capas de pintura y buena cohesión en cada estrato | | | |
| 1 | Presencia de uno o más repintes sobre el original | | | |
| 2 | Capa de la superficie ligeramente removida | | ● | |
| 3 | Capas ligeramente fracturadas | | | |
| 4 | Se evidencian uno o más productos añadidos en intervenciones anteriores que aún parecen cumplir su función (consolidante, adhesivos, estucos) | | | |
| 5 | Penetración hacia los estratos internos de los materiales añadidos en los procesos de restauración | | | |
| 6 | Una o más capas intermedias entre el original y los añadidos con 10µm o más de espesor | | | |
| 7 | Una o más capas de recubrimientos irregulares | | | ● |
| 8 | Capa de bol con un espesor irregular | | | |
| 9 | Láminas metálicas discontinuas | | | |
| 10 | Capa de recubrimiento soluble en disolventes de riesgo para la estabilidad de la pintura | | | |
| 11 | Presencia de sales en la micromuestra | | | |
| 1 | Deterioro de los pigmentos | | | |
| 2 | Pérdida parcial o total de la capa original (pintura o capa de bol) | | | |
| 3 | Predominan los productos añadidos | | | |
| 4 | Se observan fracturas, grietas o fisuras profundas | | | |
| 5 | Falta de cohesión de las capas (capas friables por posible pérdida del aglutinante) | | | |
| 6 | Falta de adhesión entre los estratos | | | |
| 7 | Capas originales y añadidos sin estratos intermedios o con menos de 10µm de espesor | | | |
| 8 | Superficies muy abrasionadas, removidas o con pérdidas evidentes | | | |
| 9 | Estratos internos removidos | | | |
| 10 | Láminas metálicas donde se observan productos de corrosión | | | |
| 11 | Varios recubrimientos superpuestos (mezclados) | | | |
| 12 | Capas de recubrimientos de difícil solubilidad | | | |
| 13 | Abundancia de sales formando una capa continua o costra | | | |

intervenciones

5. RESUMEN DE LOS MATERIALES IDENTIFICADOS en las micromuestras

| Color | Pigmentos / Cargas |
|---------------------------------|--|
| Blanco (opacos y transparentes) | blanco de cinc / albayalde / carbonato cálcico |
| Azul | azul ultramar sintético |
| Verde | cardenillo / verde esmeralda / verde de cromo |
| Amarillo | amarillo de Nápoles |
| Anaranjado | tierras* |
| Rojo | tierra roja / bermellón |
| Pardo | tierra de sombra |
| Negro | negro de huesos |
| Materiales orgánicos | aceite de lino como aglutinante de la pintura |

* Describimos como tierras a aquellos pigmentos coloreados compuestos por minerales en los que se identifican óxido o hidróxido de hierro y que pueden estar acompañados de dióxido de manganeso, carbonato cálcico, carbonato cálcico magnésico y silicatos de aluminio, potasio, magnesio, entre otros. El color de las tierras que han sido utilizadas como pigmentos depende del tipo y proporción del compuesto de hierro y de la presencia de los otros óxidos y silicatos. Por esta razón, acompañamos la denominación "tierra" del color que presenta el pigmento en la capa de pintura, haciendo referencia a tierra roja, tierra amarilla y tierra verde a las que presentan estos colores, tierra de sombra a las de color pardo y utilizamos el genérico tierras en las que muestran una tonalidad pardo anaranjada que no se clasifica de forma evidente en los grupos anteriores.

6. COMPARACIÓN DE LOS MATERIALES PRESENTE EN LA OBRA TITULADA *EL TROPEZÓN* Y LA OBRA TITULADA *DECAPITACIÓN*

| | <i>El Tropezón</i> | <i>Decapitación</i> |
|----------------------|---|---|
| Preparación | carbonato cálcico, albayalde, sílice (m. b. p.) | albayalde |
| Blancos | albayalde - carbonato cálcico sílice | albayalde blanco de cinc carbonato cálcico - |
| Azul | azul ultramar sintético azul de cobalto | azul ultramar sintético - |
| Verde | verde esmeralda - - | verde esmeralda verde de cromo cardenillo |
| Amarillo | - | amarillo de Nápoles |
| Anaranjado | anaranjado de cadmio tierras | - tierras |
| Rojo | bermellón tierra roja colorante rojo orgánico | bermellón tierra roja - |
| Negro | negro de huesos | negro de huesos |
| materiales orgánicos | aceite de lino como aglutinante de la pintura | aceite de lino como aglutinante de la pintura |

Existe cierta relación entre los materiales identificados en las dos obras, hecho que sugiere que ambas pueden estar realizadas en un período de tiempo similar. Por otra parte, en la obra *La Decapitación* se aprecia una paleta más rica en pigmentos verdes, amarillos y blancos que en la pintura *El Tropezón*; también en la primera las mezclas empleadas son más variadas. El hecho de que los soportes de ambas obras sean diferente no permiten realizar una comparación precisa entre esta parte tan representativa de las pinturas.

De modo general puede comentarse que las diferencias encontradas no descartan de manera absoluta una posible relación de estas obras con un mismo pintor o taller, lo cual debe ser apoyado por el estudio estilístico de las mismas.

ANEXO

A continuación se presentan los gráficos más significativos obtenidos de los análisis mediante SEM-EDX, GC-MS y FTIR.



Espectro EDX obtenido del análisis realizado sobre la capa de color blanco (capa 1) de la micromuestra N° 1. Se han obtenido espectros semejantes en las capas de preparación de las micromuestras N° 4 y N° 5

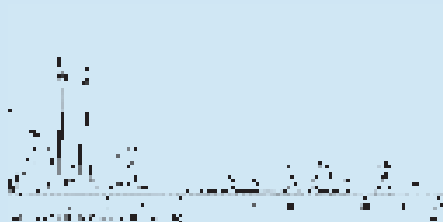


Figura 2.- Espectro EDX obtenido del análisis realizado sobre la capa de color azul (capa 3) de la micromuestra N° 1



Figura 3.- Espectro EDX obtenido del análisis realizado sobre la capa de color anaranjado (capa 1) de la micromuestra N° 2



Figura 4.- Espectro EDX obtenido del análisis realizado sobre la matriz de la capa de color pardo (capa 1) de la micromuestra N° 3

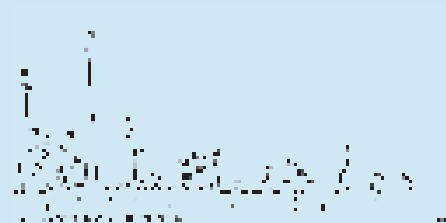


Figura 5.- Espectro EDX obtenido del análisis realizado sobre la capa de color pardo (capa 2) de la micromuestra N° 4

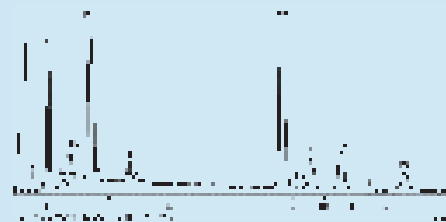


Figura 6.- Espectro EDX obtenido del análisis realizado sobre la matriz de la capa de color blanco amarillento (capa 3) de la micromuestra N° 5

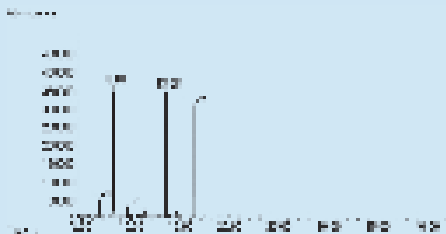


Figura 7.- Cromatograma representativo del estudio de los materiales orgánicos presentes

intervenciones

5. INFORME DE RESTAURACIÓN

IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA

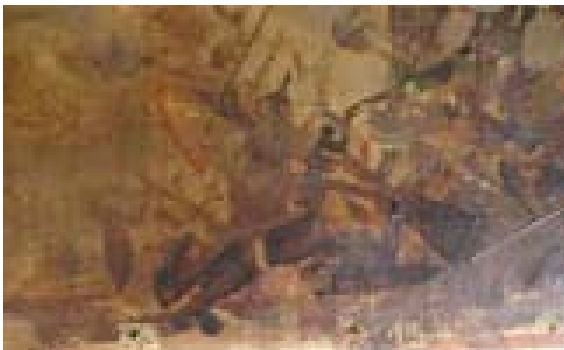
- Título: La degollación de San Pedro.
- Técnica: Óleo sobre lienzo.
- Medidas: 68 cm de alto x 87 cm de largo x 9 cm de ancho.
- Autor: Aparece la firma de Simonet en el extremo inferior derecho del cuadro.
- Fecha: 1885-1886

ESTADO DE CONSERVACIÓN

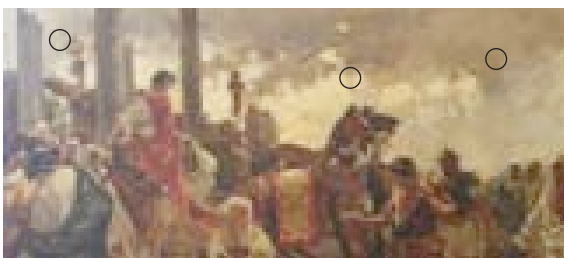
La obra se encuentra en buen estado general apreciándose unas mínimas alteraciones que se irán describiendo en este informe.

1. La **capa de protección** compuesta por un barniz es muy delgada, en los análisis realizados vemos que es de unas 5 micras.

Este barniz se encuentra envejecido por lo que se presenta con una tonalidad amarillenta que desvirtúa



Detalle de la capa de policromía.



○ Zonas de pliegue.

el cromatismo original, intensidad y luminosidad de los colores empleados por el autor.

En los análisis con radiación ultravioleta se detecta dicha capa de barniz con un tono opaco lechoso, se puede apreciar que se encuentra bien distribuida por la obra, su aplicación fue regular sin acumulaciones en zonas determinadas.

En ocasiones nos encontramos cuadros que han sido barnizados en sucesivas veces para refrescar los colores o intensificar con brillos alguna zona, pero este no es nuestro caso. No se han aplicado varias capas de barniz en un mismo momento ni en ocasiones con intervalos de tiempo entre unas y otras.

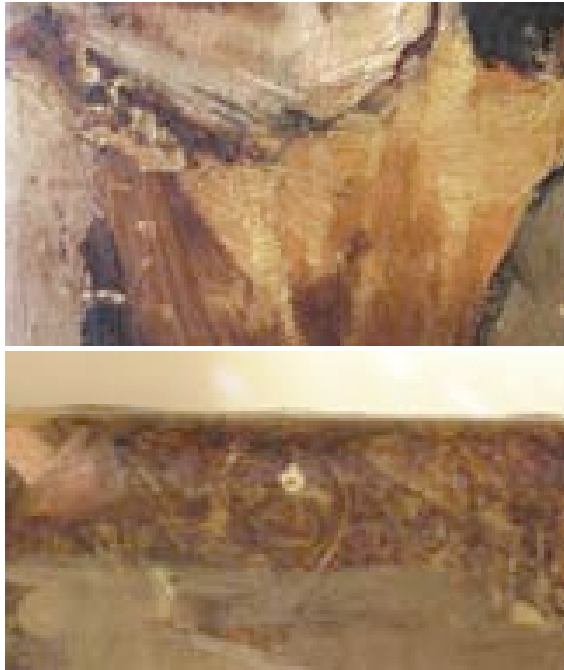
2. La **capa de policromía** es muy delgada cubriendo ligeramente la preparación en algunas zonas, en otras zonas como es el caso del cielo (pigmento blanco de cinc con un espesor de 150 micras) y las figuras principales de la escena si se encuentran más empastadas, con varias capas de pigmentos al óleo.

En estas zonas se pueden apreciar la pincelada del autor, los surcos que deja el pelo del pincel sobre el óleo fresco. El sentido de la pincelada, su longitud, lo que denominamos técnica de autor

El estado de conservación es bueno, solo se detectan unas pequeñas craqueladuras con desprendimiento de color que recorren el cuadro en sentido vertical en varios tramos de la obra. Este daño puede haber sido causado por una acción mecánica de enrollado de la obra para su transporte, son zonas de plegado en el que la tela resiste el esfuerzo pero no así la capa de policromía que es menos flexible que la tela de lino.

Encontramos unas pequeñas faltas de color o lagunas en la zona izquierda del cuadro, cerca del rostro femenino, esta zona ha perdido también la capa de preparación dejando a la vista la trama del lienzo. Esta zona si presenta riesgo de mayores pérdidas en los bordes de las lagunas.

Otra de las zonas con pérdidas de policromía son los bordes perimetrales del cuadro, podemos ver un gran número de orificios circulares en línea con una secuencia continua, estos daños se deben a varios claveteados.



Zonas de pérdidas de policromía y orificio de claveteado.

La obra ha cambiado de formato varias veces con el consiguiente clavado y desclavado del lienzo al bastidor de madera, todas estas acciones se reflejan en la capa de policromía con pequeñas pérdidas de la capa de policromía, fisuras y grietas.

En los bordes del cuadro, en sentido horizontal podemos ver como se pliegan y ocultan parte de la obra, los artistas no pintaban los bordes de los cuadros y en este caso podemos ver que el cuadro tenía otras dimensiones y se cambió el formato para ajustarlo bien al bastidor de madera o al marco, perdiéndose unos centímetros en cada lado.

Las craqueladuras de la capa son naturales del normal envejecimiento de los materiales y no presentan riesgos de desprendimiento. No aparecen craqueladuras por el empleo de secativo rápido. No existe el problema de mala adhesión entre las capas de preparación y policromía.

3- La capa de preparación es delgada (de 30 a 85 micras) y está compuesta de albayalde (pigmento blanco de plomo) y carbonato cálcico.



Detalle del borde donde se aprecia el cambio de formato.



Zona de mancha de humedad.

No aparecen alteraciones en esta capa, siendo buena su adhesión al lienzo.

4- El soporte está constituido por un tejido de lino, lienzo con ligamento simple de 1x1 (un hilo de trama por una de urdimbre).

Aparecen 3 pequeños orificios de origen desconocido y todos los que han sido producidos por los distintos claveteados del cuadro,

intervenciones

Encontramos por el reverso de la obra una mancha de humedad con cerco oscuro en la zona inferior, esta mancha ha sido causada por haber estado en contacto con una zona húmeda o haberse mojado accidentalmente con agua.

No se aprecian daños por el anverso en esta zona.

5. **El bastidor** es de madera con ensamblajes machihembrados en los ángulos que permite la apertura del mismo. Lleva cuñas dobles en los ingletes (se han perdido dos de ellas).

El tipo de madera no es de conífera, es una madera tropical por su color, vetas, fibras y dureza. Las aristas están biseladas para que no se marque sobre la tela.

Suponemos que este bastidor se confeccionó en Paraguay, cuando llegó el cuadro enrollado para el transporte desde España.

No aparecen daños biológicos, ni carcoma ni microorganismos.

6. TRATAMIENTO PROPUESTO

1. Documentación fotográfica de los procesos.
2. Limpieza superficial de la obra tanto por el reverso como por el anverso, se emplearán brochas de pelo suave y aspiración controlada.
3. Protección de la capa de policromía con papel japonés y colas naturales. Esta protección nos permite desclavar la obra sin riesgos del bastidor de madera.

4. Elaboración de bandas perimetrales para recuperar el formato original en sentido horizontal, refuerzos de los laterales en las zonas de clavado.
5. Injertos para los pequeños orificios aplicando adhesivos termoplásticos y fibras de lino.
6. Montaje de nuevo en el bastidor una vez finalizados los tratamientos del soporte. Fue necesario sustituir el bastidor ya que si queremos recuperar las zonas dobladas del cuadro el formato será mayor y no podremos emplear el que actualmente tiene, además que no es el original.
7. Eliminación de la protección y comprobación de la fijación de las zonas de lagunas.
8. Limpieza de suciedad superficial y restos de barnices oscurecidos con disolventes polares.
9. Estucado de lagunas con sulfato de cal y colas naturales.
10. Reintegración de policromía en las zonas perdidas con técnica de puntillismo y pigmentos aglutinados al barniz.
11. Barnizado final por pulverización.

Este estudio ha sido realizado por:

- Arte Lab. Estudios de muestras de policromías.
- José Luis Gutiérrez, Fotografías ultravioletas.
- Clínica Martí Torres, rayos X.
- Quibla Restaura, S.L. Elisa Quiles Faz, coordinación y restauración de la obra.

Teresa Sauret Guerrero

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA. DIRECTORA DEL MUPAM

Nueva adquisición en el MUPAM: El primer boceto de *La decapitación de San Pablo* de Enrique Simonet y Lombardo

RESUMEN

El Área de Cultura del Ayuntamiento de Málaga ha adquirido, para la colección permanente del Museo del Patrimonio Municipal, la obra *La decapitación de San Pablo* de Enrique Simonet y Lombardo. Se trata del primer boceto preparatorio de la obra del mismo nombre que el pintor realizó entre 1885-86, mientras disfrutaba de una estancia de formación en Roma financiada por su padre, siguiendo el procedimiento de trabajo habitual en el marco académico, en el que el pintor/alumno se sometía a un minucioso proceso de formación que implicaba la realización de diferentes trabajos preparatorios como estudios para la obra definitiva.

Es una obra de altísimo interés desde el punto de vista histórico, ya que completa el catálogo de una figura de la importancia de Simonet en el contexto de la pintura española de finales del siglo XIX y principios del XX. En segundo lugar porque es un documento muy ilustrativo de los procedimientos de trabajo académico de los pintores del siglo XIX y porque es ejemplo de esa voluntad realista de Simonet, que entró en la dinámica del Realismo Fin de siglo desde muy al principio de su formación.

PALABRAS CLAVE: Documentación / Catalogación / Pintura del siglo XIX español / Enrique Simonet y Lombardo / Técnicas artísticas

ABSTRACT

NEW ACQUISITION IN THE MUPAM: THE FIRST SKETCH OF *LA DECAPITACIÓN DE SAN PABLO* BY ENRIQUE SIMONET Y LOMBARDO

Teresa Sauret
(University of Malaga,
MUPAM Director)

The Cultural Department of the City Hall of Málaga has acquired the work *La decapitación de San Pablo* by Enrique Simonet y Lombardo for the permanent collection of the Municipal Heritage Museum (MUPAM). This is the first preparatory sketch of the work of the same title that the painter made between 1885 and 1886 while he enjoyed his training stay in Rome funded by his father. For this work, he followed the standard academic working procedure, in which the painter / student was subject to a thorough training process that involved the creation of various preliminary assignments as sketches for the final work.

It is a work of high interest from the historical point of view, as it completes the catalogue of an important figure like Simonet in the context of Spanish painting from the late 19th and early 20th centuries. Secondly because it is a very illustrative document about the academic working procedures of the 19th century painters and because it is an example of Simonet's realistic will, who entered the dynamics of the fin de siècle realism since early in his training.

KEYWORDS: Documentation / Cataloguing / Spanish 19th century painting / Enrique Simonet y Lombardo / Art techniques

informe

El Área de Cultura del Ayuntamiento de Málaga ha adquirido, para la colección permanente del Museo del Patrimonio Municipal, la obra *La decapitación de San Pablo* de Enrique Simonet y Lombardo. Se trata del primer boceto preparatorio de la obra del mismo nombre que el pintor realizó entre 1885-86 mientras disfrutaba de una estancia de formación en Roma financiada por su padre¹.

La obra permaneció en el estudio del pintor hasta principios del siglo XX. El cuadro definitivo se expuso en la exposición Nacional de 1887 obteniendo una tercera medalla² y posteriormente fue donado por su padre a la Catedral de Málaga, donde se conserva en la Capilla de los Reyes³.

Se conoce otro boceto preparatorio, más terminado y ajustado compositivamente a la obra definitiva y firmado en 1887, que se conserva en el Museo de Granada.

El cuadro del que tratamos, perteneciente a la Colección Municipal de Málaga, es el primer boceto al óleo que el pintor realizó siguiendo el procedimiento de trabajo habitual en el marco académico, en el que el pintor/alumno se sometía a un minucioso proceso de formación que implicaba la realización de diferentes trabajos preparatorios como estudios para la obra definitiva.

Las reglas académicas exigían que el alumno comenzara la obra mediante una serie de estudios, inicialmente a lápiz, en donde el autor “encajaba” la escena y los personajes; éstos se trabajaban individualmente y en sucesivos tanteos se iban perfilando sus caracterizaciones y ubicaciones. El siguiente paso lo constituía uno o varios bocetos a la acuarela para pasar a los realizados al óleo, de los que, a veces, se hacían tres o cuatro estudios en los que el pintor iba ganado en precisión y minuciosidad.

¹ La obra permaneció en el estudio del pintor hasta su muerte que pasó a la colección de doña Zoraida de Monteverde residente en la Hacienda “El Retiro” de Buenos Aires. A la muerte de ésta se dejó en testamento a doña Ana Lia Taverna quien a través de D. Hugo González Fernández, director del Museo Nacional de Paraguay en esos momentos, nos lo ofreció para su adquisición.

² GUTIÉRREZ BURON, J., *Exposiciones Nacionales de pintura en la España del siglo XIX*, Madrid, Universidad Complutense, 1987.

³ SAURET GUERRERO, T., *El siglo XIX en la pintura malagueña*, Málaga, Universidad-Diputación, 1987, p. 749

Figs. 1-2



Estos trabajos preparatorios constituían en sí mismos obras maestras que podían, incluso, superar el resultado definitivo debido a la maestría en la soltura y capacidad de “decir” de los pintores.

Un seguimiento más exhaustivo de este proceso se ha podido realizar en Moreno Carbonero y su obra *La conversión del Duque de Gandía*, cuadro del que se conocen tres bocetos, el de la Academia de San Fernando, el del Ministerio de Asuntos Exteriores, el de la Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga, así como dibujos a lápiz de estudios de personajes e indumentarias de un álbum de trabajo propiedad, igualmente, de la Academia de San Telmo de Málaga⁴.

⁴ SAURET GUERRERO, T., *José Moreno Carbonero (1858-1942). Homenaje en el 150 aniversario de su nacimiento*, Málaga, Real Academia de San Telmo, 2008, pp. 92-95.

Figs. 3-9



Sistemáticamente el mercado artístico y la exhumación de colecciones particulares han dado a conocer otros bocetos de estas grandes composiciones con las que los pintores acudían a las Exposiciones Nacionales e Internacionales con trabajos que habían sido ejercicios de sus periodos de pensionados⁵.

La información que nos transmiten estos bocetos sobre los ejercicios de aprendizaje y su aprovechamiento, constituyen un material de capital importancia para profundizar en la capacidad técnica y creativa de los pintores del siglo XIX.

De ahí la importancia que le concedemos al boceto de *La Decapitación de San Pablo* de Enrique Simonet y Lombardo, máxime cuando, al ser el primero de ese proceso preparatorio, plantea un proceso creativo inicial que el pintor abandona en parte en segundas intenciones, aunque a nuestro entender, en esta primera versión, Simonet se muestra más ágil y espontáneo que en la versión definitiva.

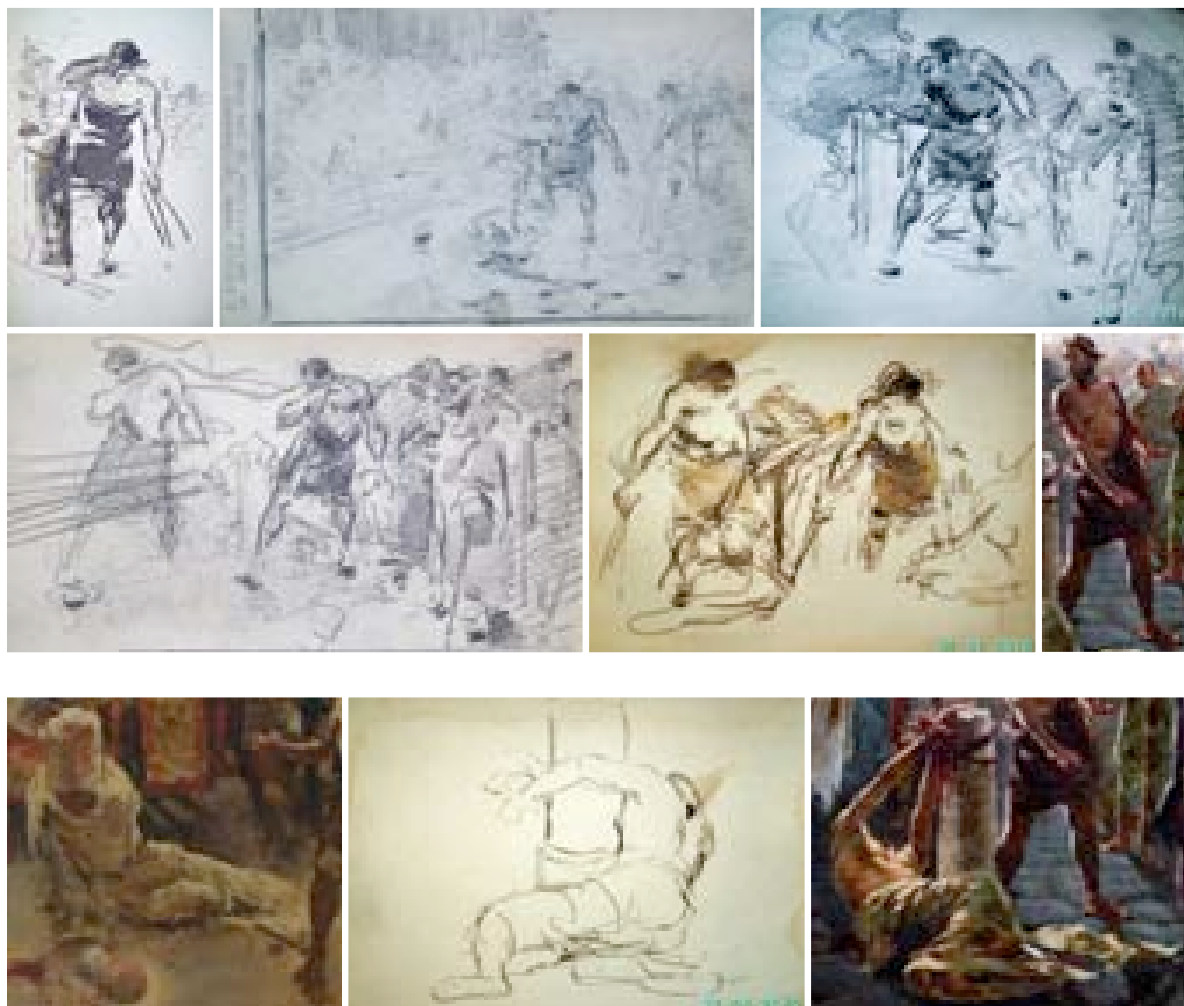
En principio, concibe una escena más simple, con menos personajes y un menor efecto en el motivo central. Por los estudios a lápiz que se conservan, pertenecientes a un álbum de dibujos fechado entre 1884-1890 (Málaga-Roma)⁶, la figura del verdugo es la que más le interesa, o más trabajo le cuesta encajar.

⁵ Como es el caso del boceto de la "La muerte de Séneca" de Manuel Domínguez Díaz de la colección Ramírez Navarro de Gran Canarias. HERNÁNDEZ SOCORRO, M^a R., PUEYO ABRIL, F.J., *Espacios íntimos. Colección Ramírez-Navarro. Islas Canarias*, Gobierno de Canarias-La Caja de Canarias-Ayuntamiento de Málaga, 2009, p. 147.

⁶ Archivo familia Simonet, álbum de dibujos, inédito. Agradezco a los nietos del artista, en particular a Isabel y Aurora Simonet Rodríguez, las facilidades dadas para poder hacer este estudio.

informe

Figs. 10-15 y figs. 16-18



Hay hasta once bosquejos del personaje que no vienen a ser sino insistencias sobre una primera idea (Fig. 3-9), un motivo que abandona posteriormente por una figura que ha invertido su posición y ha ganado presencia en la composición definitiva y de la que trabaja sobre un solo estudio y que tampoco es la versión última, aunque en esta ocasión ya lo trabaja a plumilla y aguada (Fig. 10-15).

Otra de las incidencias interesantes es la figura de San Pablo. Si bien en todas las versiones se advierte que tiene claro su posicionamiento protagonista en la composición, en esta primera versión el cuerpo se

funde con la columna y la cabeza degollada aparece muy cerca de éste, mientras que en los estudios a lápiz, del que existe solo uno, la posición del santo aparece invertida (Fig. 16-17). En la versión definitiva, el cuerpo gana en espacio al separarse de la columna y la cabeza sugiera los tres saltos que narra la tradición y el efecto del milagro en la luz resplandeciente que despiden en su caída, factores que no aparecen en los trabajos preliminares (Fig. 18).

También la escenografía y la agrupación de personajes en el contexto fue objeto de diferentes tanteos.

Figs. 19-20



Figs. 21-22



En algunos dibujos la arquitectura ocupa más espacio (Fig. 19) mientras que en el primer boceto se sugiere con unas columnas partidas y las gradas, los senadores se han simplificado a uno con un carro con caballo y el pueblo, traducido en matronas, ocupan más espacios que en la versión última, en la que el senado aparece ocupando toda la zona izquierda de la composición y el pueblo, a la derecha, se funde en una masa a la que han sido trasladadas las matronas, situadas en un segundo plano (Fig. 20).

La docilidad sobre el procedimiento académico se demuestra, una vez más, en los diferentes estudios de los personajes, especialmente los senadores, a los que trabaja individualmente con un claro sometimiento a modelos reales saqueados de los museos y foros romanos (Figs. 21-22).

Durante esta primera estancia en Roma, aunque no fuera un pensionado oficial, Simonet se relacionaría con los españoles que disfrutaban de la pensión de la Academia, como fueron los de la cuarta promoción: Emilio Sala, Ulpiano Checa y Francisco Maura. Precisamente

Checa, que estaba trabajando en esos años sobre *La invasión de los Bárbaros* (Fig. 23), su ejercicio de último año que concluyó un año antes de lo previsto, por tanto en 1887 y con el que comparte asistencia a la Nacional de ese año, obra desaparecida pero de la que se conoce uno de los bocetos, también con variantes respecto a la versión definitiva y con una técnica muy similar a la de Simonet de la Colección municipal, concibe la escena con una arquitectura clásica a la derecha, con amplia grada y los personajes fundidos en masa, a la izquierda, protagonizando un jinete con capacidad de liderazgo el centro de la composición, un esquema muy similar al dibujo preparatorio de Simonet de la Fig. 19.

Se conocen de Checa otras obras posteriores sobre temas romanos, *Carrera de Carros* de 1890 o *Alineando la carrera* de 1903 (Fig. 24), en donde en determinadas partes de la composición aparecen fondos o personajes con encajes similares a los utilizados por Simonet en la obra de referencia (Figs. 25-26).

No quiero decir con ello que Checa copiara al Simonet de 1887 en 1903, no tiene sentido, pero sí que durante

informe

Fig. 23 y fig. 19



Figs. 24-26



su coincidencia en Roma. Entre 1885-87, Simonet se sintió influenciado por Checa, ya pensionado, utilizó una técnica muy similar en su primer boceto de la *Decapitación* a la empleada por el madrileño en el suyo de la *Invasión de los bárbaros*, hoy en el Museo Ulpiano Checa de Colmenar de Oreja, y que en composiciones de temas similares trabajaron sobre bocetos preparatorios que participan de muchos gestos, lo que nos indica que hubo contactos e intercambios de opiniones que utilizaron en obras posteriores.

Todo esto lo que nos está informando es sobre el método de trabajo de nuestros pintores decimonónicos, y de los artistas europeos en general de la época, que mediante sus ejercicios y ensayos observaban los mismos modelos, se transferían ideas y las reutilizaban a lo largo de su carrera. Había como una bolsa común de ideas y especialmente gestos iconográficos que se pasaban de unos a otros, ya que el espíritu docente era el mismo para todos y la Academia con sus reglas la que promovía estas causas.

En definitiva, el boceto de la *Decapitación* de los fondos permanentes del MUPAM es una obra de altísimo interés desde diversos puntos de vista. El primero es el histórico, ya que completa el catálogo de una figura de la importancia de Simonet en el contexto de la pintura española del finales del siglo XIX y principios del XX, en segundo lugar porque es un documento muy ilustrativo de los procedimientos de trabajo académico de los pintores del siglo XIX; en tercer lugar por su técnica, que informa sobre el dominio y el ejercicio profesional de estos pintores, muy suelta y segura, precisando con el trazo y la mancha la forma, hasta el punto que en muchos casos se convirtió en el modo definitivo de decir en muchas obras y, por último, si nos centramos en el tratamiento de la luz y el ambiente atmosférico, porque es ejemplo de esa voluntad realista de nuestros pintores, concretamente de Simonet, que con la luz y la correcta representación de ella entró en la dinámica del Realismo Fin de siglo desde muy al principio de su formación. ■

Por venir por sa

Actividades
programadas
por el MUPAM
2009-2010

agenda

Departamento de Difusión

VISITAS

El Museo cuenta con monitores especializados para la adaptación de las visitas a las necesidades de las personas con discapacidad.

VISITAS INTERNAS (GENERAL) Conocer el museo

- De martes a Viernes (previa reserva).
- Salas I, II y III del MUPAM.
- Recorrido general por todas las salas que posibilita un acercamiento global al contenido del museo.

VISITAS INTERNAS (TEMÁTICAS) La mujer en el Museo

- De martes a viernes (previa reserva).
- Salas I, II y III del MUPAM
- A través de las obras situadas en el Museo, se traza un recorrido en el que la figura de la mujer es la protagonista. El objetivo es dar a conocer el papel que ha desempeñado la mujer en la historia y cómo se ha tratado su representación a lo largo de la historia del arte.

La mujer piadosa, la mujer independiente o sometida y la mujer piropeada, como imágenes patrimoniales que revelan la evolución de la mirada hacia el universo femenino, son representadas en el Museo a través de obras como: La *Inmacula-*

da, de Fernando Ortiz, *Desposorios místicos de Santa Margarita*, de “Il Parmigianino”; *Estudiantes en una taberna*, de Antonio Reyna; *Requiebro*, de Leoncio Talavera; *María de las Mercedes de Orleáns*, de José Denis Belgrano; *Mujer recostada griega*, de Elena Laverón; etc.

Diálogos con una obra

- De martes a viernes, 18 h-19 h.
- Sala II del MUPAM
- Visita de carácter informativo y formativo en la que el visitante tendrá acceso al conocimiento de carácter histórico, estético o iconográfico de la obra pictórica seleccionada además de la aplicación de conceptos de análisis e interpretación de la obra de arte con el objetivo de facilitar al visitante las herramientas necesarias para el estudio y la observación del color, la luz, la composición, el volumen, la perspectiva, etc. de manera que pueda hacer por sí mismo su propio análisis de otras piezas artísticas expuestas en el Museo del Patrimonio Municipal.
- Obras seleccionadas: *Desposorios místicos de Santa Margarita* (Girolamo Francesco María Mazzuola “Il Parmigianino”, 1527). *D^a. María de las Mercedes de Orleáns* (José Denis Belgrano, 1878).

VISITAS EXTERNAS Rutas de enlace con la ciudad

Si entre los objetivos del proyecto museológico se encontraba crear un espacio en el que se transmitiera la relación del Ayuntamiento con la ciudad a través de las obras de la colección, una de las vías para hacerlo posible es el programa de visitas que completan el contenido de las uni-

dades temáticas del museo con una ruta de enlace con la ciudad, de manera que se consigue el objetivo de prolongar los contenidos del museo hacia el exterior y musealizar ciertos puntos y recorridos de la ciudad.

Las programadas para los años 2009-2010 son las siguientes:

Málaga Andalusí

- De martes a viernes (previa reserva).
- Inicio: Sala I y II del MUPAM, centro histórico.
- Contenidos: Las obras *Málaga musulmana* de Emilio de la Cerda (1879) y *Muros de la Alcazaba* de Félix Iniesta y Soto sirven de nexo con la ciudad Andalusí: La Coracha, la Alcazaba y Gibralfaro, el trazado urbanístico de la medina, los restos de la muralla y otros restos arqueológicos van completando la imagen de la urbe islámica a través de este recorrido por el museo y la ciudad.

Málaga, Ciudad del Paraíso

- De martes a viernes (previa reserva).
- Vestíbulo y Sala II del MUPAM-Jardines del centro histórico
- Desde el vestíbulo del MUPAM comenzamos una ruta a través de los sentidos con paradas en los Jardines de Puerta Oscura, Pedro Luis Alonso o el Paseo del Parque. El sonido y el frescor del agua, las sombras y las luces de la vegetación, los olores de las flores, la historia, el arte y la literatura se mezclan en este paseo para el disfrute de los visitantes.

El Barroco en Málaga: de Alonso Cano a Pedro de Mena

- De martes a viernes (previa reserva)
- Itinerario: Sala I del MUPAM- Unidad temática: “Alonso Cano y su



huella en Málaga”, Museo del Cister, Catedral.

- A partir de la obra *Ecce-Homo*, atribuida a Alonso Cano arranca un recorrido por la ciudad marcado por un itinerario realizado a partir de obras de Cano y de sus discípulos Niño de Guevara y Pedro de Mena, presentes en colecciones de acceso público como la Catedral, el Hospital de San Julián o la Abadía del Cister.

Conoce tu ciudad desde el MUPAM Visitas a la carta

- De martes a viernes (previa reserva)
- Museo del Patrimonio Municipal y distrito de origen del grupo de visitantes.
- Itinerarios de enlaces entre la obra y el Patrimonio disperso por la ciudad. Se seleccionarán obras de estrecha relación con el patrimonio existente en el distrito al que pertenece el grupo de visitantes. De ahí su nombre, “a la carta”, ya que se ajustarán los contenidos para dar a conocer los valores del Patrimonio

de su ámbito territorial más cercano; parques, iglesias, placas, fuentes, monumentos, esculturas, etc.

La mujer como sujeto y objeto del arte en el MUPAM. De la representación a la creación

- De martes a viernes (previa reserva)
- Salas I, II, III MUPAM, calles y plazas dedicadas a personajes femeninos relacionados con la cultura o Historia de Málaga
- En la visita se establece un itinerario por piezas en las que la mujer es protagonista, bien por su condición de creadora o por el rol que representa y la interpretación que del mismo se hace en el contexto histórico cultural en el que esté inmersa la obra. De las obras contenidas en el museo se parte hacia un itinerario por la ciudad (o distrito específico de donde provenga el grupo) con paradas en hitos patrimoniales en el que la figura femenina sea protagonista (placas de mujeres célebres malagueñas, monumentos, nombres de calles, esculturas...).

ACTIVIDADES EXTRAORDINARIAS

Noche en Blanco 2009

Visitas guiadas: (grupos 10-30 visitantes/duración 45´)

- *Conocer el museo*. Recorrido general por todas las salas, posibilitando a los visitantes un acercamiento global al contenido del museo.

- *Málaga, Ciudad del Paraíso*. En esta visita se perciben los valores paradisíacos de la ciudad a través de un recorrido sensorial, mediante paradas en obras o lugares que por su color, tema o luz, sean capaces de explicitar las cualidades edénicas de nuestra ciudad.

- Exposición temporal *Sones evocados*. Ana Saenz.

- *Taller-exposición Tocando el arte en el MUPAM*. Contamos con una selección de esculturas de la artista plástica Ana Sáenz, de gran riqueza textural, de diferentes instrumentos musicales. Está orientada a experimentar nuevas sensaciones, asociando el tacto y el sonido. Se dirige a un público general, que quiera experimentar el arte desde otro punto de vista, y a personas con discapacidad visual.

- *Jazz en el MUPAM*. La música jazz invade las salas del Museo del Patrimonio en la Noche en Blanco, acompañando la exposición temporal “Sones evocados”.

Noche en Blanco 2010

- *MUPAM en vivo*. Visitas guiadas: (grupos 10-30 visitantes/duración 45´). Los personajes del Museo del Patrimonio Municipal salen del marco de las obras de arte para explicar al visitante en primera persona su re-

agenda

lato histórico. Planteado desde un enfoque interactivo, no sólo se trata de comunicar de forma amena y dinámica el contenido del museo, sino que, mediante estas visitas teatralizadas, se ofrece la posibilidad de hacer preguntas al personaje y de entablar una conversación que conduce a una mejor comprensión de las obras de arte y los hechos históricos de la ciudad.

- Concierto: Dúo César Jiménez (violonchelo) y Juan Antonio Higuero (piano).

- *Exposición Sones Evocados* de Ana Sáenz. Visitas guiadas: (10-30 visitantes/ duración 20'). Selección de esculturas de gran riqueza textural de la artista plástica Ana Sáenz, sobre diferentes instrumentos musicales, orientada a experimentar nuevas sensaciones, asociando el tacto y el sonido. Además, se realiza el Taller táctil-auditivo por el que y a través de la vinculación sensorial de ambos sentidos se propicia una experiencia estética encaminada a concienciar a las personas sin discapacidad cómo viven el arte las personas ciegas. Para ello, se vinculan las obras con distintas piezas musicales relacionadas con el "sonido de las esculturas".

- *Exposición Música Nunca Vista*. Laura Franco Carrión. Lugar: 1ª planta de Museo del Patrimonio Municipal. Visitas guiadas: (10-30 visitantes/ duración 20'). La música se puede sentir más allá de los sonidos como demuestra la artista Laura Franco Carrión en esta selección de fotografías a través de las cuales es posible "ver el sonido". Esta muestra es el complemento perfecto para la exposición-taller Sones evocados, ya

que durante la Noche en Blanco el espectador puede oír, tocar y ver la música.

NAVIDAD (2009 Y 2010)

- Ruta de enlace con la ciudad: El Misterio de La Natividad en las iglesias malagueñas. Viernes de diciembre, 12.00 h. Visitas guiadas: (10-30 visitantes/ duración 90'). Itinerario: Sala I del Museo del Patrimonio Municipal, Belén Municipal, Catedral de Málaga y Parroquias del Centro Histórico.

El MUPAM se sumerge en las tradiciones navideñas a través de un paseo por las distintas representaciones del Misterio de la Navidad. Partiendo de la Sala I del Museo del Patrimonio Municipal dedicada a la Edad Moderna los visitantes podrán conocer desde el punto de vista histórico-artístico las versiones del acontecimiento bíblico que ofrecen distintas iglesias del centro histórico, la Catedral o el Ayuntamiento de Málaga.

2010

MUPAM en vivo. Edición Navidad

- 21 de diciembre, 18,30 h., 19,15 h. y 20,00 h.

- Visitas guiadas: (10-30 visitantes/ duración 45').

En Navidad, la magia invade el museo y hasta los cuadros cobran vida y nos revelan sus secretos... Los personajes del Museo del Patrimonio Municipal salen del marco de pinturas y documentos históricos para explicar en primera persona su historia. Una oportunidad única para descubrir las obras de arte y los hechos históricos de nuestra ciudad de una manera sorprendente y mágica.

EXPOSICIONES TEMPORALES

Diseño industrial como patrimonio y poética de lo cotidiano.

- Del 25 de marzo al 21 de junio de 2009.

- Sala de Exposiciones Temporales, 3ª Planta del MUPAM.

Mirar las cosas que nos rodean de otra manera... Entender el entorno objetual de otro modo... Tomar conciencia de la función del diseño como definidor de nuestra cultura visual y conformador de identidades colectivas... Estos son los objetivos fundamentales de una muestra que centra su atención en el ámbito de lo cotidiano configurado, estética y conceptualmente, por las formas del diseño. No se atiende, pues, a los objetos, sino a sus formas diseñadas.

El diseño es un concepto complejo y polifacético: optimización funcional, eficiencia ecológica, ergonomía y usabilidad, son todos aspectos que conciernen a la actividad del diseñador, y son requerimientos que en la actualidad exigimos en un objeto «bien diseñado». Sin menoscabo de ello, esta exposición centra su interés en el diseño en cuanto configurador de formas estéticamente relevantes y socialmente polivalentes: formas que funcionan, formas que comunican ideas y valores, formas que activan la afectividad, formas que se contemplan y disfrutan, formas que dan forma a los espacios privados de nuestra domesticidad, formas que facilitan el intercambio social, formas que cimentan la memoria colectiva de nuestro pasado, formas que construyen valores identitarios de nuestra cultura, territorial y glo-



bal; formas que, por todo ello, constituyen parte de nuestro patrimonio más próximo e inmediato.

Las piezas que conforman la selección de esta muestra quieren ser expresión y representación de esta poliedricidad que define el diseño; y al mismo tiempo, también quieren ser una llamada de atención y un punto de reflexión. Las formas del diseño derivan de un ejercicio proyectual donde tecnología, racionalidad y creatividad convergen, pero también y sobre todo devienen de una intencionalidad estética que busca conectar con las sensibilidades y los gustos de los usuarios-espectadores.

Madre, solo una. Conceptualizaciones sobre la maternidad.

- Del 9 de julio al 4 de octubre de 2009.
- Sala de Exposiciones Temporales, 3ª Planta del Museo del Patrimonio Municipal.

La exposición profundiza sobre la historia de las percepciones de este

proceso vital que excede al hecho biológico, pues encierra una serie de significaciones sociales, simbólicas, psicológicas y culturales, diferentes en cada etapa histórica. La exposición realiza esta reflexión a través de cuatro paradas históricas que abarcan desde la prehistoria hasta nuestros días. *Diosas y Madres en el origen de las civilizaciones*, explica la inherente relación de la mujer con lo sagrado por medio de su capacidad reproductora, plasmada en sus representaciones como diosas de la vida y la regeneración, exvotos dedicados a la fecundidad y símbolos de la fertilidad del hombre y de la naturaleza. *La glorificación de la maternidad en la Edad Moderna* atiende al proceso de condensación de los valores ideales de la maternidad y su personificación en la figura de la Virgen María, que se inicia al final de la Edad Media y continúa en la Edad Moderna, prolongándose aun hasta nuestros días. Entre las obras que componen este apartado, el ciudadano tiene la oportunidad única

de contemplar piezas de la colección catedralicia que habitualmente no tienen acceso del público, así como procedentes de conventos de clausura.

La siguiente sección, *Cultura burguesa, ciencia y maternidad en el siglo XIX*, se centra, por una parte, en la formulación de un modelo terrenal de la “buena madre”, sumisa al varón, y valorizada únicamente por la crianza de los hijos: un modelo burgués de mujer y madre que posteriormente se consolidaría, el de la mujer doméstica, que se ilustra en la exposición por una abundante colección de fotografías de la época, tanto de estudio fotográfico como caseras. Por otra parte, y a través de la exposición de instrumental ginecológico del siglo XIX y libros y tratados sobre obstetricia de la época, se muestra cómo el discurso de los programas higienistas sobre el embarazo y el parto, junto con la progresiva desaparición de las parteras frente al saber científico del médico, ilustrada en la silla de parto que se exhibe, formulan una nueva visión de la maternidad.

La conciencia feminista, que experimenta un fuerte surgimiento en la segunda mitad del siglo XX, ha motivado la revisión de los discursos que habían definido lo femenino de manera tradicional como sinónimo de madre, es decir, reduciéndolo a una sola de sus vertientes, en virtud de la cual se ha procedido a la exclusión de la mujer del ámbito de lo público. Y además madre, la última sección de la exposición, está dedicada a las percepciones contemporáneas sobre la maternidad, a los complejos discursos que sobre ella se han ido sucediendo

agenda

y a la complicada problemática actual en la que se haya envuelta.

Invocar la Salud. El Poder de las Reliquias

- Del 1 de diciembre 2009 al 14 de febrero de 2010.
- Sala de Exposiciones Temporales, 3ª Planta del Museo del Patrimonio Municipal
- La exposición tiene como objetivo atraer la atención del público sobre el tema de las reliquias con varios propósitos. En primer lugar, se trata de poner al alcance de la ciudadanía una pieza de la colección municipal que se venera como imagen de culto en la Iglesia del Santo Cristo: la imagen del *Santo Cristo de la Salud* de Micael y Alfaro del siglo XVII. En el Museo del Patrimonio Municipal esta pieza se descontextualiza de su entorno habitual y adquiere una nueva dimensión como objeto patrimonial sin perder sus propiedades devocionales.

En segundo lugar, se quiere acercar al público otras obras que por su ubicación son de difícil acceso y prácticamente desconocidas. Este es el caso de *Milagros de Santos Cosme y Damián* de Hernando López que estuvo en el desaparecido Museo de Arte Sacro de Málaga y hoy se custodia en el Palacio Episcopal. En la misma situación se encuentra la obra *San Julián atendiendo a los enfermos de peste* de Juan Niño Guevara y los relicarios de la Sacristía de la Catedral de Málaga.

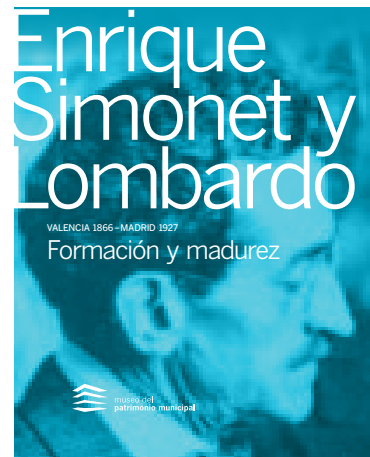
Además, es una oportunidad para acercar a Málaga obras de otras ciudades y también de difícil acceso como pueden ser el relicario del Santo Ángel de la Capilla Real de Gra-

nada, o el lienzo que representa el *Altar de las reliquias* de la Catedral de Sevilla. Podrán verse, además, obras de un gran valor artístico como *La Santa Faz, sostenida por dos ángeles* de Juan Sánchez Cotán de la Cartuja de Granada.

Por último, se trata de mostrar un patrimonio oculto como es el de los relicarios de conventos (San Agustín de Málaga) o colecciones particulares (Colección León-Atencia, Sáenz Aliaga, Genis Rubio, D. Latas y J. M. Rodríguez) que demuestran como la magia de la reliquia sigue vigente, unas veces con el mismo significado de siglos anteriores y otras, sencillamente, porque son una joya artística.

Manuel Garvayo (1911-1983)

- Del 18 de junio al 10 de octubre de 2010
 - Sala de Exposiciones Temporales, 3ª Planta del Museo del Patrimonio Municipal
- Manolo Garvayo, malagueño y autodidacta, representa una de las mejores opciones del expresionismo figurativo y también surrealista de la plástica malagueña del siglo XX. Independiente, libre, pero comprometido con su ideología, también artística, partió de la crónica de lo real desde la mirada crítica y dolorosa de un Goya o un Gutiérrez Solana, aunque también desde la más amable de un Alenza, y revisitando la Ilustración y el Romanticismo, en el más profundo desgarramiento ante la ignorancia, la intolerancia y las desigualdades, transitó por un mundo de monstruos creados en el subconsciente o personajes deformados por el dolor de una realidad superadora. La exposición dedicada a Garvayo pretende, como un homena-



je y un gesto reivindicativo, recuperar al pintor e incluirlo definitivamente en ese plantel de artistas locales contemporáneos en que su figura ocupa un lugar de preferencia.

Enrique Simonet y Lombardo. Valencia 1866-Madrid 1927. Formación y madurez

- Del 21 de octubre de 2010 al 20 de febrero de 2011
- Sala de Exposiciones Temporales, 3ª Planta del Museo del Patrimonio Municipal

El Museo del Patrimonio Municipal que, dentro de su política de difusión de los valores del Patrimonio local, cuenta con publicitar a los artistas malagueños, especialmente a aquellos que contribuyeron a crear ese lema de excelencia del arte en Málaga. Por ello, su política de gestión tiene entre las líneas de actuación la de enriquecer la colección municipal con obras de artistas ausentes o escasamente representados y hacer puestas en valor de figuras olvidadas o no debidamente difundidas. Dentro de la política de enriquecimiento de la Colección Municipal

se ha adquirido una obra de lo más representativa del arte decimonónico local, el boceto de *La decapitación de San Pablo* de Enrique Simonet y Lombardo, una pieza emblemática en tanto que el original, depositado en la Catedral de Málaga, es una obra maestra de su autor y de la pintura del siglo XIX español, y este boceto, una pieza interesantísima por lo que de enriquecimiento de la obra original supone y por la aportación a la profundización del pintor. Su presentación en sociedad se ha querido hacer no solo exhibiéndola en las salas del museo, sino contextualizándola en un recorrido por la trayectoria del pintor que a la vez sirviera para rendirle ese merecido y obligado homenaje.



JORNADAS DE ESPECIALIZACIÓN: PATRIMONIO Y CIUDAD

Están concebidas como un foro abierto para la reflexión acerca de cuestiones relacionadas con el patrimonio urbano, prestando especial atención a las experiencias de nues-

tro entorno más cercano, contando, al mismo tiempo, con el modelo de las instituciones más señeras de nuestro país.

IV Jornadas de especialización patrimonio y ciudad: Paisajes de cine.

- Fechas: 21 al 23 de abril de 2009
- Lugar de celebración: Salón de Actos del Museo del Patrimonio Municipal
- Organizan: Museo del Patrimonio Municipal, Área de Cultura del Ayuntamiento de Málaga.
- Horas lectivas: 30 horas teórico-prácticas, reconocibles por créditos de libre configuración.
- Colabora: Universidad de Málaga.
- Objetivos: En un contexto internacional en el que la identidad territorial es materia de trabajo para perfilar individualidades frente a las políticas de globalización, el cine se ha convertido en un territorio de análisis y codificación de gestos urbanos que han contribuido a definir en su personalidad, tipificada o no, los espacios territoriales, y en ellos, de una forma muy peculiar, las ciudades.

Estas jornadas, por lo tanto, se encuadran en el marco de la reflexión sobre la construcción del imaginario territorial a partir de análisis de situaciones filmicas en las que la ciudad se dimensiona al nivel de un actor más en el guión de la película. Programa:

- *Presentación de las Jornadas.* Teresa Sauret Guerrero (Catedrática Historia del Arte y Directora del Museo de Patrimonio Municipal de Málaga).
- *Ciudades de celuloide.* Santos Zunzunegui (Catedrático de Comunica-

ción Audiovisual. Universidad del País Vasco).

- Proyección: *Playtime* (Jacques Tati, 1967)
- Visita a la Alcazaba
- *Ciudad obrera y cine.* Ana Julia Gómez Gómez (Profesora titular de Comunicación Audiovisual de la Universidad de Málaga).
- *Vacaciones en Roma. Estrategias de seducción y ritual para el turismo cinematográfico.* Elisa Isabel Chaves Guerrero (Investigadora de la Universidad de Málaga-MUPAM).
- Proyección: *Vacaciones en Roma* (Willyam Wyler, 1953).
- Visita al Museo del Patrimonio Municipal (MUPAM).
- *La Málaga rodada.* Simón Sánchez (Investigador de la Universidad de Málaga-MUPAM).
- Proyección: *Fuego sobre África.*

CURSOS DE ESPECIALIZACIÓN

(TÍTULOS PROPIOS OFICIALES DE LA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA)

Por su parte, los cursos de especialización, con rango de títulos propios de la UMA, son seminarios altamente especializados en materias vinculadas al ámbito de la historia del arte que además de buscar el perfeccionamiento de alumnos universitarios, sirve de plataforma para mostrar vías emergentes de inserción laboral para los profesionales del patrimonio histórico.

III Curso de especialización sobre el patrimonio histórico-artístico: *La magia del barroco. Crear versus creer*

- Fecha: 1-4 de diciembre de 2009.
- Horas lectivas: 30 horas reconocibles

agenda



por créditos de libre configuración. El presente curso se plantea como continuación de los cursos de especialización sobre el patrimonio histórico-artístico celebrados desde 2007 en la sede del Museo del Patrimonio Municipal de Málaga (MUPAM). Forma parte del programa de interacción MUPAM-Universidad que contempla el proyecto de educación y formación del Museo del Patrimonio, pues uno de los objetivos de este Museo es fomentar la incardinación entre la institución museística y la Universidad, en cuanto centro generador de conocimiento e investigación.

El curso, complemento de una exposición que se inauguró el 26 de noviembre en el Museo del Patrimonio Municipal, cuyo título es *Invocar la salud. El poder de las reliquias*, pretende llevar al plano teórico el juego persuasivo de las imágenes creadas en torno a objetos o producciones artísticas que tengan que ver con procesos sanadores extraordinarios.

Programa:

- *Tocar y ver para crear. Creer para crear.* Fernando Marías (Catedrático de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid).
- Mesa redonda. Moderador: Juan Antonio Sánchez López (Profesor Titular de Historia del Arte de la Universidad de Málaga). Participantes: Alfredo Morales (Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla), Fernando Marías (Catedrático de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid), José Manuel Cruz Valdovinos (Catedrático de la Universidad Complutense de Madrid) y Teresa Sauret (Catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Málaga). Alfredo Morales (Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla).
- *El espacio de los santos.* José Manuel Cruz Valdovinos (Catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid).
- *La reliquia como joya.* Teresa Sauret (Catedrática de Historia del Arte de

la Universidad de Málaga) y Óscar Carrascosa Tinoco (Doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Málaga).

- *Milagros de cine.* Juan Antonio Sánchez López (Profesor Titular de Historia del Arte de la Universidad de Málaga).
- *Reinar después de morir. El culto a las reliquias en su dimensión teológica, antropológica e histórico-artística.*
- Mesa redonda.
- Visita a la Abadía del Cister.
- Visita a la Catedral de Málaga.
- *Lo real en lo sagrado. Iconografía mística y reliquias de advocaciones femeninas en el arte cristiano.* Elisabel Chaves (Investigadora de la Universidad de Málaga).
- *En busca de la reliquia perdida ... Hallazgo antropológico tras el altar del convento de San Jerónimo de Granada.* Eloisa Bernáldez (Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico).
- Mesa redonda. Conclusiones
- Visita a la Exposición temporal: *Invocar la salud. El poder de las reliquias.* Museo del Patrimonio Municipal
- Visita al Museo de las Cofradías. Iglesia-Hospital de San Julián.

IV Curso de Especialización sobre el Patrimonio Histórico-Artístico: Documentación del Patrimonio Histórico Artístico. Del inventario de Bienes a la web semántica

- Fecha: 8-II de marzo de 2010
- Lugar de celebración: Salón de actos del MUPAM.

El objetivo del curso es realizar un repaso por la historia de la documentación del patrimonio histórico-artístico desde sus inicios, explorando las diversas fuentes e instrumentos utilizados para la descripción y catalogación de

los bienes culturales, hasta recalar en la reconceptualización que la documentación del patrimonio está experimentando en la sociedad digital. Los procesos de digitalización del patrimonio en el contexto de lo que se está denominando “cultura y/o patrimonio digital” conlleva, además de la transformación del bien físico en un objeto digital, virtual y desmaterializado, la necesidad de renovar los instrumentos y métodos para su descripción y catalogación, a fin de garantizar la preservación de los contenidos catalogados y descritos, su interoperabilidad, así como su eficaz recuperación y gestión en sistemas integrales y multimedia de información digital.

Una nueva –y no tan nueva– nomenclatura expresa este cambio conceptual, procedimental y tecnológico: ontologías, *folksonomías*, XML, TEI, METS, etc. El curso aborda esta nueva era de la documentación histórico-artística, imbricándola como una parte más de la historia de la documentación cultural, y enfatizará el papel que el profesional y el especialista en contenidos culturales e histórico-artísticos debe desempeñar en este nuevo espacio definido por la interdisciplinariedad y el diálogo con otras áreas de conocimiento, como son las Ciencias de la Documentación, los Lenguajes Computacionales y la Ingeniería Web. Programa:

- *Nuevas tendencias en documentación digital: de folksonomías a ontologías*. Eva Méndez Rodríguez. Profesora titular de Biblioteconomía y Documentación. Universidad Carlos III de Madrid.
- *Historia de la documentación museológica*. M^a Teresa Marín Torres. Profesora titular de Historia del Arte. Universidad de Murcia.

- *La colección pictórica de El Escorial a través de sus fuentes de descripción, inventario y catalogación*. Bonaventura Bassegoda i Hugas. Catedrático de Historia del Arte. Universidad Autónoma de Barcelona.

- *Los sistemas de documentación y gestión museográfica del Ministerio de Cultura*. Raúl Alonso Sáez, técnico de museos. Subdirección General de Museos Estatales. Ministerio de Cultura.

- *Normalización terminológica y documentación*. *El Art & Architecture Thesaurus del Getty Research Institute y el Tesoro de Arte y Arquitectura del Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales*. Lina Nágel Vega, responsable de normalización y tráfico ilícito. Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales. DIBAM-Chile.

- *Normalización terminológica y documentación*. *El Tesoro del Patrimonio Histórico Andaluz (TPHA)*. Antonio Martín Pradas, responsable del TPHA. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Junta de Andalucía.
- *XML, TEI y Bibliotecas digitales*. Alejandro Bía Platas. Ingeniero Informático del Centro de Investigación Operativa. Universidad Miguel Hernández de Elche. Subdirector de investigación y desarrollo informático de la Biblioteca Virtual Cervantes de 1998-2002.

- *Web semántica: descripción y documentación de contenidos en un nuevo contexto*. José Francisco Aldana Montes. Profesor titular de Ingeniería Informática. ETS de la Universidad de Málaga.
- *Conferencia-visita al Centro de Documentación de la Fundación Picasso Museo Casa Natal*. Pilar Rodríguez. Responsable del Centro de Documentación de la Fundación Picasso.

- *Catalogación y documentación de los fondos bibliográficos de San Carlino en Roma*. Juan M^a Montijano García. Profesor titular de Historia del Arte. Universidad de Málaga.

- *Flickr y tags: Catalogación colaborativa de colecciones institucionales de imágenes*. Elisa Isabel Chaves Guerrero. Investigadora de la Universidad de Málaga y del Museo del Patrimonio Municipal.

SEMINARIOS

I Seminario de Iconografía y Emblemática. Enseñar deleitando. Las imágenes como medio de información, propaganda y placer estético

- Organiza: Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga.

- Colabora: Museo del Patrimonio Municipal-Área de Cultura del Ayuntamiento de Málaga.

- Fecha: 15 al 18 de diciembre

- Lugar: Salón de actos del Museo del Patrimonio Municipal.

La representación de todo objeto sugiere al espectador un significado que coincide con su existencia aunque, en numerosas ocasiones, personajes, objetos o paisajes pueden estar dotados de otros secundarios cuya comprensión escapa a quien los contempla cuando no posee las claves que desvelan su contenido. La Iconografía es la rama de la historia del arte que se ocupa de estos significados, estudiando e interpretando las imágenes.

Tanto la Iconografía como la Emblemática son líneas de investigación que en las últimas décadas han interesado notablemente a un gran

agenda

número de historiadores del arte y de la literatura y es una de las prioritarias en el Departamento de Historia del Arte de esta Universidad, que ha sido desde hace años un centro muy activo tanto por las investigaciones de sus profesores como por la docencia, siendo uno de los primeros en impartir asignaturas de Iconografía, enseñanzas que son muy demandadas por los alumnos. Por estas razones consideramos la conveniencia de reunir en Málaga a profesores de diversas Universidades españolas especialistas en estos temas con objeto de que muestren los resultados de sus últimas investigaciones. Tras sus exposiciones se formarán grupos de trabajo en los que se debatirá acerca de los asuntos planteados.

Programa:

- *Astrología en el arte, algunos ejemplos*. Juan Francisco Esteban Lorente. Catedrático de Historia del Arte. Universidad de Zaragoza.
- *Iconografías de la Contrarreforma en la pintura barroca sevillana*. José Fernández López. Catedrático de Historia del Arte. Univ. de Sevilla
- *Símbolos, alegorías y emblemas para el matrimonio en el retrato renacentista y barroco*. J. Javier Azanza López. Profesor Titular de Historia del Arte. Universidad de Navarra
- *Emblemática aplicada y mensaje doctrinal: jeroglíficos en la azulejería religiosa portuguesa del siglo XVIII*. José Julio García Arranz. Profesor Titular de Historia del Arte. Universidad de Extremadura.
- *El Árbol de la vida en el "Ars moriendi" del Barroco*. Francisco Montes González. Investigador postdoctoral. Universidad de Granada DI.
- *Iconografía andaluza en América*.

Rafael López Guzmán. Catedrático de Historia del Arte. Universidad de Granada.

- *La nueva imagen de la monarquía española. La boda de Felipe V e Isabel de Farnesio en la catedral de Parma, 1714*. José Miguel Morales Folguera. Catedrático de Historia del Arte. Universidad de Málaga.
 - *La Compañía de Jesús y el arte de los emblemas*. Víctor M. Mínguez Cornelles. Catedrático de Historia del Arte. Universidad de Castellón.
 - *San Francisco de Borja y la visualidad jesuítica*. Rafael García Mahiques. Profesor Titular de Historia del Arte. Universidad de Valencia
 - *La imagen de la mujer en la cultura simbólica de la Edad Moderna. Los libros de emblemas*. Reyes Escalera Pérez. Profesora Titular de Historia del Arte. Universidad de Málaga.
 - *Muertas, dormidas, y otras inmovilidades femeninas*. Teresa Sauret Guerrero. Catedrática de Historia del Arte. Universidad de Málaga
 - *Virgenes Angélicas, dulces y furiosas*. Pilar Pérez Camarero. Artista Visual y Profesora Titular (Dpto. de Educación Artística, Plástica y Visual). Universidad Autónoma de Madrid
 - *La iconografía jacobea en el tiempo*. José Manuel García Iglesias. Catedrático de Historia del Arte. Universidad de Santiago de Compostela
 - *Miguel de Mañara y los jeroglíficos de la iglesia de la Caridad de Sevilla*. Alfredo J. Morales Martínez. Catedrático de Historia del Arte. Universidad de Sevilla
- Visita a la torre camarín de la iglesia de la Victoria de Málaga*. Rosario Camacho Martínez. Catedrática de Historia del Arte. Universidad de Málaga



CONGRESOS

I CONGRESO NACIONAL DE CINE ESPAÑOL

- Del 2 al 5 de noviembre de 2010
 - Museo del Patrimonio Municipal
- El congreso de cine español nace con el objetivo prioritario de servir a la creación de un espacio común de encuentro y reflexión entre la investigación y la industria cinematográfica, todo ello circunscrito al ámbito español. De una parte, se pretende motivar una discusión interdisciplinar en torno al tema, que pueda enriquecerse con los diversos puntos de vista de las áreas de conocimiento que ya se ocupan en su estudio, de aquellas que comienzan a tomar carta de naturaleza en este ámbito, de la mano de los significativos cambios que se están produciendo de manera cada vez más

acelerada, y de los representantes de los diversos sectores de la industria cinematográfica. Para ello, además de servir de foro a los resultados de las investigaciones más asentadas, se tratará de implicar a los investigadores jóvenes, en una apuesta que esperamos acertada y fructífera de cara a la producción de conocimiento, y a la búsqueda de sinergias entre la realidad de las necesidades del sector productivo del cine español y las posibilidades y desarrollo de líneas de investigación que puedan coadyuvar a hacer frente a esas necesidades.

Desde este punto de vista, la concurrencia en Málaga de la celebración anual de su Festival de cine español, verdadera referencia en la difusión y promoción de la cinematografía española, y la coyuntura actual, que convoca una reconversión industrial obligada por la tecnología y la situación económica, animan la aparición de este Congreso bienal, que pretende reflexionar en este ámbito y conocer su pasado, para entender su presente y prever su futuro.

Todo ello se plasma en este 1º Congreso Nacional de Cine Español en una estructura de cinco mesas de trabajo dedicadas al análisis y reflexión sobre el tema, desde la perspectiva del relato fílmico y la historia, las claves de su estética contemporánea, el musical como género, las interpretaciones de lo femenino y la influencia de las nuevas tecnologías. Con una mesa redonda en torno la naturaleza del cine como industria cultural o arte contemporáneo.

Programa:

- *Conferencia inaugural*: Alex de la Iglesia. Presidente de la Academia

de las Artes y de las Ciencias Cinematográficas de España.

- *Mesa I: El cine musical en España*. Presidente: Santos Zunzunegui. Catedrático de Ciencias de la Comunicación, Universidad País Vasco

- *Mesa II: El relato fílmico y la Historia. Visualizaciones y/o reinterpretaciones*. Presidente: José Luis Castro de Paz. Catedrático de Ciencias de la Comunicación. Universidad de Santiago de Compostela

- *Mesa III: Claves de la estética contemporánea en el cine español actual*. Presidente: Germán Ramallo. Catedrático de Historia del Arte. Universidad de Murcia.

- *Mesa IV: Cine español y nuevas tecnologías*. Presidente: Alejandro Lázaro Alonso. Editor. Premio Goya de Montaje.

- *Mesa V: Presencias e interpretaciones de lo femenino en el cine español*. Presidenta: Rosa Ballesteros. Doctora en Historia de Género. Miembro del SEIM de la UMA.

- *Mesa redonda: Recuperación y conservación fílmica en España*. Moderadora: Nuria Rodríguez Ortega. Directora del Departamento de Historia del Arte de la UMA. Participantes: Pablo García Casado (Director de la Filmoteca de Andalucía), Cecilio Vega y Antonio Martín (Filmoteca Española), Francisco Griñán (periodista y crítico de cine), Javier Ruiz San Miguel (Presidente del Congreso)

- *Mesa redonda: El cine ¿Industria cultural o arte contemporáneo?* Moderador: Javier Ruiz San Miguel. Participantes: María Victoria Carballo-Calero (Catedrática de Historia del Arte Universidad de Vigo), Natalia Bravo (Profesora Titular de Historia del Arte Universidad de

Málaga), Óscar Carrascosa Tinoco (Doctor en Literatura y Director de Málaga Film Office), Alejandro Lázaro (Editor. Premio Goya de Montaje), Carmelo Romero (Director Festival de Cine de Málaga), Ignacio Cajigas (Vicepresidente de Marketing y Distribución de Kandor Graphics).

- *Maratón de cine español*. Cine Albéniz. Programa: *La edad de oro* (Luis Buñuel, 1930). *Mamá cumple cien años* (Carlos Saura, 1979). *Lucía y el sexo* (Julio Medem, 2001)

Departamento de Educación

FORMACIÓN DOCENTE (INTERACCIÓN MUSEO-AULA): FORMACIÓN DEL PROFESORADO PARA PREPARAR LAS VISITAS ESCOLARES GUIADAS

- Periodicidad: una al mes.
- Material: *Dossier del profesor*: se entrega en las sesiones formativas; material para que los profesores preparen previamente la visita con los alumnos en el colegio. *Cuaderno didáctico para los alumnos*: se trata de un material para utilizar antes de la visita, durante la visita al museo y

agenda



con posterioridad a ella, como re-fuerzo de la experiencia en el aula.

VISITAS GUIADAS A ESCOLARES

- De martes a viernes, de 10:00 a 12:00 h.
- Se ha confeccionado una visita, acompañada de su propio material didáctico, para cada uno de los niveles educativos: primaria, secundaria y bachillerato.
- Fases: 1. Las actividades de la pre-visita, realizadas en el aula con el cuaderno didáctico enviado previamente al centro. 2. El recorrido interactivo por las salas del MUPAM, guiado y autorizado. 3. El taller, planteado como desarrollo y complemento de algunos conceptos, ideas y actividades trabajados durante la visita.

Conociendo el Museo del Patrimonio Municipal

- Miércoles de 10:00 a 12:00 h.
- Visita dirigida a Primaria.

Dialogando con la ciudad

- Jueves de 10:00 a 12:00 h.
- Visita dirigida a Secundaria.

Itinerarios artísticos por el MUPAM

- Martes de 10:00 a 12:00 h.
- Visita dirigida a Bachillerato.

TALLERES PREESCOLARES

Baby art

- Jueves de 17:00 a 18.30 h.

Se trata de un taller de participación activa en el que los pequeños participantes disfrutan de una visita adaptada a su nivel que, seguida de un taller de cerámica y otro de pintura, posibilitará un primer acercamiento al arte y al patrimonio municipal de Málaga.

TALLERES FAMILIARES

Jugando con el arte

- Martes de 17.00 a 18.30 h.
- La finalidad de este taller es iniciar a los niños desde su edad más temprana

na en la expresión y comprensión del lenguaje artístico. Las actividades, de carácter eminentemente lúdico, se encadenan en función de un hilo conductor, con el objetivo de que los niños vayan profundizando progresivamente en los conceptos propuestos. Por ello mismo, cada semana se variará el tipo de actividades, a fin de que los niños puedan participar en distintas sesiones.

ACTIVIDADES EXTRAORDINARIAS

TALLERES DE SEMANA BLANCA 2009 y 2010

La clave MUPAM

Con el objetivo de que los participantes experimenten el conocimiento directo de nuestro patrimonio desde un punto de vista diferente, se seleccionan varios objetos de la exposición permanente que actúan como claves que permiten



descifrar un código dispuesto en las diferentes salas del museo. Con esta actividad, los escolares, además de disfrutar de nuestro patrimonio, serán partícipes de que lo verdaderamente interesante es la búsqueda, el camino. El hallazgo final supone un premio pero la mejor experiencia es resolver los enigmas planteados.

DÍA INTERNACIONAL DE LOS MUSEOS

2009

La naturaleza y el MUPAM

Taller destinado a todas aquellas personas que quieran experimentar el arte desde otro punto de vista. El objetivo es propiciar la experiencia estética a través de la contemplación de las piezas donde se pueda observar la naturaleza en todo su esplendor. Tras la visita se desarrolló un taller de dibujo, donde los participantes realizaron sus composiciones en un “cuaderno de campo”

confeccionado por ellos mismos para este fin.

2010

Los símbolos emblemáticos del Ayuntamiento de Málaga: escudo y mazas de ceremonia

Un técnico del Departamento de Educación del museo, ataviado como macero del Ayuntamiento, recibió a los escolares para explicarles la simbología e iconografía de la evolución del escudo de Málaga a través de la historia desde su concesión a Málaga por los Reyes Católicos (como se ilustra en el encabezado de una Real Cédula de Felipe IV de 1642 que se expone en la sala) hasta llegar a la actual sintetización de su diseño, además de la significación y función de las mazas de ceremonia del siglo XVII que se conservan en la misma sala y que aparecen representadas junto al macero del Ayuntamiento en la pintura *El alegato* de Bernardo Ferrándiz, en la Sala II del museo, dedicada al siglo XIX.

TALLERES NAVIDAD

2009

Se arma el Belén (II Edición)

• 22 y 23 diciembre, de 11:00 a 13:00 h. Dirigido a escolares entre 6 y 12 años, este taller propuso la realización de un portal de Belén inspirado en los paisajes de Málaga del siglo XIX, siendo los protagonistas del mismo personajes procedentes de las pinturas de las salas de la exposición permanente.

2010

Se arma el Belén (III Edición)

• 22 y 23 diciembre, de 11:30 a 13:30 h. En esta ocasión, se dotó de un nuevo sentido y significado iconográfico a los personajes representados en las pinturas, convirtiéndolos en protagonistas del portal de Belén.

La cultura gastronómica mediterránea en Navidad

• 22 y 23 diciembre, de 10:00 a 11:30 h. Taller dirigido a escolares entre 6 y

agenda

12 años en el que éstos descubrieron que todos los dulces de Navidad tienen un origen mediterráneo, bien sean herencia de la tradición andalusí o castellana. Los escolares elaboraron en grupo un dulce navideño completamente novedoso, pero con ingredientes tradicionales, al que pusieron título y degustaron con su familia tras la finalización de la actividad.

TALLERES DE PRIMAVERA

La primavera en el MUPAM

• 23, 24 y 25 abril 2010, de 10:00 a 12:00 h.

El entorno del MUPAM

Tras una visita al museo, se condujo a los escolares a la zona de la pérgola exterior, donde se estableció una charla sobre la importancia del entorno del MUPAM y sobre los monumentos que lo rodean, incidiendo en las explicaciones dadas previamente sobre *El plano de Málaga* de Carrión de Mula.

El olivo en la cultura andaluza

Los cuatro olivos centenarios plantados junto a la pérgola exterior del museo dieron pie a la realización del taller de primavera dedicado a la cultura mediterránea del olivo, uno de los bienes más apreciados en Andalucía por su importancia en la gastronomía, la industria y el paisaje.

Del copo al espeto

Algunas pinturas de la exposición permanente fueron el lazo de unión para la explicación del lance de pesca artesanal conocido como "el copo". Los escolares aprendieron, entre otros conceptos, qué es

una jábega, un marengo, un charrán, etc.

TALLERES VINCULADOS A EXPOSICIONES TEMPORALES

Yo soy así

Taller vinculado a la exposición *José Moreno Carbonero. Homenaje en el 150 aniversario de su nacimiento*.

• 16 octubre de 2008 a 18 de enero 2009

Taller de retrato y autorretrato destinado a público infantil y juvenil cuyo objetivo es indagar en el autoconocimiento del escolar.

El laboratorio de los objetos imposibles

Taller vinculado a la exposición *El diseño industrial como patrimonio cotidiano*.

• Del 12 de marzo a 16 mayo 2009
Se propuso al alumnado la realización de una combinación de dos objetos reales a partir de la selección de dos piezas de la exposición temporal, de la que se obtuvo un tercer diseño completamente novedoso.

CAMPAMENTOS DE VERANO

La riqueza del patrimonio municipal malagueño posibilitó el planteamiento de diversos talleres en los que los escolares aprendieron a trabajar con las formas artísticas, se relacionaron con el entorno y valoraron la variedad de modos expresivos que tiene el ser humano.

2009

Semana del 1 al 4 de julio La clave MUPAM

• Martes a viernes, de 10:30 a 13:30 h
• Edad: de 6 a 12 años.

Los escolares participaron en la búsqueda

de una llave que abría una misteriosa caja de madera, para lo cual tuvieron que descifrar numerosas pistas dispuestas en las salas de exposición permanente.

Semana del 7 al 10 de julio Títeres y marionetas

• Martes a viernes, de 10:30 a 13:30 h
• Edad: de 7 a 11 años.

El MUPAM se convirtió en un teatro de guiñol durante los días en los que los escolares aprendieron a elaborar títeres y marionetas inspiradas en las obras de la exposición temporal del museo

Semana del 14 al 17 de julio Cómic e historias gráficas

• Martes a viernes, de 10:30 a 13:30 h
• Edad: de 10 a 15 años.

El objetivo del taller era la elaboración de un cómic inspirado en los personajes de las pinturas del MUPAM.

Semana del 21 al 25 julio Tocar el silencio

• Martes a viernes, de 10:30 a 13:30 h
• Edad: Todas las edades.

Taller táctil-auditivo, vinculado a la exposición temporal *Sones Evocados*, en el que los participantes pudieron manipular varias esculturas de la artista Ana Sáenz Aliaga.

2010

Semana del 6 al 8 de julio Sabuesos y detectives en el MUPAM

• Edad: 6-9 años
• Martes a viernes, de 10:30 a 13:30 h

En el Museo de Patrimonio Municipal hay numerosos misterios y enigmas sin respuesta que los

escolares descifraron para, tras una divertida búsqueda, encontrar el tesoro perdido de la pintura encantada.

Semana del 12 al 16 de julio Patrimonio y sociedad

- Edad: de 10 a 16 años.
 - Martes a viernes, de 10:30 a 13:30 h
- En este taller se pusieron en valor los oficios extintos de la Málaga del siglo XIX, mediante la observación e interpretación de las pinturas de la colección permanente del MUPAM.

Semana del 20 al 22 julio Historias de Málaga

- Edad: de 8 a 12 años.
 - Martes a viernes, de 10:30 a 13:30 h
- Las obras de arte nos cuentan numerosas historias, unas son evidentes y otras permanecen escondidas. Los escolares que participaron en este taller fueron capaces de descubrirlas y fusionarlas en una historia gráfica o un cómic.

Semana del 28 al 31 julio Tocar el Silencio. Integrate

- Todas las edades.
 - Martes a viernes, de 10:30 a 13:30 h.
- Taller táctil-auditivo destinado a las personas con discapacidad visual y a todas aquellas que quieran experimentar el arte desde otro punto de vista.

CONCURSOS

Salvemos al boquerón

- Concurso dirigido a Educación Primaria, curso 2009-2010.
- Todos sabemos que el boquerón es el pescado más típico de Málaga, pero lo

que quizás no sepa el gran público es que está en peligro de extinción. Con este concurso pretendimos incidir en nuestro patrimonio etnográfico y gastronómico, además de fomentar el respeto por el medio ambiente.



VISITAS GUIADAS

Las visitas guiadas están diseñadas para tratar de conseguir la integración total y la normalización, por lo que diferentes colectivos de personas con y sin discapacidad podrán estar en el mismo grupo.

En el caso de grupos de integración, la persona con discapacidad será atendida específicamente por un monitor cualificado.

Cada visita se adapta a las necesidades específicas de los distintos colectivos de personas con discapacidad. Los discapacitados visuales, por ejemplo, tendrán la posibilidad de realizar la visita de forma táctil a través de esculturas y láminas en relieve.

- De martes a viernes (previa reserva).

VISITA INDIVIDUAL

El MUPAM desea fomentar la individualidad de las visitas y la asiduidad de

nuestros visitantes al museo, por eso no queremos dedicar sólo dos días o un día al mes a los discapacitados sino que queremos hacerlo día a día.

El servicio de acompañante facilita la movilidad del discapacitado de forma individual por el edificio, incidiendo en los valores histórico-artísticos de las piezas.

Al igual que en las visitas guiadas, los discapacitados visuales tendrán la posibilidad de realizar la visita de forma táctil.

- De martes a viernes (previa reserva).

TALLERES

Los talleres están creados bajo parámetros de diseño para todos. Las personas con diversidad funcional pueden realizar distintos talleres adaptados a sus necesidades pero además pueden descubrir el arte poniéndose en la piel de otras personas con discapacidad. Así, usamos el arte como medio para concienciar sobre la discapacidad a aquellos que no poseen ninguna, permitiendo también conocer el objeto artístico de formas poco habituales.

Tocando la música. Sones evocados.

- De martes a viernes (previa reserva).
- Taller táctil-auditivo destinado a las personas con discapacidad visual, y a todas aquellas personas que quieran experimentar el arte desde otro punto de vista. El objetivo es propiciar la experiencia estética a través de la conjunción sensorial de lo táctil y auditivo. Para ello, se contará con una colección de esculturas de gran riqueza textural, de diferentes instrumentos musicales, a los que intérpretes profesionales podrán voz y sonido.

agenda

Integrarte

- De martes a viernes (previa cita).
- Un taller para que cualquier participante tome conciencia de las dificultades que los discapacitados encuentran convencionalmente para apreciar el arte y, al mismo tiempo, de cuáles son los mecanismos que se pueden poner en marcha para facilitar y hacer asequible esta experiencia. Esta actividad está diseñada para visitantes de todas las edades.

RUTAS

Ruta de esculturas urbanas

- De martes a viernes (previa reserva).
- Inicio: Vestíbulo, Sala I, II y III del MUPAM.
- Ruta de enlace con la ciudad en la que el visitante realizará un alto en el discurrir de la urbe para ver y tocar las esculturas que nos rodean en el Centro Histórico de Málaga. Es una ruta diseñada para todos los públicos, más que recomendable

para las personas con discapacidad visual y sirve de complemento a las visitas táctiles que oferta el MUPAM.

VISITAS ESCOLARES

El Museo cuenta con monitores especializados en la adecuación de la visita a las necesidades de los escolares con discapacidad y la adaptación de todas las actividades y materiales del museo. ■

Historia, Geografía y Arte de la ciudad de Valencia (2 vols.)

UNIVERSIDAD DE VALENCIA, 2009

Historia, Geografía y Arte de la ciudad de Valencia. constituye una reflexión colectiva por parte de casi un centenar de profesores universitarios, especialistas en arqueología, prehistoria, historia antigua, medieval, moderna y contemporánea; en historia del arte, ciencias y técnicas historiográficas y geografía, que han sintetizado en un millar de páginas, la historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia desde sus orígenes hasta la Fórmula 1, haciendo hincapié en el patrimonio acumulado y consolidado durante este larguísimo periodo histórico.



Esta obra se plantea, en el contexto de una universidad que trabaja por y para su ciudad, por un colectivo de profesores que imparten su docencia y realizan sus investigaciones en el ámbito de la *Facultat de Geografia i Història de la Universitat de València*. Uno de los objetivos más importantes de esta publicación es divulgar la investigación, acercar a la ciudadanía la historia de su ciudad, de sus manifestaciones artísticas y de las relaciones sociales que se materializan en ella. Este trabajo representa el espíritu de esta centenaria institución universitaria, fundamentado en el conocimiento científico, la autonomía, la pluralidad y la crítica. Todo ello con una voluntad manifiesta de servicio a la comunidad.

El primer volumen está formado por un recorrido historiográfico desde la Prehistoria a la actualidad, haciendo hincapié en cuestiones sociales, culturales y patrimoniales, en las que la arqueología de la ciudad y su problemática, muy actualizada, suponen una puesta en valor de un patrimonio en constante renovación, debido a la variedad de grupos sociales que se asentaron en la ciudad a lo largo de los siglos.

El segundo volumen contiene los estudios de Geografía y Arte. Del continente al contenido se aborda en primer lugar el medio físico y los cambios ambientales, entre los que hay que destacar la transformación del cauce del río Turia en espacio paisajístico, convertido en patrimonio de disfrute colectivo, con infraestructuras culturales emblemáticas de la Valencia del siglo XXI. La transformación del espacio urbano sobre la base de un territorio previamente organizado con un importante capital humano y económico, en donde cabe destacar el centro histórico y su papel en la Valencia contemporánea. Para concluir con las actividades económicas y los transportes de los siglos XX y XXI. Algunas de estas actividades económicas se remontan a siglos pasados como sucede con la industria textil o de la cerámica que ha generado un patrimonio artístico no solo en sus lugares de realización, sino en la propia ciudad de Valencia en el Museo González Martí, ubicado en el Palacio del Marqués de Dos aguas.

La segunda parte está dedicada al arte de la ciudad y al patrimonio construido a lo de los siglos. Comienza por la *Valentia* romana y el primer cristianismo, donde la figura de San Vicente Mártir adquiere especial relieve. La Edad Media con esa huella borrosa del Islam, pero también con la época del esplendor gótico tanto en arquitectura como en artes figurativas.

En lo referente a la Edad Moderna, las relaciones políticas, comerciales y financieras de Valencia con los territorios italianos, propiciaron que en la capital del reino, se difundieran las ideas y formas del Renacimiento muy tempranamente, tanto en el aspecto de la construcción de edificios como en el desarrollo de las artes figurativas, como lo demuestra los encargos de Rodrigo de Borja a artistas italianos como Paolo de San Leocadio y Francesco

libros

Pagano para decorar la cabecera de la Catedral, de la de hoy se puede disfrutar gracias a una intensa y brillante labor de restauración. El Barroco deja su impronta sobre todo en la arquitectura, aunque es más tarde, durante los siglos XVIII y primera mitad del XIX, cuando dicha arquitectura se hace portadora de las diferentes tendencias clasicistas como reflejo del ambiente ilustrado y academi-cista que impregna todas las esferas públicas de la ciudad.

En la Edad Contemporánea se rompe el esquema tradicional de épocas anteriores y hay un recorrido exhaustivo, tanto temático como conceptual de los hitos más importante del arte valenciano de los siglos XIX y XX, no solo en lo que se refiere a la arquitectura o las artes visuales, en este caso ampliadas a las artes gráficas y el cine, sino también a las exposiciones realizadas en Valencia y a la participación de artistas autóctonos en las Exposiciones Nacionales. Es quizá en este apartado donde se echa en falta una actualización a la producción artística del siglo XXI.

Por último el libro se cierra con un epígrafe titulado *Géneros y Temas*, que hace un poco las funciones de cajón de sastre, desde una cierta transversalidad, y en el que se incluyen, las artes decorativas, las relaciones arte-ciencia, el grabado, la música y la arquitectura ferroviaria. Un lugar destacado y novedoso en este tipo de publicación lo constituye el epígrafe dedicado al trabajo artístico de las mujeres en los siglos XX y XXI, desde las primeras vanguardias y su compromiso político de la primera parte del siglo XX, al discurso del cuerpo y las nuevas tecnologías en estos primeros años del siglo XXI.

Xesqui Castañer

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA / ESTUDI GENERAL

Revisualizing Visual Culture

EDITED BY CHRIS BAILEY AND

HAZEL GARDINER, ASGHATE, 2010

Dirigido por Marilyn Deegan, Lorna Hughes and Harold Short, el objetivo de la serie *Digital Research in the Arts and Humanities* es contribuir a la reflexión y difusión de

las posibilidades que el medio digital y las tecnologías computacionales ofrecen para el desarrollo de nuevos métodos de investigación, análisis, presentación y consumo en el campo del Arte y las Humanidades. Esta serie de publicaciones, legado del proyecto AHRC ICT Methods Network¹, es asimismo expresión y resultado del compromiso que desde hace años el Centre of Computing for the Humanities, del King's College de Londres, mantiene con la investigación, promoción y difusión de las denominadas Digital Humanities.

El estudio titulado *Revisualizing Visual Culture*, el sexto de la serie, es su más reciente aportación. Los editores, Chris Bailey y Hazel Gardiner, están ligados al Chart (The Computers and the History of Art Group), asociación que desde su fundación, en el año 1985, explora el uso de las tecnologías en la disciplina de la Historia del Arte, y especialmente en el área de la imagen. De hecho, buena parte de los textos de este libro proceden de las comunicaciones presentadas en los congresos internacionales que organiza el Chart.

Lo constituyen 11 trabajos, de temática diversa, en los que el análisis de la cultura visual en su convergencia con los nuevos medios digitales y computacionales constituye el eje vertebrador. Su planteamiento parte del presente, del estado actual, pero se proyecta hacia el futuro, tratando de elucidar y alumbrar los nuevos caminos que se abren para la investigación histórico-artística; por tanto, constituye un inmejorable instrumento para conocer el desarrollo actual de las investigaciones, pero también, para establecer marcos de debate y reflexión, en los que el objetivo último debería estar guiado por la pregunta: «¿cómo queremos que sea nuestro futuro digital?»

Pese a su variedad, un discurso común se extrae de la lectura de todos ellos: la necesidad de analizar desde la perspectiva del historiador del arte o del especialista en la cultura la aplicación y aplicabilidad de las tecnologías computacionales. Sólo así será posible implementar entornos y herramientas que satisfagan las necesidades epistemológicas y metodológicas de

¹ <http://www.methodsnetwork.ac.uk/methnet/index.html>

esta disciplina, siendo capaces, al mismo tiempo, de expandir nuevos horizontes para el estudio e interpretación de las artes visuales. Al respecto, el propio Chris Bailey recuerda en su prefacio cómo los procesos de investigación histórico-artística en entornos digitales e informáticos han estado modelados por el paradigma de las Ciencias de la Documentación: búsqueda y recuperación de contenidos. Esto nos recuerda la reflexión de J. Drucker en su artículo «Blind Spot», cuando llama la atención sobre el papel protagonista desempeñado por los informáticos –puntos de vista y paradigmas computacionales– en el desarrollo e implementación de estas herramientas.

En paralelo, otra idea emerge con claridad a lo largo de las páginas del libro: el impacto de las TIC en la investigación histórico-artística trasciende la simple aplicación de nuevas herramientas, ya que su uso está trayendo consigo una transformación fundamental en la producción, presentación, análisis y evaluación de la cultura visual. Los aspectos, circunstancias y fenómenos que así lo están propiciando recorren a modo de debate los diferentes capítulos.

Otros dos temas aparecen en casi todos ellos de manera recurrente: en primer lugar, la producción social de contenidos culturales, en entornos multi-autor, y con diversos niveles de expertizaje, formación y especialización, al amparo de los modos de actuación 2.0; en segundo lugar, la configuración de infraestructuras digitales (*e-infrastructure*) pensadas para modelar adecuadamente los procesos de investigación y construcción intelectual.

De acuerdo con sus autores, los capítulos se agrupan en tres bloques temáticos: *finding, making and understanding*.

El primero reúne artículos relacionados con el uso de la tecnología para mejorar la búsqueda de información, abarcando desde la aplicación de paradigmas interpretativos procedentes de las disciplinas científico-técnicas, hasta la reflexión sobre las potencialidades de las ontologías en la optimización de búsquedas de carácter semántico.

El segundo grupo reflexiona sobre los cambios que se están operando en las relaciones profesionales y disci-

plinarias como consecuencia de la asunción de diversas formas digitales de archivo.

El grupo tercero afronta el complejo debate del uso de la tecnología para fines creativos. Asumiendo que estas formas expresivas han ocupado, por lo general, un lugar marginal –por no decir antitético– en el conjunto de las prácticas culturales y en los estudios de la Historia del Arte, se analizan los nuevos modos de recepción y comprensión que comportan estas expresiones culturales en



los tipos de entornos descentralizados e hipersocializados que caracterizan el espacio cibernético.

Probablemente, la impresión del lector que se adentra en este libro es que está tomando contacto con un dominio que parece circunscrito al ámbito anglosajón. Así es, las experiencias reseñadas y los autores pertenecen a este contexto. Esta circunstancia tiene su lógica si consideramos el origen de la serie y de la propia editorial. Ahora bien, esto no es óbice para que –al margen de las publicaciones de la UOC– se eche de menos iniciativas editoriales semejantes en España que incrementen el conocimiento general sobre este campo de desarrollo e investigación, permitan una mayor sensibilización con su problemática, y propicien el interés y la curiosidad de los que en el futuro podrían trabajar como especialistas en las Humanidades y la Curaduría Digital.

Nuria Rodríguez
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Normas para la edición de *Museo y Territorio*

Los trabajos deberán ser originales e inéditos y no estar aprobados para su publicación en otra revista. Podrán estar redactados en español, francés, alemán, italiano o inglés. Irán precedidos de una hoja en la que figure la siguiente información:

- Título del trabajo.
- Nombre completo del autor o autores, información de contacto y breve curriculum.
- Nombre de la institución científica a la que pertenece(n).
- Abstract del artículo con una extensión no superior a 150 palabras.
- Palabras clave del artículo (entre tres y cinco).

Los trabajos se presentarán en soporte informático y en papel formato DIN A4, a doble espacio y por duplicado. El tamaño de la letra será 12, tipo Times New Roman. Las páginas y las notas irán numeradas, éstas últimas a pie de página y las llamadas con números volados y sin paréntesis. Las contribuciones a la sección Investigación no superarán las 15 páginas y 10 ilustraciones, mientras que las críticas de libros no podrán superar las dos páginas. Las ilustraciones, que serán numeradas consecutivamente y con un breve pie o leyenda, deberán presentarse en soporte informático con máxima resolución (mínimo 300 ppp) en formato TIF o JPG. Las referencias bibliográficas de cada texto irán al final del mismo, ordenadas alfabéticamente, adecuándose a los siguientes ejemplos:

LIBROS

- Autor/es, título del libro en cursiva, ciudad, editorial, año.

ZUNZUNEGUI, S., *Metamorfosis de la mirada. El museo como espacio del sentido*, Sevilla, Alfar, 1980.

CAPÍTULOS DE LIBRO

- Autor/es, título del capítulo entrecomillado, en Autor/es (Dir./Ed./Coord.), título del libro en cursiva, ciudad, editorial, año, pp.

CALVO SERRALLER, F., "El fin de los museos de arte contemporáneo", en TUSSELL, J. (Coord.), *Los museos y la conservación del patrimonio*, Fundación Argentaria-BBVA, 2001, pp. 31-38.

ARTÍCULOS DE REVISTA

- Autor/es, título del artículo entrecomillado, nombre de la revista, nº, volumen, ciudad, editorial, año, pp.

HERREMAN, Y., "Museos y turismo: cultura y consumo", *Museum International*, nº 199, Vol. 50, París, UNESCO, pp. 27-30.

ARTÍCULOS EN PRENSA

- Autor/es, título del artículo entrecomillado, nombre de la revista o periódico, día-mes-año, pp.

JARQUE, F. y ZABALBEASCOA, A., "Templos del arte y el ocio", *El País*, 11- julio-2009, p. 23.

DOCUMENTOS ONLINE

- Las citas observarán el siguiente modelo:

WILLET, P., "The Victorian Women Writers Project: the library as a creator and publisher of electronic texts". The public-access computer systems review. <<http://info.libuh.edu/pr/v7/n6/will7n6.htm>> (Consulta: 27 abr. 2006)

CITAS EN EL TEXTO

- Texto sangrado, separado del cuerpo principal y entrecomillado. Cuerpo 11. Interlineado sencillo.

Los originales, una vez analizados por el Consejo de Redacción, se someterán a la evaluación externa de dos especialistas en la materia pertenecientes al Comité Científico, mediante el sistema del doble ciego, manteniendo el anonimato tanto del autor como de los evaluadores, tras el cual, el Consejo de Redacción decidirá si procede o no su publicación, que se comunicará a los autores en el plazo máximo de seis meses desde su recepción.

Las primeras pruebas de imprenta serán enviadas a los autores para su corrección, que se limitará al aspecto ortotipográfico y que deberá ser enviada en el plazo de una semana desde la fecha de recepción. La corrección de las segundas pruebas será efectuada por el Consejo de Redacción.

Los autores de artículos y críticas de libros recibirán gratuitamente cinco ejemplar del número en el que se publique.

Envío de colaboraciones y correspondencia:

FUNDACIÓN GENERAL UMA

Boulevard Louis Pasteur, 35. Aulario Rosa Gálvez (nº 5).
Campus de Teatinos. 29071 MALAGA.

e-mail: museoyterritorio@uma.es

www.museoyterritorio.es

