

amma

asociación museólogos museógrafos andalucía

e-boletín nº 5, año 2013



Índice

**Publicación anual
Número 5
Enero 2013**

ISSN - 2172-3982

El e-Boletín de AMMA en la seña de identidad de esta asociación. Es un órgano de expresión y un medio de información profesional permanente para todos sus asociados, al servicio de todos los Museólogos y Museógrafos de Andalucía, y de España.

Sus temas son todas las cuestiones teóricas y prácticas que plantean las profesiones que se ven reflejadas en esta asociación, profesiones que dan a conocer los aspectos científicos de los bienes culturales y cualquier otro tipo de información que contribuya a difundir las ideas de AMMA dentro y fuera de Andalucía

El e-Boletín está en permanente crecimiento, y se enriquece con las aportaciones de los socios así como de aquellas propuestas que resulten de interés al desarrollo de la profesión de Museólogo y Museógrafo.

Equipo de Redacción
Junta Directiva AMMA

Coordinación e-Boletín
Ana Galán Pérez
anagalan@amma.org

e-Boletín
Asociación de Museólogos y
Museógrafos
de Andalucía

info@asoc-amma.org
<http://www.asoc-amma.org>

Fotografía de portada
Museo del Castillo de Alcoutim



Editorial

- 04 Trabajando por la accesibilidad en los Museos
Elena López Gil, Presidenta AMMA

Noticias AMMA

- 06 Novedades 2013
Memoria de actividades 2012

Actas del ETPM 2012

- 15 Presentación
Elena López, Presidenta AMMA.
Sol Martín Carretero, Secretaria AMMA.

Museos y accesibilidad física

- 20 Universalidad del acceso a la cultura: normativa de referencia. Estrategia integral española de cultura para todos
Ignacio Trujillo, Vicepresidente AMMA

Accesibilidad virtual en los Museos

- 23 Museos, APPS y Accesibilidad: GVAM y el Museo Arqueológico Nacional
Marta García-Muñoz Domínguez, Universidad Carlos III
Jaime Solano Ramírez, Dos de Mayo S.L

Accesibilidad de contenidos y comunicación en los Museos

- 26 Redacción de textos expositivos para todos los públicos
Maribel Rodríguez Achútegui. Espiral, Animación de Patrimonio S.L.

- 30 Puerta de entrada
Manuel Gimeno, Fundación Orange

- 38 Ler para crer...
Luiz Filipe Trigo, Metropolitano de Lisboa / ULHT

- 42 Acessibilidade de Conteúdos e Comunicação Pública nos Museus".
Clara Mineiro, Moderadora Mesa 3. ETPM

- 44 Conferencia de Clausura
Trabalhando num ambiente em constante transformação: desafios para museus que se queiram acessíveis.
Maria Vlachou, GAM

Índice

Comunicaciones ETPM 2012

- 50 Accesibilidades em sítios Web dos museus portugueses de tutela autárquica
Manuela Teixeira,
Conservadora-Restauradora e Museóloga
- 56 Accesibilidad a las colecciones del Área de reserva del Museo de la Alhambra a través de Códigos QR.
Soledad Gómez Vílchez, Teresa Megías Gámiz, José Domingo Lentisco Navarro, Arquemus Medievalia, S.L.
- 63 Accesibilidad y Museos. ¿Son útiles las medidas tomadas?
Esther Fernández Sánchez
- 66 Domus. Normalización documental y Accesibilidad a los contenidos museográficos.
Paula Sánchez Gómez, Manuel Pérez Asensio, Eva Moreno León
José Domingo Lentisco Navarro, Arquemus Medievalia, S.L.
- 75 Estudio de la información sobre accesibilidad que publican las webs institucionales de los museos de Ciencia y Planetarios de España y Portugal.
Cristina González , Lourdes López, Ana Moreno, Rocío Carrasco
Amèlie Cheveau, Parque de las Ciencias de Granada
- 82 El Museo como experiencia: estrategias accesibles y multisensoriales para la diversidad de públicos.
Adelaida Castro Navarrete, Grupo Investigación - HUM673 SOS Patrimonio, Universidad de Sevilla
- 88 Museos accesibles, caminando hacia la utopía
Marcela Vega Higuera, Calícrates, accesibilidad y diseño universal.

Artículos

- 92 Un museo de graffiti al aire libre junto al río Guadalquivir
Pablo Navarro Morcillo

Editorial

El Encuentro Transfronterizo de Profesionales de Museos celebrado en octubre de 2012, nace de la necesidad de iniciar relaciones profesionales entre museólogos de regiones vecinas por parte de APOM y AMMA.

Son estas dos asociaciones profesionales cuya finalidad es agrupar a profesionales que trabajan en museos e instituciones afines y fomentar su cualificación para elevar el nivel de los servicios técnicos que prestan a estos centros y, a través de ellos, a la sociedad. A través de sus actuaciones pretenden promover relaciones multidisciplinares entre los profesionales de la cultura para generar discusiones en torno a la museología y la museografía.

La accesibilidad a la vez que derecho esencial es una herramienta básica en el apoyo a la inclusión social y la no discriminación, sin embargo, una de las esferas en las que las personas con discapacidad encuentran aún importantes barreras es en el acceso a la cultura, al no considerarlo como un objetivo preferente ni siquiera importante simplemente porque es preciso atender otras carencias más inmediatas.

La integración de contenidos y tecnologías interactivas accesibles y participativas, se manifiesta como una de las mejores respuestas para superar el modelo de museo clásico y como agente clave para afianzar su papel social. A partir de aquí nos planteamos si las tecnologías son rentables y qué nuevos profesionales necesitará el museo para ser capaz de responder a la demanda de la sociedad, creemos que un encuentro como este servirá de base para abordar soluciones efectivas para la propia institución como, sobre todo, para el visitante.

En la elaboración del programa, se ha intentado analizar la accesibilidad y comunicación en todos sus aspectos por parte de ponentes con amplia experiencia en estos sectores.

Durante los dos días que estuvimos en Alcóitim hablamos de museos y accesibilidad, de movilidad, de acceso a la cultura salvando todos aquellos obstáculos físicos, sensoriales, formativos, o culturales y parece que en este sentido los profesionales y administraciones públicas estamos de acuerdo: el patrimonio ha de ser accesible a todos con independencia de las circunstancias personales de cada uno.

La accesibilidad ha sido uno de los retos pendientes de los museos, muchas instituciones se han esforzado por buscar medios para atender la diversidad e incluir a las minorías. Por otra parte, la movilidad es uno de los conceptos que más evoca a innovación y parece que tecnología y accesibilidad caminan de la mano: webs, aplicaciones para smartphones o tablets.

Nos encontramos en un momento de cambio, de toma de conciencia de la complejidad que reviste la comunicación y de la necesidad de integrarla en la planificación del museo. Hasta ahora la comunicación en el museo ha sido un proceso unidireccional que satisfacía al emisor y a algunos receptores, en estos momentos se pretende que la comunicación sea eficaz con todos aquellos que la demanden.

No se trata de atraer público o de llenar museos sin más, sino de hacerlo en función de sus necesidades y nuestras posibilidades creando nuevos hábitos de ocio.

Desde el principio quisimos que este encuentro fuera abierto, plural y participativo. También que los interesados pudieran expresarse libremente y es por ello que animamos a todos a hacer una aportación con experiencias, reflexiones o comentarios que junto a las ponencias propuestas se publican en este boletín que

presentamos como colofón al “I Encuentro de Profesionales de Museos”.

Esperamos que todo ello sirva para hacernos reflexionar sobre un aspecto tan importante como este para todos aquellos que, desde muy diversos ámbitos, trabajamos por y para los museos.

Elena López Gil, Presidenta de AMMA



Novedades

Programa 2013

CURSO DE CREACIÓN DE EMPRESAS CULTURALES, CÓRDOBA Y MÁLAGA

Este curso da oportunidad de conocer cuál es la forma más adecuada de iniciar un negocio cultural, despejando todas las dudas que puedan plantearse. Se tratarán estos temas resolviendo planteamientos básicos que ayudarán a conocer el procedimiento y metodología a seguir para poner en marcha una empresa cultural.

Modalidad presencial. Módulos de 10 h de duración

Docente: D. Ignacio Trujillo.

Más Información: itrujillo@hotmail.es

VISITA AL MUSEO ARQUEOLÓGICO DE JEREZ

Con motivo de su nueva Museografía y por invitación de una de nuestras socias, Maribel Rodríguez Achutegui, de la Empresa Espiral, estamos organizando la visita al museo para conocer con detalle toda la remodelación llevada a cabo. Dicha visita está prevista para el mes de febrero.

II EDICIÓN DEL CURSO DE EXPERTO UNIVERSITARIO EN GESTIÓN DEL PATRIMONIO, PROYECTO, ORGANIZACIÓN Y PRODUCCIÓN DE EXPOSICIONES.

Dirigido por Ignacio Capilla, y tras el éxito desarrollado en la I Edición del Curso pasado, se abre de nuevo la convocatoria para este curso de Experto Universitario que tiene previsto comenzar en marzo hasta el mes de julio de 2013. Para más información sobre la II Edición de este curso de Experto en Gestión del Patrimonio en el 2013: www.proyectoexposiciones.wordpress.com.

DÍA INTERNACIONAL DE LOS MUSEOS, DIM 2013

Este año 2013 la comunidad museística ha decidido celebrar IMD DEL 18 DE Mayo en torno al tema "Museos (memoria+ creatividad) = Cambio Social. AMMA se suma a la celebración animando a sus socios y amigos a visitar ese día los museos y participar en las actividades propuestas, haciéndonos llegar después las fotografías de los eventos en los que hayan intervenido. Como en años anteriores premiaremos aquellas más originales o creativas.



ENCUENTRO TRANSFRONTERIZO DE PROFESIONALES DE LOS MUSEOS, ETPM2013

La Asociación Portuguesa de Museología (APOM) y la Asociación de Museólogos y Museógrafos de Andalucía (AMMA), tienen por finalidad agrupar a profesionales que trabajan en museos e instituciones afines a este ámbito, y fomentar su cualificación para elevar el nivel de los servicios técnicos que prestan a estos centros y, a través de ellos, a la sociedad.

Tras el éxito de la pasada convocatoria en Alcoutim, nuestra propuesta para este año 2013 es poder llevar a cabo el encuentro en España, con una estructura muy similar y continuando con el tema de Museos y Accesibilidad.

Formación

Memoria actuaciones

CURSO DE EXPERTO UNIVERSITARIO DE LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA, (30 créditos)

ECONOMÍA Y GESTIÓN DE LOS MUSEOS

Director: D. Luís de Palma

Proponemos un curso que sea capaz de introducir al alumnado en las estrategias y técnicas de dirección, gestión, interpretación y difusión y didáctica del patrimonio museístico para el trabajo en museos o centros de exposición.

CURSO DE EXPERTO UNIVERSITARIO DE LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA, (32 créditos)

PROYECTO, ORGANIZACIÓN Y PRODUCCIÓN DE EXPOSICIONES.

Director: D. Ignacio Capilla.

El curso que se ha desarrollado incide en un planteamiento fundamentalmente práctico del proyecto, organización y producción de exposiciones relacionadas con el patrimonio.

El objetivo fundamental de dicho curso de Experto ha sido el de capacitar al estudiante para manipular los objetos patrimoniales de forma correcta para su puesta en valor, proporcionando los conocimientos necesarios para exponer, difundir y comunicar el patrimonio a través de los métodos tradicionales y de las nuevas tecnologías. Así como los instrumentos técnicos y materiales básicos para la conceptualización, el diseño, instalación y montaje de exposiciones.

Para más información sobre la II Edición de este curso de Experto en Gestión del Patrimonio en el 2013: www.proyectoexposiciones.wordpress.com

UNIVERSIDAD DE SEVILLA
Curso 2011 / 2012

Área Temática:
Arquitectura, Construcción, Urbanismo y Patrimonio

Experto Universitario en
Gestión del patrimonio: Proyecto,
Organización y Producción de
Exposiciones

Preinscripción: Del 01/12/2011 al 30/12/2011
Impartición: 01/03/2012 al 01/07/2012

Más información
Fundación Valentín de Madariaga
Teléfono: 954 34 40 72
Web: www.fundacion.madariaga-mp.com
Email: sol.martin.carretero@asoc-amma.org

www.cfp.us.es

CFP Centro de Formación Permanente

UNIVERSIDAD DE SEVILLA
Curso 2011 / 2012

Área Temática:
Arquitectura, Construcción, Urbanismo y Patrimonio

Experto Universitario en
Gestión del patrimonio: Proyecto,
Organización y Producción de
Exposiciones

Preinscripción: Del 01/12/2011 al 30/12/2011
Impartición: 01/03/2012 al 01/07/2012

Más información
Fundación Valentín de Madariaga
Teléfono: 954 34 40 72
Web: www.fundacion.madariaga-mp.com
Email: sol.martin.carretero@asoc-amma.org

www.cfp.us.es

CFP Centro de Formación Permanente

Formación

Memoria actuaciones

SMARTPHONES, APPS Y MUSEOLOGÍA

El mundo de la creación de aplicaciones para móviles parece centrado en un sector del empleo que son los programadores. Pero pensar que la creación de aplicaciones para móviles es un trabajo básicamente de programadores es como pensar que la creación de exposiciones es un trabajo básicamente de montadores, es decir, es un reduccionismo porque, tanto la creación de una aplicación para la visita a un museo como la creación de una exposición, es un trabajo multidisciplinar que requiere la participación de un conjunto de especialistas.

Este curso está orientado a los profesionales, presentes y futuros, de los museos y del patrimonio que estén interesados en explorar las posibilidades que ofrecen los smartphones en el campo de la interpretación del patrimonio. El curso será útil tanto para los que quieran dedicarse a la creación de aplicaciones como para los que sólo deseen conocer el proceso de creación para poder controlar su producción.

El curso SMARTPHONES, APPS Y MUSEOLOGÍA perteneciente al programa del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico y realizado en colaboración con AMMA, Asociación de Museólogos y Museógrafos de Andalucía, se estructura sobre tres grandes temas: posibilidades que ofrecen los smartphones como instrumentos de interpretación y comunicación de museos y centros patrimoniales, ejemplos de diversas aplicaciones que muestran la variedad de posibilidades de creación de productos a desarrollar, metodología útil para la creación, planificación y control de la producción de aplicaciones.

Dirigido por Manel Miró Alaix, arqueólogo y consultor en patrimonio y turismo cultural, e impartido por los docentes Jordi Sans Casanovas, consultor especializado en nuevas tecnologías aplicadas a la interpretación del patrimonio; Magdalena Sánchez Mora y Javier Burón García, Colaborativa; Mayte del Pino Cutillas, Almagre, y el mismo director Manel Miró Alaix.

Las conclusiones del curso “Smartphones, apps y museología. Las potencialidades del uso de smartphones en museos y monumentos” están publicadas en el hastag de Twitter #AppsIAPH.

El programa se puede descargar en el siguiente enlace:

www.iaph.es/formacioniaph/programas/3039/smartphones_amma.pdf



Fig. 1. Mesa de docentes



Fig. 2. Trabajo en grupo de los participantes

Formación

Memoria actuaciones

CURSOS EN LA FUNDACIÓN VALENTÍN DE MADARIAGA DE SEVILLA

Si el año 2011 se caracterizó por nuestra participación en el SIAM, Seminario Iberoamericano de Museología en Madrid y en el XVIII Congreso de Conservación y Restauración en Granada, además de una gran apuesta por la formación en museología con los cursos de Experto Universitario de la Universidad de Sevilla, este año 2012 se ha continuado la línea de formación museológica, y comenzamos plenamente activos, organizando durante los meses de enero y febrero los siguientes cursos de especialización en la Fundación Valentín de Madariaga.

DISEÑO GRÁFICO EN LAS INDUSTRIAS CULTURALES

Curso semi-presencial tutorizado por Juan Antonio Pico.

PLANIFICACIÓN ESTRATÉGICA DE LOS RECURSOS PATRIMONIALES DEL TERRITORIO PARA EL DESARROLLO LOCAL

Curso semi-presencial tutorizado por Marcelo Martín

MUSEOS 2.0

Curso semi - presencial, tutorizado por David López.



DISEÑO GRÁFICO EN LAS INDUSTRIAS CULTURALES Curso Semipresencial
Tutor: Juan Antonio Pico.
Del 01 al 21 de febrero en la Fundación Valentín de Madariaga (Sevilla)

L	M	Mx	J	V	S	D
			1	2	3	
4	7	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18	19
20	21	22	23	24	25	26
27	28	29	30	31		

días presenciales en horario de 17:00 a 20:00 h.
 tutorías on-line en horario de 9:00 a 14:00 h.

definición
 Curso técnico de diseño gráfico con clases prácticas de funcionamiento de programas informáticos con los que se obtienen resultados de alto nivel de calidad de sus exposiciones (diseño gráfico, control del evento, folletos de venta, folletos, y el montaje de los materiales).

MUSEOS 2.0 Curso Semipresencial
Tutor: David López.
Del 10 al 17 de febrero en la Fundación Valentín de Madariaga (Sevilla)

L	M	Mx	J	V	S	D
			10	11	12	
13	14	15	16	17	18	19
20	21	22	23	24	25	26
27	28	29	30	31		

días presenciales en horario de 16:00 a 21:00 h.
 tutorías on-line en horario de 9:00 a 14:00 h.

definición
 Curso técnico y práctico sobre el uso y funcionamiento de las redes sociales en museos españoles. Incentivo especial: itinerario al uso que los propios alumnos pueden hacer de estos de forma presencial.

PLANIFICACIÓN ESTRATÉGICA DE LOS RECURSOS PATRIMONIALES DEL TERRITORIO PARA EL DESARROLLO LOCAL Curso Semipresencial
Tutor: Marcelo Martín.
Del 31 de enero al 09 de febrero en la Fundación Valentín de Madariaga (Sevilla)

L	M	Mx	J	V	S	D
6	7	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18	19
20	21	22	23	24	25	26
27	28	29	30	31		

días presenciales en horario de 16:00 a 21:00 h.
 tutorías on-line en horario de 9:00 a 14:00 h.

Colaboración

Memoria actuaciones

IMPACTRIMONIO. NUEVA HERRAMIENTA WEB QUE FACILITARÁ EL CÁLCULO DEL VALOR DEL PATRIMONIO.

Por invitación de su Director, Pau Rausell, AMMA participó en el proyecto financiado por el Ministerio de Cultura, la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales y la Subdirección General de Protección del Patrimonio Histórico.

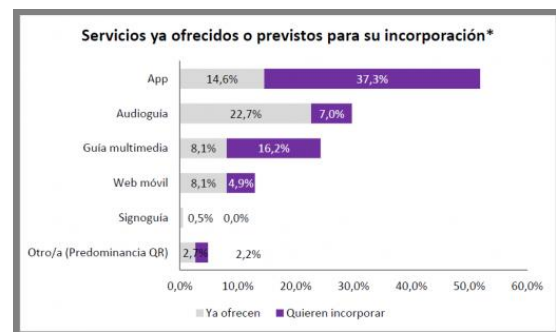
Se trata de una plataforma web con la que instituciones, empresas y gestores culturales públicos y privados podrán evaluar el impacto socio-económico de equipamientos culturales, museos, complejos arquitectónicos, festivales, lugares patrimoniales y mucho más, siendo el objetivo mejorar la eficiencia en la gestión del patrimonio cultural, convirtiéndose al mismo tiempo en una nueva fuente de información para investigadores y expertos.

Para ajustar las políticas de patrimonio a las necesidades reales del sector y contribuirá a aumentar la conciencia social del patrimonio histórico-artístico, fomentando su conservación y favoreciendo su valorización utilización como un recurso rentable capaz de desencadenar procesos de desarrollo. A partir de las tablas input/output, la plataforma analizará los efectos directos, indirectos e inducidos de cada elemento patrimonial, relacionados con aspectos como la generación de empleo, el fomento del turismo o incluso el aumento del nivel de renta de la población local. La empresa responsable es Key Productivity Consulting (K|P|K), Villarreal (Castellón), colabora la Unidad de Investigación sobre Economía de la Cultura y Turismo de la Universitat de València (Econcult).



TAM. TECNOLOGÍA ACCESIBLE A MUSEOS

El Grupo de Investigación TAM, Tecnología Accesible a Museos, pertenece al Departamento de Comunicación de la Universidad Carlos III de Madrid y desarrolla proyectos y recursos interactivos que desarrollan estrategias innovadoras y accesibles de comunicación y participación cultural.



Para ello, requiere del contacto e información de los profesionales de la Museología y Museología, y es en este punto donde AMMA ha colaborado con el proyecto, haciendo difusión de las encuestas necesarias y en colaboración con Mediamusea y GVAM (Guías Virtuales Accesibles para Museos)

Según los datos extraídos de la encuesta TAM para profesionales de museos un 8% de los museos disponen de una web móvil, y un 4% declaró tener planes de adaptar su web a este nuevo formato. La importancia de la web móvil es la de hacer atractiva y usable la web oficial del museo desde los dispositivos móviles. La falta de recursos económicos es considerada la principal barrera a la hora de incorporar servicios de guiado móvil, pero el interés por los mismos es creciente.

Los resultados de la encuesta TAM pueden ser consultados a través de LinkedIn y en <http://gvam.es/blog>

Colaboración

Memoria actuaciones

PROYECTO LECU: LABORATORIO DE EMPLEOS CULTURALES.

El proyecto LABORATORIO DE EMPLEOS CULTURALES (LECU) pertenece al programa Euroempleo, promovido por el Servicio Andaluz de Empleo para la cooperación transnacional e interregional en materia de empleo, que tiene entre sus finalidades conocer la situación actual de los profesionales de la cultura, los empleos con mayor demanda, la oferta laboral y las carencias y déficit que presenta el sector.

Entre las actuaciones realizadas, se encuentra el grupo de trabajo en un territorio de actuación de las entidades socias del proyecto LECU, y del cual formó parte la Junta Directiva de Amma. La Asociación fue seleccionada junto con once personas más vinculadas profesionalmente al ámbito de la gestión de iniciativas de valorización del patrimonio cultural o de la gestión de los recursos humanos en Andalucía.

Dicha visita de estudio se llevó a cabo en la región del norte de Portugal, en concreto las ciudades de Oporto, Guimaraes y Braga, con la finalidad de conocer experiencias portuguesas relativas a la gestión del patrimonio cultural. Entre el 3 y el 9 de junio de 2012 el grupo de estudio trabajó durante cinco días en calidad de personas expertas.



Fig. 1. Mesa de trabajo



Fig. 2. Vista del Centro Histórico de Guimaraes

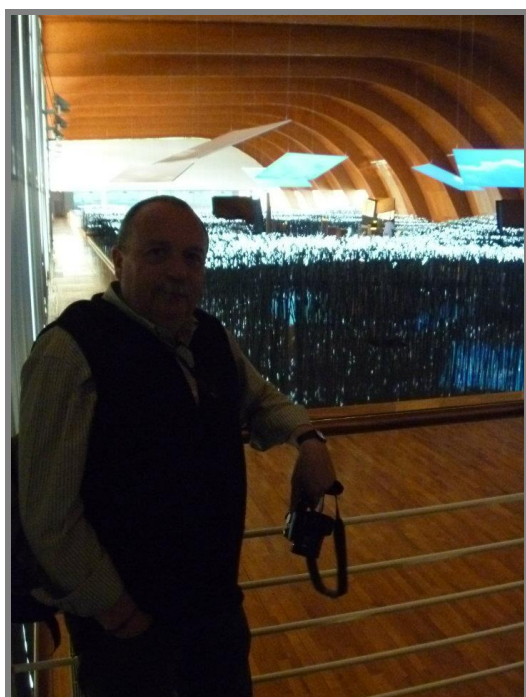


Actividades

Memoria actuaciones

VISITA ORGANIZADA AL PABELLÓN DE LA NAVEGACIÓN DE SEVILLA.

En este año 2012, hemos continuado con la organización de visitas a centros museísticos, en este caso al Pabellón de la Navegación de Sevilla que abrió sus puertas el año 2011.



En la fotografía, el socio Marcelo Martín.

El Pabellón, situado a orillas del Guadalquivir, en el que fue recinto de la Exposición Universal de 1992, cuenta con espacios destinados a exposiciones, congresos, restauración y amplios exteriores.

La exposición permanente concebida bajo el lema "Sevilla y la navegación atlántica" muestra los aspectos humanos y técnicos más destacados del mundo de la navegación.

Para más información:

<http://www.pabellondelanavegacion.es>

CONCURSO FOTOGRÁFICO DIM2012 DEL DÍA INTERNACIONAL DE LOS MUSEOS, 18 DE MAYO.

El pasado 18 de mayo se conmemoró el Día Internacional de los Museos y para celebrarlo desde la Asociación de Museólogos y Museógrafos de Andalucía convocamos un concurso a través de Facebook que consistió en que nos se enviara una foto visitando un museo, contándonos brevemente la experiencia.

Presentamos a continuación las fotografías ganadoras que fueron elegidas mediante un jurado representado por la junta de la asociación y a través de una votación popular en la cuenta de Facebook de AMMA donde también se encontraban las bases del concurso.



Primer premio: Celia Fernández Galván

“¿Qué duda cabe? El Discóbolo de Mirón es una de las obras cumbre del arte clásico. Para unas estudiantes de Humanidades, el hecho de visitar el Museo Nacional Romano es ya todo un placer, que se torna en exquisitez con la visión de una de las esculturas que ha marcado un hito en la historia del arte. Después de haberlo contemplado en cientos de libros, de haberlo estudiado exhaustivamente... ¡estaba ante nosotras! Su visión nos emocionó tanto, que no pudimos resistir el impulso de, por unos segundos, ser como él. Fue una visita inolvidable, en un día increíble”



Segundo premio: Zara Ruiz Romero

"Publio Elio Adriano, grandioso emperador, destacadísimo en la historia de Roma, conocido por sus amoríos, por su procedencia española, por su amor por Grecia, por su cultura... es para nosotras especialmente importante. Un vínculo tanto académico como emocional nos une a él, ya que hemos aprendido a ponernos en su piel tras trabajar excavando durante tres meses en su Villa Adriana. Nos lo encontramos al final de una galería del Palazzo Altemps repleta de retratos de emperadores de digno semblante, esperando a que la posteridad se retrate junto a él. Con seguridad, no se trataba de la pieza más importante de tan magnífico museo, pero consiguió deleitarnos, lo que, al fin y al cabo, buscamos en todos los museos"

Desde Amma, nuestro agradecimiento a las fotografías participantes y la enhorabuena a las ganadoras de un pack de libros especializados. Os esperamos en la convocatoria del DIM2013.



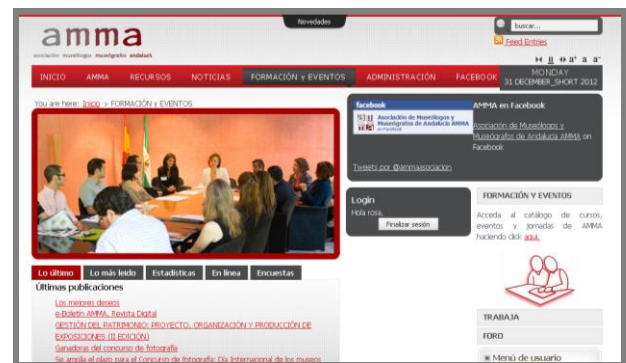
AMMA 2.0

Memoria actuaciones

ACTIVIDAD EN FACEBOOK Y LA WEB.

El año 2012 lo cerramos en las redes sociales con un gran avance respecto al año 2011. Por una parte, nuestro perfil en Facebook, Asociación de Museólogos y Museógrafos de Andalucía AMMA, con 942 seguidores, casi el doble que el año anterior 2011, y el estrenado perfil de Twitter @ammaasociacion con 904 seguidores y siguiendo a su vez a 283 perfiles culturales y museológicos. Asimismo, continuamos actualizando contenidos en la web de Amma, www.asoc-amma.org, que desde su andadura en 2008 ya cuenta con más de 100.000 descargas.

AMMA se presenta ya consolidada como asociación activa y divulgadora de las profesiones de museólogo y museógrafo, así como reflejo de las actuaciones que no sólo en Andalucía sino también a nivel estatal e internacional, promueven el desarrollo de los Museos.



ETPM2012

Presentación

El boletín que presentamos, quinto de la Asociación de Museólogos y Museógrafos de Andalucía, recoge el contenido del I ENCUENTRO TRANSFRONTERIZO DE PROFESIONALES DE MUSEOS celebrado los días 18 y 19 de octubre de 2012 en la localidad portuguesa de Alcoutim.

Esta propuesta surge de la necesidad de iniciar relaciones entre países y regiones vecinas, dentro de una apuesta por desarrollar redes que conecten asociaciones e instituciones con objetivos comunes dentro del territorio.

El 2 de septiembre de 2011, celebramos en la Fundación Valentín de Madariaga, en Sevilla, la primera reunión de trabajo entre la Associação Portuguesa de Museologia (APOM) y la Asociación de Museólogos y Museógrafos de Andalucía (AMMA) con el fin de organizar el I Encontro Transfronteiriço de Profissionais de Museus - Museus e Acessibilidades para 2012, y comenzar así las colaboraciones entre las dos asociaciones de profesionales. Por parte de APOM acudieron Dália Paulo, Diretora Regional y María Luisa Francisco, APOM, y representando a AMMA, Elena López Gil, presidenta, Sol Martín, tesorera, Ana Galán, vocal y Ana Medina, socia.



Tras plantear el proyecto común, observamos que cumplía con los objetivos planteados por el Consejo de la Eurorregión AAA (Alentejo-Algarve-Andalucía) generando un punto de encuentro de agentes implicados en la cultura y el desarrollo local, a nivel social y económico, de estas regiones, y redes de colaboración entre las mismas, a la vez que persigue construir un tejido empresarial fronterizo, a través de la participación de industrias culturales e instituciones.

En esta misma línea la “Estrategia integral de cultura para todos” del Ministerio de Cultura y Ministerio de Sanidad, Política Social e Igualdad de España propone actuaciones para que las personas con discapacidad puedan disfrutar de la cultura en condiciones plenas de accesibilidad:

- Auditar los espacios, acciones y servicios culturales que gestiona el Ministerio para garantizar que sean accesibles, estén debidamente señalizados y tengan medidas de seguridad específicas para las personas con discapacidad.
- Garantizar que las producciones de los teatros nacionales sean subtítulos o sobretítulos, audiodescritas y con disponibilidad de bucle magnético al menos en el 10% de las sesiones. En el año 2013 se subtitarán todas las películas subvencionadas por el Ministerio de Cultura y se promoverá el cine accesible.
- Proporcionar en los museos estatales guías multimedia, itinerarios táctiles en los museos y visitas guiadas específicas para personas con discapacidad. Antes de 2013 se podrá garantizar la accesibilidad universal a documentos de archivos estatales.
- Programa de Adaptación de Lectura para personas con discapacidad intelectual. Adquisición para las bibliotecas públicas estatales de fondos bibliográficos y material multimedia en lectura fácil, letra grande, audiolibros, Braille, videos subtítulos o audiodescritos.

- › Incentivar económicamente aquellas iniciativas que favorezcan la participación activa de las personas con discapacidad en manifestaciones culturales y expresiones artísticas.
- › Promover, antes de 2013, un portal de consulta en Internet donde los profesionales puedan encontrar información y herramientas para hacer accesibles sus producciones culturales.
- › Introducir cómo criterio de valoración en los procedimientos de contratación pública la incorporación de personas con discapacidad por parte de las empresas que concurren.
- › Incorporar a los órganos de participación y consulta del Ministerio de Cultura al movimiento asociativo de personas con discapacidad.

Objetivos también perseguidos en líneas generales por la Junta de Andalucía en el Decreto 293/2009, de 7 de julio.

Partiendo de estas premisas se propone un encuentro entre profesionales de la museología de Portugal y España en el que poder contrastar opiniones, presentar proyectos y dialogar sobre un tema que preocupa a toda la sociedad y que plantea muy diversos problemas en los distintos museos de ambos países, con el fin de atender las necesidades de grupos con riesgo de exclusión, debido a discapacidades físicas o sensoriales, que no se desarrollan suficientemente en los museos.

1. Objetivos

Dentro de este marco general, los objetivos perseguidos desde el primer momento fueron:

- › Ampliar los métodos de trabajo individual de los agentes culturales españoles y portugueses a través de la experiencia de trabajos colectivos de colaboración.
 - › Consolidar y enriquecer la red de operadores regionales culturales con idea de promocionar futuras acciones de cooperación a nivel europeo.
- › Hacer una investigación interdisciplinar sobre un problema actual.
 - › Presentar y fomentar las relaciones entre AMMA y APOM, tendiendo un puente de comunicación al servicio de los socios, de los profesionales y de los estudiantes de estas ciencias en ambas regiones.
 - › Fundamentar la importancia del uso de las TIC en los museos para realizar una comunicación efectiva con todo tipo de públicos, y en cualquier ámbito geográfico.
 - › Ofrecer condiciones plenas de accesibilidad a los espacios, acciones y servicios culturales que gestionan los equipos de gobierno de ambas regiones.
 - › Como objetivos específicos se plantearon los siguientes:
 - › Fomentar la creación artística de las personas con discapacidad y su actividad como gestores culturales directos.
 - › Potenciar la producción y adaptación de contenidos culturales teniendo en cuenta las necesidades especiales y los códigos utilizados para la accesibilidad de personas discapacitadas.
 - › Promover la investigación en tecnologías que faciliten la accesibilidad a los contenidos y espacios culturales.
 - › Intercambiar el conocimiento y la experiencia para enriquecimiento mutuo de todos los participantes.
 - › Exponer casos de éxito en el uso de las TIC en museos y centros culturales de ambas regiones.

La elección del tema responde a la necesidad de adecuar los contenidos y las ventajas que ofrecen las nuevas tecnologías al servicio de colectivos muchas veces desatendidos. En la elaboración del programa, se intenta analizar la accesibilidad y comunicación en todos sus aspectos y por parte de ponentes con amplia experiencia en estos sectores por su actual puesto de trabajo o como investigadores universitarios sobre el tema.

2. Estructura del encuentro:

1. Dos conferencias marco por medio de invitación a participar.
2. Presentación de posters. Convocatoria abierta a empresas, instituciones y profesionales de la museología. Estas presentaciones permiten debatir diferentes temas entre los representantes y el público y profesionales, cada participante puede mostrar su dirección en relación a su investigación y trabajo.
3. Tres mesas redondas por medio de invitación a participar dirigida a profesionales del sector con los siguientes temas: Accesibilidad física; Accesibilidad virtual; Accesibilidad, lenguaje y comunicación con los públicos

Actividades complementarias como visitas relacionadas con el tema o de máxima actualidad, networking y debates abiertos a todos los asistentes

3. Cronograma de actividades necesarias para conseguir los objetivos planteados:

Enero - Febrero 2012. Establecimiento del programa y desarrollo del proyecto entre APOM y AMMA



Marzo 2012. Reunión grupo de trabajo en Alcoutim: AMMA y APOM, como organizadores, y DRCAIgarve y ATAS como co-organizadores, para evaluar la evolución del método de trabajo y todos los aspectos relativos a la organización del encuentro de profesionales

Abril 2012. Desarrollo de la planificación general de la metodología a seguir en la producción del encuentro;

Organización de material, espacio y necesidades de los ponentes, definición de las actividades paralelas etc.

Mayo 2012. Diseño y coordinación de ambas Asociaciones para la presentación y difusión del encuentro. Invitaciones.

20 de Julio de 2012. Cierre de convocatorias para presentación de poster. Revisión de participantes en presentación de poster.

15 de septiembre de 2012. Cierre de convocatorias a participantes y confirmación de matriculas. Recepción de presentaciones y ponencias. Confirmación de ponentes y Reservas de hoteles

19 y 20 de octubre de 2012. Coordinación del desarrollo del Encuentro de profesionales.

Desde el mes de octubre. Evaluación posterior y justificación de la actividad. Creación de un blog y foro de discusión en internet para el seguimiento y la comunicación entre los participantes y los organizadores. (www.etpm2012.wordpress.com)



4. Desarrollo del encuentro:

La sesión inaugural contó con la participación de Aida Rechená representante de APOM, Elena López Gil, presidenta de AMMA, Carlos Brito de ATAS, Dália Paulo DRCAI, José António Martins de la RMA Rede de Museus do Algarve, Francisco Amaral / CM de Alcoutim.



M^a Dolores Ruiz de Lacanal, profesora de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla, abrió el encuentro con la ponencia inaugural "Programas de accesibilidad en Museos". Donde se puso de manifiesto varias experiencias realizadas por su grupo de trabajo en la universidad de Sevilla en varias ciudades de Andalucía.



Tras la visita guiada al núcleo museológico del Castillo de Alcoutim realizada por la arqueóloga municipal, tuvo lugar la primera mesa redonda "Accesibilidad

física en los museos" moderada por la socia de AMMA Ana Galán que contó con la participación de Ignacio Trujillo Berraquero, de la Unidad de Industrias Culturales, Agencia Andaluza de Instituciones Culturales "Universalidad del acceso a la cultura: estrategia integral española de cultura para todos" y Pedro Homem de Gouveia del CM de Lisboa "... das Normas à Prática: 1 conceito + 4 ideias-chave". El primero, trató el tema de la accesibilidad desde el punto de vista legal, explicando qué normas existen al respecto tanto a nivel europeo como en el caso español. En segundo lugar Pedro Homem nos habló de cuatro ideas claves que considera básicas para la accesibilidad física en los museos.



Por la tarde la 2^a mesa redonda "Accesibilidad Virtual en los Museos" en la que intervinieron Marta García / proyecto GVAM. Universidad Carlos III de Madrid "Museos, apps y accesibilidad: GVAM y el Museo Arqueológico Nacional", Soledad Gómez Víchez / Museo de la Alhambra, Granada "Redes Sociales y Museos" y Fernando Cabral / Sistemas do Futuro "Acesso online às coleções dos Museus", como moderador contamos con Emanuel Sancho. En esta mesa redonda se trató el tema de la accesibilidad virtual a museos e instituciones ya sea mediante guías, internet o el caso de las redes sociales.

El día siguiente comenzó con la 3^a Mesa Redonda "Accesibilidad de Contenidos y Comunicación Pública en los Museos". "Puerta de entrada" de Manuel

Gimeno / Director General. Fundación Orange fue la primera intervención, seguida de la de Maribel Rodríguez Achutégui / Espiral “Redacción de textos expositivos para todos los públicos” y de Filipe Trigo / ISMAT “Ver para ler...” Filipe Trigo / ISMAT para finalizar con Fátima Alves / Especialista em Acessibilidades “Que alicerces para uma comunicação eficaz e duradoura?” Clara Mineiro / DGPC fue la moderadora de esta última mesa. Manuel Gimeno, presentó los proyectos que llevan a cabo en diferentes museos para personas con diferentes tipos de discapacidad. En segundo lugar, Maribel Rodríguez, mostró la problemática de presentar textos accesibles al público en general en los museos y exposiciones. Siguiendo esta línea Filipe Trigo habló sobre el diseño de exposiciones presentando ejemplos a seguir y ejemplos de mala museografía que dificultan el entendimiento del mensaje. Por último Fatima Alves en su exposición nos habló de las dificultades que presenta el museo a la hora de ser más accesible.



La conferencia de clausura, a cargo de Maria Vlachou / Museóloga “Trabajando por un ambiente en constante transformación: desafíos para museos que se quieran ser accesibles”. María expuso varios puntos de vista sobre qué es un museo y qué debería ser, sin duda una ponencia muy inspiradora para acabar el encuentro.



El encuentro finalizó con una excursión a Tavira, por la tarde, para visitar el Núcleo Museológico Islámico de Tavira y el Palácio da Galeria.



Entre los asistentes al encuentro se encontraban representantes de museos, centros de arte e instituciones afines, profesionales en activo asociadas a la museografía, creación artística y comisariado, empresas y autónomos vinculados a la museología y museografía, y jóvenes profesionales interesados en acceder al mercado laboral.

Elena López Gil / Museógrafa/Presidenta de AMMA
Sol Martín Carretero /Museóloga/Tesorera de AMMA

Museos y accesibilidad física

Universalidad del acceso a la cultura: normativa de referencia. Estrategia integral española de cultura para todos

D. Ignacio Trujillo,
Vicepresidente AMMA

Trataremos de realizar un recorrido sintético sobre la normativa de referencia en el ámbito internacional y nacional sobre la accesibilidad, incidiendo especialmente en el ámbito de la cultura, que es precisamente uno de los ámbitos donde las personas con discapacidad, encuentran todavía grandes barreras.



Siempre se ha incidido, como primer paso, en las barreras arquitectónicas, pero una vez superadas estas, queda da una gran labor pendiente para solventar otras, que impiden o dificultan la accesibilidad universal, entendiéndose por esta "La intervención en la forma en que funciona la organización social y en el medio físico en el que ésta se asienta con el fin de suprimir los obstáculos a los que se enfrentan las personas con discapacidad y que les dificultan o impiden el ejercicio de sus derechos ciudadanos" (Estrategia Integral Española de Cultura para Todos).

Hay destacar la importancia de las pautas normativas surgidas en los convenios internacionales como inspiradoras de las legislaciones internas, entre ellas:

- La "Declaración Universal de los Derechos Humanos" 1948 que establece que "Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes...".
- El "Programa de Acción Mundial para las personas con discapacidad", de 1982.
- Las Normas Uniformes sobre la Igualdad de Oportunidades para las personas con Discapacidad", de 1993 que señalan que "Los Estados deben velar por que las personas con discapacidad se integren y puedan participar en las actividades culturales en condiciones de igualdad", y también que "...velarán por que las personas con discapacidad tengan oportunidad de utilizar su capacidad creadora, artística e intelectual...".

Hay que realizar especial mención, por la importancia de sus contenidos a la:

- "Convención sobre los derechos de las personas con discapacidad", aprobada en 2006 por la ONU, y que entró en vigor en España en mayo de 2008, en ella destacan por lo avanzado de su contenido, las referencias a la cultura como en el artículo 30, según el cual:

Los Estados Parte reconocen el derecho de las personas con discapacidad a participar, en igualdad de condiciones con las demás, en la vida cultural y adoptarán todas las medidas pertinentes para asegurar que las personas con discapacidad:

1. *Tengan acceso a material cultural en formatos accesibles;*

2. *Tengan acceso a programas de televisión, películas, teatro y otras actividades culturales en formatos accesibles;*

3. *Tengan acceso a lugares en donde se ofrezcan representaciones o servicios culturales tales como teatros, museos, cines, bibliotecas y servicios turísticos y, en la medida de lo posible, tengan acceso a monumentos y lugares de importancia cultural nacional.*

Es importante destacar que independientemente de la fuerza de obligar se estas normativas internacionales, sólo lo harán en la medida en que cada estado las asuma como propia o firme los convenios voluntariamente, si han sido inspiradores de la mayoría de las normativas internas de los países más avanzados en la materia, y tienen una fuerza "moral" que las hacen ineludibles en el camino a recorrer en pro de los derechos de las personas con discapacidad.

Por su parte, en el ámbito interno, en la legislación española, se destaca la normativa siguiente:

- La Constitución: artículos 9.2, 14, 44 y 49. Así el mencionado artículo 44 establece que: "Los poderes públicos promoverán y tutelarán el acceso a la cultura, a la que todos tienen derecho".
- La Ley 51/2003, de 2 de diciembre, de igualdad de oportunidades, no discriminación y accesibilidad universal de las personas con discapacidad, entre los que destacan también las referencias a la cultura y que pretende, como se recoge en su exposición de motivos: diseñar y poner en marcha estrategias de intervención que operen simultáneamente sobre las condiciones personales y sobre las condiciones ambientales. Con una perspectiva en la que se mueven dos estrategias de intervención relativamente nuevas y que desde orígenes distintos van, sin embargo, convergiendo progresivamente. Se trata de la

estrategia de «lucha contra la discriminación» y la de «accesibilidad universal». La estrategia de lucha contra la discriminación se inscribe en la larga marcha de algunas minorías por lograr la igualdad de trato y por el derecho a la igualdad de oportunidades. (...)

Pero mención especial merece la

- Estrategia integral española de cultura para todos. Accesibilidad a la cultura para las personas con discapacidad (2011).

Documento interministerial elaborado en colaboración por las instituciones que inciden en este ámbito de la accesibilidad y la cultura y que fue presentado por La ministra de Cultura, Ángeles González-Sinde, y la de Sanidad, Política Social e Igualdad, Leire Pajín, en Madrid en julio de 2011, como instrumento programático e inspirador de toda nuestra legislación en el futuro próximo.

Este documento supone un gran avance en las medidas que han adoptarse en pro del acceso a la cultura para todos y pretende establecer las directrices para que nuestra legislación se adapte por completo a las pautas establecidas en el seno de la ONU y especialmente a la mencionada "Convención sobre los derechos de las personas con discapacidad", aprobada en 2006.

Transcribimos aquí, por el interés que merecen, sus Objetivos estratégicos y Líneas de actuación en cuanto que materialización concreta del planeamiento más avanzado en pro de la accesibilidad universal a la cultura en el ámbito de la Administración estatal:

1. Garantizar la plena accesibilidad universal y el diseño para todos en los espacios, acciones y servicios culturales, tanto temporales como permanentes, que gestione el Ministerio de Cultura y sus organismos autónomos.

2. Promover el acceso de las personas con discapacidad a los fondos bibliográficos y documentales, facilitando los recursos de apoyo necesarios.

3. Fomentar la participación activa de las personas con discapacidad en la creación artística en los diferentes ámbitos de ésta.

4. Promover la investigación, desarrollo e innovación en tecnologías que faciliten hacer accesibles los diferentes contenidos culturales y los dispositivos y procesos de acceso a los mismos.

5. Fomentar en los espacios y acciones culturales la contratación de personas con discapacidad.

6. Promover una política de obras y compras públicas en los espacios y acciones culturales orientada a garantizar la accesibilidad a través del diseño para todos, la responsabilidad social empresarial y el empleo de las personas con discapacidad.

7. Promover la formación en discapacidad y accesibilidad de los profesionales de la cultura y del personal de los espacios culturales para que puedan identificar y dar respuesta a las necesidades de las personas con discapacidad.

8. Velar por el mantenimiento del régimen especial de la normativa sobre propiedad intelectual que favorece el acceso de las personas con discapacidad a los materiales culturales.

9. Realizar campañas informativas y de divulgación cultural, en formatos accesibles, para dar a conocer y fomentar la asistencia y participación de las personas con discapacidad en las ofertas culturales.

10. Garantizar la participación real y efectiva de los propios usuarios y de sus organizaciones representativas en la ejecución y seguimiento de esta Estrategia.

Sin pretender ser exhaustivo, dejamos aquí constancia de lo más destacado en la normativa relacionada con el tema que nos atañe, indicando que ahora es el momento de instar a las instituciones pertinentes para que cumplan unas intenciones y directrices que harán un mundo más humano y una cultura verdaderamente al servicio de todos.



D. Ignacio Trujillo es Técnico superior Instituto Andaluz de las Artes y las Letras de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía como asesor jurídico en materia de contratación administrativa, licitaciones, convenios de colaboración, propiedad intelectual, subvenciones culturales, etc. Ha trabajado en la Cámara de Comercio de Sevilla en Asesoramiento y orientación a emprendedores, especialmente autónomos y pymes. Especializado en el asesoramiento y gestión de subvenciones en el ámbito del I+E+i. Como docente ha participado en cursos de experto en Gestión Cultural, Gestión del Patrimonio Histórico y Museología y Museografía, en el Programa de Formación Especializada de Gestión Cultural y Desarrollo para técnicos/as de entidades públicas y privadas de la región Tánger- Tetuán "CUDEMA", curso de Experto Universitario en Gestión del Patrimonio: proyecto, organización y producción de exposiciones de la US y en el Colegio Oficial de Doctores y Licenciados.

Accesibilidad virtual en los Museos

Museos, APPS y Accesibilidad: GVAM y el Museo Arqueológico Nacional

Marta García-Muñoz Domínguez,
Universidad Carlos III
Jaime Solano Ramírez,
Dos de Mayo S.L

Detrás de cada proyecto de tecnologías accesibles para museos existe una meta: la de lograr conectar la cultura y la historia con sus verdaderos protagonistas: con las personas. En las personas ha pensado el Museo Arqueológico Nacional (MAN) ante su decisión de incorporar las guías GVAM y su aplicación accesible. ¿Pero cómo han afrontado el reciente cambio de paradigma comunicativo y la evolución tecnológica los centros culturales? El caso que se presenta es una apuesta de futuro, que integra entre sus objetivos la cultura para todos. No obstante, la opción elegida por el MAN es adaptable a cualquier museo - de mayor o menor envergadura - con ganas de integrar entre su público a la totalidad de las personas, con el valor de convertir los hándicaps en oportunidades.



Fig. 1: El Museo Arqueológico Nacional apuesta por las Apps.

LA EVOLUCIÓN DE LA TECNOLOGÍA ACCESIBLE

En el siglo XXI hemos asistido a una evolución del concepto de discapacidad. Este viene asociado no tanto a las personas con limitaciones como a las barreras que impiden un desarrollo social igualitario. Cuanto más soluciones se ofrezcan, menor será la tasa de limitaciones personales. En relación a esta evolución, el primer reto asumido por los museos fue la accesibilidad física, un problema hasta ahora no solucionado en todos los centros culturales. Hoy, los espacios expositivos están empezando a preocuparse realmente por la accesibilidad de los contenidos, pero aún queda un largo camino por recorrer.

Además, en este contexto es preciso tener en cuenta el cambio tecnológico que ha tenido lugar desde los años 50, año de nacimiento de la primera audioguía para museos. Asimismo, se ha producido una variación del paradigma comunicativo: la comunicación humana es ahora multimedia y más cercana al modelo tradicional o modelo "face to face" que al modelo "broadcast". Al contrario de lo que se auguraba escasos años atrás, el futuro tecnológico no tiende hacia la convergencia de dispositivos, sino al concepto de "multiplataforma". El reto es tratar de ofrecer la misma experiencia móvil y multimedia a través de los diversos dispositivos tecnológicos presentes en el mercado: tablets, smartphones, ordenadores personales, etc.

Ante estas dos evoluciones, conceptual y práctica respectivamente, los museos se encuentran en un punto de necesario giro, un momento ante el que deben tomar una importante decisión: la de cómo adaptar su oferta a las necesidades básicas de cada uno de sus visitantes, con sus limitaciones, capacidades, habilidades personales y preferencias.

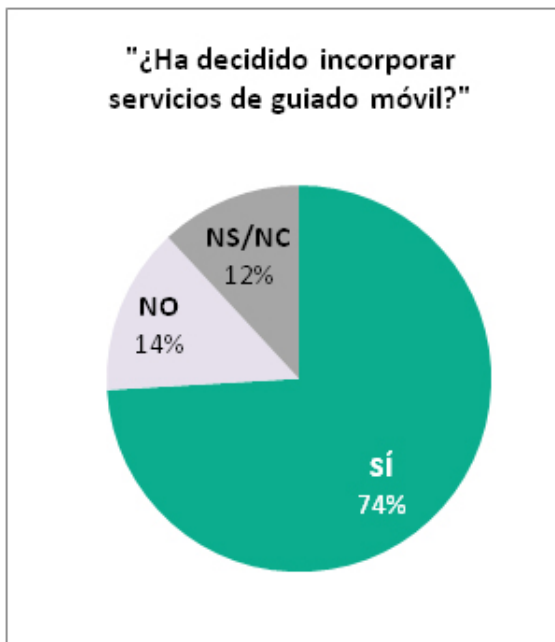


Fig. 2: Una amplia mayoría de museos ha decidido incorporar servicios de guiado móvil. Fuente: TAM.

Hasta el momento se han ofertado diversas soluciones de guiado móvil en museos, unas ya tradicionales (como las audioguías) y otras más modernas (como las guías multimedia y las aplicaciones móviles). En cualquier caso, según los datos extraídos de la encuesta realizada por TAM a 321 profesionales de la museología y la museografía de todo el mundo, un 39 % de museos públicos y privados y fundaciones privadas han adoptado ya un servicio de guiado móvil. El futuro es esperanzador, ya que un 83% museos ha indicado que incorporará servicios de guiado móvil de aquí a dos años como máximo (Figura 2).

Dicha encuesta ha sido elaborada por TAM, el grupo de investigación especializado en Tecnologías Accesibles en Museos, y difundida en colaboración con GVAM (www.gvam.es), la Asociación de Museólogos y Museógrafos de Andalucía (<http://www.asoc-amma.org>) y Mediamusea (www.mediamusea.org).

Una de las más importantes conclusiones de este estudio revela que el futuro es de las aplicaciones móviles. Estas se coronan como la solución guiada preferida por los profesionales de la museología. Un 37,3% de museos han decidido incorporar una aplicación móvil de aquí a dos años. Hasta el

momento, sumando las respuestas nacionales e internacionales, un 14,6% de museos tiene una app móvil. Sorprende, sin embargo, que un escaso 12% haya tomado consciencia de la necesidad de adaptar su web oficial al formato móvil (Figura 3), algo que los centros culturales deberán plantearse como imprescindible.

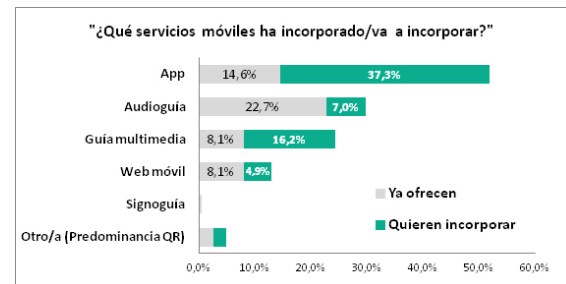


Fig.3: Las apps móviles son la principal apuesta de futuro. Fuente: TAM.

Por otra parte, la preocupación por la infoaccessibilidad ha sido hasta el momento insuficiente, ya que un 67% de los entrevistados por TAM indicaron no haber realizado ningún estudio o desarrollo para mejorarla. Detrás de ésta aparente despreocupación y de la falta de adopción de nuevos sistemas de guiado, está - en la mayoría de los casos - la falta de recursos económicos. Por otra parte, siguen faltando apuestas por la accesibilidad en el terreno de las aplicaciones móviles.

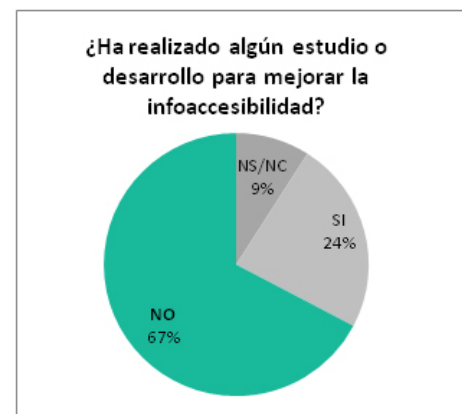


Fig. 4: La preocupación de los museos por la accesibilidad de los contenidos es insuficiente. Fuente: TAM.

GVAM y el Museo Arqueológico Nacional

En un momento como el actual, las instituciones culturales han asumido que su principal objetivo de difusión debe ser promover la visita autónoma en igualdad de condiciones, ya sea offline o en conexión. La solución de un museo altamente comprometido con la accesibilidad, como es el caso del Museo Arqueológico Nacional, pasa por ofrecer una misma experiencia móvil adaptable a todos los dispositivos presentes en el mercado.

El MAN ofrecerá a sus visitantes una doble alternativa, que es en realidad una sola: dispondrá la guía multimedia GVAM y una app móvil propia que presente las mismas opciones de accesibilidad que la guía (audiodescripción, lengua de signos, subtítulo, alto contraste, posicionamiento en interiores, magnificador, varios idiomas, pictogramas, etc.).

De este modo, el visitante que acuda al museo con su propio teléfono móvil o dispositivo, podrá descargar la visita guiada del Museo Arqueológico Nacional en ese instante, e incluso podrá haberla preparado antes desde casa. En el lado contrario, aquel que no disponga de tal recurso o que prefiera recoger su guía multimedia en el propio museo, también podrá hacerlo.

La principal novedad de la solución elegida por el Arqueológico Nacional es su gestor de contenidos. Desde una misma herramienta de gestión (GVAM Ventour), el personal del museo podrá mantener y actualizar sus contenidos y obras, así como realizar el volcado de los mismos a su página web, guía multimedia y aplicación móvil. Asimismo, podrá recibir el feedback de los usuarios a través de un módulo de estadísticas de visita. Y es que en este contexto tecnológico y comunicativo, la escucha activa no sólo es cada vez más imprescindible, sino que, además, resulta cada vez más fácil.

Bibliografía

- ▶ SOLANO, Jaime; PAJARES, José Luis. Museos del Futuro: El Papel de la Accesibilidad y las Tecnologías Móviles. Madrid: GVAM, 2012. 134 p. ISBN: 84-695-4202-8.

Otras fuentes

- ▶ TAM (Tecnologías Accesibles en Museos): www.gvam.es
- ▶ GVAM (Guías Virtuales Accesibles en Museos): www.gvam.es/blog



Dña. Marta García-Muñoz Domínguez es Licenciada en Periodismo y Comunicación Audiovisual por la Universidad Carlos III de Madrid. Miembro del grupo de investigación TAM, especializado en Tecnologías Accesibles en Museos.

mgarcia@2dmayo.com

Dr. D Jaime Solano Ramírez es Licenciado en Ciencias Económicas y Empresariales por la Universidad Pontificia de Comillas ICADE. Doctor en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid. Director de proyectos en Dos de Mayo Multimedia y Director del proyecto GVAM (Guías Virtuales Accesibles para Museos). Profesor de la Universidad Carlos III de Madrid desde 2003 e investigador del grupo TECMERIN.

Accesibilidad de contenidos y comunicación en los Museos

Redacción de textos expositivos para todos los públicos

Maribel Rodríguez Achútegui.
Espiral, Animación de Patrimonio S.L.

Un punto de vista personal

Me gustaría comenzar con una idea que escuché en el propio “Encuentro transfronterizo de Profesionales de Museos - MUSEOS Y ACCESIBILIDAD” que intentamos resumir en estas páginas. Pero me temo que sólo cuento con mi memoria para citarla, así que aunque estoy segura del concepto, María Vlachau tendrá que disculparme que use mis palabras para contar algo que ella expuso.

María nos contó un trabajo en el que había realizado una serie de entrevistas y sondeos en diferentes Museos de Portugal sobre la accesibilidad. Tras una primera ronda de entrevistas descubrió que ninguno de los preguntados había asociado la idea de accesibilidad con los contenidos que se transmiten en los Museos, es decir, contestaban sobre rampas, ascensores, presentaciones en audio, uso de braille, etc., pero ni uno sólo se planteó que sus textos y guiones podían no ser accesibles.

Esto no es más que otra constatación de una idea que he asentando desde hace ya bastantes años de trabajo en los Museos, con la empresa Espiral, como independiente o freelance; la realidad es que aunque en teoría todo el mundo está de acuerdo en que hay que seleccionar mucho la información que exponemos en sala, que hay que escribir de forma sencilla y natural y presentar unos textos sintéticos y significativos en la práctica no somos capaces de hacerlo.

Desde distintas disciplinas y corrientes se ha elaborado un importante cuerpo doctrinal sobre como comunicar nuestro patrimonio. Tanto los teóricos de la Interpretación del Patrimonio, como los de la ya clásica Nueva Museología o más específicamente orientados a campos concretos sobre Estrategias de Pensamiento Visual o Educación Ambiental (por seleccionar algunos ejemplos), han elaborado una amplia bibliografía sobre el tema que abarca desde reflexiones más generales, evaluaciones sobre los clásicos textos expositivos, hasta reglas concretas para escribir (1).

Y pese a ello, en demasiadas ocasiones, los responsables de los Museos que se enfrentan a un texto que ha sido escrito al amparo de esas reflexiones, evaluaciones y reglas tienen un inmediato rechazo traducido en adjetivos como “simplón”, “soso” o “banal”. Por supuesto, esto no es más que una generalización, y también puedo nombrar casos de una gran receptividad, pero me temo que he decir que son la excepción y cualquiera de nosotros, como visitantes de Museos llegaremos a una conclusión similar.

Para abrir mi breve participación en este encuentro, traté la paradoja de hablar de accesibilidad en los textos expositivos, esto es, tratar de dar respuesta a necesidades especiales (lo que conocemos como lectura fácil) cuando creía que en general, ni siquiera estábamos cubriendo las necesidades básicas de nuestros visitantes.

Pero también tengo muy claro que precisamente esta circunstancia hace que cada día vea más importante seguir insistiendo en esta labor y redactar y proponer textos de lectura fácil. Si algo quedo claro en Alcoutim, es que sólo se pueden cambiar las cosas si perseguimos la utopía, por más trabas que encontremos.

Un punto de vista técnico: Del diseño de la comunicación a la redacción del texto.

Entrando ya en materia, lo primero que hay que tener en cuenta antes de redactar es que un texto no es sino un elemento integrado en un diseño de comunicación general. Es decir, la exposición es un sistema de comunicación tridimensional, en el que se usan múltiples lenguajes y códigos. Por lo tanto, cada unidad textual debe tener un objetivo claro dentro del esquema general de comunicación, del mismo modo que lo tienen las piezas, recreaciones, maquetas, ilustraciones o cualquier otro recurso museográfico que usemos.

En una exposición, como en cualquier otro sistema narrativo, debemos secuenciar la información, es decir, plantearnos como introducir a nuestros visitantes en el tema, como desarrollarlo y como concluir. Además, si trabajamos bajo esta premisa de narradores, también es necesario que nos planteemos que “clima” queremos crear. Al igual que en una película o una novela nos van secuenciando los momentos (puede haber un tiempo para el humor, un tiempo para la reflexión, un tiempo para la emoción, etc...), nosotros como guionistas no deberíamos olvidar que mantener un clima plano y constante en todo el recorrido suele tener como resultado una exposición monótona y con poco atractivo.

Además, a diferencia con la literatura o el cine, las exposiciones como medio de comunicación tienen la característica de ser un medio en el que el visitante autogestiona el espacio y el tiempo. Es decir, elige donde se para a mirar y cuánto tiempo dedica cada unidad expositiva, en función de sus gustos y experiencias.

Visto todo esto, cuando nos sentamos a redactar un texto concreto ya deberíamos tener claro su objetivo (introducir, exponer un tema, humanizar un objeto, ayudar a imaginar un contexto, desarrollar conceptos para saber más, etc.) y cuál debe ser su tono (objetivo,

emocional, literario, etc.). Ahora sólo queda tener claras una serie de normas que permitirán que lo escrito sea accesible para el mayor número de personas posibles.

Para hacer que un texto sea de lectura fácil, tenemos que trabajar los dos aspectos que lo integran: El fondo y la forma.

Los contenidos que se transmiten, el fondo de nuestro texto, son el objeto fundamental del trabajo. En este aspecto el mayor cuidado hemos de tenerlo en la selección, es decir acotar el número de ideas que intentamos comunicar (2). Uno de los principales peligros a los que nos enfrentamos es intentar aprovechar que transmitimos una idea para integrar de paso otra serie de conceptos relacionados, con lo que al final perdemos la idea principal y el exceso de información quitará efectividad a la comunicación.

Además, estos mensajes deben jerarquizarse, dejando claro que es lo más importante y con una estructura de desarrollo lógica. Finalmente al enfocar su desarrollo es bueno que pensemos en crear una información relevante (3), en el sentido desarrollado por los teóricos de la Interpretación del Patrimonio o los del Constructivismo educativo, es decir, que puedan comprenderse en función de nuestra realidad personal. Así a todos nos es más sencillo comprender la frase “Son cinco habitaciones alrededor de un patio” que “Son cinco estancias en torno a un área abierta”, puesto que las palabras del primer ejemplo las utilizamos en nuestra realidad cotidiana, con lo que asumimos inmediatamente el mensaje.

Otro ejercicio muy recomendable es plantearnos dos cuestiones; ¿Respondemos a las preguntas que se hacen los visitantes sobre el tema?; ¿Lo que he escrito se relaciona de verdad con lo que exponemos?. Si en alguna de las dos respuestas es negativa, es el momento de evaluar si seguimos manteniendo el texto.

Los aspectos formales pasan por garantizar la sencillez en la gramática y léxico. Hay que trabajar con oraciones simples (sujeto+verbo+predicado). Para una comprensión rápida es mucho más efectivo redactar dos frases separadas por un punto que añadir una oración subordinada.

Por otra parte la voz activa es más directa que la pasiva, y cuanto más personalicemos en la redacción (el escritor no tiene porque esconderse y podemos dirigirnos los visitantes) más cálido será el texto. Así "Aquí os mostramos o les mostramos" es siempre más cercano que "Aquí se muestran".

También, es importante hacer un esfuerzo para que el léxico o palabras que usamos sean lo más cotidianas posibles. Siempre debemos intentar priorizar aquellos términos que son más habituales, frente a sinónimos de uso menos común, así es preferible "llamar" frente a "denominar" o evaluar en cada caso el cambio de expresiones complejas por formas más sencillas, en las que tan sólo varía un matiz a veces muy sutil: Por ejemplo habitualmente se puede cambiar "La plaza se configuraba como en centro de la vida de la ciudad" por "La plaza era el centro de la vida de la ciudad".

Conclusión

No es sencillo escribir para una lectura fácil. Pero curiosamente el principal escollo no es técnico (como en tantas cosas sólo es cuestión de práctica) sino de mentalidad.

Por una parte, nos enfrentamos a una pregunta de difícil respuesta ¿Cuál creemos que es la función de la exposición en nuestros Museos?. ¿Educar, formar, provocar interés?. Aunque la literatura museológica ha elaborado un sinnúmero de definiciones sobre el tema, lo cierto es que al final la respuesta no deja de ser personal y en función de la respuesta de cada equipo trabajo encontraremos exposiciones que son un compendio de su temática y otras en las que se presentan sólo algunos aspectos.

Por otra parte, en nuestra larga formación académica nos han enseñado a valorar las formas complejas y técnicas frente a la sencillez de expresión, y es curioso ver como para presentar nuestro patrimonio, tendemos de forma innata a recurrir al tono más técnico posible, puesto que tenemos interiorizado que es la forma de ser riguroso. Nada más lejos de la realidad, si retomo un ejemplo anterior os confesaré que aún no he encontrado a ningún arqueólogo que sea capaz de demostrarme porque es más científico usar la palabra "estancia" (muy generalizada en este campo del saber y totalmente en desuso en el habla común) que el término "habitación" (absolutamente cotidiano).

La teoría nos dice que las exposiciones son una forma de comunicarnos con nuestros visitantes, que normalmente están invirtiendo su tiempo de ocio o realizando una actividad educativa que busca el contacto directo con el patrimonio, puesto que el teórico ya se trabaja en las aulas. Nuestros textos van a ser leídos o no por sus destinatarios según seamos capaces de aportar algo con ellos, pero siempre será de pie y en poco tiempo. La diversidad de público a la que nos enfrentamos es enorme, tanto por edad, como por realidad social o cultural y por supuesto en su capacidad lectoescritora.

Tengamos en cuenta todo esto a la hora de escribir los textos para ellos.

Notas

- (1) Consultar autores como Freemaan Tilden o Jorge Morales para la Interpretación del Patrimonio; Philip Yenawine o Amelia Arenas sobre la Estrategia de Pensamiento Visual; Eloisa Pérez Santos para estudios de públicos o Concepción Borrel Pastor en análisis de textos en Museos.
- (2) Ver principio de 7+/-2 desarrollado por George Miller.
- (3) Desarrollado por Francisco J. Guerra Rosado.



Maribel Rodríguez Achútegui es desde 1998 directora de Espiral, Animación de Patrimonio S.L. y desde 2003 de Espiral Ondarea, en Euskadi, en las que he realizado proyectos de interpretación, dinamización y comunicación del patrimonio. Licenciada en Geografía e Historia. Especialidad de Prehistoria y Arqueología y Master en Gestión Cultural. Universidad de Sevilla En el campo de los Museos, se ha centrado en la elaboración de: Planes museológicos, como los casos del Museo de la Rinconada (Sevilla), el Museo de la Minería del País Vasco el Museo de Carmona (Carmona, Sevilla); Diseño y ejecución de proyectos museográficos, como el Museo Arqueológico de Bizkaia- (Bilbao), Museo de Jerez de la Frontera o Museo de la Rinconada (Sevilla); Gestión de Museos, en el caso del Museo de la Rinconada, cuya gestión corre a cargo de Espiral; Educación y animación en Museos, con experiencia en programas educativos y de animación para familias o adultos en diversos museos.

maribel@espiralpatrimonio.com

Accesibilidad de contenidos y comunicación en los Museos

Puerta de entrada

Manuel Gimeno
Fundación Orange

Uno de los ámbitos donde la participación de las personas con discapacidad auditiva ha tenido menos presencia es el de su implicación en el mundo cultural, la ausencia en sus agendas de ocio de actividades relacionadas con el mundo del arte y, en concreto, las visitas a museos.



Con el objeto de conseguir incluir esas visitas en las citadas agendas la Fundación Orange ha venido trabajando desde hace varios años en un proyecto que permita a los integrantes de la comunidad sorda la posibilidad de viajar por España y poder acceder, gracias a las herramientas proporcionadas por la Fundación Orange en diversos museos y monumentos, a una visión panorámica de la historia del arte y la cultura españolas.

Con esta premisa nace el programa "Museos accesibles" de la Fundación Orange, en el que se enmarcan varias líneas de trabajo. El primer mecanismo en ser utilizado han sido las conocidas como signoguías. Se trata de unos dispositivos (PDA, iPod o similar) que, a través de vídeos en Lengua de Signos y subtítulo, facilitan las explicaciones sobre el

recorrido en los museos y monumentos y sobre los distintos cuadros de sus colecciones o aquellos contenidos que merezcan ser explicados.

La signoguía es portátil, lo que permite realizar el recorrido de forma normalizada, y está diseñada para que el usuario navegue por un menú y seleccione la obra que desee. Los dispositivos, además de las instrucciones de uso y navegabilidad e información general del Museo o monumento (plano, servicios disponibles, historia del edificio, etc.), incluyen una amplia explicación de las obras, en la que se hace hincapié en los aspectos técnicos e históricos de cada uno de los cuadros y sus autores.

Además, el desarrollo de este servicio ha propiciado la ampliación de los signos de la Lengua de Signos Española, que en la actualidad carece de algunos conceptos del ámbito artístico, necesarios para una completa comprensión de la obra.

El servicio de Signoguías promovido por la Fundación Orange está disponible de forma gratuita en los siguientes museos:

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid)

Desde noviembre de 2007. Apoyado por el Ministerio de Industria, Turismo y Comercio a través del Plan Avanza, con la colaboración técnica de la Fundación CNSE y la realización técnica de Antenna Audio.



Fig. 1. Signoguía

La signoguía presenta la siguiente selección de nueve obras de la Colección Permanente

- La fábrica dormida , Vázquez Díaz, 1925
- Sonia de Klamery , Anglada Camarasa, 1913
- La tertulia del Café del Pombo , Gutiérrez Solana, 1920
- Cabeza de mujer (Fernande) , Picasso, 1909
- Violín y guitarra , Juan Gris, 1913
- Guernica , Picasso, 1937
- El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella , Alberto, 1937
- El gran masturbador , Dalí, 1929
- Toros (Tauromaquia), Benjamín Palencia, 1933

A partir de estas obras se abordan temáticas como “Luz y color”, “Sensualidad y refinamiento”, “Tradición pictórica española”, “Proceso de trabajo”, “La cuarta dimensión”, “Valor universal de Guernica”; “El pabellón de París de 1937” , “Método paranoico crítico” o “Formas orgánicas surrealistas”.

El Departamento de Educación del Museo Reina Sofía se encargó del desarrollo de los contenidos de la Signoguía, comprometido siempre con su adecuación con los estándares de calidad y funcionalidad requeridos por la institución para un proyecto tan pionero (fue el primer museo estatal donde se instalaron signoguías), trascendente y paradigmático: trabajó en la selección y elaboración de los contenidos, la gestión y pago de los permisos de reproducción de las obras de arte, la propuesta de juegos interactivos y la coordinación y supervisión de todo el programa.



Esta iniciativa se produjo unas semanas después del reconocimiento legal de la Lengua de Signos Española,

una norma llamada a eliminar la existencia de las barreras de comunicación que existen en nuestra sociedad y que han impedido tradicionalmente el acceso a la cultura y al conocimiento de las personas sordas y con discapacidad auditiva. Se trata, por tanto, de un proyecto que contribuye a ir haciendo realidad el espíritu de la ley y a propiciar una sociedad más inclusiva e igualitaria.

Museo Nacional de Arte Romano (Mérida)

Desde mayo de 2008. Con la colaboración del Ministerio de Cultura y la Fundación CNSE y la realización técnica de Antenna Audio.

El Museo Nacional de Arte Romano es el primero de los museos adscritos a la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales del Ministerio de Cultura que cuenta con este servicio gratuito.

El Departamento de Educación y Acción Cultural del Museo ha sido el encargado del desarrollo del contenido de la signoguía, que se estructura en varios ejes temáticos en torno a la vida en la Hispania romana, según el siguiente orden:

- Contexto histórico
- Espectáculos públicos
- La religión
- Ritos funerarios
- La casa romana
- El foro
- Artes menores
- Administración ciudadana y provincial
- Arte y cultura
- La cripta

En el menú principal hay otras opciones como un glosario de términos artísticos y de la historia y la mitología romanas, una sección dedicada a la historia del edificio, obra de Rafael Moneo, y una dedicada a informaciones prácticas como horarios, servicios disponibles y actividades del museo.

Museo Thyssen-Bornemisza (Madrid)

Desde junio de 2009. Con la colaboración de la Fundación CNSE y la realización técnica de GTP.

El servicio de signoguías en el Museo Thyssen-Bornemisza ofrece una selección de 20 obras que permiten una visión genérica de las Colecciones Thyssen-Bornemisza. Se recogen las explicaciones de las obras signadas, un rico glosario y planos interactivos del Museo. El acceso a las informaciones es sencillo y se puede producir por diferentes vías, gracias al estudiado diseño de la interfaz

Tras el vídeo de bienvenida y una breve introducción al Museo y sus colecciones, se accede al índice de contenidos, que explica las obras a través de un plano interactivo, situándolas físicamente en el espacio del museo, o a través de otra pantalla en la que aparecen ordenadas cronológicamente. El usuario puede elegir la manera de visitar el Museo utilizando el plano de la signoguía o bien paseando libremente fijándose en la señalización de las obras por un número y un icono de Signoguía.



Fig. 2. Signoguía en el Museo

Los vídeos de explicación de las obras se complementan con un glosario de términos específicos a los que se puede acceder alfabéticamente o por obra. Las definiciones de estos términos también han sido signadas y subtituladas.

Como elemento de ayuda, hay un vídeo en el que se explica la navegación de la signoguía, así como los planos del Museo con una información básica.

Las 20 obras abarcan desde el siglo XIV al siglo XX, tanto de la Colección permanente como de la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza. Son las siguientes:

- La crucifixión (1370-1375), Lorenzo Veneziano
- Jesús entre los doctores (1506), Alberto Durero
- Retrato de un joven (1515), Rafael
- Paisaje con el descanso en la huida a Egipto (1515-1516), Patinir
- Santa Catalina de Alejandría (1597), Caravaggio
- Cristo sosteniendo la cruz (1602-1607), El Greco
- Autorretrato (1643), Rembrandt
- Vista del Canal grande desde San Vio en Venecia (1723-1724), Canaletto
- La playa de Saint-Aubin-sur-Mer (1867), Gustave Courbet
- Objetos para un rato de ocio (1879), W. M. Harnett
- Hoguera junto a una ría (1886), Paul Gauguin
- Gaston Bonnefoy (1891), Henri de Toulouse-Lautrec
- Las estampas (1905), Henri Manguin
- Murnau: casas en el Obermarkt (1908), Wassily Kandinsky
- Plaza de la Merced, Ronda (1910), Childe Hassam
- Contrastes simultáneos (1913), Sonia Dalaunay-Terk
- Cabeza de hombre (1913-1914), Picasso
- Proun 1C (1919), Eleizer Lissitzky
- Doble retrato de Hilde II (1929), Karl Hubbuch
- Hombre rojo con bigote (1971), Willem de Kooning

Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira

Desde julio de 2009. Con la colaboración del Ministerio de Cultura y la Fundación CNSE y la realización técnica de Antenna Audio.

La signoguía de Altamira acompaña durante 45 minutos a los usuarios por la exposición permanente Los Tiempos de Altamira, permitiéndoles conocer nuestra más bella prehistoria de un modo amable y fácil. Durante el recorrido por la Neocueva y las otras salas de la exposición, los usuarios de las signoguías recorren los hitos fundamentales para conocer a los cazadores-recolectores que vivieron en Altamira hace 15.000 años, llamando la atención sobre detalles concretos, destacando alguna información o los valores de algunos objetos expuestos.

El contenido de la signoguía se estructura en varios ejes temáticos según el siguiente orden:

- Contexto histórico
- La cueva original
- La Neocueva
- El techo de polícromos
- El descubrimiento del arte paleolítico
- La arqueología prehistórica
- Los tiempos antes de Altamira. La evolución humana
- La vida en tiempos de Altamira
- El primer arte
- El final de una época

En el menú principal hay otras opciones como un glosario de términos artísticos y de la arqueología de la prehistoria, una sección dedicada a la historia del edificio obra de Juan Navarro Baldeweg y una dedicada a informaciones prácticas como horarios, servicios disponibles y actividades del museo.

Como dato curioso, pero a la vez demostrativo de la importancia de este proyecto, es significativo

mencionar que en el Museo de Altamira se han instalado antes las signoguías que las audioguías.

Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), (Barcelona)

Desde marzo de 2011. Con la colaboración de FESOCA. Se ofrece la signoguía en tres Lenguas de Signos: Española, Catalana e Internacional.

La signoguía está provista de instrucciones de uso a las que sigue una bienvenida y una introducción al MNAC. El elevado número de obras (36) permite un gran acercamiento a la colección, la cual se divide en cuatro grandes grupos: románico, gótico, renacimiento y barroco y arte moderno, cada cual con una introducción explicativa. Se cierra con un glosario.

Arte románico

- Anónimo. Frontal de La Seu d'Urgell o de los Apóstoles, segundo cuarto del siglo XII
- Círculo del Maestro de Pedret. Ábside meridional de Pedret, finales del siglo XI - inicios del siglo XII
- Círculo del Maestro de Pedret. Ábside de Santa Maria d' Àneu, finales del siglo XI - inicios del siglo XII
- Maestro de Taüll. Ábside central de Sant Climent de Taüll, hacia 1123
- Anónimo. San Juan del Descendimiento de Erill la Vall, segunda mitad del siglo XII
- Anónimo. Majestad Batlló, mediados del siglo XII
- Anónimo. Frontal de altar de Avià, hacia 1200
- Anónimo. Pinturas de San Pedro de Arlanza: Grifo, hacia 1210

Arte gótico

- Maestro de la Conquista de Mallorca. Pinturas murales de la conquista de Mallorca, 1285-1290

- Jaume Cascalls. Cabeza de Cristo, hacia 1352
- Pere Serra, Virgen de los Ángeles, hacia 1385
- Gonçal Peris Sarrià, Retablo de santa Bárbara, hacia 1410-1425
- Guerau Gener y Lluís Borrassà. Natividad, 1407-1411
- Bernat Martorell. Retablo de los santos Juanes, hacia 1435-1445
- Lluís Dalmau. Virgen de los «Consellers», 1443-1445
- Jaume Huguet. Consagración de san Agustín, hacia 1463-1470/1475
- Bartolomé Bermejo. Resurrección de Cristo, hacia 1475

Arte del Renacimiento y Barroco

- Ayne Bru. San Candido, 1502-1507
- Jean-Honoré Fragonard. Jean-Claude Richard, l'abbé de Saint-Non, vestido a la española, hacia 1769
- Annibale Carracci y colaboradores. Pinturas murales de la capilla Herrera, finales de 1604 - inicios de 1605
- Doménikos Theotokópoulos, llamado «El Greco». San Pedro y san Pablo, 1595-1600
- Giovanni da Fiesole, llamado «Fra Angelico». Virgen de la Humildad, hacia 1433-1435
- Francisco de Zurbarán. Inmaculada Concepción, 1632
- José de Ribera, llamado «lo Spagnoletto». Martirio de san Bartolomé, 1644
- Diego Velázquez. San Pablo, hacia 1619

Arte Moderno

- Marià Fortuny. La vicaría, 1870
- Josep Llimona. Desconsuelo, 1907
- Ramon Casas. Ramon Casas y Pere Romeu en un tándem, 1897
- Antoni Gaudí. Confidente de la Casa Batlló, hacia 1904-1906

- Joaquim Mir. Pueblo escalonado, hacia 1909
- Isidre Nonell. La Paloma, 1904
- Joaquim Sunyer. Cala Forn, 1917
- Salvador Dalí. Retrato de Salvador Dalí i Cusí, padre del artista, 1925
- Pablo Picasso. Mujer con sombrero y cuello de piel (Marie-Thérèse Walter), 1937
- Juli González. Naturaleza muerta II, hacia 1929

Además de en estos museos, y conscientes de que el propósito arriba mencionado debía abrir otras puertas, se ha realizado desde 2011 la instalación de signoguías en ciertos monumentos representativos de la historia española. Así, la propuesta ha crecido al incorporar al más visitado de ellos y a cinco de los más representativos de Patrimonio Nacional:

- La Alhambra y Generalife
- Palacio Real de Madrid
- Palacio de la Almudaina
- Palacio de Aranjuez
- Palacio de La Granja de San Ildefonso
- Monasterio de El Escorial

El primero cuenta con la colaboración de la Fundación Andalucía Accesible y el resto con la de la Fundación CNSE. En todos ellos la parte técnica es responsabilidad de Stendhal (antes GTP).

Además de proveer el servicio gratuito de signoguías, la Fundación Orange ha colaborado con el Ministerio de Cultura promoviendo el equipamiento en todos los museos estatales de instalaciones dirigidas a aquellas personas con discapacidad auditiva que tienen capacidad de oír gracias a la utilización de audífonos o implantes cocleares. Se trata de instalaciones que, en líneas generales, pues pueden diferir según el caso particular de cada museo, incluyen el siguiente equipamiento:

- Amplificador portátil en mostradores varios (taquillas, cafetería, tienda...)
- Bucle magnético perimetral en salón de actos

- Sistema multiuso para las visitas guiadas
- Emisor instalación fija para Audiovisuales
- Instalación de bucles magnéticos para conectar a las audioguías, amplificador para audioguías.

Este equipamiento está disponible en los siguientes museos:

- Museo Nacional de Escultura
- Museo Sefardí
- Museo Nacional de Arte Romano
- Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira
- Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí
- Museo Casa Cervantes
- Museo Nacional de Antropología
- Museo de América
- Museo Nacional de Artes Decorativas
- Museo Sorolla
- Museo del Greco
- Museo Nacional de Arqueología Subacuática ARQVA

En estos momentos se está trabajando en el proyecto de accesibilidad del Museo Arqueológico Nacional, cuya reapertura está prevista para mediados de 2013. El proyecto comprende la instalación de bucles magnéticos, de estaciones táctiles y el establecimiento de un servicio de guías multimedia con audiodescripciones, subtítulos y vídeos en Lengua de Signos.

Por otro lado, y en relación con estas iniciativas, en el año 2010 se inició un curso sobre iniciación al mundo del arte en colaboración con la Fundación Amigos del Museo del Prado dirigido a personas con discapacidad auditiva. Cuenta con la colaboración de FESORCAM, en la parte dirigida a adultos, y del Colegio Tres Olivos y Oír Es Clave, en cuanto a la dirigida a niños. Las clases se imparten en primer lugar de forma teórica en el centro La Guindalera de Madrid, en el primer caso, y en el propio colegio/centro, en el segundo, por una persona especialista guía del Museo del Prado, y

posteriormente se visita el museo para conocer in situ lo aprendido en el aula.

Además de todos estos proyectos dirigidos a las personas con discapacidad auditiva, en 2011 se dio un gran paso en el campo de la discapacidad visual merced a la instalación de una galería táctil en el Museo Sefardí. Se trata de la primera galería táctil existente en un museo estatal y es inclusiva en el sentido de que permite que las obras expuestas puedan ser tocadas por todo tipo de personas, lo que puede ayudar a entender la forma en la que una persona con discapacidad visual hace ese recorrido.



Fig. 3. Museo Sefardí

Este recorrido táctil, realizado con la colaboración de la ONCE, contiene un total de 19 piezas: 3 maquetas, 6 copias y 10 originales, entre los que cabe destacar una lápida funeraria con caracteres hebreos, un sillón de circuncisión conocido como Sillón de Elías y una maqueta del muro del hejal de la Sinagoga. Se

completa, además, con diferentes materiales de apoyo: un plano general del museo en relieve, colocado al inicio del recorrido; estaciones táctiles con anclajes para que muchas de las piezas puedan ser, además de palpadas, sopesadas; bandas texturizadas ante cada obra accesible; gráfica y textual en braille y macrocaracteres (de los que se beneficiaran personas con resto visual) y audioguías descriptivas de los contenidos.

Las obras que componen la galería táctil son las siguientes:

I. PLANTA BAJA

SALA DE ORACIÓN.

Plano táctil de la primera planta (Sala de Oración, Salas I, II y III y Patio Norte o Jardín de la Memoria) que indica las estaciones táctiles

Dos estaciones táctiles:

- Reproducción del Muro del Hejal
- Maqueta de la cubierta de la Sala Oración de la Sinagoga del Tránsito.

SALA I

Dos estaciones táctiles:

- Maqueta del plano de Jerusalén
- Figurita cerámica representando a la Diosa Astarté/ Candelabro de siete brazos o menorá

SALA II

Una estación táctil: Pileta Trilingüe/Capitel Bilingüe

PATIO NORTE O JARDÍN DE LA MEMORIA

Una estación táctil: Lápida funeraria del siglo XIV.

II. PLANTA PRIMERA: GALERÍA DE MUJERES

- Plano táctil de la Galería de Mujeres

Tres estaciones táctiles:

- Sillón de circuncisión o Silla de Elías
- Lámpara funeraria/Cuadro con escena de Bar Mitsvá/Pinza y cuchillo de circuncisión.

- Candelabro/Cuerno ritual o sofár/Contenedor de etrog/Lámpara para Fiesta de las Luces o hanukiya/Plato o fuente de Pascua/Carraca.

Finalmente, dentro del programa “Museos accesibles” se engloba también un proyecto de la Fundación Orange realizado en colaboración con la Asociación Argadini, pionera y referente en el campo de la discapacidad y el arte, denominado “Hablando con el arte”, dirigido a personas con trastornos del espectro del autismo (TEA). Iniciado en el curso 2009/2010, acoge a cinco grupos de personas con TEA, tanto adultos como niños, tanto a personas con autismo de bajo funcionamiento como a los de alto funcionamiento y Asperger.

El proyecto se está desarrollando en cuatro museos madrileños: Museo del Prado, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Museo Thyssen-Bornemisza y Museo Arqueológico Nacional (cuando las obras que se están llevando a cabo en el mismo lo han permitido).

La actividad se basa en las líneas de trabajo del programa ARGADINI, Educación Emocional a Través de la Creatividad, para la integración cultural y social de las personas con necesidades de apoyo. Este programa, desarrollado por la Asociación Argadini, pretende ir más allá de un mero entrenamiento en habilidades discretas. Su intención de fondo es invitar al joven a cuidar y apuntalar una de sus dimensiones más vitales, la socioafectiva y emocional.

Partiendo de visitas a distintos museos y de trabajos creativos sobre lo percibido en esas visitas, “Hablando con el arte” pretende enseñar sin recortar contenidos, alimentando paulatinamente las necesidades de aprender de los alumnos y su curiosidad por un universo que requiere en gran parte de la abstracción, de la imaginación y de la ausencia de prejuicios a la hora de interpretar, opinar y trabajar.

El programa se sitúa en un escenario inédito hasta ahora, porque centra su trabajo en la intervención de

las personas con TEA y proporciona una nueva visión de ellas en tres grandes ámbitos:

-El ámbito de la interpretación artística; con la peculiar lectura que estas personas realizan del mundo pictórico.

-El ámbito de la calidad de vida; comprobando de qué manera el arte también ayuda a estas personas en la realización de sus sueños y en su bienestar personal.

-La producción artística; los alumnos reproducen y versionan las obras de arte que trabajan en los museos, así como llevan a cabo sus propias obras partiendo de la experiencia de sus visitas.

El programa es abierto y flexible, está diseñado para poder adaptarlo a las necesidades de los alumnos, la metodología es personalizada y permite a cada cual progresar a su propio ritmo.

Los objetivos generales hacen hincapié en la familiarización con los museos y con el arte en general, de forma pasiva y activa, en la estimulación cognitiva y en el disfrute de percibir, discriminar y comprender a través del arte. Para ello se trabaja en los propios museos y en el aula Argadini con una sesión semanal de una duración de hora y media.

Como corolario a este trabajo en Hablando con el arte, se han desarrollado una serie de talleres, genéricamente denominados Simbiosis, en los que los asistentes al programa trabajan con varios artistas plásticos (cinco en su primera edición) profundizando en el proceso de creación. En esta edición se ha trabajado el graffiti, la fotografía, reutilización de objetos (creando un paella mediante su uso), carboncillo y collage. Se ha contado en los talleres con la colaboración de voluntarios de Orange.

Dicho todo ello, son necesarias más cosas que la mera instalación de herramientas. Es necesario que los museos entiendan que dar pasos en el camino de la

accesibilidad no es sólo cumplir la ley o seguir una moda. Es necesario difundir la existencia de estas herramientas e intentar atrapar un nuevo público gracias a ellas. Y es necesario darle visibilidad, hacerle partícipe absoluto de la experiencia museística, conseguir que no sólo vayan a los museos, si no que el resto de visitantes sean conscientes de quiénes son sus compañeros de visita. La normalización obliga a ese doble camino.



Manuel Gimeno es aragonés de Zaragoza y antes de ser Director General de la Fundación Orange ha sido muchas cosas. Economista por el CUNEF. Trabajó en el sector bancario (Banco Exterior de España e ICO) hasta que en 1998 aterrizó como Director Financiero en la Fundación Retevisión, germen de la actual Fundación Orange, la cual dirige desde 2004. Debido a ello su C.V. presenta perfiles tan distintos como el de haber pertenecido a Consejos de Administración de empresas del sector siderúrgico y tecnológicas, haber sido miembro de la delegación española en el Club de París, la OCDE o la Unión Europea, o Patrono de la Escuela de la Organización Industrial, la Fundación Adapta o la Fundación Orange Dominicana. Ha publicado más de 70 trabajos o artículos y pronunciado un número similar de conferencias, ponencias o similar. Y según sus palabras "su actual trabajo es el más bonito que ha tenido nunca".

manuel.gimeno@orange.com

Accesibilidad de contenidos y comunicación en los Museos

Ler para crer

Luiz Filipe Trigo,
Metropolitano de Lisboa / ULHT

“Ler para crer...” (1) é um ensaio sobre o estado da comunicação escrita em espaços expositivos e sobre boas práticas de intervenção do design de comunicação neste domínio.

A escrita é um instrumento importante entre os vários a que podemos recorrer para construir um discurso informativo que suporta os acervos expostos publicamente.

1 > Já leu a “Bíblia”?

É frequente confrontarmo-nos com textos infundáveis e muitas vezes herméticos na linguagem. Por seu turno, é também facilmente constatável que esses mesmos textos, porventura bem intencionadamente construídos, são ignorados por aqueles a quem, supostamente, se destinam. Não parece difícil constatar que um número significativo de pessoas tende a focar a sua atenção nos espécimes expostos, nas imagens, nos diagramas, nos filmes ou noutros meios audio-visuais disponibilizados. É essa a clara tendência comportamental numa sociedade crescentemente veloz e baseada em novas tecnologias que usam, por norma, recursos audiovisuais. Esta constatação, a ser verdadeira, como parece ser, confronta e questiona, de forma quase cruel, o papel da mensagem escrita num sistema expositivo. É cada vez mais consensual entre os especialistas que, quando se escreve muito e quando se recorre a uma linguagem técnica, fechada, se está a escrever para os seus pares, remetendo para segundo plano ou mesmo esquecendo aqueles que são os destinatários finais. Ora é provável que esse consenso não corresponda à realidade. Será que os especialistas, ao percorrerem

uma exposição, se detêm em todos os locais onde verdadeiras “bíblías” existem com o propósito de tudo explicar acerca de um determinado tema? É nesse local que ele se predispõem a apropriar-se da informação? E mesmo que tal se verifique, o que está por provar, será avisado construir um discurso que tenha como objetivo primeiro falar para uma minoria? Se assim for, como são cumpridas as preocupações sociais, didáticas, pedagógicas que se exigem a um qualquer discurso expositivo?

Um procedimento que parece essencial quando se constrói um espaço expositivo é o de se proceder à leitura integral de todos os textos elaborados (incluindo títulos, legendas, notas e outros), medindo o tempo total de leitura. A obtenção deste dado objetivo pode facilitar a tomada de consciência da sua dimensão, o que ajudará a perceber se é fundado o desígnio da fruição integral da informação escrita.

Por outro lado, quando os textos são longos, o seu tratamento gráfico fica, por norma, prejudicado. A sua compatibilização com o espaço disponível, muitas vezes escasso, é conseguida à custa da redução do corpo de letra e do espaço de entrelinhamento, contrária às preocupações de inclusão; estas são, legitimamente, cada vez mais presentes na metodologia projetual. Nesta circunstância, a legibilidade é claramente prejudicada e, ao invés de convidar e estimular a leitura, desincentiva-a. Quando tal fenómeno acontece, ainda que de modo subliminar, o resultado é devastador.

2 > “Cinema mudo”

Nos antípodas, não é pouco comum observarmos a existências de desfiles de objetos, documentos, registos fotográficos ou fílmicos sobre os quais pouco ou mesmo nada se diz. Estes elementos tornam-se mudos. Para além desta circunstância, quando espoliados da sua envolvente ou essência, deixam de ser o que eram e não contribuem para contar uma história, podendo mesmo assumir significados outros que não aqueles para os quais terão sido expostos. A

essência de uma exposição fica esvaziada, deixa de ter uma consistente razão de ser.

3 > O horizonte visual é uma chave do problema

“O Homem é a medida de todas as coisas” (Leonardo Da Vinci)

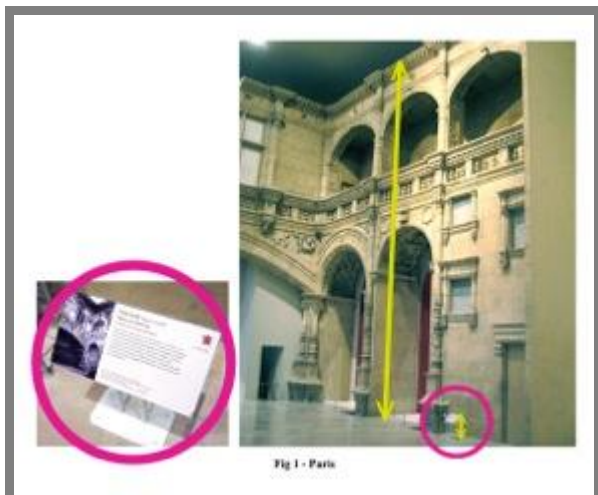


Fig. 1: París

A escala não pode ser ignorada. Um espaço de exposição, seja ele museológico ou não, tem sempre uma escala superior ao da escala humana. Esta afirmação, sendo óbvia, é muitas vezes esquecida. A tomada de consciência desta realidade é fulcral para a boa definição e localização dos elementos escritos. As distâncias do consumidor variam constantemente, tendo este fenómeno de ser tomado em consideração. Imaginemos uma situação clássica e frequente de estarmos perante uma obra pictórica de grandes dimensões. Para que esta possa ser contemplada na sua plenitude, o espetador tem de se posicionar a uma distância considerável. Frequentemente, a respetiva legenda assume corpos de letra cuja leitura apenas é possível a um metro de distância ou mesmo menos. Esta circunstância obriga o espetador a um “vai-e-vem” constante; ora, se isto se repetir ao longo da exposição, provocará cansaço físico e perturbará a concentração, o que é desaconselhável.

Nós não medimos mais de dois metros mas também não medimos cinquenta centímetros!

Quer isto dizer que os nossos olhos, estando a uma determinada altura, atuam com conforto numa fatia horizontal de espaço. Tendo em conta a população portuguesa e o respetivo horizonte visual médio - 1,60m - o intervalo de cotas situa-se entre o 1,10m e os 2,10m. Os espaços acima e abaixo destes valores devem ser evitados para a colocação de textos, sobretudo se forem longos. As imagens, utilizadas em dimensões generosas, preferencialmente se puderem ser vistas com um “golpe de vista” são elementos preferenciais para estes espaços.

4 > As legendas poderão ser títulos?

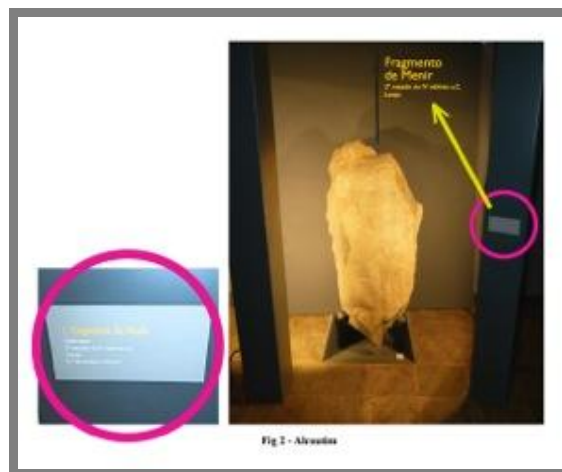


Fig. 2: Alcoutim

A resposta é sim! Quantas e quantas vezes se constata que a informação escrita é relegada para a condição de legenda, quer pelo seu posicionamento (por norma baixo), quer pela sua dimensão. Se se fizer o exercício mental colocando a questão “E se aquela legenda fosse o título?” é curioso verificar-se que a resposta é muitas vezes positiva. Sugere-se que os museólogos e os museógrafos façam esta pergunta a si próprios, percorrendo as exposições de que são responsáveis. É também avisado que as equipas de projeto, nomeadamente os Designers, aquando da elaboração dos projetos expositivos, coloquem continuamente esta questão.

5 > Ser ou não ser tímido

Outra preocupação que deve estar na mesma lista da anterior é a que se prende com a dimensão das coisas, neste caso, dos textos, qualquer que seja a sua característica: “Não seja tímido, na dúvida ponha grande.”

Em linguagem popular e dito de outro modo “é melhor que sobre do que falte!”

6 > Cuidado com a poluição visual: ela existe e perturba

Ainda neste registo e continuando a lista de preocupações básicas, deverá ser alvo de atenção especial a repetição de nomes, datas, frases ou mensagens similares, sobretudo se estiverem num mesmo campo visual. Este acontecimento consome tempo de leitura inútil, contribui negativamente para o tempo total de leitura acima referido e incomoda o leitor.



Fig. 3: Amesterdão

7 > Use espaços improváveis e aproveite para aumentar a escala

Sempre que tal for possível, poderão ser usados espaços que, numa primeira análise, possam parecer desadequados, “indignos”, improváveis ou mesmo impossíveis de serem utilizados. Paredes, tetos, chãos, pilares, portas ou janelas, a todo e qualquer momento

podem ser chamados a contribuir para um bom espaço expositivo. Quando tal for possível e se revelar oportuno, devem usar-se estes espaços, emprestando um caráter único ao projecto. Esta atitude conquista outras áreas passíveis de serem intervencionadas, o que permite aumentar corpos de letra, imagens e outros.

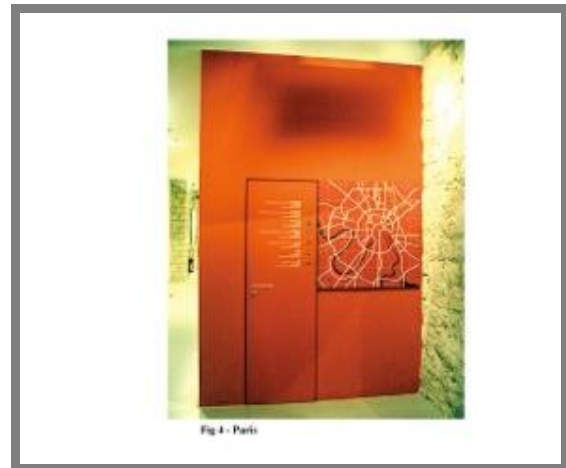


Fig. 4: París

8 > Princípios a ter em mente

- Kiss > Keep it short and simple;
- Focus > Seleccione apenas os elementos-chave da mensagem;
- Hierarquia > Defina clara e pragmaticamente os diversos níveis de informação.
- Escala > Na dúvida, faça grande;
- Espaço > Na dúvida, coloque alto;
- Clareza > Nunca seja equívoco;

Conclusão

Todas as preocupações e sugestões acima referidas estão enquadradas em duas lógicas basilares que devem estar sempre presentes na metodologia projetual no âmbito da atividade do Design sem reivindicar para este um estatuto de exclusividade, bem ao contrário:

1. Design inclusivo;
2. Acessibilidade.

Uma e outra têm vindo a transformar-se em conceitos cada vez mais abrangentes, ao longo do tempo. Inclusão é hoje uma palavra incontornável e os projectos ou as ações que a ignorem, estarão condenados ao insucesso.

Acessibilidade é um subconjunto do universo da inclusão.

Notas

(1) Quer o título quer a estrutura do texto têm por base a intervenção efectuada pelo autor no “I Encontro Transfronteiriço de Profissionais de Museus” que incluía mais de 80 imagens.

Bibliografia

- ANDREAS UEBELE, Signage systems + information graphics, Thames & Hudson Ltd, London, 2007.
- DAVID GIBSON, The wayfinding handbook, Princeton Architectural Press, New York, 2009.
- EDO SMITSHUIJZEN, Signage Design Manual, Lars Muller Publishers, Baden, 2007.
- MATTEO COSU, Diseño de señalética, maomao publications, Barcelona, 2010.
- PETER ANDERSON, Graphic design this way, Zidane Pess, London, 2002



Luiz Filipe de Sousa e Trigo, 1958, Beira (Moçambique). Licenciado em Design de Comunicação pela FBAUL – Fac. de Belas Artes da Univ. de Lisboa. Trabalha no Metropolitano de Lisboa como responsável pelo Dep. de Design. Gere um vasto programa de normalização de mobiliário, sinalética e suportes gráficos. É docente nas Licenciaturas de Design de Comunicação na ULHT – Univ. Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa e no ISMAT – Inst. Sup. Manuel Teixeira Gomes, Portimão.

filipe.trigo@metrolisboa.pt

Accesibilidad de contenidos y comunicación en los Museos

Acessibilidade de Conteúdos e Comunicação Pública nos Museus

Clara Mineiro,
Moderadora Mesa 3. ETPM

Nos dias de hoje, para que servem os museus? A resposta está contida na última definição de museu, que consta dos estatutos do ICOM, aprovados em 2007 na Conferência de Viena, Áustria:

“O museu é uma instituição permanente sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o património material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente com fins de educação, estudo e deleite.”

Ao longo do século XX, o discurso museológico mudou o seu enfoque do estudo e conservação dos objetos para o serviço do público. De um lugar onde se guardam e estudam coisas antigas, que só alguns compreendem, hoje pretende-se que os museus sejam lugares onde as coisas antigas são conservadas, estudadas e expostas para mim, para que eu as possa ver, apreciar e compreender; sítios onde se contam histórias que para mim fazem sentido; janelas abertas sobre o passado que me ajudam a entender melhor o presente e a construir o futuro; locais onde me sinto bem acolhido, onde posso aprender ao longo de toda a minha vida, conviver, passar com agrado bons momentos de lazer e sentir-me parte do todo.

Sim, porque eu, que trabalho com museus, também os visito num contexto pessoal. Tudo começa na capacidade para COMUNICAR comigo, um entre tantos outros visitantes. Mas afinal quem sou eu, visitante anónimo?! É frequente ouvir os profissionais de museus dizerem que procuram trabalhar “para todos”,

associando muitas vezes o “todos” ao visitante “normal” – uma pessoa provavelmente de raça branca, inteligência média, sem deficiência, talvez à volta dos 30 anos e com capacidade para ler um jornal tablóide. E assim se excluem tantos de nós, porque o normal é uma abstração, não existe. O que existe é a diversidade. As pessoas que visitam os museus têm diversas idades, condições físicas, contextos culturais, sociais e económicos. Para acolher todos é necessário diversificar a oferta, de modo a ir ao encontro de visitantes diferentes. A mensagem pode ser transmitida das mais diversas formas – através da arquitetura do edifício, da sinalética, do design de equipamento como o mobiliário, dos temas escolhidos para as exposições, do design expositivo ou dos textos que se escrevem sobre as peças. Um museu acessível tem soluções técnicas que potenciam as competências de quem as utiliza, reduzindo o efeito das barreiras.

Mas para além de acessível, pretendem-se hoje museus inclusivos, ou seja, museus em que a atitude de todos os que neles trabalham seja acolhedora, tendo em conta a diversidade e o respeito pela individualidade. De modo permanente, sustentado e transversal a todos os sectores.

É grande o desafio para os profissionais de museus? Enorme. Com maioria de razão quando falamos de museus públicos. Convém lembrar que em grande parte é o dinheiro dos nossos impostos que paga a manutenção dos edifícios que acolhem as coleções, a sua conservação, estudo e exposição. Todos pagamos, também, os salários dos que trabalham nos museus, nas mais variadas funções. Em muitos países democráticos do mundo, os museus são hoje chamados a justificar perante a população o investimento público que recebem. O grande desafio é hoje lidar com os tempos difíceis que vivemos, com cada vez menos recursos humanos financeiros.

À laia de provocações, deixo alguns temas para reflexão:

- Que tipo de conteúdos escolher para uma programação que seja relevante?
- De que forma pode um design de qualidade dar respostas que representem um equilíbrio entre a estética, a usabilidade e a funcionalidade?
- É a escrita simples é redutora, nivelando por baixo e excluindo outros tipos de público?



Clara Mineiro é licenciada em História pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e iniciou a sua carreira profissional como professora do ensino oficial. Convidada em 1996 para trabalhar no (então) Instituto Português de Museus (IPM), integra atualmente o Departamento de Estudos, Projetos, Obras e Fiscalização (DEPOF) da Direção Geral do Património Cultural (DGPC). Em 2003, Ano Internacional da Pessoa com Deficiência, criou no IPM o Projeto Museus & Acessibilidade, no âmbito do qual foram estabelecidas parcerias com várias associações que representam pessoas com deficiência. A edição do manual de boas práticas Museus e Acessibilidade foi o primeiro resultado dessas parcerias, seguido por algumas exposições temporárias experimentais com preocupações de incluso em museus de Évora e Caldas da Rainha. Depois de um estágio profissional em Londres sobre acessibilidade em museus, entre Janeiro e Março de 2008, coordenou o projeto piloto de acessibilidade do Instituto dos Museus e da Conservação (IMC) no Museu Nacional do Azulejo, inaugurado em 2010. Iniciou em Setembro de 2011 estudos de doutoramento na Universidade de Westminster, em Londres, centrados no tema da experiência de pessoas cegas em museus portugueses.

mineiro.clara@gmail.com

Conferencia de clausura

Trabalhando num ambiente em constante transformação: desafios para museus que se queiram acessíveis

María Vlachou,
GAM



Museums Matter vídeo

<http://www.youtube.com/watch?v=H4xaCmww7is>

Gosto deste género de vídeos que nos trazem testemunhos de pessoas que tiveram acesso a museus e que... adoraram. Por qualquer razão. Nem que seja porque estiveram sentadas ao lado da rapariga de quem gostam... Todas as razões são legítimas. Todas deixam algo na memória e no coração. E mesmo aqueles entre nós cujo inglês não permitiu entender tudo o que foi dito no vídeo, terão, com certeza, entendido, pela forma como as caras se iluminavam, pelos gestos e pelas expressões, qual tem sido o impacto dos museus na vida das pessoas que acabámos de ver.

Se este encontro tivesse acontecido uns anos atrás, ter-nos-íamos limitado a debater questões de mobilidade. Os últimos dois dias deram-nos a oportunidade de discutir muito mais do que isso. Falámos de acessibilidade física, de acessibilidade

virtual, de acessibilidade de conteúdos e de comunicação.

Começaria, portanto, por dizer que o primeiro e principal desafio é mesmo este: acompanharmos os desenvolvimentos à nossa volta, as alterações no ambiente em que estamos inseridos (social, político e tecnológico), porque é a única forma de nos mantermos actualizados e relevantes.

Uma dessas alterações é o desenvolvimento do conceito de 'acessibilidade'. Mas antes de explorarmos melhor esta questão, uma breve reflexão sobre o desenvolvimento da forma como os museus lidam com as pessoas, os seus variados públicos, algo muito relevante, na minha opinião, para discutirmos a acessibilidade. Porque a acessibilidade tem a ver com as pessoas.

Um marco no desenvolvimento do conceito do papel dos museus na sociedade foi uma exposição internacional, a Grande Exposição de 1851 em Londres, no Crystal Palace. O seu objectivo principal era celebrar a tecnologia industrial e o design modernos. E, também, tornar claro para o mundo o papel da Grã Bretanha como líder industrial. As críticas na altura foram múltiplas. Alguns conservadores receavam que as massas de visitantes poderiam tornar-se numa turbamulta, enquanto Karl Marx viu a exposição como um emblema do fetichismo capitalista das comodidades. No entanto, como disse Kenneth Hudson, autor do livro *Museums of Influence*, nenhuma iniciativa tinha feito tanto para acabar com dois mitos: que a classe trabalhadora não se interessava por actividades culturais e que não estava disposta a pagar por elas. Na verdade, esta exposição recebeu mais de 6 milhões de visitantes e deu um saldo positivo no valor de £186.000 (hoje em dia seria £16 milhões), que foi usado para fundar os três museus de Kensington: o Victoria and Albert Museum, o Museu de História Natural e o Museu da Ciência.

Quase meio século mais tarde, em 1909, o fundador do Museu de Newark John Cotton Dana escreve algo que ultimamente cito com alguma frequência, pela visão que transmite e pela sua actualidade: “Um bom museu atrai, entretém, provoca curiosidade, leva a questionar e, assim, promove o conhecimento. (...) O museu só pode ajudar as pessoas se o utilizarem; vão utilizá-lo apenas se souberem que existe e apenas se for dada atenção à interpretação das suas colecções, de modo que elas, as pessoas, as entendam”.

Mas mesmo antes de Cotton Dana, em 1853, o naturalista britânico Edward Forbes afirmava: “Os conservadores de museu podem ser prodígios do conhecimento e, mesmo assim, impróprios para o seu lugar, se não conhecem nada sobre pedagogia, se não estão preparados para ensinar pessoas que não sabem nada.”

As pessoas, sempre as pessoas. As pessoas que não sabem, as pessoas curiosas, as pessoas que se querem divertir, porque não... No século XIX até parecia que estávamos no bom caminho. No entanto, Eileen Hooper-Greenhill regista uma significativa mudança na década de 20 do século XX, com a vinda de uma nova geração de conservadores, menos interessados no uso público dos museus e mais interessados na acumulação de colecções e na preservação dos objectos.

Na década de 80 do século passado, a exigência por parte das pessoas (não de todas as pessoas, mas daquelas mais entendidas e exigentes) de maior e melhor acesso à cultura, incluindo aos museus, fez com que os museus repensassem a sua postura. Sobretudo nos países onde o financiamento com dinheiro dos contribuintes traz verdadeiras responsabilidades e obrigações, entre elas, a necessidade de se preocuparem com o acesso desses contribuintes aos bens públicos, comuns, guardados nos museus que eles, os contribuintes, estão a ‘financiar’ (é verdade que, entre nós, este conceito é muito pouco desenvolvido).

Assim, o discurso mudou e os museus começaram a afirmar que são para as pessoas. Mesmo quando não faziam um verdadeiro esforço nesse sentido, era esperado adoptarem este discurso e fazerem afirmações como “as nossas portas estão abertas, estamos aqui para todos”, etc. etc., mostrando em muitos casos, talvez na maioria dos casos, que não tinham a mínima ideia do que significava realmente “portas abertas” e “para todos”...

Mais recentemente, a partir da década de 90, houve outros desenvolvimentos. Os museus poderiam estar de portas abertas, com horários alargados, com cafés e lojas à disposição dos seus visitantes, mas os seus conteúdos continuavam algo incompreensíveis, fora de contexto e até irrelevantes. Para fazerem face a esta necessidade, os museus passaram a ser para e sobre as pessoas, encheram-se de histórias, as histórias dessas mesmas pessoas que procuravam atrair, humanizaram-se.

Estamos agora numa nova fase, a dos museus para, sobre e com as pessoas. Este é o tempo do *crowdsourcing*, do envolvimento, da responsabilidade partilhada, é o tempo em que - com algum receio, é verdade - estamos a abandonar o nosso papel de ‘guardião’ da verdade e do conhecimento, e reconhecemos que existem outros conhecimentos e outras verdades do lado dos nossos utentes, e que estes podem enriquecer os nossos conteúdos e tornar o nosso trabalho ainda mais relevante.

Tenho estado a falar de tendências, de movimentos, na área da museologia e a nível internacional. Isto não significa, obviamente, que a sua prática abrange todo e qualquer museu ou ao mesmo nível ou da mesma forma. São, no entanto, tendências que têm influenciado o pensamento museológico, mesmo quando não acompanhado da prática.

Voltemos agora às questões de acessibilidade. Como dizia no início, uns anos atrás, se estivéssemos aqui reunidos para falar de acessibilidade, teríamos estado

a falar apenas de rampas e casas de banho para deficientes. No âmbito de um estudo promovido pelo GAM – Grupo para a Acessibilidade nos Museus, sobre *Museus e Público Sénior em Portugal* - que se finalizará em breve com a disponibilização do respectivo relatório -, apercebi-me que ainda hoje a palavra ‘acessibilidade’ remete as pessoas para questões de mobilidade. Entre 10 directores e responsáveis de museus entrevistados, apenas um falou, sem nós insistirmos, de questões como tamanho de letra, iluminação, posicionamento de objectos e legendas, linguagem, pessoas que não se podem deslocar ao museu, etc. etc. A maioria, ao perguntarmos que preocupações existem a nível das acessibilidades, limitou-se a falar de rampas e elevadores.

No entanto, todos os profissionais dos museus, e não só, que se têm dedicado a estas questões têm contribuído para levar o pensamento e a prática de todos nós um pouco mais longe. O GAM também tem dado o seu contributo, ao definir como missão, aquando da sua constituição em 2004, melhorar o acesso aos museus a todo o público com necessidades especiais - físicas, intelectuais ou sociais. E assim, no desenvolvimento do estudo que referi e apesar de não ser à primeira, ao insistirmos um pouco, pessoas de várias áreas e responsabilidades dentro dos museus falaram também de outras questões, para além da mobilidade.

O conceito de acessibilidade, no que diz respeito à deficiência, tem-se alargado e integra hoje em dia a relação com pessoas cegas e com baixa visão, surdas ou com deficiência mental. E não ficou por aqui. Iniciativas dirigidas, por exemplo, ao envolvimento de crianças com autismo ou de pessoas que sofrem de Alzheimer´s e seus familiares, mostram-nos que existe uma amplo leque de necessidades às quais os museus, dependendo dos recursos disponíveis e das suas prioridades, poderão dar resposta, tornando-se cada vez mais inclusivos e acessíveis.

No entanto, o conceito de acessibilidade tem crescido também para além das questões ligadas à deficiência. Os museus hoje consideram ainda as necessidades de pessoas com menos conhecimentos, pessoas com menos dinheiro, pessoas com mais ou com menos idade, pessoas cuja primeira língua não é a do país onde se encontra o museu, minorias étnicas e culturais, imigrantes e refugiados, pessoas que vivem a grande distância do museu, pessoas que não se podem deslocar.

E mais ainda. O conceito de acessibilidade continua a desenvolver-se. Hoje os museus não procuram apenas visitantes, procuram parceiros, pessoas que, graças aos seus conhecimentos e experiências de vida, pode ajudar a criar uma programação mais diversificada, que dê resposta a várias necessidades, que seja mais relevante para diferentes comunidades, uma programação que possa ajudar a colocar o museu no mapa e na vida das pessoas. Ou seja, hoje acessibilidade significa também partilhar responsabilidades, permitir às pessoas envolverem-se no trabalho do museu, contribuírem com as suas opiniões e conhecimentos, verem-se representadas nele, ajudarem a entender o presente e a traçar o futuro.

Os desafios para os museus que se queiram acessíveis são os desafios dos museus que se queiram sustentáveis. Porque a sustentabilidade passa também pela relação com as pessoas, com a comunidade, com a sociedade. Passa pelos afectos, pelas partilhas, pela criação de cumplicidade, pelo apoio mútuo, pela existência de uma relação, mesmo.

Que relação é esta? Apesar das tendências existirem e fazerem efeito, diria que o seu impacto é ainda reduzido. Por falta de visão ou por falta de meios, a maioria dos museus continua a ser irrelevante e incompreensível para a maioria das pessoas. Não quero dizer com isto que é obrigatório todas as pessoas gostarem de museus. Mas com certeza que não podem gostar de museus que desconhecem, de

museus que não procuram comunicar com elas, de museus que não procuram envolvê-las e representá-las.

Falemos concretamente de Portugal, cujo caso pode não ser idêntico ao de Espanha, mas penso que os nossos colegas Espanhóis não terão dificuldade em entender e em se rever no que estamos a dizer.

No ano passado, mais ou menos nesta altura, recebi uma chamada da Antena 1 que queria que eu comentasse sobre o anúncio do SEC que as entradas nos museus aos Domingos passariam a ser pagas, numa tentativa de gerar mais receita. Comentei (dizendo que não era por aí, sendo este um assunto, na minha opinião, menor, secundário). Este ano, há umas duas semanas, recebi novamente uma chamada da Antena 1, que queria que eu comentasse sobre o anúncio do aumento do preço de entrada nos museus, novamente numa tentativa de gerar mais receita. Desta vez não comentei. Sinto que não devemos perder mais tempo em comentar medidas isoladas, que não se enquadram em nenhuma estratégia concreta, que resultasse de uma visão sobre o papel dos museus na nossa sociedade, sobre o que se quer, o que se espera deles.

Sabemo-lo, a nível político não existe nenhuma visão relativamente à cultura em geral e aos museus em particular. Nos últimos anos não houve nem um Ministro da Cultura que tivesse enunciado objectivos a longo prazo e que tivesse procurado traduzi-los em acções a curto e médio prazo que pudessem conduzir aos fins desejados. Tem faltado completamente o pensamento estratégico e estruturado. Têm faltado dirigentes visionários, preocupados não apenas com a sua reputação imediata (e, em geral, de curta duração), mas também com os sonhos e a forma de os tornar realidade.

Mas, pergunto, e do nosso lado? Do lado dos profissionais dos museus? Limitar-nos-emos a

lamentar a falta de visão entre os políticos? Qual é a nossa?

Falando em termos gerais (porque as ilustres excepções existem), e considerando a imagem que penso que, como sector, transmitimos para fora, para a sociedade, diria que continuamos com um discurso bastante fechado e incompreensível, bastante centrado em nós próprios, no nosso dia-a-dia administrativo, nas questões laborais, que raramente reflecte uma preocupação real, sincera e constante com os destinatários finais do nosso trabalho (e gosto de incluir aqui tanto quem visita e 'usa' os museus, como quem não visita). Em Portugal somos cada vez mais 'para' as pessoas, mas raramente somos 'sobre', muito menos 'com', as pessoas. Entre o afirmar que "as nossas portas estão abertas, estamos aqui para todos" e o provar que assim é, o caminho é longo. Mas não impossível de percorrer.

Tornemo-nos ainda mais concretos. Sinto, muito sinceramente, que mesmo quando nos é dado o estatuto e os meios para influenciarmos a situação, mostramo-nos pouco ambiciosos, pouco visionários, mais uma vez demasiado presos no nosso dia-a-dia, nos nossos interesses e necessidades como profissionais. Gerimos e programamos os museus pensando em nós e nos nossos pares.

Em 2010, João Carlos Brigola, na altura Director do então Instituto de Museus e Conservação, dizia numa entrevista à revista L+Arte:

"...A missão fulcral do museu é ser um repositório de memórias e trabalhar o seu património, mas esta identidade está a ser preterida por funções de maior visibilidade comunicacional, onde o que conta é o número de visitantes, o alarido público..."

Ao ler esta afirmação, senti mais uma vez que quando somos confrontados com as questões da comunicação e do marketing, com as questões do público, sentimos que devemos defender "a missão fulcral do museu".

No entanto, são cinco as funções que um museu deve desempenhar para cumprir a sua missão e nenhuma devia ser considerada mais fulcral que as outras. São mutuamente exclusivas as funções relacionadas com a colecção e as relacionadas com o público? Porque é que nos sentimos na obrigação de defender uma em detrimento da outra? Porque é que sentimos que devemos optar por uma ou por outra? Porque é que parecemos ficar incomodados, desconfortáveis, quando são consideradas ou nos são sugeridas acções mediáticas (adjectivo que parece que consideramos sinónimo de 'populista' e de 'baixa qualidade')?

Também numa entrevista mais recente que fiz ao director de um museu nacional (no âmbito do estudo que já referi sobre *Museus e Público Sénior*), quando o questionei sobre a linguagem usada nos painéis das exposições - linguagem que considero difícil, pela complexa estrutura de frases demasiado longas e pelo uso de termos técnicos desconhecidos do grande público - a reacção foi bastante animada. Algumas das suas afirmações foram estas:

“A acessibilidade não passa por banalizar e criar uma linguagem que é imediata para a criança (...). Este é um vício dos serviços educativos dos museus, muito vocacionados para o público infantil. Prevalece a tendência da infantilização e da banalização de contar... O património não precisa de ser apresentado como a história da carochinha. O património não é uma história que existe para nos fazer rir e para nos entreter.”

Não, não é uma história que existe para nos fazer rir ou para nos entreter (a não ser que se trate de coisas divertidas, que também devem existir na história do património...). E posso dizer-vos que, aquando da realização de um *focus group* com visitantes sénior nesse mesmo museu nacional - um grupo que, entre todos os que fizemos, reunia as pessoas com mais altas qualificações literárias -, os participantes queixaram-se precisamente disto: da dificuldade em entender a linguagem do museu. O que mostra, de

uma forma algo assustadora, não só a distância entre as necessidades e prioridades dos que dirigem e dos que 'usam' o museu, mas também o desconhecimento das mesmas.

Volto a dizer que falo em termos gerais e não pretendo de todo, muito pelo contrário, desvalorizar o esforço de vários directores de museus, de muitos profissionais dos serviços educativos, que todos os dias se dedicam de corpo e alma a essa relação, à relação com a sociedade, à relação com as pessoas, cultivando-a, alimentando-a, acarinhando-a. Porque acreditam nela e é nela que encontram a sua razão de ser.

No entanto, penso que não podemos negar a importância e o impacto que a liderança, o discurso das chefias, tem sobre a imagem que estamos a transmitir para 'fora'. E não me estou a referir a nível local, mas, sim, a nível nacional, a nível da relação com a sociedade portuguesa, visitantes e não visitantes de museus.

Um profissional de museus que exerce funções a nível de administração central / governamental, um director de museu, um curador, não pode deixar de manifestar preocupação com as questões do público. E não manifesta preocupação quando está concentrado apenas no seu museu sem considerar o meio em que o mesmo se insere; quando desconhece ou ignora as motivações, interesses, preocupações das pessoas que é suposto servir; quando não as envolve na actividade do museu; quando escreve textos (aquele meio de comunicação elementar, do qual todos os museus dispõem) que são entendidos apenas por ele próprio e pelos seus pares; quando se preocupa apenas em expor os objectos - de uma forma bonita, elegante, colocando (ou escondendo...) uma legenda mínima -, mas não disponibiliza simultaneamente aos visitantes os meios para poderem interpretar esses objectos, descobrirem a sua história, ficarem fascinados, comovidos, surpreendidos, rendidos; quando não se abrem canais para também os visitantes poderem contribuir nas escolhas, na

interpretação, nas abordagens que se fazem; quando não se põe as pessoas à vontade no espaço (fisicamente, psicologicamente e intelectualmente). Museus místicos, fechados em si próprios, que comunicam apenas com quem já os conhece e os aprecia, que não sabem adaptar a sua linguagem, tornam-se em museus irrelevantes para grande parte da comunidade em que se inserem e não são ‘usados’ por ela, mesmo que a entrada seja livre ou o bilhete muito barato.

Gostava de me referir aqui ao encenador e director dos Artistas Unidos Jorge Silva Melo, cujo discurso, há uns meses atrás, foi uma agradável surpresa para mim, uma excepção. Ao comentar num programa de televisão o anúncio do corte de 100% nos apoios anuais e pontuais da Direcção-Geral das Artes, Jorge Silva Melo despiu o casaco de artista e vestiu o casaco do espectador, do cidadão. E comentou: “(...) Eu, como espectador, vou deixar de ter espectáculos em que possa descobrir jovens talentos, jovens afirmações. (...) Os apoios não são para financiar os artistas, os apoios são para financiar o espectador. Porque se eu quiser ir ver um espectáculo do colectivo Truta, se ele não tiver apoio, terei que pagar mais ou menos 100 Euros por bilhete e não tenho esse dinheiro. E tenho direito de ver aquilo que os jovens criadores andam a fazer, a inquietar-se, a pensar. É esse apoio que a mim, enquanto espectador, me é retirado. (...)”.

Eu gostaria que fosse este o discurso de todo o sector cultural e em particular dos museus. O discurso dos museus que se queiram acessíveis deve ser o discurso que os destaca como bens comuns, bens públicos; o discurso que realça o direito de acesso dos cidadãos. As instituições culturais são lugares de encontro entre pessoas que desejam comunicar entre elas; que procuram beleza e inspiração e sentido; que desejam partilhar pensamentos, experiências, preocupações e alegrias. Se quem as dirige não for consciente disto, então uma grande parte da sociedade continuará a considerar o investimento um desperdício, a sua oferta no mínimo incompreensível, a sua existência irrelevante e, por isso, dispensável.

E aqui vem mais um desafio, último. O desafio de nos “agarrarmos ao nosso direito ao delírio”. O nosso direito de sonharmos, de olharmos para longe, muito longe, por cima do nosso dia-a-dia, por cima das chefias, por cima dos políticos, por cima da crise. Sonhemos com uma utopia. Porquê? Porque ela nos faz continuar a caminhar.



El derecho al delirio vídeo

<http://www.youtube.com/watch?v=Z3A9NyBYzj8>



Maria Vlachou é fellow no Summer International Fellowship Program em Arts Management do Kennedy Center (Washington); Mestre em Museologia (University College London). Foi Directora de Comunicação do São Luiz Teatro Municipal e Responsável de Comunicação do Pavilhão do Conhecimento. Membro fundador do GAM – Grupo para a Acessibilidade nos Museus. Autora do blog bilingue Musing on Culture (<http://musingonculture-pt.blogspot.com>).

mariavlachou.pt@gmail.com

Comunicaciones ETPM2012

Acessibilidades em sítios Web dos museus portugueses de tutela autárquica

Manuela Teixeira,
Conservadora-Restauradora e Museóloga

A acessibilidade é um dos maiores desafios que os museus enfrentam atualmente. Assumindo como prioritário o acesso pelos cidadãos com necessidades especiais aos sítios Web dos museus com tutela autárquica, este estudo procura refletir sobre a utilização da internet como meio de divulgação e aproximação aos cidadãos com necessidades especiais.

Na última década do século XX os museus sentiram a necessidade de se adaptarem à nova era da informação, o que provocou uma revisão das suas filosofias e práticas, principalmente após o aparecimento e a difusão da Internet. Com os novos recursos disponíveis, as exigências da sociedade atual e o seu insaciável desejo de comunicação, o museu adquiriu um papel duplo de usuário e fornecedor de informação, ou seja, utiliza e precisa de informação de recurso para o seu funcionamento interno, a qual é processada e posteriormente difundida. Devido a estas novas exigências, as abordagens tradicionais de difusão da informação e de interação com os públicos foram melhoradas e, na maioria das vezes, ultrapassadas pelas novas tecnologias.

Atualmente, não se consegue “viver sem a Internet” e as facilidades de acesso à mais diversificada informação. A Internet e as ferramentas Web 2.0 são formas de difusão e interação essenciais na divulgação de informação e na sociabilização dos cidadãos. Pela sua importância na sociedade atual, o acesso às mesmas não deve ser discriminatório, por isso a acessibilidade assume atualmente uma importância crucial. Contudo, a acessibilidade a sítios

Web pelos cidadãos com necessidades especiais ainda é embrionária.

No que concerne aos museus portugueses são escassos os estudos sobre a utilização das novas tecnologias, nomeadamente a internet, na divulgação da informação/atividades e na interação com os públicos, como também são diminutas as análises às acessibilidades dos seus sítios Web. Assim, o presente estudo tem por principais objetivos:

- ▶ Identificar os museus de tutela autárquica com sítios Web autónomos;
- ▶ Determinar a acessibilidade dos sítios Web dos museus de tutela autárquica a partir da observação de um conjunto de características relevantes para analisar a acessibilidade e usabilidade de sítios Web;
- ▶ Refletir sobre a utilização da Internet em contexto museal.

Para ir ao encontro dos objetivos propostos, foi efetuada uma pesquisa na internet com o intento de identificar os municípios portugueses que têm museus e, conseqüentemente, se disponibilizam informações sobre as unidades museológicas que tutelam. De salientar que, dos 308 municípios portugueses com sítios Web, 229 têm museu e desses 7 têm blogue e 58 têm sítios Web autónomos, dos quais apenas 3 têm também blogue.

Seguidamente, foram identificados os museus de tutela autárquica que dispõem de sítio Web, num total de 58. Destes 58 sítios Web foram analisados 55, apresentando alguns problemas de análise os outros três, nomeadamente, o sítio Web do Museu Municipal Amadeo Souza Cardoso, com tutela da Câmara Municipal de Amarante, que se encontra em remodelação, e os sítios Web do Museu da Pedra, com tutela da Câmara Municipal de Cantanhede, e da Casa Museu Egas Moniz, com tutela da Câmara Municipal de Estarreja, que apresentam problemas de acesso. De salientar que não foram contemplados neste

estudo os 7 museus com blogue; Museu Municipal de Alvaiázere, Museu Municipal de Benavente, Museu do Canteiro, Museu Municipal Prof. Joaquim Vermelho, Museu de Ovar, Ecomuseu Municipal de Ribeira de Pena e Museu da Chapelaria. Também não foram analisados os blogues do Museu Casa de Camilo, do Museu das Migrações e das Comunidades e do Museu das Terras de Basto.

Para uma análise conclusiva à acessibilidade e usabilidade dos sítios Web autónomos dos museus portugueses de tutela autárquica, os 55 sítios Web foram submetidos a dois programas de avaliação de acessibilidades disponíveis na internet e a um teste manual.

Os programas de avaliação de acessibilidades “são softwares que detectam o código HTML de uma página Web e fazem uma análise do seu conteúdo, normalmente baseado na iniciativa de Acessibilidade na Web do W3C. Dentro de um conjunto de regras, avaliam o nível de acessibilidade das páginas pesquisadas, produzindo automaticamente relatórios detalhados segundo os três níveis de prioridades:

Prioridade 1 - Pontos que os criadores de conteúdo Web devem satisfazer inteiramente. Se não o fizerem, um ou mais grupos de usuários ficarão impossibilitados de aceder às informações contidas no documento.

Prioridade 2 - Pontos que os criadores de conteúdos na Web deveriam satisfazer. Se não o fizerem, um ou mais grupos de usuários terão dificuldades em aceder às informações contidas no documento.

Prioridade 3 - Pontos que os criadores de conteúdos na Web podem satisfazer. Se não o fizerem, um ou mais grupos poderão se deparar com algumas dificuldades em aceder às informações contidas nos documentos.” (Soares, 2006)

Dos diversos programas de avaliação existentes e disponíveis na internet foram selecionados dois:

- daSilva – um programa brasileiro que utiliza a versão 1.0 do WCAG ou o E-GOV como base de avaliação. No final do teste emite o relatório onde indica a quantidade de erros e os avisos de acessibilidade encontrados de acordo com as prioridades 1, 2 e 3. O sítio Web só é aprovado pelo programa se passar os testes nas prioridades 1, 2 e 3;

- eXaminator – um programa português que utiliza as diretrizes do WCAG 1.0 mas também valida o código HTML e o CSS diretamente no W3C. Emite o relatório do teste onde indica os testes que passou em relação aos testes efetuados e “dá uma nota de 0 a 10 para acessibilidade do sítio Web analisado baseando-se nos 3 testes realizados” (Soares, 2006). O sítio Web é aprovado pelo programa separadamente ou em conjunto nas prioridades 1,2 e 3.

Mas, como nenhum programa pode determinar per se se um sítio Web cumpre todas as diretrizes de acessibilidade procedeu-se a uma avaliação humana. Com base nas indicações e avisos emitidos pelos dois programas e em literatura especializada, foi elaborada uma lista de características relevantes para a acessibilidade e usabilidade dos sítios Web (Tabela 1).

Características relevantes para analisar a acessibilidade e usabilidade de sítios Web

A – DOMÍNIO

Endereço Web de fácil interpretação e/ou compreensão, memorização, procura e de escrita.

B – MAPA DE SÍTIO

Visível e de fácil acesso.

C – AJUSTAR TAMANHO DE LETRA

Possibilidade de ajustar o tamanho da letra sem prejudicar a estrutura do sítio Web.

D – UTILIZAÇÃO DE CORES

Utilização de cores com contraste ao mais alto nível, ou possibilitar a mudança de cores.

E – UTILIZAÇÃO DO RATO

Apresentar navegabilidade com o rato e o teclado.

F – IMAGENS QUE TRANSMITAM INFORMAÇÕES

Imagens com identificação/descrição textual, visual e sonora.

G – IMAGENS DECORATIVAS

Imagens meramente decorativas sem qualquer identificação/descrição textual, visual e sonora.

H – VÍDEO E ÁUDIO

Existência de um conteúdo textual para o conteúdo vídeo e áudio.

I – FORMULÁRIOS

Formulários com texto descritivo em cada campo.

J – LINKS

Links esclarecedores, diretos e com textos descritivos.

A sua utilização não deve ser massiva.

Características relevantes para analisar a acessibilidade e usabilidade de sítios Web	
A – DOMÍNIO	Endereço Web de fácil interpretação e boa compreensão, memorização, procura e de escrita.
B – MAPA DE SÍTIO	Visível e de fácil acesso.
C – AJUSTAR TAMANHO DE LETRA	Possibilidade de ajustar o tamanho da letra sem prejudicar a estrutura do sítio Web.
D – UTILIZAÇÃO DE CORES	Utilização de cores com contraste ao mais alto nível, ou possibilitar a mudança de cores.
E – UTILIZAÇÃO DO RATO	Apresentar navegabilidade com o rato e o teclado.
F – IMAGENS QUE TRANSMITAM INFORMAÇÕES	Imagens com identificação/descrição textual, visual e sonora.
G – IMAGENS DECORATIVAS	Imagens meramente decorativas sem qualquer identificação/descrição textual, visual e sonora.
H – VÍDEO E ÁUDIO	Existência de um conteúdo textual para o conteúdo vídeo e áudio.
I – FORMULÁRIOS	Formulários com texto descritivo em cada campo.
J – LINKS	Links esclarecedores, diretos e com textos descritivos. A sua utilização não deve ser massiva.

Tabela 1 – Características relevantes para analisar a acessibilidade e usabilidade de sítios Web

Os sítios Web foram analisados de acordo com as características descritas na tabela 1 e pontuadas de 1-Inexistente a 5-Excelente, e a média final determinou a sua pontuação; de 1 a 2,4 nota negativa e de 2,5 a 5 nota positiva.

1	2	3	4	5
INEXISTENTE	REDUZIDO	SUFICIENTE	BOM	EXCELENTE

Tabela 2 – Sistema de pontuação utilizada no Teste Manual.

Os resultados obtidos nos dois programas de avaliação de acessibilidades e no teste manual, foram compilados numa tabela e apresentados em gráficos.

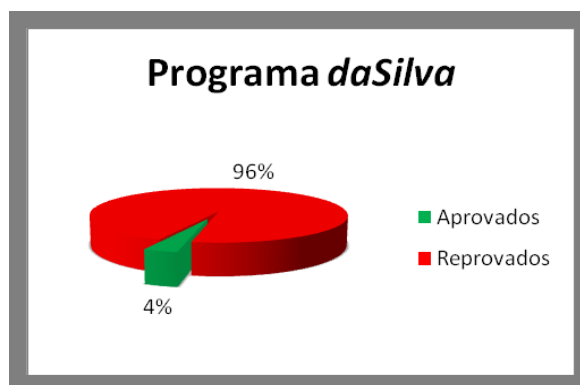


Gráfico 1 – Resultados obtidos com o programa de avaliação de acessibilidades daSilva.

De um universo de 55 sítios Web de museus de tutela autárquica podemos concluir que, de acordo com a avaliação efetuada pelo programa daSilva, apenas dois são acessíveis, o sítio Web do Museu da Comunidade Concelhia da Batalha, com 0 erros e 7 avisos na prioridade 1, 0 erros e 85 avisos na prioridade 2 e 0 erros e 53 avisos na prioridade 3, e o sítio Web do Museu dos Terceiros, com 0 erros e 0 avisos nas prioridades 1, 2 e 3. Ou seja, e de acordo com o gráfico, apenas 4% dos sítios Web dos museus com tutela autárquica foram aprovados pelo programa de avaliação daSilva.

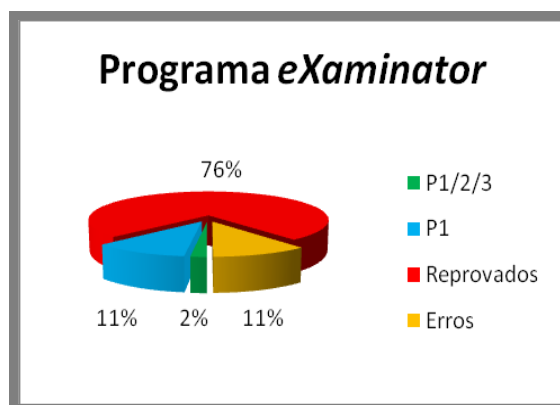


Gráfico 2 – Resultados obtidos com o programa de avaliação de acessibilidades eXaminator.

De acordo com a avaliação efetuada pelo programa eXaminator, apenas um sítio Web, dos 55 analisados, foi aprovado nos testes efetuados para as prioridades 1, 2 e 3, o sítio Web do Museu da Comunidade Concelhia da Batalha. Foram 6 os sítios Web

aprovados para a prioridade 1, os sítios Web da Casa-Museu Miguel Torga, Museu Marítimo de Ílhavo, Museu da Imagem em Movimento, Museu Virtual dos Transportes Municipais, Fluviário de Mora e Museu do Mármore. Contudo, dos sítios Web analisados 6 apresentaram erros que impossibilitaram a avaliação do programa. No que concerne ao Índice web@x, dos sítios Web analisados um teve a pontuação máxima, o sítio Web do Museu da Comunidade Concelhia da Batalha, e 27 sítios Web tiveram pontuação ≥ 5 . Concludentemente, e de acordo com o gráfico foram aprovados 2% dos sítios Web nas prioridades 1, 2 e 3, 11% dos sítios Web na prioridade 1, acusaram erro 11% dos sítios Web e reprovaram 76% dos sítios Web dos museus com tutela autárquica analisados pelo programa de avaliação eXaminator.

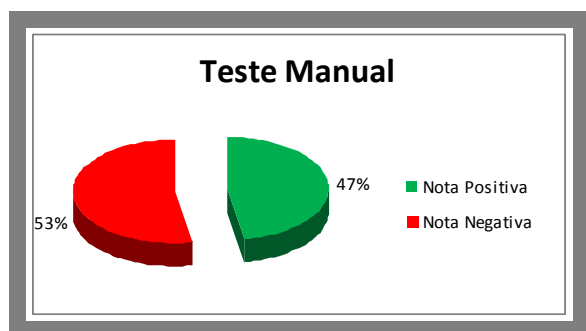


Gráfico 3 – Resultados obtidos com a aplicação do Teste Manual.

Relativamente ao teste manual efetuado, podemos concluir que dos 55 sítios Web dos museus de tutela autárquica testados 1 teve nota > 4 , o sítio Web do Museu da Comunidade Concelhia da Batalha, e 26 tiveram notas $\geq 2,5$ (de 5 pontos possíveis). De acordo com o gráfico de apresentação dos resultados, 47% dos sítios Web testados teve nota positiva contra 53% com nota negativa. Do teste manual concluímos que os maiores problemas prendem-se com a ausência de um mapa de sítio, o contraste e mudança de cores, a navegabilidade sem o rato, o conteúdo textual para conteúdos áudio e vídeo e as ligações pouco esclarecedoras, diretas e sem textos descritivos. Concludentemente, de um universo de 229 museus de tutela autárquica apenas 24% têm sítio Web

autónomo, 1,3% têm sítios Web autónomos e blogue e 3% têm apenas blogue. Ou seja, somente, aproximadamente, $\frac{1}{4}$ dos museus de tutela autárquica utiliza a Internet como meio de divulgação e comunicação com os públicos. No que concerne à acessibilidade e usabilidade dos seus sítios Web o panorama é desanimador. Senão vejamos, o programa daSilva aponta para um universo de 96% de sítios Web inacessíveis a pessoas com necessidades especiais, o programa eXaminator desce para 76%, mas apresenta 11% com acesso condicionado e 11% com erros de acesso e o teste manual aponta para 53% de sítios Web inacessíveis.

Sendo o universo de museus de tutela autárquica com sítios Web autónomos muito reduzido, comparativamente ao número de museus existentes, mais problemática se apresenta a acessibilidade e usabilidade dos mesmos que exclui à priori vários grupos de cidadãos, apontando para um universo de mais de 50% dos sítios Web vetados a pessoas com necessidades especiais.

Apesar de Portugal ter sido o 1º país europeu e o 4º a nível mundial a “regulamentar a adoção de regras de acessibilidade na conceção da informação disponibilizada na Internet pela Administração Pública, com o objetivo de facilitar o seu acesso a pessoas com necessidades especiais, designadamente pessoas com deficiências e idosos” (GODINHO, 1999), constata-se com este estudo que ainda falta percorrer grande parte do percurso que leva à praticabilidade da regulamentação aprovada.

Referências Bibliográficas:

- Acessibilidade em estado de sítio [Em linha]. [Consult. em 18 nov. 2011]. <URL: <http://www.euroacessibilidade.com/>>.
- ANDRADE, Juliana Filipa Dias (2008) – O museu na era da comunicação online [Em linha]. Braga: Universidade do Minho. Instituto de Ciências Sociais [Consult. em 8 nov. 2011]. <URL:

- <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/9524>>.
- ▶ COSTA, Paloma – Fazer a Diferença com Qualidade [Em linha]. [Consult. em 3 nov. 2011], <URL: <http://javawoman.wordpress.com/2009/04/17/vantagens-em-ter-um-web-site-com-acessibilidade/>>.
 - ▶ GERALDES, Patrícia (2007) - Museus e Internet. Novos horizontes para a museologia [Em linha]. Porto: Universidade do Porto. Departamento de Ciências e Técnicas de Património. [Consult. em 18 maio 2012]. Disponível em: <URL: http://www.doxtop.com/browse/f401f19a/museus-e-internet_-novos-horizontes-para-a-museologia.aspx?show=pdf>.
 - ▶ GODINHO, Francisco (1999) - Internet para Necessidades Especiais [Em linha]. Vila Real: Universidade de Trás os Montes e Alto Douro [Consult. em 8 nov. 2012]. Disponível em: <URL: <http://www.acessibilidade.net/web/ine/livro.html>>.
 - ▶ Grupo para a Acessibilidade nos Museus [Em linha]. [Consult. em 8 nov. 2011]. <URL: <http://gam-acessibilidade.blogspot.pt/>> e <URL: <http://gam-acessibilidade.webnode.pt/>>.
 - ▶ NEVES, Josélia, (2006) - Museus Acessíveis... museus para todos?! [Em linha]. Leiria: Instituto Politécnico de Leiria. [Consult. em 3 nov. 2011]. Disponível em: <URL: <http://pt.scribd.com/doc/17576420/NEVES2006-Museus-Para-Todos>>.
 - ▶ OLIVEIRA, Sílvia Maria Rodrigues de; SILVA, Bento Duarte da (2008) – Os Museus e a internet: a necessidade de um agir constitucional [Em linha]. Braga: Universidade do Minho. Departamento de Ciências da Informação [Consult. em 18 maio 2012]. Disponível em: <URL: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/9973>>.
 - ▶ PEDRO, Alexandra Raquel Fernandes (2009) – Os Museus e a Web 2.0: os sítios Web dos museus portugueses [Em linha]. Braga: Universidade do Minho. Departamento de Ciências da Informação [Consult. em 18 maio 2012]. Disponível em: <URL: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/9674>>.
 - ▶ SANTOS, Sónia Almeida (s/d) - Acessibilidade em Museus. Que a inclusão museológica seja uma realidade [Em linha]. [Consult. em 3 nov. 2011], <URL: <http://acessibilidadeem museus.blogspot.pt/>>.
 - ▶ SANTOS, Sónia Almeida (2009) - Acessibilidade em Museus. [Em linha]. Porto: Universidade do Porto. Departamento de Ciências e Técnicas de Património. [Consult. em 18 out. 2011]. Disponível em: <URL: <http://www.doxtop.com/browse/ae6c906d/acessibilidade-em-museus.aspx>>.
 - ▶ Site do Maujor [Em linha]. [Consult. em 18 nov. 2011]. <URL: <http://www.maujor.com/tutorial/acessibilidade/teintest.php>>.
 - ▶ SOARES, Horácio (2006) - Como testar a acessibilidade em Websites? (parte 1) [Em linha]. [Consult. em 21 ago. 2012], <URL: <http://acessodigital.net/artigos.html>>.
 - ▶ W3C Web Accessibility Initiative – Accessibility Evaluation Resources [Em linha]. [Consult. em 3 nov. 2011], <URL: <http://www.w3.org/WAI/eval/Overview.html>>.
 - ▶ W3C Web Accessibility Initiative – Introdução à Acessibilidade Web [Em linha]. [Consult. em 3 nov. 2011], <URL: http://www.netfolio.pt/w3c/WAI_intro_acessibilidade>.
- Manuela Teixeira nasceu em Neheim-Hüsten, estado da Renânia do Norte-Vestfália, na Alemanha, em 1973. Licenciou-se em Conservação e Restauro em 1999, no Instituto Politécnico de Tomar, e em 2008 prestou as provas de Mestrado em Museologia, na Universidade de Évora. Iniciou a sua atividade profissional em 1996, na Câmara Municipal de Alcoutim.
- manueladapalma.teixeira@gmail.com

Comunicaciones ETPM2012

Accesibilidad a las colecciones del Área de reserva del Museo de la Alhambra a través de Códigos QR

Soledad Gómez Vílchez, Teresa Megías Gámiz, José Domingo Lentisco Navarro, Arquemus Medievalia, S.L.

Los autores están vinculados a la empresa Arquemus Medievalia, S.L., que desarrolla actualmente los trabajos de inventario y catálogo del fondo del Museo de la Alhambra,

Introducción

Si bien el concepto de museo ha sufrido profundos cambios en los métodos didácticos y expositivos, por las múltiples transformaciones en las que estos centros se han visto envueltos desde los orígenes de las primeras colecciones y museos en el siglo XVIII hasta prácticamente los años ochenta, las herramientas de gestión de las colecciones han permanecido inalterables con el paso de los años.

La evolución tecnológica que ha tenido lugar en las últimas décadas del siglo XX, fuertemente impulsada en los primeros compases del XXI, tiene un significativo reflejo en el ámbito del patrimonio cultural y es especialmente interesante tanto para la museología como para la museografía.

En la actualidad el museo no es solo una colección de objetos argumentada, razonada y expuesta objetivamente con criterios científicos altamente especializados, como vino marcando la tradición. A día de hoy el espacio museístico adquiere una perspectiva más comunicativa: se aleja, en ocasiones, de formalismos y posibilita el funcionamiento sin la presencia de los objetos originales propiamente dichos. Ahora las muestras de la antigüedad más remota se conjugan con temas actuales en determinados espacios museísticos. El objeto de los museos puede abarcar desde un simple hecho, con

valor histórico, de extraordinaria contemporaneidad, hasta tradiciones y otro tipo de temáticas, obviadas anteriormente, relacionadas con la existencia del ser humano. En este sentido las nuevas tecnologías inciden especialmente en los medios y procedimientos de transmisión y difusión de los contenidos. Las experiencias actuales están extendiendo los museos incluso fuera de las propias paredes del edificio que contiene la exposición.

Tal y como ocurre en otras esferas de la sociedad, en los museos se ha dado el paso del papel a la era digital. Manteniendo el objetivo primigenio de la difusión del conocimiento, se están incorporando a diario nuevas herramientas, cada vez más efectivas y de mayor alcance. La implantación de estos nuevos sistemas digitales está afectando trascendentalmente también a la propia gestión interna de los museos, es decir, a los aspectos técnicos, museológicos y museográficos. Se ha producido el salto de los catálogos, listados y libros de registro escritos cuidadosamente a mano, a las base de datos, catálogos fotográficos digitales, herramientas informáticas para el procesado de la información y, cómo no, aplicaciones en dispositivos móviles, con conexiones inalámbricas de distinto tipo, tal y como se pone de manifiesto en este artículo.

El Museo de la Alhambra y su área de reserva: breve estudio histórico

El Museo de la Alhambra ha pasado por cuatro etapas fundamentales, cuyo conocimiento ayuda a explicar la compleja colección que custodia.

La historia de las colecciones presentes en el Museo de la Alhambra tiene su comienzo a mediados del s. XIX. En 1868 la Alhambra pasa a formar parte del Patrimonio Artístico del Estado y su gestión queda en manos de la Comisión Provincial de Monumentos (1). Será en 1873 cuando dicha Comisión constituirá el Museo de Antigüedades de la Alhambra en la Casa de los Gobernadores. Se realiza entonces el primer

catálogo de la colección de objetos arqueológicos. Se inicia así la recopilación los fondos dispersos por el Monumento para su investigación y conservación (2), si bien el impulso definitivo llegó años más tarde con Torres Balbás.

Tras la Guerra Civil se formaliza la creación del Museo Arqueológico de la Alhambra, en el que hay que destacar los trabajos de Jesús Bermúdez Pareja, director del mismo. Este nuevo Museo se incorporó en 1942 por Orden Ministerial al servicio técnico del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos (3). Durante un breve periodo de tiempo se ubica en el Palacio de Carlos V para, más tarde, y a través de un programa arquitectónico-museográfico concluido a finales de 1945, instalarse de nuevo en la planta superior de la Casa de los Gobernadores y planta baja de la torre de Comares. A la vez que se producen los ingresos de nuevos materiales, continúan, ahora con más ahínco, las labores de inventario, catálogo, restauración, organización sistematizada de los almacenes, etc. (4).

En el año 1962, el Ministerio de Educación Nacional decreta la fundación del Museo Nacional de Arte Hispanomusulmán, que administrará el propio Patronato de Alhambra. A partir de este momento se integran las colecciones de la Alhambra, las islámicas del Museo Arqueológico de Granada y las procedentes de otros museos, mediante acuerdos ministeriales (5). El hecho más significativo de esta etapa, que acompaña a la idea de Museo Nacional, es la construcción del edificio de Fuentepeña, para concentrar los museos granadinos en una sola sede. El proyecto estuvo marcado y truncado por una serie de vicisitudes históricas, pero la edificación fue finalizada en gran medida y en ella se instalaron grandes piezas arquitectónicas entre las que destacan las cubiertas de madera.

Con la transferencia de funciones a las comunidades autónomas a mediados de los ochenta, se sientan las bases de lo que a partir de 1994 se llamará Museo de

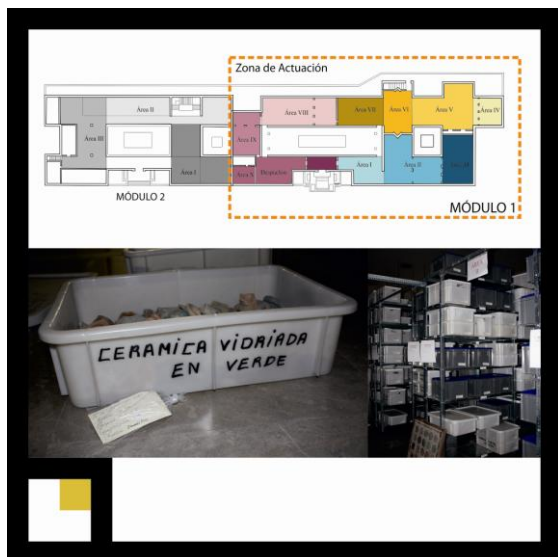
la Alhambra. Bajo la dirección de Mateo Revilla Uceda se impulsa definitivamente la creación en 1995 de la actual Exposición Permanente en el Palacio de Carlos V. Durante esta misma etapa destacan dos sustanciales acciones: en primer lugar se configura la antigua sede del museo como almacén, denominado Antiguo Museo; en segundo lugar se procede al traslado parcial y a la unificación de fondos en el edificio de Fuentepeña, también como área de reserva. En este último espacio y en diferentes periodos de tiempo, las salas se han ido adaptando, eventualmente, a las necesidades parciales de los fondos custodiados, mediante la instalación de diversos módulos de almacenaje, situación que llega hasta el día de hoy.

En la actualidad el Plan Director de la Alhambra (2007-2015) a través del "Proyecto de instalación de la colección del Museo de la Alhambra en el depósito del edificio Fuentepeña", establece una línea de actuación en la que se prevén profundos cambios en el área de reserva. Entre las abundantes y variadas novedades que aporta este documento se ha de destacar la implantación de un sistema de visitas guiadas a las salas de almacenaje que custodiarán los fondos de museo. Esta idea área de reserva visible y o visitable entronca con el concepto de museo abierto al que tienen, a día de hoy, las principales instituciones culturales en material de museos.

La actual área de reserva del Museo de la Alhambra

El área de reserva del Museo de la Alhambra en el edificio de Fuentepeña ha sido objeto de varias modificaciones desde su creación, sobre todo en sus instalaciones, en su organización interna y en los medios de gestión. Los cambios han venido motivados tanto por las necesidades del fondo como por la situación del edificio: un almacén de grandes dimensiones y en crecimiento continuo, con la problemática de espacio que ello genera.

Actualmente el almacén se divide en diez áreas, organizadas en función de los materiales constructivos de las piezas que componen el fondo. El Área I se ha destinado a los yesos; el Área II alberga piezas de cerámica y de metal; el Área III se ha dedicado a las obras en piedra, pero también a los materiales procedentes de excavaciones y pendientes de ser reubicados en el almacén siguiendo el criterio del resto del fondo; el Área IV es exclusiva de maderas; el Área V alberga la mayor colección de madera del Museo de la Alhambra; no obstante, al ser un área de gran superficie, también se ha destinado a otras piezas de grandes dimensiones, como es el caso de las realizadas en piedra; las Áreas VI, VII, VIII y IX acogen igualmente piezas de mayor volumen y diversos materiales; y, finalmente, el Área X, un espacio más pequeño que se ha destinado a custodiar el fondo con necesidades especiales de conservación, que requiere unas determinadas condiciones climáticas. Cada área tiene un código de color identificativo, señalado en el propio espacio, sistema que se hace extensivo al resto de elementos de filiación existentes en el almacén (planos, gráficos y etiquetas).



(fig1)

El área de reserva está compuesta en su mayoría por piezas fragmentadas, agrupadas por procedencias y tipologías, organizadas en contenedores plásticos

ubicados en estanterías; el fin es aprovechar en vertical la extensión del almacén y optimizar el uso del espacio. Las obras de mayor volumen, que no permiten su almacenaje en contenedores pero sí en estanterías, se han colocado bien en las baldas de estas, bien en armarios o cajoneras de gran capacidad. Las piezas de gran tamaño se ubican de manera exenta, fuera de cualquier sistema de almacenaje y en ocasiones formando parte de la propia arquitectura del almacén.

Cada estantería, contenedor o pieza individual o exenta se ha identificado de manera alfanumérica. En el caso de las estanterías se han clasificado por módulo, cuerpo y balda, mediante un etiquetado adhesivo con el color del material que acoge y que corresponde a cada área. Estas etiquetas se encuentran colocadas en cada una de las baldas; por ejemplo: Estantería A/ Cuerpo 1/ Balda 1. Igualmente, las piezas y contenedores se han identificado por medio de etiquetas que contienen los datos principales de identificación, tales como: material, número de orden, cuantificación, ubicación topográfica y función.

La necesidad de un control topográfico y volumétrico de la colección ha llevado a la creación de varias herramientas que permiten en la actualidad gestionar el fondo en su totalidad: la Base de Datos Alhambra (BDA) y el árbol topográfico, ambas interrelacionadas entre sí. En la BDA se registra todo el fondo con los datos necesarios para conocer la cuantificación, volumetría, materiales, procedencias, etc., junto con los datos de ubicación. Por otra parte, el árbol topográfico recoge todos los números de orden del almacén en una estructura jerárquica, donde se puede localizar y controlar cualquier pieza. Estos elementos complementan el sistema integrado de documentación y gestión museográfica DOMUS, donde paulatinamente se está inventariando la totalidad del fondo del museo. Todas estas herramientas controlan el crecimiento del fondo y sus modificaciones topográficas.

En cuanto a los movimientos internos y externos de las colecciones almacenadas en el museo, el sistema

actual registra la actividad en este ámbito a través de libros de movilidad situados en el propio almacén, que se rellenan y firman de manera manuscrita por la persona responsable del movimiento. Dicha información es recogida posteriormente en la Base de Datos de Movimientos (BDM) y, en el caso de salidas fuera del museo, en el sistema DOMUS.

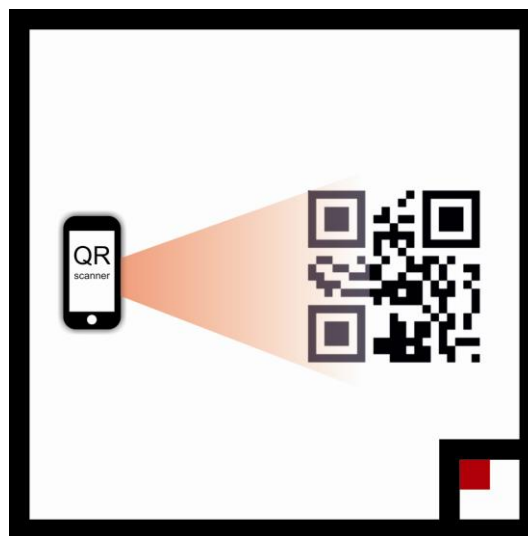
Este modelo es el resultado de la evolución histórica del museo, a lo largo de la cual se han ido desarrollando y aplicando diversas herramientas y medios de gestión a medida que surgían nuevas necesidades. Hasta la actualidad ha resultado útil y efectivo, pero es un sistema complejo, por la variedad de medios que se utilizan, y que carece de una serie de facilidades que actualmente pueden brindar los medios tecnológicos. Con el fin de mejorar la organización de la información del área de reserva, facilitar el trabajo y la accesibilidad del personal del museo y minimizar el riesgo de cometer errores, se ha empezado a experimentar con nuevas posibilidades.

El objetivo de partida era encontrar un método cómodo de aplicar en un almacén de gran tamaño como el del Museo de la Alhambra; que su implantación no supusiese una gran carga económica, ya que es un almacén en proceso de cambio; que fuese un sistema flexible y adaptable a futuras transformaciones, y que resultara compatible con las actuales herramientas de gestión y con la labor del personal técnico del centro.

Códigos QR en el Museo de la Alhambra

El código de respuesta rápida, más conocido como Código QR (Quick Response), es un sistema que supone una evolución del código de barras. Fue creado en 1994 por Denso Wave, empresa japonesa que aunque tiene los derechos de patente no los ejerce, facilitando que pueda usarse libremente. La creación de estos códigos es sencilla y sin costes, pero es en el sistema de lectura donde se encuentra una de las principales ventajas, ya que un móvil con cámara de fotos es suficiente para poder descodificarlos.

El código QR representa una imagen bidimensional que almacena datos en una matriz de puntos que contiene información en dos direcciones, vertical y horizontal, a diferencia de los códigos de barras que se leen en una única dirección. Este sistema permite almacenar mayor cantidad de datos. Si un código de barras puede contener unos 20 dígitos, el QR Code almacena hasta 7089 caracteres numéricos, 4296 caracteres alfanuméricos y 2953 bytes de 8 bits. Reduce además los márgenes de error y de pérdida de información, convirtiéndolo en un sistema de trabajo más fiable que los códigos de barras, pues permite la lectura aunque el código sufra un deterioro moderado. Esto lo convierte en un sistema de trabajo más fiable en un espacio como un almacén, donde las piezas han de moverse y las etiquetas pueden sufrir desperfectos por el uso.



(fig. 2)

Estos códigos bidimensionales tienen un patrón de localización y, aunque se encuentren “erróneamente” colocados, los sistemas de lectura detectan la orientación, lo que permite que puedan ser leídos en cualquier posición (360°). Al no ser la ubicación del código esencial para su correcta lectura, se simplifica el trabajo del personal del museo y se aumenta la accesibilidad. Además, solo precisan una décima parte del espacio que requeriría un código de barras. Su

reducido tamaño facilita que pueda integrarse en cada contenedor y estantería de forma discreta.

Los QR se fueron estandarizados y aprobados como estándar ISO internacional (ISO/IEC18004) en el año 2000. Soportan también cualquier tipo de lenguaje y diversos tipos de caracteres, elementos de gran importancia en un museo de arte hispanomusulmán, ya que se puede incluir información en grafía árabe.

Los códigos QR empezaron a utilizarse en la administración de inventarios y almacenaje; de ahí que su uso en un área de reserva de un museo resulte óptimo. Hasta ahora ha sido habitual el uso de códigos de barras para la organización de los almacenes de museos, pero el código QR aporta nuevos elementos de valor que hacen más recomendable su utilización. Además de las referencias topográficas, estos códigos permiten incluir cualesquiera otros datos necesarios para la ordenación del almacén, o enlazar con la información existente en las bases de datos de gestión de la colección.

La valoración positiva de todos estos elementos ha motivado que se haya empezado a experimentar con el uso de códigos QR como sistema de gestión de almacenaje y accesibilidad a los fondos custodiados en el área de reserva del Museo de la Alhambra. Este espacio se encuentra actualmente en un proceso de revisión y mejora, siendo los códigos QR una de las variadas vías de trabajo abiertas en la búsqueda de un sistema idóneo para la organización del almacén y la movilización de los objetos custodiados. Se ha optado por este sistema, frente a otros, como los basados en tecnología RFID, por la facilidad de creación de los códigos, bajo coste de implantación y sencillez en la decodificación, puesto que el personal del museo puede hacer uso de sus propios terminales móviles para ello.

El control actual de los bienes del área de reserva se basa en las ya citadas etiquetas identificativas (en las que se indica el número de orden topográfico, material,

ubicación general del área, cuantificación de las piezas que contiene y función genérica), y precisa del uso de elementos complementarios (BDA, BDM, libros topográficos...), ya que las piezas o contenedores no ofrecen por sí mismos toda la información necesaria. La movilización supone un trabajo complejo en el que intervienen diferentes herramientas y que obliga a utilizar distintos medios para realizar las siguientes tareas: 1) localizar los bienes, 2) identificarlos, 3) movilizarlos y 4) recolocarlos en su ubicación original.



(fig3)

Con el fin de facilitar el flujo de trabajo, estas etiquetas han sido sustituidas por unas nuevas en las que además de los datos básicos del modelo anterior, que se mantienen igualmente legibles, se ha añadido un código bidimensional del tipo QR. El objetivo principal es ampliar la información que cada contenedor puede ofrecer in situ, sin necesidad de ningún otro elemento, y mejorar, por tanto, la accesibilidad del personal técnico e investigador a la información.

La zona de pruebas ha sido el ámbito D del área II del almacén, conformada exclusivamente por piezas en contenedores ya inventariadas en el sistema de documentación de colecciones DOMUS. Contiene este ámbito cajas con gran cantidad de material, en su mayoría fragmentos de cerámica doméstica y

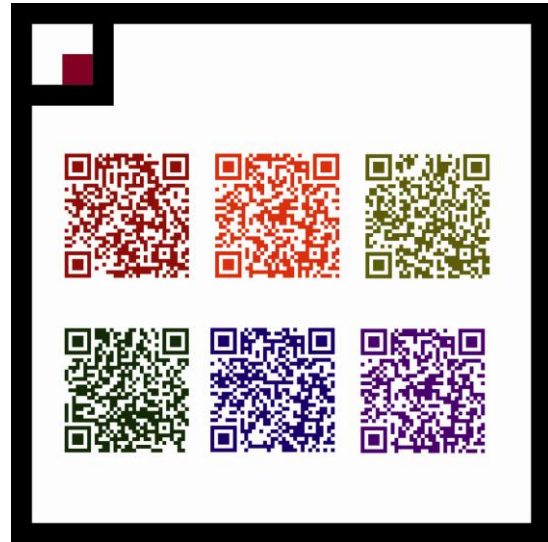
arquitectónica procedentes de los fondos antiguos del museo. Este espacio es representativo del crecimiento histórico del área de reserva y se ha elegido por ser una zona compleja en la que convergen piezas con distinta casuística y diversos modelos de contenedores.

Los nuevos códigos QR añaden datos complementarios; en concreto, identificación de caja mediante el número de orden, ubicación topográfica, número de piezas del contenedor, función general y descripción identificativa (función específica, procedencia, técnica, particularidades...). Además, incluye información útil para su movilización y referencias sobre la conservación, fragilidad y peso, así como la prioridad de evacuación del contenedor en caso de necesidad. Este tipo de información es de carácter técnico y exclusiva para el personal del museo, por lo que el uso de los códigos hace además que no sea directamente visible para cualquier otro tipo de visitante que pueda acceder al área de reserva, de modo que preserve las referencias de los fondos.

Los códigos QR no solo se ubican en los contenedores, sino también en su emplazamiento topográfico, en las propias estanterías. Esto favorece que se pueda conocer la información de cada caja u objeto, aunque se encuentre movilizado en otro espacio, y su recolocación en la ubicación exacta de manera más sencilla y sin errores. Cada código sigue además la regla de color de todo el almacén, de forma que el propio tono de cada uno de ellos sitúa al objeto que señala en su contexto y favorece su reconocimiento visual.

En caso de transporte de los fondos por restauración, préstamo, cambio de ubicación, etc., es suficiente con el escaneo del código, tanto para el registro del movimiento en sí como para almacenar toda la información del bien movilizado. Se facilita así el proceso de introducción de datos en la BDM y en DOMUS y se asegura que toda la información del objeto o contenedor queda registrada. Los códigos

acompañan además los informes generados, de forma que en todo momento se tiene la documentación íntegra de las piezas.



(fig 4)

Este sistema es seguro y sencillo de aplicar, de rápida lectura y muy bajo coste de aplicación. Ayuda al control de inventario y, sobre todo, abre el camino para evaluar nuevos sistemas de gestión de almacenaje y experimentar con distintas posibilidades. Las pruebas realizadas hasta el momento han mostrado que este procedimiento agiliza el trabajo diario y minimiza considerablemente el riesgo de error humano, además de aportar mucha más información práctica que la que ofrecía el sistema de etiquetado tradicional del museo.

En la primera fase de aplicación se ha optado por utilizar los códigos QR de manera local, de forma que toda la información se encuentra en el propio código y no es necesario ningún tipo de conexión para obtener los datos contenidos. Se trata así de facilitar la accesibilidad en cualquier circunstancia y que cada elemento (pieza o contenedor) sea autónomo por sí solo y tenga la capacidad de aportar toda la información que el personal técnico del museo pueda necesitar, independientemente de las condiciones que se puedan dar o del lugar en el que se encuentre el bien.

En una segunda fase, se trabajará en conexión con las bases de datos, a fin de que además se pueda acceder de manera inmediata, sencilla y directa a toda la información de inventario y catalogación de cada una de las piezas o contenedores.

Este sistema es un primer paso en un camino de experimentación abierto que tiene como fin la gestión óptima del área de reserva del Museo de la Alhambra.

Breve currículum del equipo de trabajo

Equipo multidisciplinar formado por arqueólogos y museólogos que desempeñan desde hace varios años una actividad profesional ligada al ámbito de la museología, al inventario y catalogación de materiales arqueológicos, al control de almacenaje y a la aplicación de nuevos medios tecnológicos.

correo-e: correo@arquemus.com

Notas

- (1) VILLAFRANCA JIMÉNEZ, M.A M. (1998): Los Museos de Granada. Génesis y Evolución Histórica, 1835-1975. Diputación Provincial, Granada, p. 201.
- (2) IBÍDEM, P. 205.
- (3) IBÍDEM, PP. 212-213
- (4) IBÍDEM, PP. 214 Y 216.
- (5) IBÍDEM, P. 218.

Bibliografía

- GÓMEZ VÍLCHEZ;S.: "QR code en museos" <http://mediamusea.files.wordpress.com/2010/10/qr-code-en-museos.pdf> (Consultado en noviembre de 2012).
- INTERNATIONAL STANDARD ISO/IEC 18004: "Information technology – Automatic identification and data capture techniques – Bar code symbology – QR Code" http://raidenii.net/files/datasheets/misc/qr_code.pdf (Consultado en noviembre de 2012).
- KIESEBERG, P., LEITHNER; M.; MULAZZANI, M.; MUNROE, L.; SCHRITTWIESER, S.; SINHA, M.; WEIPPL; E.: "QR Code Security" http://www.sba-research.org/wp-content/uploads/publications/QR_Code_Security.pdf (Consultado en noviembre de 2012).
- LAW; CH., SO; S.: "QR Codes in Education" Journal of Educational Technology Development and Exchange, 3(1), 85-100.
- MATURANA; M.: "RFID: El código de barras inteligente para Bibliotecas". Serie Bibliotecología y Gestión de Información N° 18, octubre, 2006. <http://eprints.rclis.org/bitstream/10760/8438/1/CCF70ADC.pdf> (Consultado en noviembre 2012).
- ROGAN; D.: "Smart Tags in Storage Systems" http://www.smarttrackrfid.com/pdfs/smart_tags_in_storage_systems.pdf (Consultado en noviembre de 2012).
- QRSTUFF: "2011 QR Code Creation & Data Usage Trends Report" <http://www.qrstuff.com/qrstuff2011.pdf> (Consultado en noviembre de 2012).
- VILLAFRANCA JIMÉNEZ; M: "Los Museo de Granada: Génesis y evolución histórica 1835-1975" Diputación de Granada. 1998
- VILLAFRANCA, M. M.; SALMERÓN, P. "Plan Director de la Alhambra". Patronato de la Alhambra y el Generalife, 2 vols. 2011

Comunicaciones ETPM2012

Accesibilidad y Museos. ¿Son útiles las medidas tomadas?

Esther Fernández Sánchez

El concepto de accesibilidad se ha cargado de nuevos contenidos y ya no sólo se trata de eliminar barreras al colectivo con diversidad funcional, sino facilitar la interpretación a visitantes que no necesariamente tengan limitaciones sensoriales, como niños, personas mayores o todo aquel que carezca de la formación específica sobre el tema que versa el espacio museístico. Conocer si las actuaciones realizadas con este fin están resultando positivas es tan importante como tomarlas.

O conceito de acessibilidade tem sido ampliado de novos conteúdos e já não se trata apenas de eliminar barreiras ao coletivo com diversidade funcional, mas também facilitar a interpretação dos visitantes que não tenham necessariamente limitações sensoriais, como crianças, pessoas idosas ou todos aqueles que careçam da formação específica sobre o tema que aborda o espaço do museu. Conhecer as atuações realizadas com esta finalidade que estão resultando positivas é tão importante quanto fazê-las.

Disecionando cualquier definición de museo -a pesar de la dificultad que entraña analizar y/o investigar sobre una institución que, por encontrarse íntimamente ligada a la historia humana, va cambiando y evolucionando con el paso del tiempo- queda patente que las líneas de actuación de los mismos son dos: bienes culturales y público. Tomando como referencia la definición del ICOM, *el museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad con fines de estudio, educación y recreo* (1). A pesar de

ello, la atención prestada por parte de la institución al objeto (bienes culturales/patrimonio) y al sujeto (público/sociedad) no ha sido ni es equitativa.

Podemos decir que el compromiso adquirido con los bienes culturales está consolidado, sin embargo, el otro pilar básico queda relegado o en ocasiones olvidados. A pesar de que las herramientas necesarias para gestionar las políticas de público tienen su origen en 1980, los avances desde sus comienzos no han sido suficientes, sin ser éstas una práctica constante sino más bien puntual. Sin embargo, son este tipo de iniciativas las que persiguen cumplir con el objetivo de comunicar y estar al servicio de la sociedad, para lo cual es imprescindible hacer del museo un espacio accesible a todos sin excepción, como ya se recogía en la *Recomendación sobre los Medios más Eficaces para Hacer los Museos Accesibles a Todos*, París 14 de diciembre de 1960.

Resulta indiscutible la importancia del estudio sobre las condiciones medioambientales óptimas en las que debe encontrarse un bien cultural y las adaptaciones que deben llevarse a cabo en el museo para conseguirlas. Sin embargo se carece de las investigaciones que hacen lo propio con las necesidades reales del público. Adaptar el itinerario, los soportes (vitrinas, peanas...), espacios, información, equipamientos, accesos, horarios, servicios, programación, etc. es aún tema a debate para muchos. Así que a pesar de que la institución museística está al servicio de la sociedad y abierta al público, parece que es éste el último aspecto a tener en cuenta.

Las investigaciones entre las relaciones público-museo revelan las características de los distintos tipos de visitantes -características sociodemográficas, físicas, expectativas, valoración de la experiencia...-, así como el del no visitante (igualmente importante). Lo cual es vital para poder fundamentar las actuaciones orientadas a satisfacer las necesidades del público. Con el fin de que éstas se ajusten a la realidad se hace

necesario el uso de herramientas de metodología científica.

Gracias a dichas pesquisas el museo puede llegar a ser una factoría de experiencias, donde fluya el diálogo entre los bienes culturales y el público, donde se articule armoniosamente el contenedor y los visitantes, gracias al trabajo de los profesionales del museo. De modo que -como ya plantearon en 1992 por J.H Falk y L.D Dierking- la experiencia museística es el resultado de la interacción (Figura 1) entre el contexto personal o del visitante, contexto social (implica al personal del museo, entre otros) y contexto físico (aspectos arquitectónicos, objetos y artefactos que contiene el museo).

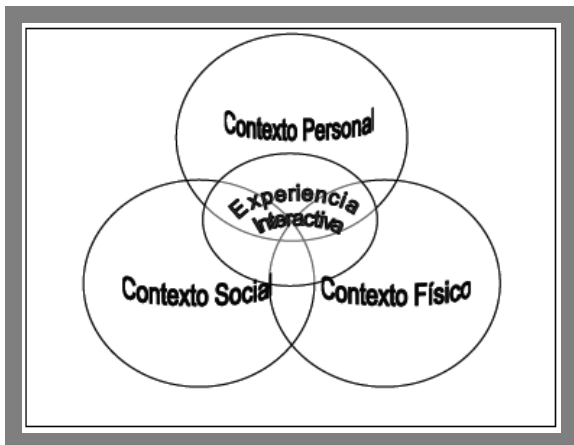


Fig.1 Modelo de la experiencia museística interactiva. (Falk y Dierking, 1992).

Con la intención de mejorar la experiencia museística, dichas instituciones están planteando -que no desarrollando, más que puntualmente- numerosas medidas para salvar las dificultades que plantean los espacios museísticos para determinados colectivos, como: ofrecer información en braille (Figura 2), colocación de modelos táctiles, evitar reflejos, creación de podcast con audiodescripciones de piezas, usar un tamaño de letra determinado, tener en cuenta las medidas de las vitrinas, crear rampas con la pendiente adecuada, uso de otros idiomas (Figura 3), etc. Sin embargo ¿son suficientes las medidas tomadas?, ¿existe algún punto de confrontación entre ellas? o

¿qué opinan los colectivos a quienes van dirigidas? Para poder resolver estas cuestiones se hace necesario realizar un estudio en el que se evalúen las actuaciones llevadas a cabo, donde la palabra la tengan los visitantes de los museos. No es posible estar en poses de la sociedad, si no sabemos qué opinan y qué necesita.

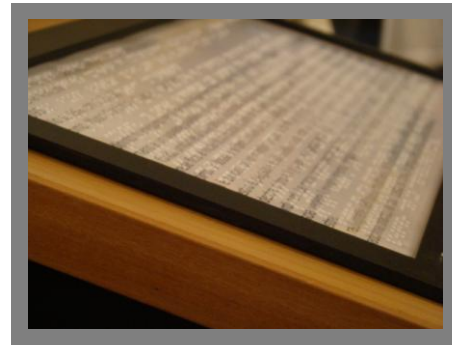


Fig.2 Cartela informativa en braille de los Museos Capitolinos. Foto: Museos Capitolinos.



Figura 3. Dossier informativo sobre las piezas expuestas en español e inglés. Foto: Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (CAC Málaga).

Podemos determinar que los estudios de público son relevantes en dos sentidos: descriptivos, en la medida en que nos proporcionan información sobre las características de los visitantes y no-visitantes; y evaluador, ya que facilitan el conocimiento sobre el impacto de todas las actuaciones llevadas a cabo en el museo (exposiciones, actividades, jornadas, visitas...) mediante la interpretación de las opiniones, reacciones, experiencias, etc de los visitantes. En definitiva, los estudios centrados en la relación museo-

visitante son una herramienta fundamental para la toma de decisiones acerca de los objetivos y actuaciones en el museo.

La falta de estas investigaciones denota que la escasez de información sobre los visitantes no es considerada aún como una problemática, de ahí que no se promuevan. Por otro lado, también es frecuente que los escasos datos que las instituciones poseen de los visitantes no sean tenidas en cuenta, posiblemente por no saber qué hacer con ellos, al no responder a las cuestiones reales y por tanto que requieran, sin ser estos claves en la resolución de problemas. Ello revela la importancia de que cada museo defina los problemas concretos que precisa solventar, determinando así los objetivos de la investigación. Otro de los problemas aparejados a los estudios de visitantes, es la falta de adecuación de los métodos de extracción de información al usuario, en ocasiones la institución ha definido las carencias (mala adecuación del recorrido a personas con movilidad reducida o invidentes) pero no ha adecuado los cuestionarios de calidad a los visitantes (se ubican en zonas inaccesibles, no están disponibles en braille, etc.).

En definitiva, las investigaciones de público deben convertirse en una herramienta de trabajo habitual para la concreción de diseños y evaluación de los proyectos que se realizan en los museos para así poder cumplir con uno de los pilares básicos de la institución: el público.

Así con esta breve reflexión, se hace hincapié en la importancia, no solo de contar con los colectivos a quienes van dirigidas dichas medidas antes de realizarlas, sino que deben estar en constante revisión para conseguir que las actuaciones tomadas sean eficaces, y poder llegar al objetivo principal: museos que resulten universalmente accesibles.

Notas

(1) Definición conforme a los estatutos del ICOM adoptados durante la 22ª Conferencia general de Viena (Austria) en 2007. Consultado en la página web: <http://icom.museum/quienes-somos/la-vision/definicion-del-museo>

Bibliografía

- ASENCIO, M Y E. POL. Nuevos escenarios en educación. Ed. Aique. Buenos Aires. 2002.
- *Los cambios recientes en la consideración de los estudios de público: La evaluación del Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona*. En: II Congreso Internacional sobre musealización de yacimientos arqueológicos. Nuevos conceptos y estrategias de gestión y comunicación. 2002. págs. 310-322.
- *¿Para qué sirven hoy los estudios de público en museos?* En RdM. Revista de Museología: Publicación científica al servicio de la comunidad museológica Nº. 24-25. págs. 2002. 11-24
- HOOD, M. Getting started in Audience Research. Museum News. 1986. págs.25-31
- LOURDES MORENO y CRISTINA FRANCO. Accesibilidad en la comunicación. Lectura fácil. Centro español de Subtitulado y Audiodescripción. Madrid, 2009. Consultado el 04/11/2012 en la página [web: http://www.cesya.es/files/documentos/AccesibilidadComunicacionLecturaFacil.pdf](http://www.cesya.es/files/documentos/AccesibilidadComunicacionLecturaFacil.pdf)
- MINISTERIO DE CULTURA. Laboratorio permanente de público de museos. Conociendo a nuestros visitantes. Estudio de público en museos del Ministerio de Cultura. Madrid, 2010.

Esther Fernández Sánchez es licenciada en Humanidades con la especialización en Patrimonio Histórico, Cultural y Natural por la Universidad Pablo de Olavide; máster en Gestión de patrimonio urbano latinoamericano y andaluz, por la Universidad de Sevilla; y especialista en museología y museografía por la CEA. En la actualidad trabaja en el Museo de la Autonomía de Andalucía

Comunicaciones ETPM2012

Domus. Normalización documental y Accesibilidad a los contenidos museográficos

Paula Sánchez Gómez, Manuel Pérez Asensio, Eva Moreno León
José Domingo Lentisco Navarro, Arquemus Medievalia, S.L.

Los autores se vinculan con la empresa Arquemus Medievalia S.L. que desarrolla actualmente los trabajos de inventario y catálogo del fondo del Museo de la Alhambra, correo-e: arquemus@gmail.com

Introducción

DOMUS es un sistema integrado de documentación y gestión museográfica desarrollado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte español (1) e implantado en los museos gestionados por la Subdirección General de Museos Estatales y por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, independientemente de su especialidad o titularidad administrativa (2).

Se trata de una aplicación informática para el catálogo y gestión de los fondos museográficos y documentales de los museos, que nace a partir del informe *Normalización Documental de Museos: elementos para una aplicación informática de gestión museográfica*, en el que se recogía el análisis funcional y los requerimientos necesarios para la construcción de un sistema informatizado de documentación según el modelo normalizado propuesto en dicho informe (3). En definitiva, la herramienta facilita un modelo normalizado de estructuras de información para el inventario y catalogación de fondos museográficos y documentales, así como un mecanismo automatizado de los procesos de gestión realizados en los museos (4).

Pieza clave dentro del *Programa de documentación de colecciones* (5), entre los objetivos esperados con la implantación de esta herramienta se señalan (6):

- Unificación de estructuras descriptivas y clasificatorias de las colecciones.
- Homogenización de la terminología técnica. En este sentido, para la normalización de terminología y unificación y estructuración del vocabulario técnico utilizado en la descripción y catalogación de bienes culturales, la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales y de Archivos y Bibliotecas comenzó desde el origen a elaborar Tesoros de Patrimonio Cultural con vocabularios que agrupan diccionario terminológico y la estructura de un tesoro, clasificados en dos grupos: Dictionarios especializados (7) y Tesoros genéricos (8).
- Integración de un sistema de consulta a través de motores de base de datos relacionales y documentales, así como diversas herramientas de control terminológico que permiten una mejor recuperación de la información (9).
- Creación de un gran Catálogo Colectivo de los museos españoles accesible a través de Internet e integrable en el catálogo colectivo del Patrimonio Histórico Español (incluso se aspira a Catálogo del Patrimonio Histórico Español), es decir, constituir una herramienta para la difusión de sus colecciones, no sólo con un óptimo intercambio de información entre museos y especialistas, sino permitiendo el acceso de la ciudadanía. En este sentido, la Red Digital de Museos Españoles es un proyecto del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte que tiene como objeto reunir museos de distintas especialidades, diversos ámbitos temáticos y geográficos, y diferentes titularidades, que tienen en común el ser usuarios del Sistema Integrado de Documentación y Gestión Museográfica DOMUS. La finalidad es hacer accesibles en línea contenidos digitales relativos a una selección de sus colecciones y crear un espacio de difusión del

conocimiento sobre las mismas a través de DOMUS (10). El sistema debe permitir obtener la información descriptiva y la catalogación de dicha selección de bienes culturales, además de imágenes digitales, mediante búsquedas generales y avanzadas y la navegación en los distintos fondos; en definitiva, posibilita consultar el catálogo colectivo en la web de cada uno de los museos, o en una o varias agrupaciones de museos, realizando búsquedas de distinta índole e incluyendo la posibilidad de utilizar tesauros multilingües (11).

DOMUS en el Museo de la Alhambra

En este contexto, en el año 2005 este sistema fue implantado en el Museo de la Alhambra destacando como objetivos principales:

- Inventariar, registrar, catalogar y gestionar los bienes patrimoniales a través de la aplicación informática.
- Facilitar el acceso a especialistas y ciudadanía al catálogo e imágenes digitales de una selección del fondo.

Con esta finalidad, el PAG ha contado desde el año 2005 hasta la actualidad con un equipo multidisciplinar de profesionales encargado fundamentalmente de tres grandes actuaciones:

1. Registro informático en DOMUS del fondo museográfico ya inventariado y catalogado.
2. Inventario y catálogo del fondo museográfico restante.
3. Divulgación en la web de una selección de piezas catalogadas.

La herramienta comenzó a ser utilizada para el registro, inventario y catalogación de las 380 piezas integrantes de la Exposición Permanente del Museo de la Alhambra bajo la dirección y gestión del Servicio de Investigación y Difusión del Patronato de la Alhambra y Generalife (en adelante PAG). Desde entonces, DOMUS ha continuado implantándose en el fondo custodiado

en las áreas de reserva del citado museo, que cuentan en la actualidad con 233.181 piezas (12).

Desde el punto de vista de las características del ingente y variado fondo museográfico del Museo de la Alhambra se pueden destacar, entre otras, cuatro grandes peculiaridades relativas a la procedencia, contexto cultural, materialidad y grado de conservación del mismo:

1. En torno a un 80% de la colección procede del Monumento de la Alhambra y Generalife.
2. Predomina el periodo medieval islámico, especialmente de la etapa nazarí.
3. Si bien el fondo cerámico es el más abundante, destaca la existencia de dos materiales de escasa representación en el resto de instituciones museísticas de carácter arqueológico: el yeso y la madera.
4. El grueso de la colección se encuentra en un buen estado de conservación.

La suma de estos factores hace del Museo de la Alhambra un recurso fundamental cuya excepcionalidad lo convierte en una pieza clave dentro de las estrategias de investigación y difusión desarrolladas en el PAG.

DOMUS y la accesibilidad a los contenidos museográficos en la web

Como se ha visto, el origen e implantación de DOMUS se vincula a unos claros objetivos entre los que se encontraban, por un lado, la homogeneización de la terminología técnica utilizada durante el proceso de inventario/catálogo para facilitar la recuperación de información en toda la red de museos y, por otro, la divulgación de las colecciones en la web a través de un sistema de consulta.

En virtud de estos objetivos, la herramienta se ha desarrollado de forma paralela a un modelo de sistema de documentación estructurado en cuatro niveles de normalización: los elementos que conforman el sistema; las estructuras de información

utilizadas para la descripción y catalogación de las colecciones y otros conjuntos documentales del museo; los procedimientos y secuencias de trabajo para la gestión museográfica; y la terminología técnica utilizada, que ha ido de la mano de una serie de publicaciones específicas (13) y de la puesta en marcha de trabajos encaminadas a la creación de tesauros generales. Dichos tesauros partieron de una base (14):

- Ser aplicables a la catalogación de todo tipo de bienes culturales, muebles e inmuebles.
- Incluir diccionario terminológico.
- Realizarse mediante una selección de la terminología en función de su aplicación en varios campos clave en la catalogación y recuperación de información de bienes culturales.
- Incorporar vocabularios técnicos como herramientas de control terminológico, tanto para la aplicación informática DOMUS como para los sistemas de información sobre Patrimonio Histórico.

En este sentido, se desarrolló una aplicación informática llamada *Jerartes*, prevista como la herramienta utilizada para la continua actualización de tesauros utilizados por toda la red de usuarios DOMUS, es decir, una aplicación que contendría los tesauros generales, recibiría las propuestas de nuevas incorporaciones de términos de los museos usuarios, y devolvería a éstos los tesauros actualizados (15).

Sin embargo, a pesar de estos objetivos previos, las publicaciones realizadas y los mecanismos homogeneizadores desplegados, el punto de partida era complejo ante una serie de circunstancias de partida:

- Gran variedad de los fondos museísticos donde el sistema se ha implantado.
 - Diversidad de formas de trabajo entre instituciones.
- La posible falta de una metodología interna en el seno interno de cada museo puede dar pie, incluso, a

desconexiones en el trabajo generado por un equipo plural y cambiante de técnicos.

- Inexistencia en variados campos de un tesoro explícito y de un entendimiento generalizado en la comunidad científica.

A pesar de las continuas actualizaciones del sistema (la última versión es la 4.1, mayo de 2012), el proceso de actualización de los instrumentos de control terminológico y la continuación de las publicaciones ha sufrido en los últimos años una paralización acaecida en el contexto de la crisis europea.

De esta forma, en el campo práctico se pueden destacar dos grandes problemáticas principales e interrelacionadas que afectan fundamentalmente al acceso al catálogo colectivo en la web:

Los tesauros en DOMUS

A pesar de los grandes esfuerzos previos realizados en la elaboración y publicación de tesauros, la actualización continua de los instrumentos de control terminológico y la interacción con los usuarios del sistema informático (envío periódico de los índices de contenido de los campos o tesauros establecidos y participación en comisiones técnicas de seguimiento de terminología), así como la continuación de la línea de publicación de diccionarios temáticos, ha sufrido cierta detención.

Esta situación ha supuesto la aparición de una serie de inconvenientes que han propiciado una situación que no sólo dificulta el trabajo de inventario y catalogación en un museo, sino que, como se verá en el punto siguiente, llega a invalidar el sistema de consultas, especialmente aquéllas realizadas en el catálogo completo expuesto en CER.ES (Colecciones en Red).

La ausencia de actualización, control y consenso ha motivado fundamentalmente la existencia de cierta falta de sistematización en la estructura del propio tesoro, lo que ha abierto la vía en un ámbito general

para proceder de forma dispar en la selección terminológica y adopción de criterios.

Sistemas de consulta en DOMUS

Derivado de los factores especificados, al consultar los fondos museográficos expuestos en la Red Digital de Museos Españoles se evidencia la diversidad de criterios y términos aplicados en el proceso de inventario/catálogo realizado por cada museo para piezas similares, variabilidad que afecta a la mayoría de los campos consultados.

Todo esto genera una situación en la cual un mismo objeto, independientemente de la estructura del tesoro, con cronología y materia equivalente, por ejemplo, ha sido inventariado/catalogado en DOMUS de formas diversas en distintos museos e, incluso, en una misma institución.

Este aspecto introduce un importante grado de dificultad en las búsquedas y el acceso a la información por parte del internauta que, independientemente de su especialización, tiene que establecer de forma intuitiva una serie de variables y pautas de búsqueda que no siempre le garantizarán un acceso de calidad a la información solicitada.

Partiendo de una búsqueda ficticia relativa a la cerámica medieval islámica, como ejemplo significativo para ilustrar las dificultades mencionadas, se procede a analizar algunos de los campos más relevantes que se utilizarían en esta exploración: Materia, Contexto cultural y Objeto (16).

Materia

Resulta imposible obtener una búsqueda general de la cerámica a través de este campo dado que, al menos, hay que introducir tres términos que agrupan el grueso de objetos realizados con este material: arcilla, cerámica y barro o barro cocido (17) (Figura 2). Incluso, en ocasiones, dentro de un mismo fondo museístico se han utilizado varios términos para referirse al mismo material. Si bien estas circunstancias pueden deberse

a errores puntuales o a distintas casuísticas, actualmente se traducen en una búsqueda no exacta.

En definitiva, se debe inferir para proceder a las búsquedas, no sólo qué terminología ha escogido cada museo del tesoro de DOMUS, sino que concepto o definición han aplicado a cada una de ellas. En cualquier caso, la búsqueda por Materia implica introducir al menos tres términos según ejemplo anterior.

Finalmente, aunque la posibilidad de búsquedas interrelacionadas, o a través de otros campos que permitan incluir criterios discriminadores para acotar los resultados, podría suplir esta cuestión, queda manifiesta que la selección de fondos por un criterio tan amplio como es la Materia arroja en la actualidad resultados poco definidos.

Contexto cultural

Junto con el anterior, debería ser un campo básico de búsqueda en el ejemplo de la cerámica andalusí que nos ocupa (18). Sin embargo, ante la multiplicidad de términos es casi imposible acotar las búsquedas si bien los más utilizados para el inventario/catálogo de la cerámica islámica peninsular son, entre otros:

- Arte islámico
- Al-Andalus
- Al-Andalus. General. Islámica
- Islam
- Islámico
- Islámico medieval
- Edad Media. Al-Andalus. General

Y si la búsqueda pretende un elemento cronológico más específico (incluido dentro de la generalidad del período medieval islámico español), por ejemplo la etapa almohade, resultan, entre otros:

- Edad Media. Al-Andalus. Almohade
- Bajomedieval. Almohade
- Almohade. Islámico
- Almohade. Islámica
- Almohade

- Islámico. Almohade

De esta manera, si el término utilizado para el inventario/catálogo ha sido “Al-Andalus”, quedarán excluidas de la búsqueda otras piezas clasificadas mediante el empleo de términos como “Islámico medieval”, “Almohade”, etc.

En el mismo caso que los elementos almohades, si se realiza una indagación de material nazarí se localizará la colección del Museo de la Alhambra, identificada con buen criterio como Nazarí, pero quedarán fuera, por ejemplo, las piezas inventariadas/catalogadas a buen juicio como Nazarí. Islámica de los Museos de Almería y Málaga, y viceversa.

El problema en todos los casos se agrava cuando en algunas instituciones una falta de sistematización puede generar diversidad en el inventario/catálogo de un mismo fondo.

Objeto

En lo que respecta a este campo, en el caso de la cerámica medieval andalusí de carácter doméstico hay una cierta estandarización, fruto sin duda de los avances en los estudios terminológicos y cerámicos que desde la década de los años 70 del siglo pasado ha experimentado la arqueología medieval.

De esta manera, si, por ejemplo, se desea obtener información sobre recientes cerámicos andalusíes de forma abierta y clasificados dentro de la función de servicio de mesa, la mayor parte de los museos han inventariado/catalogado sus fondos empleando dos términos muy extendidos: ataifor y jofaina.

Sin embargo, existen excepciones y la utilización de otros términos para referirse a objetos similares (en morfología y contexto cultural) como: fuente, plato, cuenco, escudilla, etc.

Si bien este tema implicaría abrir una línea conceptual y terminológica de discusión, destaca la dificultad de

búsqueda de piezas similares en el Catálogo Colectivo en web, problema que entronca con la realidad ya aludida de la necesidad de generar términos comunes que engloben a otros secundarios o descriptores.

La disparidad es mayor en el caso de las formas cerradas, tales como jarrita/o, jarra, redoma, etc., utilizándose términos dispares para objetos similares (Figura 1).

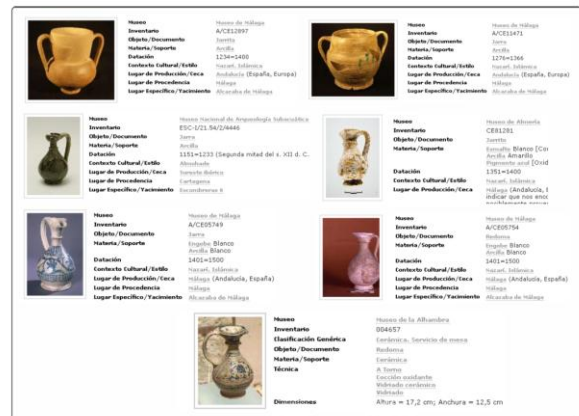


Fig. 1. Jarra, jarrita/o y redoma para piezas similares en distintos museos. Disponible en: <http://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?index=true>

Hay incluso casos en los que ante la especialidad de una pieza determinada y la elección de un término poco corriente, sin un manual de búsquedas asociado, puede incluso determinar que no aparezca en una indagación genérica por el campo Objeto.

Finaliza este apartado con paradigmas relativos a la cerámica andalusí arquitectónica para evidenciar que, aunque tratándose de clasificaciones bien realizadas, la disparidad en el método redundará en la dificultad añadida a la búsqueda de objetos similares. Por ejemplo, en el Museo de la Alhambra se ha utilizado en el campo Objeto el término panel de alicatado mientras que en el Museo Arqueológico de Granada se ha optado por el de zócalo, término señalado en el caso del museo anterior en el campo Uso/función (Figura 2). Si bien ambas clasificaciones pueden resultar correctas dentro de la sistematización terminológica aplicada por cada institución, e incluso

ante las particularidades de cada pieza, la realidad es que en el campo que nos ocupa han sido registradas en la herramienta informática con nombres distintos, hecho que dificulta la agrupación en una búsqueda conjunta a través del campo Objeto e, incluso, la imposibilidad de acceso a algunas piezas si no se plantean determinados términos en las búsquedas.



Fig.2. Panel de alicatado y zócalo para piezas similares en distintos museos. Disponible en: <http://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?index=true>

El Museo de la Alhambra. Propuesta para la mejora en la accesibilidad a los contenidos museográficos

Ante esta realidad compleja, desde el año 2006 en el Museo de la Alhambra se están desarrollando tres grandes actuaciones que prevalecen en la actualidad:

1. Creación de metodologías y procedimientos normalizados con el objeto de confeccionar un manual general de procedimientos propio y sistematizar el proceso de inventario y catálogo en DOMUS. Partiendo de la estructura del sistema, de la Normalización documental de Museos y de la consulta de bibliografía especializada, se han adaptado estos criterios al fondo del Museo de la Alhambra. Los documentos metodológicos se han confeccionado en función de tres grandes niveles de normalización jerarquizados (Figura 3).

- a. Definición de fases y secuencias del trabajo.
- b. Dentro de cada fase, establecer protocolos asociados con normativas de distinta índole (para atender a los procesos de trabajo y organización, así como pautas generales y específicas relativas a la

terminología y clasificaciones según soportes materiales del fondo); así como al desarrollo de diversos formularios.

2. Mantenimiento de metodologías y procedimientos normalizados, así como revisión sistemática y actualización de datos en DOMUS de procesos de inventario/catálogo ya realizados.

Teniendo en cuenta las necesidades de búsquedas internas que genera la propia institución, así como la diversidad de usuarios que acceden al catálogo público, el Museo de la Alhambra está trabajando en la conformación de un manual de búsqueda en el que se plasmará el carácter sistemático de los documentos metodológicos creados.

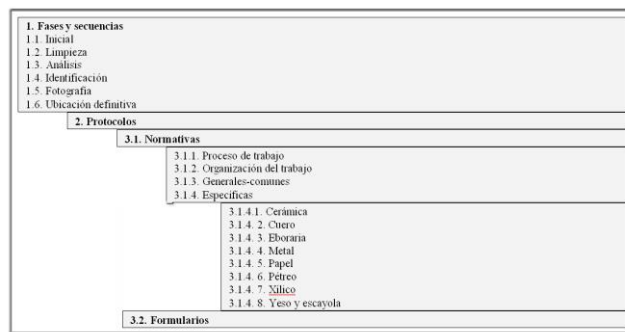


Fig. 3. Esquema de actuaciones metodológicas desarrolladas en el Museo de la Alhambra

Conclusiones

Ante los ejemplos vistos, es evidente el problema existente en la actualidad en las consultas del Catálogo Colectivo en red estatal debido a la disparidad de términos y/o criterios empleados.

Como se ha visto, cualquier consulta, o es extremadamente amplia, o excluirá piezas relevantes a pesar de compartir similares características. El usuario debe por ello realizar numerosas búsquedas, y sobretodo, saber o intuir cuáles son los términos a buscar. Además, para que la búsqueda sea exhaustiva es necesario revisar cada fondo museístico particular y conocer cuál ha sido el criterio de catalogación adoptado. Por otra parte, aunque por lo general a partir de las consultas realizadas al mencionado Catálogo

Colectivo cada museo refleja la adopción de unos criterios homogéneos aplicados para la catalogación de la selección de sus fondos, se advierte cierta disparidad que influye igualmente en el acceso a los fondos.

Un modelo de trabajo similar al desarrollado en el Museo de la Alhambra puede ser de gran utilidad en otros museos que quieran dotarse de procedimientos normalizados y herramientas metodológicas específicas para el desarrollo de los procesos de inventario y catalogación de sus fondos, uniformizando así la documentación de sus colecciones y facilitando con ello una accesibilidad a los contenidos a partir de la conformación de un manual de búsquedas que guíe el usuario.

Así, desde la implantación de DOMUS, en el Museo de la Alhambra se han confeccionado unas herramientas metodológicas que permiten trabajar de forma sistemática en el inventario y catálogo del fondo museográfico con el fin de facilitar el acceso al catálogo interno y público de la colección. Aparte de su creación, estas herramientas requieren de un mantenimiento y actualización continuo, tanto de los procedimientos normalizados como de los datos registrados en la herramienta informática.

Si en general se supone un intento de coherencia interna en los planteamientos terminológicos usados en cada institución, consideramos que además se debería facilitar el modo y metodología empleada por cada museo en el proceso de inventario/catálogo con el fin de posibilitar las búsquedas generales y el acceso a la información con garantías de calidad. Igualmente es necesario establecer un consenso terminológico entre todos los museos usuarios de DOMUS.

Notas

- (1) Denominación actual de dicho ministerio.
- (2) Domus. Estado actual de la implantación, (documento [www](http://www.mcu.es/museos/docs/Domus_implantacion.pdf)). Disponible en: http://www.mcu.es/museos/docs/Domus_implantacion.pdf. Consulta: 28 de noviembre de 2012.
- (3) Documentación de colecciones en los Museos, (documento [www](http://www.mcu.es/museos/CE/Funciones/Documentacion/DocumentacionColecciones.html)). Disponible en: <http://www.mcu.es/museos/CE/Funciones/Documentacion/DocumentacionColecciones.html>. Consulta: 28 de noviembre de 2012.
- (4) *Ibidem*.
- (5) Para más detalle ver Programa de documentación de colecciones, (documento [www](http://www.mcu.es/museos/docs/Camp_catalogacion.pdf)). Disponible en: http://www.mcu.es/museos/docs/Camp_catalogacion.pdf. Consulta: 28 de noviembre de 2012.
- (6) Documentación de colecciones en los Museos...
- (7) Los diccionarios especializados reúnen terminología específica de su correspondiente ámbito temático, estructurándose en los siguientes capítulos: diccionario; tesoro (estructura jerárquica y cuerpo del tesoro); modelos de catalogación; bibliografía básica e ilustraciones. La terminología reunida se refiere a las facetas: denominaciones de objetos y sus componentes; materias de elaboración y decoración; técnicas de elaboración y decoración; términos de descripción especializados (formales y tipológicos), ver Tesoros de Patrimonio Cultural, (documento [www](http://www.mcu.es/museos/docs/Tesoros_Patrimonio_Cultural.pdf)). Disponible en: http://www.mcu.es/museos/docs/Tesoros_Patrimonio_Cultural.pdf. Consulta: 28 de noviembre de 2012.
- (8) Los tesauros genéricos serán aplicables a la catalogación de todo tipo de bienes culturales, muebles e inmuebles. Incluyen diccionario terminológico y tesoro. La terminología reunida en estos tesauros se selecciona en función de su aplicación en varios campos clave en la catalogación y recuperación de información sobre los bienes culturales: denominaciones de bienes culturales; materias de elaboración y decoración; técnicas de elaboración y decoración; contextos culturales (períodos históricos, estilos artísticos y grupos

culturales); iconografía y lugares geográficos. El objetivo final es incorporar estos vocabularios técnicos como herramientas de control terminológico, tanto a la aplicación informática de gestión museográfica (DOMUS) como a los sistemas de información sobre Patrimonio Histórico, ver: Tesoros de Patrimonio Cultural... .

(9) Domus, (documento www). Disponible en: http://www.mcu.es/museos/docs/Domus_funcionalidades.pdf. Consulta: 28 de noviembre de 2012.

(10) Red digital de Colecciones de Museos de España, (documento www). Disponible en: <http://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?index=true>. Consulta: 28 de noviembre de 2012.

(11) Documentación de colecciones en los Museos... . Para más información sobre el acceso a las colecciones en Red, se remite a CER.ES. Colecciones en Red, Catálogo Colectivo en línea que reúne información e imágenes de una importante selección de los bienes culturales que forman las colecciones de todos los museos integrantes de la Red Digital de Colecciones de Museos de España, ver (<http://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?index=true>) y, en concreto para el caso andaluz, el Portal de Museos de Andalucía (http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos/domus.jsp?p=mas_info).

(12) Esta actuación se ha realizado gracias a los esfuerzos desplegados por el PAG que desde el año 2005 hasta la actualidad ha llevado a cabo distintos proyectos para el desarrollo del inventario-catalogación, documentación y divulgación de los fondos museográficos a través de DOMUS. En la actualidad se han registrado en la herramienta un total de 79.614 objetos, de los cuales 8.976 poseían número de inventario y 70.638 han sido inventariados ex novo. De este cómputo inventariado, se han catalogado 2.178 piezas significativas, de las que 520 son visibles en la web, esperando que en breve la suma ascienda en 1.000 objetos más (datos obtenidos a fecha de 22 de noviembre de 2012).

(13) Normalización Documental de Museos, (documento www). Disponible en:

<http://www.mcu.es/museos/MC/NDM/index.html>.

Consulta: 28 de noviembre de 2012 y Tesoros de Patrimonio Cultural... .

(14) *Ibidem*.

(15) ALQUÉZAR YÁNEZ, E. M^º. "Domus, un sistema de documentación de museos informatizado. Estado de la cuestión y perspectivas de futuro", *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, nº 0, 2004, pp. 38 y 39.

(16) El análisis se ha centrado fundamentalmente en los museos con colecciones arqueológicas de Granada y Andalucía. Las consultas se han realizado entre el 21 y el 30 de noviembre de 2012.

(17) En el caso de Andalucía (Portal de Museos de Andalucía) la disparidad es evidente sólo revisando los fondos de algunas instituciones donde puede contemplarse que los términos principales utilizados son: arcilla (Museos Arqueológicos de Granada, Córdoba y Almería, más el Museo de Jaén, el Museo de Bellas Artes de Sevilla y el Museo de Málaga); cerámica (Museo de la Alhambra, Museo Casa de los Tiros de Granada y Museo Bellas Artes de Sevilla); y barro (Museo Casa de los Tiros de Granada, Museo Bellas Artes de Granada y Museo Arqueológico de Sevilla). Si ampliamos la búsqueda al Catálogo Colectivo en red estatal (CER.ES. Colecciones en Red, Red Digital de Colecciones de Museos de España), obtenemos por arcilla un resultado de 15.096, para cerámica 8.882, y para barro 1.795. Se puede comprobar como de forma preferente el Museo Arqueológico Nacional ha empleado: arcilla; el Museo de Zaragoza: cerámica; el Museo Sefardí de Toledo: barro; o el Museo de Menorca: terra cuita (traducido por barro cocido).

(18) En el caso de Andalucía (Portal de Museos de Andalucía), no se contempla en la actualidad este campo en las búsquedas.

Bibliografía

► ALQUÉZAR YÁNEZ, E. M^º. "Domus, un sistema de documentación de museos informatizado. Estado de la cuestión y perspectivas de futuro",

- Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales, nº 0, 2004, pp. 24-81.
- CARRETERO, A. et alli. Normalización documental de Museos: elementos para una aplicación informática de gestión museográfica. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Ministerio de Educación y Cultura, 1996.
 - Documentación de colecciones en los Museos, (documento [www](http://www.mcu.es/museos/CE/Funciones/Documentacion/DocumenatacionColecciones.html)). Disponible en: <http://www.mcu.es/museos/CE/Funciones/Documentacion/DocumenatacionColecciones.html>. Consulta: 28 de noviembre de 2012.
 - Domus. Estado actual de la implantación, (documento [www](http://www.mcu.es/museos/docs/Domus_implantacion.pdf)). Disponible en: http://www.mcu.es/museos/docs/Domus_implantacion.pdf. Consulta: 28 de noviembre de 2012.
 - Normalización Documental de Museos, (documento [www](http://www.mcu.es/museos/MC/NDM/index.html)). Disponible en: <http://www.mcu.es/museos/MC/NDM/index.html>. Consulta: 28 de noviembre de 2012.
 - K. KROUSTALLIS, S. Diccionario de Materias y Técnicas (I). Tesoro para la descripción y catalogación de bienes culturales. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Subdirección General de Museos Estatales, Ministerio de Cultura, 2008.
 - La documentación en el Museo, (documento [www](http://infonautica.net/docs/jaca2010/alquezar.pdf)). Disponible en: <http://infonautica.net/docs/jaca2010/alquezar.pdf>. Consulta: 28 de noviembre de 2012.
 - LORENTE, M. "La lección de las cosas. El patrimonio histórico educativo en Aragón", Aragóneduca, Revista del Museo Pedagógico de Aragón, nº 2, sept. 2010, pp. 67-77.
 - PADILLA C; MAICAS R. y CABRERA P. Diccionario de Materiales Cerámicos. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Subdirección General de Museos Estatales, Ministerio de Educación Cultura y Deporte, 2002.
 - Portal de Museos de Andalucía, (documento [www](http://www1.ccul.junta-andalucia.es/cultura/museos/)). Consulta: 22 de noviembre de 2012
 - Programa de documentación de colecciones , (documento [www](http://www.mcu.es/museos/docs/Camp_catalogacion.pdf)). Disponible en: http://www.mcu.es/museos/docs/Camp_catalogacion.pdf. Consulta: 28 de noviembre de 2012.
 - Red digital de Colecciones de Museos de España, (documento [www](http://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?index=true)). Disponible en: <http://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?index=true>. Consulta: 22 de noviembre de 2012.
 - Tesoro, (documento [www](http://es.wikipedia.org/wiki/Tesoro)). Disponible en: (<http://es.wikipedia.org/wiki/Tesoro>). Consulta: 28 de noviembre de 2012.
 - Tesoros de Patrimonio Cultural, (documento [www](http://www.mcu.es/museos/docs/Tesoros_Patrimonio_Cultural.pdf)). Disponible en: http://www.mcu.es/museos/docs/Tesoros_Patrimonio_Cultural.pdf. Consulta: 28 de noviembre de 2012.

Breve currículum del equipo de trabajo

Equipo multidisciplinar formado por arqueólogos licenciados en Historia del Arte e Historia que desempeñan desde hace varios años una actividad profesional ligada al ámbito andalusí, especialmente a la investigación arqueológica y al inventario, documentación, estudio y catalogación de materiales arqueológicos y fondos museográficos.

Comunicaciones ETPM2012

Estudio de la información sobre accesibilidad que publican las webs institucionales de los museos de Ciencia y Planetarios de España y Portugal

Cristina González, Lourdes López,
Ana Moreno, Rocío Carrasco, Amèlie Cheveau,
Parque de las Ciencias de Granada

Con el fin de mejorar la información sobre accesibilidad que publicamos en nuestra Web: www.parqueciencias.com decidimos conocer como abordan este tema algunos museos de referencia mundial. De este modo se han analizado las Websites de los 20 museos más visitados del mundo en el año 2011 (<http://www.travelandleisure.com>). Conocer estos 20 casos ha permitido elaborar un patrón de evaluación aplicable a cualquier museo. El patrón lo hemos utilizado para evaluar a los 20 museos más visitados del mundo así como a los museos de ciencia y planetarios de España y Portugal, adscritos a ECSITE (Red Europea de Museos y Centros de Ciencia), a la Red Española de Museos de Ciencia y a Ciencia Viva (Red Portuguesa de Museos de Ciencia). Estos segundos de interés particular en nuestro caso por tratarse de museos afines al nuestro y además de nuestro entorno.

La primera fase de evaluación de las websites ha consistido en determinar si tienen o no algún tipo de información sobre accesibilidad. Y una vez hemos pasado este filtro, en aquellas que se ha obtenido una respuesta afirmativa se ha procedido, siguiendo el patrón de evaluación, al análisis detallado de los diferentes servicios y actividades en torno a cuatro ámbitos de discapacidad: física, visual, auditiva e intelectual. Estos ítems se han determinado con un sistema de respuesta cerrada sí/no. De esta forma, hemos hecho una valoración cuantitativa puntuando el nivel de información sobre accesibilidad publicada en

la web con un máximo de 40 puntos, el modelo ideal, y un valor de cero, que obtendrían aquellas webs que solo señalan que sus centros son accesibles sin aportar más información.

Tras someter nuestra web a este análisis, hemos procedido a la segunda fase del trabajo: comparar la accesibilidad del espacio físico del museo con la información que sobre la misma hay en la web. Para ello, hemos utilizado el mismo patrón de evaluación eliminando la primera parte de información básica que incluye los siguientes ítems: Iconos; Contempla todas las discapacidades; Divididos en tipo de discapacidad; Información adaptada para descargar y Contacto. Así, el nivel de correspondencia entre unos resultados y otros nos ha permitido valorar si estamos comunicando bien los servicios que sobre accesibilidad tiene nuestro espacio físico en nuestro sitio virtual

De este modo, el patrón desarrollado es una herramienta de evaluación adaptable a cualquier museo para analizar tanto la accesibilidad del espacio físico como la comunicación que se hace a través de la Web.

Introducción

El Parque de las Ciencias es un museo y centro interactivo de ciencia de 70.000 m², situado a 15 minutos a pie del centro histórico de Granada. Desde su inauguración, en 1995, se mantiene como el museo más visitado de Andalucía. Más de 6 millones de personas conocen ya sus instalaciones, una cifra que lo ha consolidado como centro de referencia internacional de la divulgación científica en el sur de Europa. Entre los objetivos que impulsaron su creación destaca el de fomentar la democratización de la ciencia y favorecer el acceso a toda la ciudadanía al conocimiento.

Es por eso por lo que una de sus líneas de trabajo ha sido la adaptación de los espacios para facilitar la

visita a las personas que padecen cualquier tipo de discapacidad sea física, auditiva, visual o intelectual.

En la actualidad se siguen desarrollando iniciativas para crear un “museo para todos” como la que sustenta el presente trabajo de investigación: mejorar la información publicada en nuestra Web www.parqueciencias.com sobre accesibilidad.

Y es que según los últimos datos publicados por el Observatorio Estatal de la Discapacidad en 2012 más de 4.000.000 de personas padecen algún tipo de discapacidad en España, lo que equivale a un 8,5% de la población. Una cifra que va en aumento debido al envejecimiento de la sociedad española y que pone de manifiesto la necesidad de desarrollar programas y espacios culturales adaptados a todos los públicos. No solo en lo que al escenario físico se refiere, si no también al virtual. Tal y como recomienda PREDIF en su guía de turismo accesible: “Los servicios dirigidos a las personas con necesidades especiales deben darse a conocer en la página Web del museo”.

Se trata de un segmento de público muy relevante a la vez que interesante por el significativo porcentaje que representa y porque este perfil social contribuye a la desestacionalización del turismo. Según la Unión Europea (Eurostat) el 51% del segmento de personas con modalidad reducida y/o discapacidad no tienen responsabilidades laborales, viven de pensiones de invalidez o jubilación, por lo tanto, hay mayor disposición a viajar en cualquier época del año (Manual Especializado de Turismo Accesible, 2012).

Así, la habilitación de los museos y monumentos para responder a esta demanda es un acicate para el desarrollo económico y social del entorno en el que se ubica dicho centro. En este contexto surgió el estudio que exponemos.

Muestra de estudio

La muestra de estudio se estructura en tres partes:

-Los 20 museos más visitados del mundo según la Web [travelandleisure](http://travelandleisure.com) que son: The Metropolitan Museum of Art (USA), Museum of Modern Art (USA), Museum Natural History of Washington (USA), Museo del Louvre (París), La Cité de las Sciences et d’Industrie (París), Smithsonian Natural Museum of American History (USA), Musée d’Orsay (París), National Gallery of Art (USA), American Museum of Natural History (USA), Centre Pompidou (París), National Gallery (Londres), The Sciences Museum (Londres), Victoria and Albert Museum (Londres), British Museum (Londres), Tate Modern (Londres), Natural History Museum (Londres), Air and Space Museum (USA), Vatican Museums (Italia), Museo del Prado (España) y Museum National (Korea).

-Los 28 museos de ciencia y planetarios españoles adscritos a la Red Europea de Museos y Centros de Ciencia ECSITE y a la Red Española de Museos de Ciencia: Museos Científicos Coruñeses (La Coruña) (ECSITE y Red Española de Museos de Ciencia); Museo de Ciencias Príncipe Felipe (Valencia) (ECSITE y Red Española de Museos de Ciencia); Museo Nacional de Ciencias Naturales (Madrid) (Red Española de Museos de Ciencia); Museo Nacional de la Ciencia y la Tecnología (Madrid) (Red Española de Museos de Ciencia); Museo de Ciencias Naturales de Barcelona (Red Española de Museos de Ciencia); Cosmocaixa Madrid (ECSITE y Red Española de Museos de Ciencia); Cosmocaixa Barcelona (ECSITE y Red Española de Museos de Ciencia); Fundación Conjunto Paleontológico de Teruel (Teruel) (ECSITE y Red Española de Museos de Ciencia); Museo de las Ciencias y el Cosmos (Tenerife) (Red Española de Museos de Ciencia); Planetario (Mallorca) (Red Española de Museos de Ciencia); Planetario (Castellón) (Red Española de Museos de Ciencia); Museo Jurásico (Asturias) (Red Española de Museos de Ciencia); Real Jardín Botánico (Madrid) (Red Española de Museos de Ciencia); Casa de las Ciencias (La Rioja)

(Red Española de Museos de Ciencia); Centro de Ciencia Principia (Málaga) (Red Española de Museos de Ciencia); Planetario/Observatorio Astronómico (Madrid) (Red Española de Museos de Ciencia); Pamplonetario (Pamplona) (Red Española de Museos de Ciencia); Museo de la Ciencia de Valladolid (Red Española de Museos de Ciencia); Museo de las Ciencias (Cuenca) (Red Española de Museos de Ciencia); Museo de la Ciencia y el Agua (Murcia) (Red Española de Museos de Ciencia); Parque de las Ciencias (Granada) (ECSITE y Red Española de Museos de Ciencia); Museu de la Ciència i de la Tècnica de Catalunya (Terrasa) (ECSITE y Red Española de Museos de Ciencia); Museu Agbar de les Aigües (Cornellà de Llobregat) (ECSITE); Museo Elder de la Ciencia y la Tecnología (Las Palmas de Grana Canaria) (ECSITE y Red Española de Museos de Ciencia); Mmaca-Museo de Matemàtiques de Catalunya (Barcelona) (ECSITE); Eureka Zientzia Museoa Kutxa (San Sebastián) (ECSITE y Red Española de Museos de Ciencia); Elhuyar Fundazioa (Usurbil) (ECSITE) y BTEK Bizi Teknologia (Zamudio) (ECSITE).

-Los 15 museos de ciencia portugueses adscritos a la Red Europea de Museos y Centros de Ciencia ECSITE y a la Red Portuguesa de Museos de Ciencia: Centro Ciencia Viva da Amadora (Amadora) (ECSITE); Pavilhao del Conhecimento (Lisboa) (ECSITE y Red Ciencia Viva); Museo de Ciencia de la Universidad de Lisboa (Lisboa) (ECSITE); Fabrica Centro de Ciencia Viva (Aveiro) (ECSITE y Red Ciencia Viva); Visionarium (Santa Maria da Feira) (ECSITE y Red Ciencia Viva); Exploratório Infante D. Henrique (Coimbra) (ECSITE y Red Ciencia Viva); Centro Ciencia Viva de Braganca (Braganca) (ECSITE y Red Ciencia Viva); Centro de Ciencia Viva de Estremoz (Estremoz) (ECSITE y Red Ciencia Viva); Centro de Ciencia Viva de Lagos (Lagos) (ECSITE y Red Ciencia Viva); Centro Ciencia Viva de Proenca-a-Nova (Proenca-a-Nova) (ECSITE y Red Ciencia Viva); Centro Ciencia Viva de Tavira (Tavira) (ECSITE y Red Ciencia Viva); Centro Ciencia Viva de Vila do Conde (Vila do Conde) (ECSITE y Red Ciencia Viva); Centro Ciencia Viva de Alviela (Alcanena) (ECSITE y Red

Ciencia Viva); Centro Ciencia Viva do Lousal (Lousal) (ECSITE y Red Ciencia Viva) y Museu da Água da EPAL (Lisboa) (ECSITE).

Metodología

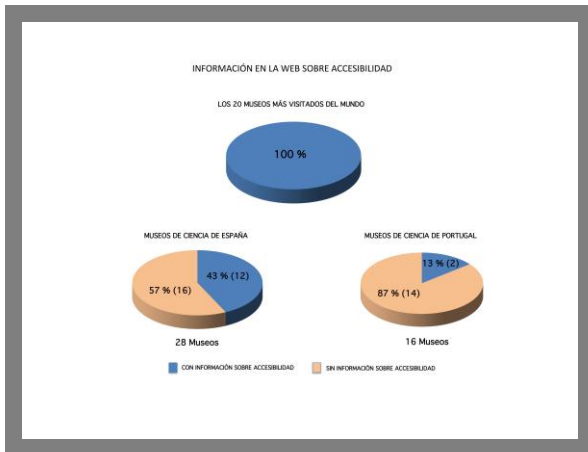
El análisis de la información sobre accesibilidad publicada por las Webs de los museos se ha llevado a cabo con un patrón de evaluación diseñado ex profeso para este estudio. El patrón (ANEXO 1) se estructura en torno a cinco áreas: Información básica, Discapacidad Visual, Discapacidad Auditiva, Discapacidad Intelectual, y Discapacidad Física que hemos valorado con respuesta cerrada Sí/NO. Para los casos de respuesta afirmativa se ha desarrollado un análisis detallado que evalúa 40 aspectos diferentes y con el que extraemos una valoración cuantitativa sobre un máximo de 40 y un mínimo de 0 puntos para aquellos que no publican ninguna información sobre accesibilidad.

Los 40 ítems analizados son:

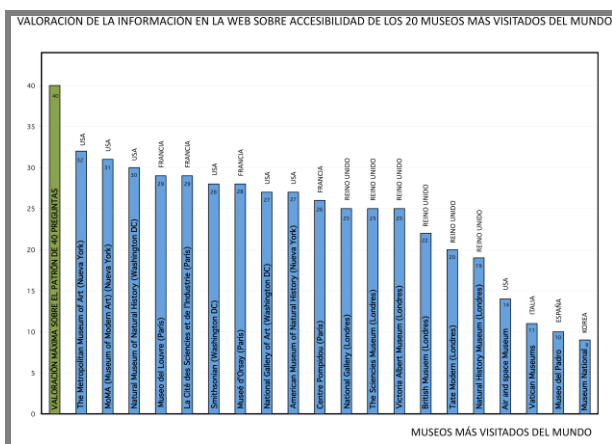
1. Información básica: iconos; contempla todas las discapacidades; divididos en tipo de discapacidad; información adaptada para descargar y contacto.
2. Discapacidad visual: Audioguías; texto en braille; texto en macrocaracteres; materiales táctiles; lupas; biblioteca adaptada; visitas guiadas y talleres especiales.
3. Discapacidad auditiva: sistemas de inducción magnética; vídeos subtítulos; audiotranscripciones; lenguaje de signos; lectura labial; signoguías; videoguías; teléfonos públicos adaptados; visitas guiadas y talleres especiales.
4. Discapacidad intelectual: visitas guiadas y talleres especiales.
5. Discapacidad física: Aseos adaptados; entrada; taquilla; aparcamiento; ascensores; rampas o escaleras mecánicas; restaurante o cafetería; tienda; espacios de descanso; planetario; auditorio o teatro; teléfonos públicos adaptados; sillas de rueda; visitas guiadas y talleres especiales.

Hemos utilizado este mismo patrón, eliminando el apartado de información básica, para la evaluación de la accesibilidad espacio físico. Una vez hemos obtenido los resultados con ambos patrones, hemos realizado una comparativa para evaluar el nivel de correspondencia entre unos y otros. Lo que nos ha permitido conocer aquellos aspectos que sí tenemos en el espacio físico y que no hemos comunicado bien y al contrario. Al mismo tiempo la evaluación del espacio físico nos ha ayudado a reconocer nuestras fortalezas y debilidades en el ámbito de la accesibilidad.

Tal y como hemos expuesto anteriormente, esta metodología se puede emplear en la evaluación de cualquier museo de arte o de ciencia.



Graf. 1. Resultados



Graf. 2. Los 20 museos más visitados del mundo

Resultados

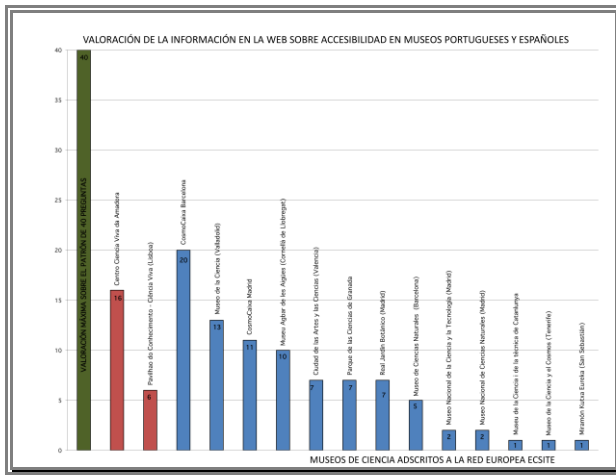
Tres museos americanos son los que han obtenido una mayor puntuación en la evaluación de la información sobre accesibilidad que publican en sus webs. The Metropolitan Museum of Art (MET) y el Museum of Modern Art (MoMA), ambos de Nueva York, y el National Museum of Natural History de Washington son los que más servicios ofrecen en materia de accesibilidad. Ahora bien, si nos adentramos en el análisis detallado realizado, estos tres no son los que mejor abordan la información ya que, aunque los dos primeros sí contemplan todas las discapacidades, no tienen la información dividida y el tercero no contempla una de las discapacidades analizadas: la intelectual y tampoco tiene dividida la información. En cambio, los franceses Museè D' Orsay y Centre Pompidou, pese a que tienen una menor puntuación, sí contemplan todas las discapacidades y sí tienen dividida la información por discapacidades.

A la hora de establecer el modelo ideal de la información sobre accesibilidad que debe publicarse en la web debemos fijarnos en los museos que mayor puntuación han obtenido. Así, el MET es con 32 puntos el primero del ranking. Este museo contempla todas las discapacidades aunque no divide la información. De los ítems analizados, los únicos que no contempla en la información publicada en su web son: para discapacidad auditiva la lectura labial, las signoguías y las videoguías; para la física los talleres especiales y para la visual las lupas y la biblioteca adaptada.

En el caso del MOMA, al igual que el anterior, contempla todas las discapacidades pero no divide la información por modalidad y los elementos que no recoge en la información publicada son: en discapacidad visual las lupas y la biblioteca adaptada; en auditiva las signoguías y la lectura labial y en física los espacios de descanso, el aparcamiento adaptado y el auditorio o teatro adaptado.

También destacan en puntuación los museos ingleses National Gallery y el Science Museum. Este último, aunque no está en los primeros puestos del ránking, sí contempla todas las discapacidades y presenta la información dividida.

Por otro lado, es reseñable que algunos de los museos más visitados no alcanzan ni siquiera el umbral de los 20 puntos sobre 40, lo cual deja al descubierto una gestión insuficiente sobre la información en materia de accesibilidad expuesta en sus webs, que puede llevar a la interpretación de que dicha institución no presta especial interés a usuarios discapacitados.



Graf. 3. Museos de ciencia españoles

Museos de ciencia españoles

En el caso de España, de los 28 museos analizados solo 13 publican información sobre accesibilidad en sus páginas Webs. El CosmoCaixa de Barcelona es el que mayor puntuación obtiene con un 20 sobre 40. Sin embargo, es el Museo de Ciencias de Valladolid el único que informa en la Web sobre todas las discapacidades, incluida la discapacidad intelectual que, en general, es la gran olvidada por la mayoría de los museos.

El patrón de evaluación da puntuaciones muy bajas a los pocos museos de ciencia españoles que publican información sobre accesibilidad. Estos resultados indican que, en general, los museos españoles salen mal parados tanto en la cantidad como en la calidad

de la información que dan sobre accesibilidad en sus Webs. Ya que no solo es escasa si no que está mal expuesta.

La mayoría no publican la información sobre accesibilidad en sitios visibles, no dan información completa de la adaptación de las instalaciones a las diferentes discapacidades y muy pocos señalan los inconvenientes que puede tener una persona en sus instalaciones, solo mencionan los valores positivos. En cuanto a la información para descargar en función del tipo de discapacidad, ningún museo analizado la tiene en su Website.

Estos resultados deberán cotejarse con los obtenidos en el análisis del espacio físico, ya que es muy probable que suceda, como ha ocurrido en el análisis de nuestro propio museo, que se dispongan de más servicios y actividades sobre accesibilidad de las que se comunican en la Web.

Museos de ciencia portugueses

En el caso de Portugal solo 2 de los 16 analizados publican información sobre accesibilidad en sus Webs: el Centro de Ciencia Viva de Amadora con una puntuación de 16 sobre 40 y el Pavilhao del Conhecimento de Lisboa con un 6 sobre 40.

Conclusiones

Los museos más visitados del mundo son conscientes de la necesidad de crear “museos para todos” y de la importancia que tiene la información que se publica en la Web para lograrlo. Es por ello por lo que todos dan información sobre este aspecto, aunque hay diferencias tanto en la forma como en el contenido. En este sentido, son los museos americanos los que mejor tratan el tema de accesibilidad en sus espacios virtuales, seguidos de los franceses e ingleses. La mayoría abarcan todas las discapacidades y dan información clara de los programas y los servicios

destinados a las mismas en enlaces específicos dedicados a la accesibilidad.

En cambio, los museos de ciencia españoles y portugueses deben mejorar. Muy pocos dedican espacio a la accesibilidad en sus Webs y los que sí lo hacen, raramente abordan todas las discapacidades o exponen la información sobre accesibilidad de una forma clara y precisa.

Ante estos resultados, parece evidente que los museos deben evaluar, por un lado, la accesibilidad de sus espacios físicos y, por otro lado, la información que dan en sus Webs para lograr una correspondencia entre ambos.

Así, desde nuestro punto de vista y conociendo cómo lo hacen otros museos, la situación ideal es que las Webs de los museos recojan la información real sobre el nivel de accesibilidad de sus espacios para facilitar la planificación de la visita a todos los públicos. Para que la información sea clara y directa debe estructurarse por tipo de discapacidad, contener los iconos universales correspondientes y estar ubicada en sitios visibles de las portadas principales de las Webs.

Además, es importante especificar no sólo los servicios que se ofrecen, sino también las dificultades o inconvenientes que presenta el centro en función de la discapacidad.

Por otro lado, es importante el diseño de material informativo adaptado a las diferentes discapacidades y de libre acceso y descarga en los Websites de los museos.

A partir de estas conclusiones, estamos en disposición para rediseñar nuestra web e informar a nuestros visitantes sobre la accesibilidad en nuestro museo tanto en características arquitectónicas, servicios como actividades. Este estudio también nos ha ayudado a ser conscientes de que no hay correspondencia entre la accesibilidad que ofrecemos

en el espacio físico y la información que publicamos en la Web, con lo que este será el primer paso a dar.

Asimismo, nos ha incitado a diseñar programas de futuro para mejorar la accesibilidad del Parque de las Ciencias como el que estamos trabajando en la actualidad que es el desarrollo de una audioguía y signoguía para visitar el Pabellón Viaje al Cuerpo Humano y que pondremos en marcha a lo largo de 2013.

Con todo ello, animamos a los museos, tanto de ciencia como de arte, a que lleven a cabo esta evaluación y potencien la comunicación de sus servicios y actividades sobre accesibilidad en sus sitios Webs. comunicacion@parqueciencias.com

Bibliografía

- Valdés Sagüés, Carmen. La difusión, una función del museo. Editorial: Unirioja. En: <http://201.147.150.252/handle/123456789/1209> [Consulta 28-11-2012]
- Asociación Profesional de Museólogos de España. Hagamos accesibles los museos. En: <http://www.apme.es/html/documento5.htm> [Consulta 28-11-2012]
- M. Hoyo y C. Valiente. Turismo accesible, turismo para todos: la situación de España y Cataluña. Cuaderno de Turismo, 2010. En: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/398/39813352002.pdf> [Consulta 28-11-2012]
- Jaén Accesible, 2012. Manual Especializado de Turismo Accesible. En: <http://www.jaenaccesible.org/meta/> [Consulta 25-11-2012]
- Traducción y Accesibilidad. Ciencia Para Todos, TACTO. Cómo hacer un museo accesible. En: <http://proyectotacto.tracce.es/Investigacion/Resultados/Accesibilidad-museistica/Como-hacer-un-museo-accesible/index.html> [Consulta 25-11-2012]

- Observatorio Estatal de la Discapacidad, 2012. Perfil sociodemográfico de las personas con discapacidad en España. En: <http://www.observatoriodeladiscapacidad.es/temas/poblacion/perfil> [Consulta 25-11-2012]
- Plataforma representativa Estatal de Discapacitados Físicos. Monumentos, museos y puntos de interés turístico. Accesibles para Todos. PREDIF. Madrid. 2010
- Plataforma representativa Estatal de Discapacitados Físicos. Manual para la organización de congresos y ferias para todos. PREDIF. Madrid. 2008
- TravelLeisure, 2011. World's most visited museums. En: <http://www.travelandleisure.com/articles/worlds-most-visited-museums> [Consulta 25-01-2012].

Anexo

PATRÓN DE EVALUACIÓN DE LA WEB		
INFORMACIÓN BÁSICA	SI	NO
Iconos		
Contempla todas las discapacidades		
Divididos en tipo de discapacidad		
Información adaptada para descargar		
Contacto		
DISCAPACIDAD VISUAL	SI	NO
Audioguías		
Texto en braille		
Texto en macrocaracteres		
Materiales táctiles		
Lupas		
Biblioteca adaptada		
Visitas guiadas		
Talleres especiales		
DISCAPACIDAD AUDITIVA	SI	NO
Sistemas de inducción magnética		
Videos subtítulos		
Audiotranscripciones		
Lenguaje de signos		
Lectura labial		
Signoguías		
Videoguías		
Teléfonos públicos adaptados		
Visitas guiadas		
Talleres especiales		
DISCAPACIDAD INTELLECTUAL	SI	NO
Visitas guiadas		
Talleres especiales		
DISCAPACIDAD FÍSICA	SI	NO
Aseos adaptados		
Entrada		
Taquilla o mostradores		
Aparcamiento		
Ascensores		
Rampas o escaleras mecánicas		
Restaurante o cafetería		
Tienda		
Espacios de descanso		
Planetario		
Auditorio o teatro		
Teléfonos públicos adaptados		
Sillas de rueda		
Visitas guiadas		
Talleres especiales		
PUNTUACIÓN	SI	NO
VALORACIÓN		
	/40	

Comunicaciones ETPM2012

El Museo como experiencia: estrategias accesibles y multisensoriales para la diversidad de públicos

Adelaida Castro Navarrete, Grupo Investigación
HUM673 SOS Patrimonio, Universidad de Sevilla

“Cuando la vida tiene primacía sobre la cultura, dualismo sólo permitido por ingenuos o malintencionados, es que se tiene de ésta un concepto decorativo. Cuando la cultura actúa desvinculada de sus raíces es pobre cosa torcida y maloliente. In hoc necio primum, necio deinde. En estas cosas no hay primero, no hay porqué separarlas y hablar de ridículas primacías”, José Lezama Lima (1).

El museo puede ser definido de muchos modos, pero para delimitar, se entenderá aquí “como metáfora de todo contenedor de contenido cultural, y no necesariamente artístico; como metáfora del patrimonio cultural y natural, del entorno social y físico” (Huerta y De la Calle, 2007:25).

Una de sus funciones más relevantes es el hecho de que un museo construye valores y significados, o ayuda a construirlos. Hace ya mucho tiempo que el centro focal se ha venido trasladando del objeto al sujeto, y este reenfoque potencia actualmente la función del museo como mediador entre la pieza o valor y la persona que acude al espacio museístico. Por tanto, el museo es un puente, un camino, una herramienta, un canal, un transcriptor, un intérprete. Y una de las preguntas que cabría hacerse desde la educación museística es acerca de qué esperan de un museo sus visitantes. ¿Esperan aprender, experimentar, sentir, pensar, repensar, recordar u olvidar, o de todo un poco quizás? Probablemente sea más fácil enunciar lo que no desean de un museo: aburrirse, decepcionarse, tener la sensación de no haber entendido nada, que les traten sin respeto,

lesionarse, ser discriminado... Pero aunque son situaciones indeseables, ocurren, y seguramente las personas con discapacidad han pasado por varias de ellas en numerosos museos. Así que, como mínimo, la experiencia en un museo no debería ser “traumática” o desagradable, sino que debe provocar el deseo de volver. Tradicionalmente las expectativas de las personas que acudían a un museo eran más académicas –sobre todo respecto a un museo de Arte–; anhelaban que en ese templo de la cultura se les revelara alguna verdad, destreza o sabiduría a la que venerar, esperaban una clase magistral donde el conocimiento y la experiencia venían prefijados y delimitados. Hoy en día, la nueva museología incluye propuestas como las de Carla Pradó, que defiende la museología crítica y entiende un museo posmoderno como lugar de duda, controversia y democracia cultural –no de certezas y respuestas-, y no divide entre alta y baja cultura (2007:140), al igual que defendía poéticamente Lezama Lima-(1). Pradó ofrece varias propuestas disruptivas en la educación museística, tales como subvertir el papel guía-visitante en las salas, desprivilegiar la racionalidad del recorrido fijo, tener en cuenta prácticas feministas no patriarcales o mezclar modos de habla: lo académico con lo lírico, poético, periodístico (2007:192) o incluso con el realismo mágico. De acuerdo a las ideas de Tonucci que argumenta que la misión de la escuela ya no debe ser enseñar cosas porque eso lo hacen mejor la televisión o Internet, sino que “debe ser el lugar donde los chicos aprendan a manejar y usar bien las nuevas tecnologías, donde se transmita un método de trabajo e investigación científica, se fomente el conocimiento crítico y se aprenda a cooperar y trabajar en equipo” (La Nación, 2008), del mismo modo un museo ya no debe ser entendido como una enciclopedia sagrada que desvele significados inmutables, sino que debe servir para lo que comenta Tonucci, y para aprender a construir conocimiento en comunidad, dándole significado tanto individual como comunitario, y para experimentar a todos los niveles: estético, perceptivo, cognoscitivo, emocional y crítico. En este sentido apuntaba Manuel Borja-Villel

(2007:25), al decir que “la idea de que la educación es un medio para transmitir conocimientos es una de las grandes falacias de la Modernidad”. Pero el proceso de cambio es lento, y aún muchos museos ofrecen un discurso anquilosado e inaccesible para gran parte del público, y a su vez, muchas personas siguen esperando un discurso tradicional y una enseñanza completamente resuelta. No todo el público acepta, quiere o está dispuesto a formar parte de una nueva estructura de pensamiento y aprendizaje, porque construir su propia “verdad” o interpretación es algo que a muchos les da vértigo, y les supone tirarse a un abismo sin la red de la veracidad del discurso de un guía.

Los planteamientos políticos y educativos no son asépticos; tampoco lo son en un museo. La simple manera de denominar a las personas que asisten a él ya habla de la filosofía museística imperante en determinada época o lugar. Diferentes denominaciones que implican diferentes ideas: visitante, público, usuario, audiencia, participante, cliente, espectador, receptor, ciudadano, comunidad, co-autor, co-intérprete, y otros. En vez de “visitante” quizás sea mejor denominarlo “viajero”, porque cuando uno viaja suele hacerlo con ilusión, curiosidad, ganas de conocer algo nuevo y sorprenderse. De hecho, muchas de las visitas a los museos se realizan con motivo de un viaje turístico, pero no es eso lo que se quiere resaltar aquí, sino el espíritu del viajero. Y existen muchos tipos de viajero, y de viaje. Otra buena denominación podría ser “explorador”, considerándolo no como un mero visitante casual, sino como alguien que indaga expectante el museo y quiere extraer algo de él.

Estrategias accesibles

Para cubrir el mayor número posible de necesidades derivadas de la creciente multiplicidad de “viajeros” o “exploradores” de un museo, tanto el continente como el contenido han de ser accesibles y usables; deben permitir que todas las personas puedan beneficiarse

de ellos de manera efectiva y sin sobreesfuerzo o aprendizaje complejo previo. No se puede atender al cien por cien de los tipos de público con el mismo grado de satisfacción y eficacia, porque la accesibilidad no sólo cubre a las personas con discapacidad (y existen múltiples tipos de discapacidad, con necesidades muy diferentes), sino que además las personas difieren en edad, nivel cultural, capacidades personales (como la sensibilidad, comprensión, creatividad, etc.), idioma, estilos y ritmos de aprendizaje, preferencias o gustos personales, y un largo etcétera. Siguiendo las pautas del Diseño para Todos (DpT)—denominado Diseño Universal en Estados Unidos—, se debe intentar abarcar desde un principio al mayor número posible de personas y necesidades, ya que si desde el inicio se diseña para la diversidad y no para la homogeneidad ni para la media estándar, el alcance será mucho mayor y no será tan necesario adaptar *a posteriori*.

Las estrategias accesibles deben ser múltiples, flexibles, combinables, y preferiblemente no deben ser adaptaciones especiales que sirvan sólo a un colectivo o tipo de público, sino que lo ideal es que puedan ser disfrutadas por cualquier persona. Sería ideal, por ejemplo, que una misma guía multimedia ofreciera varias modalidades, siendo a la vez signoguía (para personas con discapacidad auditiva) y audioguía (para personas con discapacidad visual) cuyas audiodescripciones estuvieran planteadas para que resultaran interesantes para todos los públicos, y no sólo para las personas con discapacidad visual. Un ejemplo actual sería el programa “Sones evocados” que ofrece el Museo del Patrimonio Municipal de Málaga (MUPAM), consistente en un taller que combina las percepciones táctil y auditiva, para experimentar estéticamente una serie de esculturas e instrumentos musicales, a los que intérpretes profesionales ponen voz y sonido, y que está destinado a las personas con discapacidad visual y a todas aquellas personas que quieran experimentar el arte de otra manera. Espinosa Ruiz (2006) acierta a enunciar que “lo que es bueno para personas con discapacidad

es mejor para el resto del público, incluyendo a los que simplemente están cansados. La accesibilidad es comodidad y ventajas para todos”.

Dentro de las estrategias o programas accesibles óptimos, también deberían ser ofrecidas diferentes modalidades de exploración del museo: visita guiada y visita autónoma, visita grupal y visita individual, todas ellas con posibilidad de guía multimedia, servicio de acompañante, materiales didácticos, etc.

Las estrategias para llegar a la amplia diversidad de públicos son a su vez diversas, y no existen recetas mágicas, pautas certeras y fijas, sino unas directrices que orientan el camino, o que ayudan a caminar y a ir creando el camino al andar, como decía el conocido poeta. Algunas de las metodologías o vías aquí defendidas son el uso de la multisensorialidad, la multiplicidad de interpretaciones, la participación y la multidimensionalidad humana. Esta última, entendida como la comprensión del individuo como ser holístico, en la globalidad de todas sus facetas y vivencias, de manera que no se parcelen los saberes y aprendizajes, sino que se manifieste que la ciencia, la gastronomía, el deporte, todas las artes, la religión, la filosofía y demás disciplinas están relacionadas y/o forman parte importante e imprescindible del ser humano. Las metodologías citadas proporcionarían una experiencia integral, más rica, sugerente, nutritiva, atractiva, estimulante, deseable, fértil, fertilizante, cercana, memorable, comprensible.

La multisensorialidad consiste en ofrecer una información a través de diferentes vías sensoriales y cognoscitivas, de manera que estos datos se complementen. Se trata de una redundancia informativa que no es entendida como innecesaria ni sobrante, sino todo lo contrario, esa duplicidad o abundancia de información es conveniente para que lo mismo pueda ser entendido por canales distintos, reforzando y completando el sentido global. Cualquier actividad educativa o comunicativa debería partir del planteamiento de no considerar al ser humano como

esencialmente visual, sino que se debe prestar atención a todos los sentidos y canales de conocimiento, lo cual redundaría en beneficio de todas las personas. El enfoque multisensorial y pluridimensional en la educación de cualquier disciplina –desde las Ciencias a las Artes– es un buen modo de integrar y optimizar todas las capacidades perceptivas y cognoscitivas del ser humano, dándole más oportunidades de entender lo mismo por diferentes vías, o de percibir diferentes matices de un mismo fenómeno. Sentir el tacto de un papiro, oler esencias de bergamota y flor de loto como si fueran los perfumes de Cleopatra; escuchar el eco misterioso de una tumba; imaginar un regusto a especias; ver imágenes de las megalómanas pirámides y esfinges de Keops; navegar por una simulación de una ciudad egipcia en Second Life u otro entorno de recreación virtual y crearnos un personaje; imaginar colores dorados de orfebrería, tonos tierra del desierto, o azules como el lapislázuli y tocar tejidos usados en la Antigüedad, conocer vestimentas que usaran los faraones o su corte... Todo ello recrea una idea más completa, rica y lúdica del Antiguo Egipto y que podría ser ofrecida en un entorno educativo cualquiera para hablar del arte egipcio, por ejemplo. Esto podría aplicarse en museos con tecnologías como el “casco” de realidad virtual *Virtual Cocoon* que estimula los cinco sentidos al mismo tiempo, desarrollado por las Universidades de York y Warwick.

Ciertamente, la multisensorialidad es una estrategia muy conveniente y usada en la interpretación de las Artes Plástico-visuales dirigida a personas con discapacidad visual, combinando así: interpretación textual (descripciones verbales, braille, macrotipos); interpretación háptica (adaptaciones en relieve mediante thermoform, swellpaper, silkscreening, etc.); o bien tecnologías de tacto virtual: guantes o “cascos” cibernéticos; adaptaciones visuales (ampliaciones de detalles, simplificación, y otros); interpretación auditiva, olfativa o gustativa (ambientación sonora, o estimulación con sabores y olores que recreen una época artística, lugar, técnica, etc.); y la interpretación

corporal (por ejemplo, imitando las posturas, expresiones faciales y posiciones de los personajes de una obra pictórica). Respecto a las adaptaciones táctiles hay que tener en cuenta que no es lo mismo pasar algo a relieve que adaptarlo a relieve para personas ciegas. Para hacer esto último hay que simplificar, eliminar, añadir, modificar elementos... adaptando siempre la información original a las demandas perceptivas del tacto. Por ello se inventó el sistema braille y se dejó de usar el fallido sistema de los caracteres del alfabeto corriente elevados en relieve, incomprensibles para las manos. Es obvio que la imagen háptico no es como la obra original, no son idénticos. Ese material háptico no sustituye al original, ni es su equivalente; es sólo una ayuda, un apoyo dentro de la descripción verbal o experiencia global sobre la obra, y normalmente les sirve para hacerse una idea de la estructura formal. Dependiendo de la intención concreta de la interpretación o del programa, quizás ese material háptico no sea necesario. Y que las personas con ceguera total de nacimiento no perciban o entiendan una obra de soporte visual de la misma manera que una persona con visión, no significa que su interpretación sea inferior o errónea, o que no se le deba permitir que la tenga. Es simplemente una interpretación diferente y generada a través de vías cognoscitivas distintas, pero es perfectamente válida. Es un derecho de las personas con ceguera, y podría decirse incluso que es un "deber" implicarse en la cultura y reivindicar su papel y necesidades.

Toda interpretación mediadora supone un filtro, un condicionamiento para la percepción final del receptor; es una distorsión de los datos originales. Romeo y Julieta en su lengua original jamás será la misma que su traducción a ningún otro idioma. Ya lo decía también John Berger en su reveladora obra *Modos de ver*, al expresar que casi todo el conocimiento que se tiene del Arte es un simulacro porque se ha conocido a través de libros, reproducciones, la televisión, Internet... Actualmente se está produciendo un cambio de enfoque desde la interpretación tradicional, académica, descriptiva, que se lo da todo resuelto al

visitante, hacia la interpretación "abierta", a la multiplicidad de interpretaciones, que supone un enfoque más contemporáneo donde cada persona construye el significado y el educador es sólo un puente mediador. Y el mediador realmente no "enseña", sino que pone a la persona en "disposición de aprender", tal y como planteaban los socráticos. En un museo se sitúa a la persona en disposición no sólo de aprender, sino también de experimentar, de sentir, de reflexionar, de cuestionarse, de tener experiencias sensoriales, de conectar conocimientos o emociones anteriores, de auto-retratarse, de "vivir el objeto" o valor cultural.

Experiencia y participación

El "viaje" a un museo debería ser pues, una experiencia integral como compendio de atmósferas, narrativas, técnicas o metodologías de acercamiento, actividades, juegos, interacción, emociones, sensaciones y pensamientos que, como comentaba Borja-Villel, nos ayuden a través de una "pedagogía de la emancipación" a comprender quiénes somos y qué lugar ocupamos en nuestro orden social (Huerta y De la Calle, 2007:142).

Se sabe que la participación ciudadana plena y democrática en los museos no está aún resuelta ni verdaderamente implementada, y que en muchos museos continúan por inercia los "monólogos de los guías y monólogos de los públicos. Unidireccional en el primer caso, adireccional en el segundo" (Arrieta Urtizberea, 2008:16). Pero un asunto muy importante que es aún más ignorado y menos practicado es la participación de los destinatarios en el proceso de diseño museístico. Es decir, que no sólo es importante que el público sea co-autor o constructor colaborativo de la interpretación de una pieza u objeto museal, sino que es necesario que sean co-diseñadores del programa museístico, co-creadores del discurso curatorial. Más necesaria aún es dar voz propia en el co-diseño a las personas con discapacidad, con problemas de aprendizaje, analfabetismo o cualquiera

de las tipologías de público, para hacer verdaderamente accesible cualquier entidad expositiva y sus contenidos a través de sus propias experiencias y opiniones.

Y aunque la participación plena sea aún una utopía, existen impulsos efectivos e inspiradores como los que proporciona Nina Simon –directora ejecutiva del Santa Cruz Museum of Art & History (MAH) en California– que practica un nuevo modelo de museo participativo, y lo difunde mediante su blog Museum 2.0 y publicaciones como The Participatory Museum. Simon considera que los museos ya no son fundamentalmente para la contemplación, ya no son “jardines secretos del placer estético”, sino que son un motivo de exploración, celebración o reto (Simon, 2011) y publica que una investigación realizada por John Falk ha demostrado que los “peregrinos espirituales” que acuden al museo para una visita contemplativa representan un porcentaje mucho menor que las personas que van para tener experiencias sociales, aprender algo o tener experiencias nuevas. Ejemplos participativos efectivos hay muchos, y no necesitan de grandes gastos ni de materiales complejos. Simon cita (2011) que el Museo de cerámica Scherven & Geluk consiguió crear un vínculo emocional entre el público y las vajillas chinas expuestas pidiéndoles que llevaran sus vajillas de boda y su foto nupcial para exponerlas en el museo. Otro maravilloso proyecto que nombra es Human library–, que pretende fomentar el diálogo y reducir los prejuicios sociales de una forma desenfadada, mediante el préstamo de un “libro viviente humano” con el que charlar del estereotipo elegido entre un catálogo de opciones (vegetariano, discapacitado, vagabundo, político, homosexual, mujer bombero, refugiado, etc.). Transformar el museo en lugar de creación (mediante talleres o similar) y no sólo de contemplación o diálogo verbal, es otra buena opción para implicar activamente a las personas.

Sean cuales sean las medidas de accesibilidad, éstas deberían estar diseñadas por y para todas las personas. La accesibilidad debería ser sinónimo de

libertad, libertad de elegir si realizar la visita guiada o la autónoma, si usar o no la audioguía, libertad para ir al aseo sin necesidad de pedir ayuda y de que nadie se entere. Sinónimo de “poder”, “poder decidir”, “poder actuar”, “poder participar”, “poder hacer” y “elegir cómo hacerlo”, igual que cualquier persona. La accesibilidad y la inclusión, además de derechos, deben ser parte de la filosofía de cualquier planteamiento educativo o de difusión. Así pues, más que las herramientas, materiales, adaptaciones, es necesario cambiar el enfoque y el discurso. Un enfoque integral del individuo y la aceptación de la sociedad como ineludiblemente heterogénea, permite generar experiencias museísticas que contribuyan a un crecimiento vital como individuos sociales y culturales. Al entender el museo como un lugar en el que pueden tener lugar aprendizajes de muy diversa índole y nivel, experiencias multidimensionales (desde una simple experiencia estética, hasta una experiencia vital transformadora), y dejar de verse como un templo sagrado al que temer o venerar, podrá sentirse como un lugar cotidiano y necesario para la construcción y cuidado de identidades culturales; un lugar al que desear llegar, un hogar alternativo en el que seguir construyendo la historia, individual y colectivamente.

Notas

(1) En LEZAMA LIMA, José (2002). Poesía y prosa. Antología. Verbum, Madrid.

Referencias bibliográficas

- ARRIETA URTIZBEREA, Iñaki (ed.). Participación ciudadana, patrimonio cultural y museos: entre la teoría y la praxis. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco. 2008.
- ESPINOSA RUIZ, Antonio. “El concepto de inclusión en programas interpretativos en museos”. En: V Jornadas AIP, Navarra, 2006.
- HUERTA, Ricard y DE LA CALLE, Romá (eds.). Espacios estimulantes: museos y educación artística. Universidad de Valencia. 2007.

- SIMON, Nina. "Open Letter to Arianna Huffington, Edward Rothstein, and Many Other Museum Critics" [en línea]. 2011, 5 de enero <<http://museumtwo.blogspot.mx/2011/01/open-letter-to-arianna-huffington.html>>. [Consulta: 27 diciembre 2012].
- LA NACIÓN. "Polémica definición de un pedagogo 'La misión principal de la escuela ya no es enseñar cosas'" [entrevista en línea a Francesco Tonucci]. 2008, 29 de diciembre. <<http://www.lanacion.com.ar/1085047-la-mision-principal-de-la-escuela-ya-no-es-ensenar-cosas>>. [Consulta: 15 diciembre 2012].

Adelaida Castro Navarrete es Licenciada y doctoranda en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla. Actualmente realiza una Estancia de Investigación en la Universidad Autónoma Metropolitana, en México D. F., para terminar su Tesis doctoral, sobre la interpretación de las Artes Plástico-Visuales para personas con discapacidad visual.

adecastro7@gmail.com

Comunicaciones ETPM2012

Museos accesibles, caminando hacia la utopía

Marcela Vega Higuera, Calícrates, accesibilidad y diseño universal.

El I Encuentro Transfronterizo de Profesionales de Museos (1), realizado en Alcoutim en Octubre de 2012, finalizó con la conferencia de María Vlachou, quien recuperaba una entrevista hecha a Eduardo Galeano. En dicha entrevista, Galeano hablaba de una experiencia con su amigo Eduardo Birri, quien contestaba a la pregunta de para qué sirve la utopía con: *La utopía está en el horizonte, yo sé muy bien que nunca la alcanzaré, que si yo camino diez pasos, ella se alejará diez pasos, cuanto más la busque menos la encontraré, porque ella se va alejando a medida que yo me acerco...pues la utopía sirve para eso, para caminar.*

El mensaje quedó claro: trabajar para conseguir la accesibilidad en los museos es una caminata constante, hacia lo que algunos creen que es utópico. ¿Pero qué es algo utópico?, ¿no es acaso un término relativo?

Antes de 1.492, que la tierra fuera redonda, era un imposible; cuando Julio Verne publicó "De la tierra a la luna" en 1.865, se consideró ciencia ficción...y así se podría continuar infinitamente. El caso es que cada vez, que una persona dice que conseguir la accesibilidad en un museo es una utopía, los profesionales que trabajan en esta materia reciben un nuevo impulso para caminar.

Las ponencias del Congreso dejaron muchas cosas claras, la principal es que no se camina hacia cualquier accesibilidad, se camina hacia la accesibilidad universal, aquella que beneficia a todas las personas y que tiene en cuenta las diferentes capacidades y discapacidades, es decir, hacia el diseño universal.

Prueba de ello, fueron las experiencias presentadas por María Dolores Ruíz de Lacanal, un trabajo

desarrollado desde hace varios años y que consiste en pasos contundentes, cada uno diferente, eso sí. Si estas experiencias con personas con discapacidad sensorial, física e intelectual, se hiciesen de manera integrada, ya no hablaríamos de un paso, sino de un salto cualitativo hacia la implementación del diseño universal en los museos.

¿Por qué diseño universal?, ¿cuál es su ventaja?, ¿por qué es tan necesario?

Para explicarlo hay que remitirse a la Declaración Universal de los Derechos Humanos, de 1.948, como bien comunicó Ignacio Trujillo Berraquero en su ponencia relativa a la normativa. Todas las personas tienen derecho a acceder al arte, la cultura y el patrimonio; además, ese acceso tiene que ser en condiciones de igualdad.

¿Sería igualdad que una persona en silla de ruedas tenga que entrar a un museo por el acceso alternativo, o que no pueda ver el contenido de una cartela (Figura 1)?



Fig. 1. Cartela y pieza del Museo Municipal de Madrid, colocadas fuera de la zona de lectura de un usuario de silla de ruedas. En muchos casos se genera una sensación de entrar por la puerta de atrás, que desde luego no es digno y mucho menos equitativo.

¿Sería igualdad que una persona sorda deba llevar su propio intérprete de lengua de signos?

¿Sería igualdad que si un grupo de personas con discapacidad física quiere visitar un museo, deba “avisarlo” con antelación?

No, desde luego que no es igualdad. Igualdad, es que cualquier persona con independencia de sus capacidades ó discapacidades, pueda realizar una visita a un museo, sin necesidad de avisar, solicitar, etcétera. Porque las personas que no se enfrentan en su vida diaria a las barreras, tienen la libertad de escoger el día y la hora en el que van a visitar la cultura.

Una persona que no se ve afectada por las barreras comunes, como por ejemplo, una escalera, la letra pequeña de algunas cartelas, las penumbras, puede disfrutar de los contenidos de la exposición, sin necesidad de hacer ninguna actividad o preparación previa.

Sin embargo, ¿cuántas personas no se ven afectadas por barreras? Para dar respuesta a esta inquietud, no hay más que remitirse a la ponencia de Maribel Rodríguez Achutégui, que explicaba que la mayoría del público no tiene ni la capacidad, ni la disposición de leer los textos con los que se suelen acompañar las exposiciones de los museos.

Eso se debe al lenguaje técnico en el que se desarrollan, además, de su extensión, tamaño, tipo de letra, soporte y demás aspectos técnicos que describió con ejemplos muy interesantes Filipe Trigo, no responden a las necesidades de todas las personas.

Lo anterior solo hace referencia a un tipo de barrera, en este caso de comunicación, pero el ser humano requiere también, de la accesibilidad física y sensorial (Figuras 2 y 3).



Fig. 2. Un visitante del Museo Judío de Berlín tiene la posibilidad de experimentar con un objeto.

Pues bien, volviendo al diseño universal, queda claro que es una necesidad de todas las personas, siendo su ventaja precisamente ello. Muchas veces, las instituciones encuentran dificultades para desarrollar actividades enfocadas a públicos con necesidades especiales; en el momento económico tan difícil que atraviesa la cultura, es complicado ir donde un patrocinador y decirle: *vamos a hacer esta actividad, que beneficia a un 10% de la población que tiene discapacidad. ¿Y si el planteamiento es diferente?*

Si una institución va con un proyecto de diseño universal a un patrocinador tiene un argumento contundente: *vamos a hacer esta actividad que beneficia a toda la población, por lo tanto, podremos incrementar los visitantes del museo y su satisfacción.* De esta manera, se cumpliría un doble propósito: las personas con y sin discapacidad, acceden a la cultura y el patrocinador ve los beneficios, tanto sociales como económicos.

El diseño universal es necesario en los museos, simplemente porque la sociedad lo requiere; el mundo no admite que a las personas con discapacidad se les continúe tratando de manera asistencial, en donde muchas veces se siente que las medidas de accesibilidad son un favor; no, la accesibilidad es un derecho.



Fig. 3. Escultura para tocar de Alfonso Salas, se percibe información de la pieza por medio del tacto.

Las normativas de accesibilidad han tenido una evolución muy importante; desde 2010, España cuenta con legislación relativa al diseño universal. Pero el problema no es que haya poca o mucha normativa, el problema es que la atención de todos los públicos en un museo se ha resuelto de manera parchada, segmentada y asistencial.

El diseño universal en los museos parece una utopía, pero realmente sólo es un trozo de camino que está deseando tener peatones; peregrinos que crean en ello y no se desanimen por aquellos que piensan que es imposible.

Precisamente el término “peregrino” define el espíritu que tiene que acompañar a los profesionales que trabajan por implementar el diseño universal en los museos. Un peregrino no va solo, aprende del camino y de sus compañeros, sabe cuándo es necesario el trabajo interdisciplinar y, sobre todo, sabe cuándo apoyarse en aquellos que tienen más experiencia.

Los profesionales de los museos deben comunicarse y trabajar en equipo: el comisario, el curador, los guías, los mediadores, los diseñadores, los historiadores, los bedeles, el personal de taquilla... todos y cada uno forman parte de un engranaje. Cualquier pieza es necesaria para su buen funcionamiento.

Tal vez ahí es donde los escépticos ven la utopía, en la dificultad de juntar a los profesionales; pero, si nuevamente se echa la vista atrás, se puede ver que la humanidad ha logrado cosas más difíciles y en algunos casos menos provechosas.

¿Qué puede ser más gratificante que hacer la cultura accesible a todas las personas? En definitiva, el patrimonio se mantiene gracias al valor inmaterial que genera, gracias al aprecio y el respeto de su sociedad. Y, para que el patrimonio sea respetado, lo primero que debería hacerse es respetar a las personas en su diversidad, brindándoles productos, entornos y servicios libres de barreras, principalmente, las mentales.

Es necesaria una apertura hacia los cambios, la innovación y por supuesto, la tecnología. En este sentido vale la pena traer a colación las ponencias de Marta García-Muñoz Domínguez y María Soledad Gómez Vilchez; en donde se mencionaba el interés por la implementación de video-signoguías en los museos, y sobre el uso de las redes sociales por parte de estas instituciones.

No es coincidencia, que precisamente los museos que mejor utilizan las redes sociales para comunicarse con

el público, sean precisamente los museos que más medidas de accesibilidad tienen implementadas.

Pero volviendo a la analogía del camino, no hay que pensar que su pavimento tiene una única textura; a veces, puede ser césped, otras piedra, otras asfalto, etcétera. Con el diseño universal pasa lo mismo, no se puede pensar que la accesibilidad en los museos depende sólo de la tecnología; la arquitectura, la museología, la museografía y la atención al cliente, han de estar presentes en el camino.

Es posible, construir un pavimento sólido compuesto de diferentes materiales, para que el camino hacia los museos accesibles, sea más corto y menos utópico.

Notas

(1) N.A. Se harán continuas referencias a las ponencias para desarrollar el tema expuesto, pero vale la pena aclarar que el objetivo de este escrito no es realizar un resumen del evento, ya que los textos de los autores se encuentran en las memorias.

Bibliografía

- AAVV. Museos abiertos a todos los sentidos. Acoger mejor a las personas minusválidas. Fondation de France - ICOM (Internacional Council of Museums). Título original: "Des Musées ouverts a tous les sens: mieux accueillir les personnes handicapées.". Traducción: Ministerio de Cultura y ONCE. Madrid, 1994.
- AENOR (ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE NORMALIZACIÓN Y CERTIFICACIÓN). "Norma UNE 170001-1:2007, Accesibilidad universal. Parte 1: Criterios DALCO para facilitar la accesibilidad al entorno". AENOR. Madrid, 2007.
- FOLLETE STORY, MOLLY Y MACE, RONALD. The Universal Design File. Designing for People of All Ages and Abilities. NC State University. The Center for Universal Design. North Carolina, 1998.

- GOBIERNO DE NAVARRA. "Ley Foral 10/2009, de 2 de julio, de Museos y Colecciones Museográficas Permanentes de Navarra". Publicado en el Boletín Oficial de Navarra No. 88, de 17 de julio de 2009.
- ICOM (CONSEJO INTERNACIONAL DE MUSEOS). "Código de deontología del ICOM para los museos". ICOM. París, 2006.
- MAJEWSKI, JANICE. Part of Your General Public is Disabled. A Handbook for Guides in Museums, Zoos and Historic Houses. Smithsonian Institution Press. Washington D.C., 1987.
- ORGANIZACIÓN DE NACIONES UNIDAS. "Declaración Universal de los Derechos Humanos", 1948.
- ROMAÑACH, JAVIER Y LOBATO MANUEL. "Diversidad funcional, un nuevo término para la lucha de la dignidad en la diversidad del ser humano". Ponencia del Foro de Vida Independiente, mayo de 2005.

Marcela Vega Higuera es licenciada en Arquitectura, Máster de Diseño y Gestión de Exposiciones y Experta en Accesibilidad Universal y Diseño para Tod@s; actualmente realiza su tesis doctoral en la Universidad Pública de Navarra y ha fundado la empresa Calícrates, dedicada a la accesibilidad y el diseño universal.

gerencia@calicrates.eu

Artículos

Un museo de graffiti al aire libre junto al río Guadalquivir

Pablo Navarro Morcillo

En este artículo se abordan las posibilidades del paseo Juan Carlos I en Sevilla como un museo de graffiti al aire libre. Su situación, sumada a la elevada y constante producción de la zona, hace de ella un lugar idóneo.

También se analizan otras iniciativas similares llevadas a cabo tanto en la propia Sevilla como en otras ciudades. Dichas iniciativas tienen como punto en común integrar la práctica del graffiti dentro de un marco de gestión cultural, con distintos resultados en lo concerniente a alterar la esencia propia del graffiti.

La ciudad como museo.

Estamos habituados a aceptar la relación en la que tomamos parte cuando visitamos una colección o exposición dentro de los conductos habituales, uno es espectador y observa una serie de obras en un lugar acotado al efecto y con unas condiciones determinadas. A veces, esta relación se ve transformada si intervienen otros aspectos que pueden llegar a influir en la percepción de las obras como puede ser la luz, la temperatura o las inclemencias meteorológicas.

Las muestras al aire libre pueden moldear nuestra percepción hacia un amplio espectro de sensaciones pero siempre tomando como principio que las obras están ahí, formando parte de una ecuación de primer grado, pero ¿Qué pasaría si lo único que estuviera fuera el soporte? La ciudad, o esa “magnífica sala de exposiciones” (1), ha ido multiplicando su oferta expositiva a lo largo del tiempo, complementando la ya existente de galerías y museos. Andando por distintos espacios urbanos, podemos observar como muchos artistas intervienen en él sin necesidad de tener un

intermediario formal que haga accesible su discurso. Se establece de esta forma un diálogo directo con quien contempla la obra.

Para acercarnos al objeto de nuestra reflexión, nos centraremos en el soporte mural. A lo largo de la historia, los muros han servido de soporte a diversas manifestaciones. Desde los primigenios anuncios y eslóganes que Raffaele Garrucci dejó al descubierto en Pompeya y Herculano, a las fotografías de los dibujos y pintadas en las calles de París llevadas a cabo por Brassai, acerca de las cuales el propio fotógrafo decía “*Grabar el nombre propio, el amor de uno, o una fecha en un muro de un edificio es un tipo de vandalismo que no se puede explicar solo por los impulsos destructivos de un individuo. Yo veo en estas acciones mas bien la supervivencia del instinto de todos aquellos que no pueden erigir pirámides o catedrales para perpetuar su nombre (2)*”. Posteriormente, hemos de llegar hasta la explosión definitiva del graffiti como fenómeno, a partir de la década de los sesenta del s. XX en las grandes ciudades de la costa este de Estados Unidos (Nueva York y Filadelfia) y su posterior difusión al resto del mundo, siendo la génesis de lo que conocemos como graffiti hoy en día. En un principio la práctica del graffiti estuvo ligada a lugares periféricos y cercanos a la marginalidad pero con el paso de los años “el graffiti se ha desbordado físicamente (3)” ampliando sus ámbitos de influencia y acción por todo el conjunto urbano e incluso rural.

Para centrar un discurso de cara a su posible difusión o musealización, no podemos abarcar todos los elementos que engloba la palabra graffiti (4). Nos centraremos en las manifestaciones que podemos denominar como más artísticas (5), esto es, aquellos murales, piezas e intervenciones que están más elaborados y que van más allá del bombardeo de firmas y *throw ups* que es conocido como *getting up*. Una vez expuesto lo anterior, es evidente señalar que, actualmente, existe una tipología de graffiti que posee un potencial de cara a su aprovechamiento cultural, ya sea como atractivo expositivo de cara al público o

como elemento diferenciador de zonas que, por ser construidas en fechas recientes, poseen escaso valor patrimonial o identitario, como el caso que nos ocupa.

A modo de finalización, señalar que no es el objeto de este texto sugerir la supervisión de las intervenciones, sino señalar todo el potencial existente en la práctica del graffiti a orillas del río Guadalquivir y la idoneidad de un registro fotográfico de las actuaciones para configurar una base de datos del espacio y su evolución a lo largo del tiempo.

La ubicación escogida.

Sevilla cuenta con un excepcional espacio en el que, desde hace años, se lleva a cabo la práctica del graffiti. Se trata del paseo rey Juan Carlos I, el cual discurre paralelo al río y a la avenida Torneo desde la estación de Plaza de Armas hasta el puente del Alamillo. El tramo sobre el que diserta el presente artículo tiene una longitud de algo más de dos kilómetros (7), con un tramo de muro de una extensión similar y de diferentes tamaños dispuestos en dos hileras a dos alturas durante todo el paseo y grandes muros que sostienen los accesos al mismo por rampas y escaleras. Su situación junto al centro histórico de la ciudad y al río hacen de este enclave un sitio único para la práctica de esta disciplina. A estas características hemos de unir que se trata de un paseo peatonal donde normalmente tiene lugar la práctica deportiva y de ocio.

La vinculación de este espacio con la práctica del graffiti podría fecharse a partir de la segunda mitad de los años 90. Tras la finalización de la Expo '92, toda la zona de la Cartuja y su entorno (8), sufrió un paulatino deterioro debido a que las diferentes propuestas que se llevaron a cabo en la zona tras la exposición no tuvieron éxito por diferentes motivos (9). Paralelamente a la degradación, se va produciendo un aumento proporcional del número de piezas en el paseo debido, en parte, a su cercanía al centro

histórico de la ciudad y a la decadencia de algunos *hall of fame* (10)..

En el año 2004 tiene lugar el Urban Art Festival (11), con la presencia de más de sesenta artistas nacionales e internacionales que pintaron por gran parte del paseo desde los bajos del puente de la Barqueta hasta los del puente del Chapina. Este acontecimiento supuso un punto de inflexión para la actividad en este espacio, a modo de legitimación y consagración como *hall of fame* del paseo. Es a partir de este momento cuando la afluencia de escritores tanto locales como de otros lugares será más constante.

En un panorama de crisis que influye directamente en la industria cultural, cabe plantear la duda razonable de aprovechar lo que ya existe en lugar de intentar crearlo en lugares diferentes. Esta reflexión viene en relación al intento, aun reciente, de crear un museo del graffiti en el parque Miraflores de Sevilla (12), donde el nivel de producción es inferior al que se registra junto al río. En este campo de actuación, no es necesario crear espacios nuevos sino intentar dinamizar los que ya existen para no edulcorar el proceso de creación.

En la segunda mitad de la década de los dos mil, se han llevado a cabo diversas intervenciones en la zona como la adecuación de la margen derecha del río desde el pabellón de la Navegación hasta el Alamillo y la reapertura del Jardín Americano. Así mismo, se han construido espacios de ocio infantil y una biblioteca. Este conjunto de intervenciones, ha tenido como resultado un aumento de los viandantes por la zona además de los usuarios habituales de la misma. Si en los muros ya se practica graffiti y la afluencia de viandantes es habitual y numerosa, no existe razón para cambiar de sitio elementos que ya funcionan etiquetándolos bajo el nombre de museo. Por su envergadura, accesibilidad, proximidad al centro histórico y estar consagrado como *hall of fame* con un elevado número de piezas y murales que se van

continuamente renovando (13), el paseo junto al río ya es una gran muestra al aire libre (figura 1).



Algunas experiencias que toman el graffiti como referente y el caso concreto de la ciudad de Sevilla.

Existen diversos ejemplos de adaptar espacios ya existentes a la práctica del graffiti. Como primer ejemplo citaremos la *Galería Oberta* en Barcelona, consistente en cerrar un muro que rodea un parque para que todo el que quiera pueda pintar libremente en dicho espacio (14). Esta localización se ha convertido en un espacio relevante dentro de la ciudad porque permite la práctica del graffiti (15) en la zona centro de Barcelona, la cual desde hace unos años posee una ordenanza cívica bastante restrictiva, con el objetivo de acabar con la práctica del graffiti. Dicha ordenanza lo único que ha conseguido es acabar con la producción de piezas más elaboradas y está sometiendo a la ciudad a un bombardeo constante de firmas y throw ups (16), desplazando a la periferia murales y piezas más elaboradas.

Otro ejemplo significativo es el itinerario cultural que fue publicado por el ayuntamiento de Granada en el año 2001, donde se ubicaban las principales obras del Niño de las Pinturas (17). Con esta iniciativa, además de no interferir en la producción del autor, se añade un nuevo aliciente cultural a la ciudad que todo el mundo puede disfrutar sin tener que acceder a ningún tipo de equipamiento, creando rutas turísticas alternativas

para los residentes o quien busque otro tipo de actividades. En este caso resulta evidente la voluntad por relacionar con la oferta de la ciudad a un artista que lleva a cabo su obra al margen de los cauces "oficiales" (18).

Centrándonos en la ciudad de Sevilla, durante los últimos años, se han llevado a cabo algunas iniciativas destinadas a dinamizar espacios degradados mediante la práctica de pintura mural (19). Intentando seguir un orden cronológico, comenzaremos por el proyecto llevado a cabo durante el mes de noviembre del año 2007 por EMASESA en colaboración con el Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS) bajo el nombre de Wall Art. Consistió en decorar tres torres pertenecientes a la red de suministro de la citada empresa por artistas provenientes del mundo del graffiti, mostrando a la ciudad "comprometida con las nuevas tendencias, pionera en la adaptación a las manifestaciones culturales contemporáneas y a las nuevas formas de expresión artística, impulsando este lenguaje de vanguardia que tiene en nuestra ciudad una de las manifestaciones más fuertes y consolidadas de nuestro país"(20).

En los muros exteriores de la estación de autobuses de Plaza de Armas, se pintó un gran mural (21), que se puede ver desde la entrada a la ciudad por el puente de Chapina. Por otra parte, en el barrio de San Pablo en otoño de 2010, se organizó un certamen apoyado por Naciones Unidas en el que se decoraron las fachadas laterales de varios bloques de viviendas con la finalidad de promocionar los objetivos de desarrollo del milenio (22). Estas obras, además de un marcado sentido reivindicativo y social, otorgaron al barrio un carácter identitario propio, al dotarlo de elementos artísticos diferenciados a los del resto de la ciudad, con el consiguiente visto bueno y aceptación por parte de los vecinos de la zona.

En conjunto con lo señalado anteriormente, hemos de añadir a lo largo de todos estos años, la celebración de diferentes exhibiciones y certámenes de graffiti en

distintos puntos de la ciudad con el apoyo de organismos públicos como el Instituto Andaluz de la Juventud (IAJ) o el propio Ayuntamiento. Un ejemplo del uso integrador de la práctica del graffiti es el concurso Todo Tuyo (figura 2), organizado por LIPASAM. Durante cuatro ediciones se han decorado gran cantidad de contenedores de reciclado de vidrio para integrarlos en el entorno urbano pero también con el “objetivo de promocionar y dar participación a creadores de graffiti y arte urbano de calidad, como cauce de expresión cultural y artística” (23).

A modo de conclusión.

Si bien el graffiti no siempre es considerado una práctica artística por la totalidad de la sociedad, no hay duda que, dentro de las diferentes tipologías que existen, los murales si puede llegar a serlo, pudiendo ser usados para contribuir a dinamizar espacios que, debido a diferentes razones (degradación, finalización reciente o estar situado en un conjunto homogéneo (24) carecen de una marcada seña identitaria (25).



Fig. 1. Sad 1857. (fuente.blog del autor)



Fig. 2. Yor Hanem Fafa (fuente.blog del autor)



Fig. 4. Murales en el río (fuente.blog del autor)

Dinamizar un espacio como el paseo rey Juan Carlos I y toda la actividad artística que genera, contribuye al desarrollo de una escena artística local y a su difusión, debido al número de escritores que acuden desde otros puntos geográficos y realizan obras en sus muros (26). Esta configuración específica otorga a este enclave y a la práctica del graffiti en todo el conjunto, el concepto de precario tal como ha sido definido por Thomas Hirschhorn (27) haciendo referencia a este

término como “un momento único” que debería asociarse a las obras que el espectador puede encontrar cuando pasea en conjunción con la influencia de otros factores como la luz o la degradación por el paso del tiempo de las mismas, creando instantáneas únicas en cada visionado. A esto debemos añadir que por su carácter de continua renovación, los distintos murales y piezas van siendo sustituidos por otros a lo largo del tiempo, generando un componente de novedad y sorpresa en cada visita por la más que posible presencia de nuevas intervenciones.

Es oportuno citar en este contexto, el concepto de la vivencia dentro de la práctica del graffiti en un determinado espacio (28), tal como ha sido entendida por Matias Wermke. Los murales que observamos, son sólo el residuo de una acción artística ya finalizada. Es el entorno que rodea las obras y las razones por las que los escritores las realizan, la verdadera razón de peso que podría llevar a la realización de algún tipo de labor de documentación o registro de obras, de cara a valorar la evolución del espacio y quienes intervienen en él.

Notas

(1) RICO, Juan Carlos (2011): Dossier metodológico: Montaje de exposiciones. P. 119.

(2) BRASSÄI. Revista Minotauro n. 3-4. 1933. Recogido en AAVV. Graffiti Brasäi. 2008. Círculo de Bellas Artes

(3) FIGUEROA-SAAVEDRA, Fernando: Graffiti y espacio urbano. P.10.

(4) Francisco M. Gimeno Blay etiqueta como graffiti “Todos los textos escritos sobre cualquier soporte, ejecutados con los instrumentos de escribir más variados, empleando interpretaciones gráficas alejadas o próximas a las canónicas, transmitiendo textos que atentan (por su sola presencia) contra las normas mínimas de conducta social.” Leído en

RAMÍREZ, Manuel y GARCÍA, Néstor: Los graffiti en el contexto universitario: escrituras transgresoras en la Universidad de las Palmas de Gran Canaria. P.1

(5) En esta afirmación cabe recordar la cuestión planteada por Armando Silva recogida en la tesis doctoral de Fernando Figueroa Saavedra: “¿El graffiti que alcanza la categoría artística o la expresión artística que se desenvuelve a través de este medio puede considerarse correctamente graffiti o debe de considerarse arte?”. En FIGUEROA-SAAVEDRA, Fernando: El Graffiti Movement en Vallecas. Historia, estética y sociología de una subcultura urbana (1980-1996). P. 48.

En línea con lo expuesto, Figueroa-Saavedra habla de la intencionalidad artística de los escritores de graffiti y recoge una evolución historiográfica de este concepto. Figueroa-Saavedra, Fernando: Op. cit. p. 85.

(6) Originalmente significaba pintar un tren. Actualmente se entiende como pintar en cualquier lado con cualquier forma de graffiti “poner tu tag muchas veces”. Fuente: www.graffiti.org. En esta definición queda clara la primacía de la cantidad a la calidad, afectando claramente a cualquier sentido artístico o estético.

(7) He tenido en cuenta la longitud del tramo que cuenta con soportes murarios en los que se practica graffiti. He realizado la medición con el sistema SigPac.

(8) Las intervenciones urbanísticas que originarán el paseo en el marco de la Expo´ 92, se empiezan a adivinar en el avance del PGOU de la ciudad de noviembre de 1985.

(9) En el caso concreto del paseo, se instalaron numerosos bares, manteniéndose algunos años como zona de ocio nocturno pero los conflictos con los vecinos de la zona acabaron por desterrar esta zona de ocio nocturno. Pueden verse titulares sobre esto en cualquier periódico local de la ciudad entre los años 1993 y 2003.

(10) Un hall of fame es un muro de considerables dimensiones de longitud sobre el que se pinta asiduamente. Sirva de ejemplo para el texto algunos muros desaparecidos en este período como el de Viapol o el de Santa Justa.

(11) Este festival ha tenido tres ediciones, dos de ellas en Ingenio (Canarias) y otra en Sevilla. En el año 2008 se publicó Urban Art Book (ISBN-13: 978-84-612-7308-9) en el que se da un amplio repaso gráfico a las tres ediciones del festival.

(12) En el año 2008, el ayuntamiento de Sevilla emitió un escrito en el que anunciaba la creación de “Un museo al aire libre en el Parque de Miraflores y un catálogo de artistas contribuirá a visualizar la cultura del graffiti en nuestra ciudad, que es pionera en esta corriente creativa de vanguardia y aporta algunos de los mejores artistas del panorama nacional.”

Por otra parte la noticia de la creación de un museo del graffiti fue recogida en un artículo del diario de Sevilla fechado a 21 de agosto de 2008.

(13) Por el mero carácter temporal de la práctica del graffiti. Este aspecto me parece fundamental ya que los escritores pintan naturalmente en este espacio.

(14) www.galeriaoberta.difusor.org En la página, se exhiben fotografías de obras llevadas a cabo en este lugar.

(15) En el caso de Sevilla, pese a tener un corte restrictivo, es bastante ambigua en algunos aspectos, lo cual deja distintos caminos a la interpretación.

(16) Se trata de una pieza de elaboración simple con una capa de relleno, generalmente monocolor, y un borde en otro. Fuente: www.graffiti.org

(17) Noticia publicada en el País el día 2/06/2001.

(18) Entiéndase oficial como promovido por las autoridades competentes o dentro de los circuitos de arte tradicionales.

(19) Nótese que hago uso del término pintura mural porque, el hecho que la temática a tratar esté cerrada de antemano con la entrega de bocetos unido a la legalidad de las acciones, quita cualquier componente de graffiti de estas intervenciones.

(20) Cita literal recogida del proyecto de Wall Art.

(21) Noticia sobre la acción llevada a cabo publicada en el Diario de Sevilla el día 21/10/2010.

(22) Enlace de video en el que se puede ver un reportaje de la iniciativa:

<http://www.youtube.com/watch?v=MlvUfzpl0BE>

(23) Cita literal procedente de las bases del concurso.

(24) Me quiero referir a bloques de viviendas como los de San Pablo expuestos anteriormente.

(25) En numerosas ciudades europeas no es raro ver edificios decorados con grandes murales tanto en el exterior como en el interior. En el siguiente enlace, puede verse el proceso de decoración de un bloque de viviendas de protección oficial en Sevilla por tres escritores de graffiti: <http://vimeo.com/22061705>.

(26) Aunque no puedo contar con datos exactos al no existir registros, basta un paseo junto a los muros del río para identificar piezas de escritores de diferentes procedencias.

(27) Esta afirmación se inspira en el trabajo que este autor presento en la II Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla, conocido como “RE” y dentro del cual se acometía el *Musée Précaire Albinet*.

(28) Extraído del artículo *Mathias Wermke, arte desde el graffiti*, aparecido en la revista *Mombaça* de diciembre de 2010.

Bibliografía

- AAVV: *Graffiti Brasäi*. Círculo de Bellas Artes. Madrid. 2008
- AAVV: *Revista Mombaça*. Nº diciembre 2010.
- BERTI, Gabriela: *Pioneros del Graffiti en España*. Editorial de la Universidad Politécnica de Valencia. Valencia. 2009
- FIGUEROA-SAAVEDRA, Fernando: *El Graffiti Movement en Vallecas. Historia, estética y sociología de una subcultura urbana (1980-1996)*. Tesis doctoral, dirigida por el Dr. Jaime Brihuega Sierra, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid. 1999.
- FIGUEROA-SAAVEDRA, Fernando: "Graffiti y espacio urbano". *Cuadernos del Minotauro* 1. 2005
- HIRSCHHORN, Thomas "Precariedad" en LE NENAN, Patricia; ISAÏA, Jean François. 2006. Del "Musée précaire albinet"
- NAVARRO, Pablo: *Ríos de pintura. Trabajo final del III master de Gestión Cultural de la Universidad de Sevilla*, dirigido por la Dra. Lina Gavira Álvarez. 2011
- RAMÍREZ, Manuel y GARCÍA, Néstor: *Los graffiti en el contexto universitario: escrituras transgresoras en la Universidad de las Palmas de Gran Canaria*. 2008.
- RICO, Juan Carlos: *Dossier metodológico: Montaje de exposiciones. Colección observatorio cultural del proyecto Atalaya nº 42*. Universidad de Cádiz. Cadiz. 2011.
- STAHL, Johannes (2009): *Street Art*. H.F. Ullman.

Pablo Navarro es licenciado en Historia del Arte con los itinerarios de Arte contemporáneo y patrimonio y museos. Cursó un master en Gestión Cultural en el que realizó un trabajo final sobre la musealización y catalogación de espacios consagrados a la práctica del graffiti. Actualmente cursa el master oficial en Arte, Museos y Patrimonio Histórico en la UPO, encaminado a iniciar el doctorado.
Codirige el blog Mektres (@mektres)

panamorc@gmail.com

Foto de grupo, ETPM



¡Os esperamos en el próximo ETPM2013!