



<http://bd.camara.leg.br>

“Dissemina os documentos digitais de interesse da atividade legislativa e da sociedade.”





GESTÃO MUSEOLÓGICA

QUESTÕES TEÓRICAS E PRÁTICAS

MUSEUM MANAGEMENT

THEORY AND PRACTICE

GESTÃO MUSEOLÓGICA

QUESTÕES TEÓRICAS E PRÁTICAS

MUSEUM MANAGEMENT

THEORY AND PRACTICE

MESA DA CÂMARA DOS DEPUTADOS |
CHAMBER OF DEPUTIES
54ª Legislatura – 3ª Sessão Legislativa 2011-2015 |
54th Legislature – 3rd Legislative Session 2011-2015

Presidente | President (Speaker)
Henrique Eduardo Alves

1º Vice-Presidente | 1st Vice-president
André Vargas

2º Vice-Presidente | 2nd Vice-president
Fábio Faria

1º Secretário | 1st Secretary
Márcio Bittar

2º Secretário | 2nd Secretary
Simão Sessim

3º Secretário | 3rd Secretary
Maurício Quintella Lessa

4º Secretário | 4th Secretary
Biffi

Suplentes de Secretário

1º Suplente | 1st Vice-secretary
Gonzaga Patriota

2º Suplente | 2nd Vice-secretary
Wolney Queiroz

3º Suplente | 3rd Vice-secretary
Vitor Penido

4º Suplente | 4th Vice-secretary
Takayama

Diretor-Geral | Director General
Sérgio Sampaio Contreiras de Almeida

Secretário-Geral da Mesa | Secretary
General of the Governing Board
Mozart Vianna de Paiva

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA DO DISTRITO FEDERAL |
STATE SECRETARY OF CULTURE OF THE FEDERAL DISTRICT

Governador do Distrito Federal | Governor of the Federal District
Agnelo Queiroz

Vice-Governador do Distrito Federal | Vice-Governor of the
Federal District
Tadeu Filippelli

Secretário de Estado da Cultura do Distrito Federal | State
Secretary of Culture of the Federal District
Hamilton Pereira

Subsecretário de Patrimônio Histórico Artístico e Cultural |
Subsecretary of Historical, Artistic and Cultural Heritage
José Delvinei dos Santos

MUSEU NACIONAL DO CONJUNTO CULTURAL DA REPÚBLICA |
NATIONAL MUSEUM OF THE CULTURAL COMPLEX OF
THE REPUBLIC

**Chefe da Divisão do Sistema de Museus do Distrito Federal -
Diretor do Museu Nacional |** Chief of the Division of the System of
Museums - Director at Museu Nacional
Wagner Barja

Administração | Administration
João Bastos



Câmara dos Deputados
Governo do Distrito Federal
Museu Nacional do Conjunto Cultural da República

GESTÃO MUSEOLÓGICA

QUESTÕES TEÓRICAS E PRÁTICAS

MUSEUM MANAGEMENT

THEORY AND PRACTICE

Seminário Internacional sobre Gestão Museológica realizado pelo Museu Nacional do Conjunto Cultural da República.

International Seminar on Museum Management held by the Museu Nacional do Conjunto Cultural da República (National Museum of the Cultural Complex of the Republic).

Organizador: Wagner Barja

Centro de Documentação e Informação
Edições Câmara
Brasília | 2013

CÂMARA DOS DEPUTADOS

DIRETORIA LEGISLATIVA

Diretor

Afrísio Vieira Lima Filho

CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E INFORMAÇÃO

Diretor

Adolfo C. A. R. Furtado

COORDENAÇÃO EDIÇÕES CÂMARA

Diretor

Daniel Ventura Teixeira

Organização Editorial | Editorial Organization

Wagner Barja

Assistência Editorial | Editorial Assistants

Ana Frade, Andrea Hughes, Melissa Viana

Tradução | Translation

Elza Suely Anderson

Revisão | Revision

Rafael Cavalcanti

Projeto Gráfico – Diagramação | Graphic Project – Diagramming

Estúdio Nous - Daniel Mira

Ilustração – Capa | Illustration – Cover

Eder Coelho

Câmara dos Deputados

Centro de Documentação e Informação – Cedi

Coordenação Edições Câmara – Coedi

Anexo II – Praça dos Três Poderes

Brasília (DF) – CEP 70160-900

Telefone: (61) 3216-5809; fax: (61) 3216-5810

editora@camara.leg.br

SÉRIE

Obras em parceria

n. 7

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
Coordenação de Biblioteca. Seção de Catalogação.

Seminário Internacional sobre Gestão Museológica : Questões Teóricas e Práticas (2012 : Brasília, DF).

Gestão museológica [recurso eletrônico] : questões teóricas e práticas / Seminário Internacional sobre Gestão Museológica realizado pelo Museu Nacional do Conjunto Cultural da República ; organizador Wagner Barja = Museum management : theory and practice / International Seminar on Museum Management held by the Museu Nacional do Conjunto Cultural da República [National Museum of the Cultural Complex of the Republic] -- Brasília : Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2013.

347 p. – (Série obras em parceria ; n. 7)

Tradução para o inglês elaborada por Elza Suely.

ISBN 978-85-402-0110-1

1. Museu, administração, congresso. 2. Museu, legislação, Brasil. 3. Museologia. I. Museu Nacional do Conjunto Cultural da República (Brasil). II. Título. III. Série.

CDU 069(061.3)

ISBN 978-85-402-0109-5 (brochura)

ISBN 978-85-402-0110-1 (e-book)

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| APRESENTAÇÃO..... | 7 |
| Henrique Eduardo Alves | |
| UMA AÇÃO PARA O FUTURO | 9 |
| Hamilton Pereira | |
| SEMINÁRIO INTERNACIONAL SOBRE GESTÃO MUSEOLÓGICA – QUESTÕES TEÓRICAS E PRÁTICAS..... | 11 |
| Wagner Barja | |
| MUSEUS DA FRANÇA | 13 |
| Claire Chastanier | |
| PLANO MUSEOLÓGICO – MARCO DE REGULAÇÃO DA GESTÃO MUSEAL NO BRASIL | 27 |
| Cícero Antônio F. de Almeida | |
| A CULTURA E A EDUCAÇÃO EM BRASÍLIA..... | 33 |
| Carlos Alberto Ribeiro de Xavier | |
| A MUSEOLOGIA NO BRASIL – NOVO MARCO REGULATÓRIO..... | 47 |
| Ricardo Oriá | |
| RELAÇÕES ENTRE SETOR PÚBLICO E SETOR PRIVADO NO COLECIONISMO DE ARTE CONTEMPORÂNEA | 53 |
| Alexandre Melo | |
| MUSEU NACIONAL DO CONJUNTO CULTURAL DA REPÚBLICA..... | 59 |
| Wagner Barja | |
| OS NOVOS DEPARTAMENTOS DE RESTAURAÇÃO NO MUSEU RAINHA SOFIA E PRADO..... | 63 |
| Pilar Sedano Espín | |

| | |
|---|-----|
| MADRI – PATRIMÔNIO HISTÓRICO E MUSEUS..... | 73 |
| María José Rodríguez Relaño | |
| MUSEU HISTÓRICO NACIONAL – DE FORTALEZA A MAIOR MUSEU DE HISTÓRIA BRASILEIRA..... | 81 |
| Vera Lúcia Bottrel Tostes | |
| TÉCNICAS FÍSICO-QUÍMICAS APLICADAS AOS OBJETOS EM OURO DAS COLEÇÕES FRANCESAS...91 | |
| Maria Filomena Guerra | |
| ANÁLISE CIENTÍFICA DE OBRAS DE ARTE E OBJETOS DE VALOR HISTÓRICO-CULTURAL..... | 97 |
| Cristiane Calza | |
| A ESCOLA DO LOUVRE (1882–2012), OU A ALIANÇA DA HISTÓRIA DA ARTE COM A MUSEOLOGIA ..109 | |
| Claire Barbillon | |
| FORMAÇÃO EM MUSEOLOGIA NO BRASIL – A CONTRIBUIÇÃO DA UNIRIO E AS RECENTES TRANSFORMAÇÕES..... | 123 |
| Ivan Coelho de Sá | |
| FORMAÇÃO EM CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO NA ESPANHA – A ESCOLA SUPERIOR DE CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE BENS CULTURAIS (ESCRBC). ANTECEDENTES E ADAPTAÇÃO AO ESPAÇO EUROPEU DE EDUCAÇÃO SUPERIOR | 131 |
| Ruth Viñas Lucas | |
| FOTOGRAFIA APLICADA À CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO..... | 139 |
| David Gómez Lozano | |
| CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE ARTE CONTEMPORÂNEA – INSTALAÇÕES DE ARTE E NOVOS MEIOS..... | 155 |
| Arianne Vanrell | |
| A RESTAURAÇÃO DE PINTURAS DO ACERVO DO MUSEU NACIONAL DO CONJUNTO CULTURAL DA REPÚBLICA..... | 161 |
| Ladislav Szarvas Junior | |
| FICHA TÉCNICA DO SEMINÁRIO | 172 |
| IMAGENS IMAGES..... | 175 |
| MUSEUM MANAGEMENT – THEORY AND PRACTICE..... | 181 |

APRESENTAÇÃO

A Câmara dos Deputados foi uma das instituições parceiras da Secretaria de Cultura do Distrito Federal na realização, em outubro de 2012, no Museu Nacional de Brasília, do **Seminário Internacional Gestão Museológica: questões teóricas e práticas**. Com a presente publicação, disponibilizamos a todos o resultado desse importante evento científico, assumindo, pois, nosso compromisso com o desenvolvimento da museologia brasileira.

A instituição parlamentar não é apenas a casa das leis, embora seja essa sua função precípua. Temos o compromisso constitucional, assente no art. 216 de nossa Carta Magna, de desenvolver ações que promovam o conhecimento e a valorização do rico e multifacetado patrimônio cultural brasileiro. Os museus, como suportes da memória, são instâncias que propiciam a todos o conhecimento acerca de parte desse patrimônio. Por isso, em 2009, o Congresso Nacional aprovou a criação de uma nova autarquia federal, vinculada ao Ministério da Cultura (MinC), responsável pela política museológica – o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram). Além disso, em outro dispositivo legal, foi criado um marco regulatório para o setor museal brasileiro, com a instituição do Estatuto dos Museus.

No ano passado, a Câmara dos Deputados publicou uma compilação das principais normas jurídicas concernentes ao setor museológico brasileiro – a *Legislação sobre museus*. Com a presente publicação, damos continuidade a esse trabalho de divulgação e temos certeza de que trará relevante contribuição técnica de especialistas nacionais e internacionais (museólogos, historiadores, restauradores, diretores de museus, educadores) acerca do importante e atual tema da gestão do acervo museológico.

Henrique Eduardo Alves

Presidente da Câmara dos Deputados

UMA AÇÃO PARA O FUTURO

O Museu Nacional do Conjunto Cultural da República realizou, nos períodos de 15 a 19 de outubro e 28 e 29 de novembro de 2012, o **Seminário Internacional sobre Gestão Museológica – Questões Teóricas e Práticas**.

Conceituados profissionais dos campos da museologia e do patrimônio da França, da Espanha, de Portugal e do Brasil estiveram no Museu Nacional, em Brasília, para proferir palestras e minicursos.

Durante esses dias, quem participou do seminário pôde assistir a minicursos, ouvir relatos de experiências e teve contato com temas de relevante interesse para essas áreas, tais como legislação brasileira sobre museus, gestão do patrimônio museológico, políticas de constituição de coleções museológicas, adequação de edificações históricas para museus e afins, implantação de laboratórios e emprego de novas tecnologias na conservação e restauração, formação em museologia e em conservação e restauração.

Nos dias 16 e 17 de outubro foi oferecido o minicurso *Fotografia Aplicada à Conservação e Restauração*, ministrado por David Gómez Lozano, vice-diretor da Escola Superior de Conservação e Restauração de Bens Culturais de Madri, Espanha. Para concluir o ciclo de práticas museológicas, nos dias 28 e 29 de novembro, teve lugar o minicurso *Conservação e Restauração de Arte Contemporânea – Instalações de Arte e Novos Meios*, coordenado por Arianne Vanrell, conservadora do Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, também localizado em Madri.

Para a realização de evento desse vulto, a Secretaria de Estado de Cultura do Distrito Federal, por meio do Museu Nacional, contou com a parceria das embaixadas da França, da Espanha e de Portugal (Instituto Camões); da Casa da Cultura da América Latina e do curso de Museologia da Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília; da Câmara dos Deputados; do Museu de Valores do Banco Central do Brasil; e com o patrocínio da Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos.

Essa foi uma oportunidade de o público estar junto de representantes de instituições europeias e brasileiras de referência no campo museológico e do patrimônio (como os Museus da França, a Escola do Louvre, o Patrimônio da Cidade de Madri, a Escola Superior de Conservação e Restauração de Bens Culturais de Madri, o Museu Nacional Centro de Arte Rainha Sofia, a Escola de Museologia da Unirio, o Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro, o Laboratório de Ciência da Conservação da UFMG) que, desejamos, continue a ser uma atividade regular do Museu Nacional.

Hamilton Pereira

Secretário de Estado de
Cultura do Distrito Federal

SEMINÁRIO INTERNACIONAL SOBRE GESTÃO MUSEOLÓGICA – QUESTÕES TEÓRICAS E PRÁTICAS

O Decreto nº 33.178, de 1º de setembro de 2011 (publicado no *Diário Oficial do Distrito Federal* nº 172, em 2/9/2011) instituiu uma nova estrutura administrativa para a Secretaria de Estado de Cultura do Distrito Federal. Inseriu-se nela a Divisão do Sistema de Museus (DSM), com vinculação à Subsecretaria do Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural, que se propõe, entre outras providências, a criar e implementar políticas de integração e cooperação técnica entre os museus do Distrito Federal; promover e apoiar a capacitação de profissionais com vistas ao aperfeiçoamento dos que atuam em instituições museológicas; promover o intercâmbio com sistemas, redes e instituições museológicas regionais, nacionais e internacionais; estimular os museus a adotar políticas de preservação patrimonial, bem como a realização de pesquisa sobre seus acervos e sobre as práticas museológicas.

Com essas intenções, e a convite dos governos francês e espanhol, a chefia da DSM esteve em visita oficial às várias instituições da área patrimonial e museológica da França e Espanha no final do ano de 2011.

Em Paris, os encontros ocorreram com profissionais da Direção Geral dos Patrimônios do Ministério da Cultura, do Centro de Pesquisa e de Restauro dos Museus da França e da Escola do Louvre. Em Madri, com os conceituados profissionais da Escola Superior de Conservação e Restauro de Bens Culturais do Museu do Prado, do Museu Nacional Centro de Arte Rainha Sofia, do Museu Thyssen-Bornemisza e com Francisco Javier Pizarro Gómez, delegado do Patrimônio Nacional no Monastério de Yuste, responsável por todo o acervo real.

Tantos profissionais gabaritados na área de gestão do patrimônio museológico e o vivo interesse das embaixadas envolvidas suscitaram a promoção de um seminário internacional que abordasse as questões da museologia em suas bases teóricas e práticas. No intuito de confrontar a experiência brasileira com os modelos referenciais universais franceses e espanhóis, agregou-se também a participação de profissionais de destaque nacional no evento. Ao interesse das embaixadas francesa e espanhola em apoiar o seminário, contataram-se os profissionais desses países e juntou-se posteriormente o interesse e apoio da Embaixada de Portugal de também trazer um renomado profissional de seu país para participação no evento.

Ao realizar o **Seminário Internacional Gestão Museológica – Questões Teóricas e Práticas**, o Museu Nacional buscou criar a oportunidade para seus participantes conhecerem e estabelecerem contato com

representantes de instituições europeias e brasileiras de referência primordial no campo museológico e do patrimônio como a Direção dos Museus da França, a Escola do Louvre, o Centro de Pesquisa e de Restauração dos Museus da França, a Direção do Patrimônio da Cidade de Madri, a Escola Superior de Conservação e Restauração de Bens Culturais de Madri, o Museu Nacional Centro de Arte Rainha Sofia de Madri, o Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE), o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), o Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro, a Escola de Museologia da Unirio, o Laboratório de Ciência da Conservação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (Lacitor/EBA/UFMG), o Instituto Alberto Luiz Coimbra de Pós-Graduação e Pesquisa de Engenharia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (COPPE/UFRJ), o Museu da Câmara dos Deputados, o Ministério da Educação (MEC), e o próprio Museu Nacional do Conjunto Cultural da República.

Ao conseguir concretizar essa programação, em colaboração com instituições parceiras, a Divisão do Sistema de Museus almeja propiciar uma maior conscientização das instituições de patrimônio em geral, que se encontram, principalmente, no Distrito Federal, com vistas à valorização de seus bens musealizados e da seriedade com que a sua preservação deve ser encarada.

Wagner Barja

Chefe da Divisão do Sistema de Museus da
Secretaria de Estado de Cultura do Distrito Federal
Diretor do Museu Nacional do Conjunto Cultural da República

MUSEUS DA FRANÇA

Claire Chastanier

Agradecimentos

Para começar, gostaria de indicar que Marie-Christine Labourdette – diretora dos Museus da França, na Direção Geral dos Patrimônios do Ministério da Cultura e da Comunicação (MCC) – muito lamenta não poder participar deste seminário. Infelizmente, sua agenda não permitiu que aceitasse o convite do senhor Wagner Barja, diretor dos Museus do Distrito Federal e diretor do Museu Nacional de Brasília, que ela teve o imenso prazer de encontrar em Paris, no ano passado. Pediu-me que a representasse e que lhe dissesse que guarda uma excelente lembrança desse encontro, o qual foi, além disso, uma importante etapa na concepção deste seminário.

A França e o Brasil são dois países ligados por duradouras relações de amizade e estreitas colaborações, além de afinidades culturais, linguísticas e históricas.

Oscar Niemeyer representa uma maravilhosa ponte entre nossos dois países: arquiteto brasileiro que trabalhou na França, ele concebeu, em especial, vários museus – e, em particular, o Museu Nacional de Brasília, que hoje recebe este seminário, sob a maior cúpula já construída no mundo.

Estou muito impressionada de estar aqui, em Brasília, aonde venho pela primeira vez para falar-lhes dos museus da França, e tenho hoje grande prazer de estar em meio aos senhores para este seminário, que atesta um grande interesse pela questão dos museus, a convite do Museu Nacional de Brasília e de seu diretor, o senhor Wagner Barja, assim como do comitê organizador deste seminário internacional, a Secretaria de Estado de Cultura (Hamilton Pereira) e a direção dos museus do Distrito Federal.

Dado que nossos dois países, embora mantenham concepções diferentes em alguns pontos relacionados às nossas respectivas histórias, atribuem, da mesma forma, grande importância à existência,

ao papel e ao desenvolvimento dos museus, estou convencida do mútuo interesse em fortalecer os nossos laços e em criar verdadeiras parcerias em torno das políticas museais.

É nessa ótica, aliás, que o MCC aprova, desde a sua apresentação na Conferência Geral da Unesco de novembro de 2011, o espírito do projeto de recomendação sobre a proteção e a promoção dos museus e das coleções, proposto sob iniciativa brasileira, devendo este passar por uma etapa decisiva hoje mesmo, no Conselho Executivo da Unesco, em Paris.

A vitalidade do intercâmbio entre nossos dois países

O grande impulso às relações culturais entre Brasil e França foi dado quando do ano da França no Brasil, em 2009, com mais de trezentos projetos culturais.

Pode-se cumprimentar o sucesso encontrado por exposições organizadas atualmente no Brasil: *Alberto Giacometti*, de março a junho de 2012, em São Paulo, apresentando 280 obras; e *Chance*, a primeira exposição de Christian Boltanski no Brasil, de maio a julho de 2012, no Rio de Janeiro.

Cabe ressaltar o impacto da exposição *Impressionismo, Paris e a Modernidade, obras-primas do Museu de Orsay*, apresentada em São Paulo e no Rio de Janeiro.

Em 2013, o Brasil receberá a exposição *Elles*, preparada pelo Museu Nacional de Arte Moderna do Centro de Arte e Cultura Georges Pompidou. Outros projetos estariam sendo preparados: uma exposição entre o Museu Nacional de Brasília e o Museu do Quai Branly; e, talvez, uma exposição de Picasso em 2014, a ser realizada em Brasília e no Rio de Janeiro.

Paralelamente, está sendo atualmente realizada, no Museu das Artes Decorativas de Paris, uma exposição dos irmãos Campana intitulada *Barroco Rococó*, dedicada aos dois talentosos *designers* brasileiros – que recentemente, aliás, renovaram por completo a decoração do *Café de l'Horloge* do Museu de Orsay.

Os museus da França, trunfo da política cultural francesa

Esta palestra tenciona apresentar, de forma sintética, um panorama da cena museal francesa, evocando suas principais diretrizes e, em seguida, o quadro jurídico que preside a sua organização. À guisa de conclusão, levantar-se-ão algumas perspectivas sobre os desafios a serem superados.

Apresentação das principais características da cena museal francesa

Trata-se de detalhar certos elementos de caracterização que fundamentam o inegável sucesso dos museus franceses, antes de abordar a questão do quadro jurídico.

É importante insistir no papel central dos museus na política cultural e na fortíssima relação que eles mantêm com a França, desde o período revolucionário. Constituem, inegavelmente, elementos de atratividade para o território francês e sua posição de primeiro destino turístico internacional. Esse sucesso é ilustrado pela presença de quatro museus franceses entre os dez museus mais frequentados do mundo, e se apoia em múltiplos aspectos.

Alguns parâmetros gerais da cena museal francesa

Uma rede densa e rica de museus. Essa rede é constituída, hoje em dia, por 1.220 instituições que gozam da denominação de “Museus da França”, em situações de natureza e de estatuto de coleção extremamente diversificadas: entre eles, 41 museus nacionais – dentre os quais, os mais conhecidos no exterior – estão vinculados ao MCC. Essa rede de museus abarca, além dos museus nacionais, muitas instituições bem estabelecidas no território, os museus das cidades e dos departamentos, assim como museus de associações e fundações.

Um alto nível de frequência traduz a adesão do corpo social à instituição museal. Enumeram-se mais de 70 milhões de visitas na rede dos estabelecimentos vinculados ao MCC, com 60 milhões nos museus da França (28 milhões nos museus nacionais – com quase 9 milhões somente para o Louvre – e uma frequência global que aumentou em 80% em dez anos) e 10 milhões nos monumentos nacionais. Uma parcela de 61% dos franceses com mais de 18 anos visitou pelo menos um local patrimonial durante o ano. A frequência das famílias, dos jovens e do turismo popular encontra-se em expansão, e as pesquisas revelam um índice de satisfação relativamente alto em relação à oferta de mediação.

Uma democratização cultural em andamento. Nos museus da França, 42% dos ingressos são gratuitos – e, em especial, em razão do requisito de uma política tarifária que deve favorecer o acesso ao maior número de pessoas. A esse respeito, podemos congratular-nos pelo positivo balanço da recente prolongação da gratuidade, há muito praticada com os menores de 18 anos, para a faixa de idade de 18 a 25 anos, implementada em abril de 2009, depois das conclusões tiradas de um período de teste para a gratuidade total, realizada em alguns museus. Dessa forma, comparando a frequência durante o segundo trimestre de 2009 e o segundo trimestre de 2012, nota-se que o número duplicou (de 334.000 a 667.000 jovens), assim como o índice de presença em meio ao público das coleções permanentes (de 5% a mais de 11%). No plano da incidência da medida na sociologia dos beneficiários e da decisão de visitar, observa-se que a gratuidade contribui para a decisão de visitar de dois a cada três jovens, e que menos de 1% dos mesmos consideram-na irrelevante. Embora os jovens de classe média sejam os primeiros a se

beneficiarem da medida, os meios populares revelam-se os mais mobilizados: a participação desse grupo entre o público de 18 a 25 anos é duas vezes maior do que para o público com mais de 25 anos.

Características essenciais

Um legado histórico e político

A riqueza e a antiguidade das coleções é um traço característico da França, embora não seja o único país nessa situação. Antes mesmo de a noção de museu tornar-se assunto de uma espécie de teoria no século do Iluminismo, e ser introduzida nas leis pela Revolução Francesa, houve importantíssimas coleções – em especial dos reis da França, mas também de grandes famílias. As coleções nacionais são amplamente legatárias das coleções reais, principescas ou eclesiásticas – que, salvo as que foram destruídas ou vendidas durante a Revolução, foram reunidas pela Convenção Nacional em três instituições fundadoras: o Museu Central das Artes, criado no Louvre em 1792; o Museu Nacional de História Natural (1793) e o Conservatório Nacional de Artes e Ofícios (1794). Esse período, embora complexo, no qual alternaram-se atos de vandalismo e as primeiras medidas de proteção patrimonial, representou uma espécie de piso, sobre o qual boa parte do que foi construído em seguida se enraizou.

A questão do patrimônio nacional e dos museus representa uma realidade e um ideal bem arraigados na tradição política francesa; desde a Revolução, sob a notável influência de homens como o Abade Grégoire, Victor Hugo ou Prosper Mérimée, a proteção do patrimônio tornou-se rapidamente uma questão nacional, o que faz com que os museus sejam locais de compartilhamento democrático do conhecimento, de educação e de preservação das coleções.

A importância do patrimônio cultural e museal conservado nos museus franceses resulta também do respeito ao **princípio de inalienabilidade das coleções públicas**. Oriundo do Édito de Moulins, de 1566, que dizia respeito, nesses idos, às propriedades reais – sendo, em seguida, retomado em benefício das coleções nacionais –, esse princípio permite aumentar esse patrimônio e preservá-lo, apesar das vicissitudes encontradas, sem perdas voluntárias. Muitas vezes no centro de várias controvérsias nos últimos anos, com várias propostas de suprimi-lo, sob pretexto de que os museus são demasiadamente “ricos” e de que não expõem tudo, os governos sucessivos felizmente decidiram não pôr em causa essa preservação jurídica, essencial para a integridade das coleções públicas.

Uma densa malha territorial, principalmente formada ao longo do século XIX, sob a impulsão tanto das associações culturais quanto dos poderes públicos, resultou em um rico conjunto de estruturas diversificadas, que se desenvolveram sem coerência preestabelecida.

O quadro administrativo dedicado aos museus públicos parte de uma estrutura centralizada. A organização administrativa francesa continua sendo muito centralizada, ainda que tenha atravessado

processos de desconcentração e várias etapas de descentralização nas últimas décadas. Há um bom tempo, a França dispõe de um órgão central dedicado aos museus: até a Segunda Guerra Mundial, tratava-se de uma direção dos museus nacionais, associada a uma inspeção dos museus do interior, junto a um órgão das belas artes (beaux-arts), vinculada ao Ministério da Educação Nacional, o que expressa bem a vocação original dos museus. Em 1945, transformou-se na Direção dos Museus da França – que, em 1959, foi naturalmente integrada ao ministério dos assuntos culturais, desde a sua criação. Em 1991, passa por uma nova reorganização interna, adaptada às evoluções e destinada a permitir que a política do Estado em matéria de patrimônio museográfico fosse verdadeiramente impulsionada, com a criação de cinco departamentos (museografia; pessoal e profissões; assuntos jurídicos, informáticos e financeiros; públicos, ação educativa e difusão cultural; e coleções), uma comissão de comunicação e uma inspeção geral dos museus.

A implementação dessa organização interna coincidiu com as primeiras reflexões sobre a necessidade de rever o quadro jurídico dos museus, que retomaremos mais adiante. A última reorganização, que participa do movimento de reforma global do aparelho de Estado, data de 2010: a Direção dos Museus da França foi incluída em uma Direção Geral dos Patrimônios, que reúne os arquivos, os monumentos, a arqueologia e a arquitetura, adotando assim o nome de Serviço dos Museus da França. Esse serviço do órgão central abrange duas subdireções especializadas (política dos museus e coleções) e exerce um papel de comando e de elaboração das políticas públicas em matéria de museus: determina a regulamentação aplicável e encarrega-se do controle científico e técnico para o conjunto dos museus da França, assim como do comando dos museus nacionais.

No plano da administração desconcentrada, os conselheiros para museus das Direções Regionais dos Assuntos Culturais (Drac) suplementam e prolongam a ação impulsionada pelo órgão central, território afora.

Uma forte intervenção pública

Os museus públicos, que contribuem para uma política cultural de interesse geral, são entidades estruturalmente deficitárias.

Um esforço orçamentário considerável foi fornecido a partir do final dos anos 1970 – e, em particular, nos últimos dez anos – para apoiar suas atividades. Cabe destacar que, entre 2000 e 2010, o esforço orçamentário do Estado em prol dos museus nacionais passou de 334 a 528 milhões de euros, embora espíritos mais críticos tenham apontado uma concentração da implementação – e, por conseguinte, dos recursos – na região de Île-de-France.

No interior, o investimento médio gerado pela implicação decisiva do Estado pode ser avaliado em 100 milhões de euros por ano, ou seja, 1 bilhão de euros a cada dez anos.

Os museus regionais apresentam grande vitalidade, sob iniciativa das coletividades locais, que criam ou renovam museus e suas reservas. O MCC acompanha, dessa forma, um saldo de cerca de 150 projetos museais regionais, em todas as etapas de desenvolvimento. Um programa específico de investimentos consideráveis, mas focado em projetos promissores e exemplares – chamado de Plano Museus –, foi lançado em 2010, com valor global de 70 milhões de euros, em benefício de 79 museus da França, principalmente localizados no interior, e selecionados segundo critérios rigorosos.

Essa intervenção por meio de créditos orçamentários, que continuam sendo amplamente preponderantes nas “receitas” dos museus públicos, caminhou lado a lado com o aumento dos recursos próprios aos museus – graças, em especial, a dispositivos fiscais e ao mecenato, ao qual o MCC dá grande valor, e que ilustra o caráter indispensável das parcerias entre coletividades públicas e pessoas privadas.

Um quadro jurídico original, que exerce um papel central para a excelência e o desenvolvimento dos museus na França

A originalidade do quadro jurídico francês reporta-se à ambição e à bem-sucedida articulação de vários níveis normativos.

Um quadro compartilhado por 1.220 museus da França, doravante registrado no Código do Patrimônio (2004 e 2011) – o primeiro a ser unificado e o mais importante, dado o seu alcance

Os museus da França são numerosos, de todos os temas, e constituem um conjunto que poderíamos qualificar de heterogêneo, tamanha a diversidade dos campos que cobrem; mas, ao mesmo tempo, são regidos por grandes princípios comuns, reunidos em uma legislação renovada em 2002 – há apenas dez anos, portanto.

A lei de 4 de janeiro de 2002, relativa aos Museus da França, foi adotada ao cabo de um longo processo, após vários projetos de lei inacabados e muitos debates, durante mais de dez anos. Veio renovar, profundamente, um quadro jurídico díspar – e datado, principalmente, do imediato pós-guerra –, que se havia sobretudo preocupado com os museus nacionais. Essa lei, que veio principalmente suceder a um decreto de 1945 – cujo alcance tornou-se insuficiente –, tem o grande mérito de ter criado um quadro unificado para os museus, sob a forma de uma denominação protegida, cuja utilização abusiva pode ser punida por multa de 15.000 euros, sendo ainda claramente identificável pelo público, em especial, pela adoção de um logotipo específico.

É considerado museu, no sentido dessa lei: “toda coleção permanente composta de bens cuja conservação e preservação são de interesse público, e organizada com vistas ao conhecimento, à educação e ao prazer do público”.

A noção de “museu da França” – e este é, a meu ver, o grande trunfo do dispositivo instaurado – independe do modo de gestão da pessoa pública ou privada que possui as coleções. Essa denominação pode, portanto, ser aplicada aos museus pertencentes ao Estado, às coletividades locais, ou às pessoas jurídicas de direito privado sem fins lucrativos, tais como associações ou fundações.

Assim sendo, encontram-se, dentre os museus da França, reunidas sob uma mesma denominação, estruturas bem diversificadas:

- Os **museus nacionais**. Os 41 que estão vinculados ao MCC, mas também a outros ministérios, como, por exemplo, os três museus do Ministério da Defesa; o Museu Nacional de História Natural, do Ministério do Ensino Superior e da Pesquisa, ou o Museu Nacional do Esporte, do Ministério da Juventude e dos Esportes.
- Os **museus das coletividades territoriais**. A maioria dos museus da França entra nessa categoria: com efeito, os 1.220 são basicamente serviços municipais (70%). Além dos museus das grandes cidades do interior, conta-se, dentre eles, os 15 museus da cidade de Paris. Os museus departamentais, menos numerosos, representam 8% do total.
- Os **museus associativos**. Como exemplos, temos o Museu do Automóvel, em Mulhouse, e o Museu de Arte e de História do Judaísmo, em Paris.

A nova denominação “museu da França” foi automaticamente atribuída aos museus nacionais e aos museus ditos “classificados e controlados” antes da entrada em vigor da lei. A maioria desses últimos eram grandes museus do interior, enriquecidos por consideráveis depósitos do Estado, realizados a partir de 1801, no intuito de repartir territorialmente as coleções nacionais.

Para os demais, foi necessário efetuar uma solicitação. A denominação é concedida aos museus pelo ministro da Cultura e da Comunicação (e pode ser retirada sob solicitação justificada), após consulta do Alto Conselho dos Museus da França, do qual fazem parte, em especial, representantes da Assembleia Nacional e do Senado. Implica respeitar os requisitos previstos pela lei, de ordem científica – inventário e verificação decenal das coleções, normas de conservação das coleções, presença de funcionários científicos preparados, por exemplo –, mas também cultural – ações de mediação junto aos públicos, política tarifária que favoreça a democratização cultural. Em contrapartida, dá direito ao apoio do Estado, o qual pode tomar a forma de investimentos quando de obras de renovação, de subvenções específicas para certas aquisições.

Segundo o artigo L. 441-2 do Código do Patrimônio, proveniente da lei, os Museus da França têm como missão permanente:

- Conservar, restaurar, estudar e enriquecer suas coleções;
- Tornar suas coleções acessíveis ao público mais amplo possível;

- Conceber e implementar ações de educação e difusão, visando a garantir um acesso à cultura igual para todos;
- Contribuir à evolução do conhecimento e da pesquisa, assim como à difusão dos mesmos.

A ambição do marco normativo francês foi definir o que é um museu e quais são suas missões científicas, suas missões junto ao público, e intervir em todos os componentes constitutivos do que define o museu: coleções, programa científico e cultural elaborado por profissionais preparados, desenvolvimento das coleções para torná-las acessíveis ao público, e instalações adaptadas à conservação, à apresentação e à valorização das obras.

O direito dos museus faz parte de um ambiente jurídico e cultural favorável e complementar

Existe uma legislação e uma regulamentação para os prédios e, em especial, regras particulares para os prédios protegidos (ajudas, excelência dos mestres de obras e dos conselheiros técnicos, etc.).

Os museus dispõem também de diversas regulamentações a respeito das coleções, de sua circulação e enriquecimento – tais como a lei sobre o mecenato, de 2003, os dispositivos a respeito dos tesouros nacionais, o mecanismo de doação, criado por André Malraux já em 1968, e regras para a circulação internacional dos bens.

A estruturação dos museus também vem acompanhada pelo desenvolvimento de um sistema de formação eficiente, e de uma elevada exigência para os profissionais dos museus, com duas instituições especializadas: o Instituto Nacional do Patrimônio (INP) – uma escola de aplicação que forma conservadores de museu e, desde a integração do Instituto Francês de Restauradores de Obras de Arte (Ifroa), restauradores patrimoniais – e a Escola do Louvre, que se encarrega tanto da formação inicial como dos ciclos profissionalizantes. Paralelamente, o desenvolvimento do ensino em história da arte, em direito do patrimônio cultural e em gestão das instituições culturais nas universidades ajuda a formar profissionais capacitados, respondendo assim às diversas necessidades dos museus.

Enfim, cabe citar um importante parceiro dos museus, a Reunião dos Museus Nacionais, doravante realizada em um estabelecimento público com o Grand Palais, e que foi criada em 1895 para acompanhar os museus nacionais, servir-lhes de fundo comum e cumprir diversas missões a eles relacionadas, tais como a produção de exposições internacionais ou a publicação de guias e catálogos.

Um quadro jurídico de gestão evolutivo para os museus nacionais

Os anos 2000-2010 ficaram marcados pela preferência nacional, amparada pelo Estado, por uma política de desenvolvimento baseada em uma evolução rumo a uma maior autonomia dos estatutos dos museus nacionais.

A esse respeito, a reforma dos museus nacionais de 2004 promoveu uma mudança no estatuto administrativo de várias instituições vinculadas ao MCC. Embora a maioria desses museus nacionais sejam serviços de competência nacional – o que significa que eles continuam vinculados ao órgão central dos museus, por um vínculo orgânico muito forte –, outros se tornaram estabelecimentos públicos administrativos, ficando sob a tutela do MCC, mas adquirindo, assim, personalidade jurídica e autonomia financeira. Nessa categoria, encontram-se o Louvre, Versailles, Orsay e Guimet. O Museu do Quai Branly, aberto em 2006, foi diretamente criado com esse estatuto. O último museu nacional a ter-se tornado estabelecimento público foi o Museu Picasso, em 2010. Note-se que certos museus nacionais têm esse estatuto desde suas origens, não raro em razão de disposições testamentárias (Museu Rodin, por exemplo).

Além disso, certas junções foram realizadas nos últimos anos: o Museu da Orangerie com o Museu de Orsay; ou a aproximação entre o Museu Nacional da Cerâmica, de Sèvres, e a manufatura de Sèvres, no âmbito da Cidade da Cerâmica – à qual acaba de vincular-se, também, o Museu Adrien Dubouche, de Limoges.

Em poucos anos, o MCC passou, dessa forma e para certos museus nacionais, de uma gestão direta para uma modalidade de comando mais orientada para a estratégia em relação aos operadores, que se tornaram mais numerosos e autônomos.

À medida que se desenvolviam os estabelecimentos públicos, concebeu-se e lançou-se mão de um conjunto de ferramentas de comando e de contratualização de seus operadores: contratos de desempenho, cartas de missão e objetivos para os dirigentes, para que essa autonomia fosse enquadrada e respeitasse as diretrizes da política definida pelo MCC.

Um quadro protetor para a gestão das coleções

Os museus da França beneficiam-se de um conjunto bastante completo de regras, que enquadram a gestão das coleções e o que poderíamos chamar de seus “ciclos de vida”: regem, efetivamente, suas trajetórias e seus tratamentos, indo de suas entradas nas instituições públicas até suas eventuais saídas – que representam casos muito excepcionais, em virtude do princípio de inalienabilidade –, passando por diferentes etapas, que são o estudo, a verificação periódica da localização e do estado, a movimentação – que só pode ser temporária –, a difusão e a valorização das mesmas, etc.

- **As aquisições, a título oneroso ou gratuito,** são realizadas por meio de diferentes modalidades. Além das doações e dos legados, que continuam sendo uma fonte essencial de enriquecimento para as coleções dos museus, a administração cultural dispõe de uma certa quantidade de mecanismos e modalidades adaptadas de intervenção, a serviço desse objetivo. A esse respeito, no concernente aos modos de financiamento, pode-se citar dois dispositivos fiscais que já demonstraram sua eficácia: o da doação para pagamento de encargos, anteriormente evocado, que permite que um

contribuinte fique quite de certos impostos junto aos órgãos tributários, ao entregar obras; ou o chamado “mecenasato de empresa”, que instaura uma redução tributária de 90% sobre o imposto incidente nas sociedades, em razão da entrega – por empresas, para aquisição do Estado ou de outra pessoa jurídica pública – de obras previamente reconhecidas como tesouros nacionais, ou bens culturais considerados de grande interesse patrimonial. Esses dois importantes dispositivos são complementados por diferentes exonerações tributárias, destinadas a favorecer as doações e as compras no exterior. Dentre esses meios regalistas de intervenção, o Estado dispõe também do direito de preempção em vendas públicas, o que lhe permite substituir-se aos últimos licitantes dos leilões; e de um procedimento específico para a aquisição de obras que foram objeto de uma medida de recusa do certificado de exportação. Ainda no âmbito processual, convém destacar o respeito a um princípio de colegialidade, destinado a evitar escolhas que poderiam parecer contestáveis. Isso se traduz, concretamente, pelo fato de que todas as aquisições dos museus da França só sejam aceitas ao término de um processo de consultas obrigatórias junto a comissões científicas, cujo parecer prévio é requerido antes da entrada nas coleções, e que diferem conforme o estatuto dos museus: comissões científicas regionais para os museus da França territoriais; um primeiro nível de estudo pelas comissões de aquisição específicas de cada museu nacional que seja estabelecimento público, ou por alguma das comissões “temáticas” para os museus nacionais sob o estatuto de serviço de competência nacional – sendo esse nível complementado, a partir de certos limites de valor, por uma consulta ao Conselho Artístico dos Museus Nacionais, para a maioria dentre eles.

- A entrada nas coleções, que leva a pertencer ao domínio público, se expressa pela **inscrição no inventário regulamentar**, que é um ato fundador da segurança jurídica para os bens das coleções dos museus da França. A atualização do inventário é uma das missões principais dos profissionais da conservação, sendo-lhes fortemente recomendado acompanhar essa inscrição – atribuindo um número de inventário aos bens em questão – por uma operação de marcação, a qual consiste em reportar esse número no próprio objeto.
- As **movimentações dos bens das coleções dos museus da França** são realizadas, principalmente, sob duas formas: os empréstimos, consentidos por período limitado e justificado – na maioria das vezes, para uma exposição temporária –, exigindo-se um seguro por parte de quem pega emprestado; e os depósitos, que representam empréstimos mais longos – geralmente, de cinco anos renováveis – e ajudam a completar as coleções de alguma outra instituição cultural pública, como solução alternativa às aquisições. Para os museus nacionais, a anuência a esses movimentos é pronunciada pelo Serviço dos Museus da França, sob a forma de um decreto assinado por delegação ministerial, após consultar uma comissão específica que avalia a proposta, tendo em vista o estado de fragilidade, o respeito das regras de conservação preventiva, a pertinência científica do pedido e as condições de segurança do local de destino.

- A operação de **verificação das coleções** – que consiste em verificar regularmente a presença, a localização, o estado, a marcação e a conformidade da inscrição dos bens com o inventário – constitui um ato de boa gestão do patrimônio público. Atualmente, ela é praticada sob duas formas. A primeira diz respeito aos depósitos do Estado e é coordenada pela Comissão de Verificação dos Depósitos de Obras de Arte (CRDOA), que iniciou esse enorme trabalho desde 1996, com a ajuda de todas as instituições públicas depositantes, para reorganizar a situação dos depósitos consentidos por etapas sucessivas desde o século XIX, e cujo acompanhamento, ao longo do tempo, nem sempre foi realizado com o rigor necessário. As verificações conduzidas permitem proceder, em seguida e eventualmente, à transferência de propriedade dos depósitos do Estado anteriores a 1910 para as coletividades territoriais – possibilidade esta que foi introduzida pela lei relativa aos Museus da França: desde o começo do processo, a propriedade de 5.450 obras fora transferida às coletividades territoriais, em aplicação dessa disposição. Mais recentemente, a lei relativa aos Museus da França também instituiu uma obrigação de **verificação decenal** das coleções, cuja primeira edição – sem dúvida, a mais complicada de ser realizada, e que está dando atualmente muito trabalho às equipes científicas dos museus – deve terminar em junho de 2014. Esse ambicioso objetivo dará às próprias conservações um maior conhecimento do patrimônio museal que conservam, embora nem sempre permita medir todas as suas riquezas e o seu potencial, em termos de novos temas de pesquisa e de possibilidades de projetos de parcerias científicas, para a organização de exposições ou depósitos.
- A respeito da **luta contra a degradação das coleções**, convém insistir no papel central exercido pelo Centro de Pesquisa e Restauração dos Museus da França (C2RMF), em matéria de conservação preventiva, de restauração e de pesquisa fundamental aplicada ao conhecimento e à preservação material das coleções. Pode-se acrescentar a conscientização da **luta contra o roubo** e da necessidade de desenvolver as ações de prevenção nesse âmbito, o que levou a administração a dotar-se de uma comissão de segurança, criada há mais de vinte anos, após uma série de roubos marcantes nos museus. Essa estrutura bastante singular conta com o apoio de um oficial de polícia específico e ajudou a diminuir consideravelmente o número de roubos cometidos e a levar várias tentativas ao fracasso – às vezes, pelo simples efeito dissuasivo das medidas de segurança adotadas; essa estrutura encarrega-se, também, de capacitar os funcionários dos museus e de realizar auditorias de segurança nos museus da França – e também nos locais de exposição franceses ou estrangeiros aos quais os museus nacionais tencionam consentir empréstimos.
- A **informatização**, que se tornou um auxiliar indispensável na gestão dos museus, vem acompanhada da **digitalização**, prolongando-se na **disponibilização on-line das coleções dos museus** – essencial à valorização científica e à difusão do conhecimento. Essas operações são objeto de uma política voluntarista por parte do Serviço dos Museus da França,

que conta com o apoio financeiro do Plano Nacional de Digitalização, pois ainda resta muito por fazer a fim de garantir a disponibilização mais ampla possível junto ao público: embora esse vetor nunca consiga substituir uma visita de verdade, traz inegáveis vantagens, tanto para os pesquisadores e profissionais do mundo inteiro quanto para os preparativos de visita de turistas ou alunos. A base de dados *Joconde*, que é o catálogo coletivo das coleções dos museus da França, recenseia hoje 350 museus, e juntou-se ao portal *Collections*, que dá acesso a inúmeras bases de dados patrimoniais francesas em um único lugar – ajudando, ainda, a alimentar o portal *Europeana*.

- Enfim, no concernente a **sair das coleções**, trata-se de um ato excepcional, tão solene que exige uma lei para certos casos – os que foram excluídos das possibilidades de rejeição previstas pela lei relativa aos Museus da França (bens que ingressaram por doação ou legado). Isso explica o recurso à via legislativa para a entrega das cabeças maoris às autoridades neozelandesas. O procedimento conduzido para as demais situações exige que o proprietário das coleções convoque a comissão científica nacional das coleções, cujo parecer favorável e conforme deve ser obtido por maioria de dois terços dos membros que a compõem. Se a saída não é resultante de uma vontade deliberada, e sim de um ato ilícito, a imprescritibilidade da qual se beneficiam as coleções dos museus da França permite – a qualquer momento, quando forem descobertos em território nacional – lançar mão de uma solicitação formal e amigável para restituição dos bens em questão e, caso esta não seja conclusiva, recorrer a uma ação reipersecutória para conseguir reintegrá-los ao domínio público.

À guisa de conclusão, algumas perspectivas

A cena museal francesa foi consideravelmente remodelada nas últimas décadas, com inegáveis conquistas, mas também pontos menos bem-sucedidos. Em 2010, um relatório do tribunal de contas francês apresentou, dessa forma, um certo número de críticas sobre as evoluções dos museus nacionais desde 2000.

No momento em que a lei relativa aos Museus da França comemora dez anos de existência, e em que a nova ministra da Cultura e da Comunicação, Aurélie Filippetti, anuncia uma grande lei sobre o patrimônio para 2013, convém refletir sobre as questões futuras e constatar que novos desafios deverão ser superados no âmbito dos museus, e que escolhas deverão ser efetuadas em um quadro orçamentário que vem se anunciando – sem dúvida, de forma duradoura – pouco favorável, em razão da crise que atinge as economias europeias.

Para apontar perspectivas, ao cabo deste breve panorama do setor museal francês, cabe mencionar alguns focos de reflexão – a meu ver, bastante inevitáveis durante os anos por vir:

- Para os museus nacionais, sobretudo os que estão sob estatuto de estabelecimento público, coloca-se a questão de determinar o nível adequado entre autonomia e exercício da tutela, do bom equilíbrio entre a participação dos créditos públicos e a busca por recursos próprios, que poderia levar à tentação de um desenvolvimento intensivo da frequência.
- A “democratização cultural” tende ainda a aprimorar-se, graças ao novo impulso dado à educação artística e cultural pelo governo atual. A importância de levar as crianças ao museu, desde bem novas, já foi destacada há muito tempo por grandes responsáveis dos museus franceses, tais como Françoise Cachin e Pierre Rosenberg, que muito pleitearam em favor de uma verdadeira formação em história da arte, a partir do ensino primário, e de uma aproximação entre os alunos e o universo do museu.
- A busca por um melhor equilíbrio territorial deve ser prosseguida, talvez, por meio de uma maior circulação das coleções nacionais nos museus da França que já existem, e não forçosamente pela proliferação de antenas, tais como o Centre Pompidou-Metz ou o Louvre-Lens, por mais interessantes que sejam essas experiências. O Museu das Civilizações da Europa e do Mediterrâneo (MuCEM) – herdeiro do Museu de Artes e Tradições Populares –, a ser inaugurado em 2013, em Marselha, é o primeiro museu nacional a ser transferido de Paris para ser permanentemente implantado no interior.
- O destino a se dar aos museus fechados (cerca de 10% dos museus da França) e os possíveis roteiros para junções exigirão uma reflexão aprofundada. Isso coloca, também, a questão da atribuição da denominação “museu da França” – que deve, sem dúvida, obedecer a critérios mais exigentes –, assim como a dos critérios para a sua eventual remoção. Uma atenção constante deverá ser dada ao aprimoramento da rede dos Museus da França e a seu funcionamento.
- A ligação com todas as formas de difusão digital, que muda a relação com a visita – embora esta continue sendo, a meu ver, insubstituível –, também merece reflexão.
- Apesar de reafirmada na lei relativa aos Museus da França, a questão da inalienabilidade continua sendo debatida e faz pesar um risco recorrente sobre as coleções públicas. Os alarmes do mercado, em especial, disparam, em um momento em que a circulação comercial das obras importantes do passado se torna mais rara, e em que o dinheiro público é menos difundido. A supressão desse princípio fundador ignoraria a constante reavaliação do interesse das coleções públicas (sem a inalienabilidade, não teria sido possível criar o Museu de Orsay) e colocaria dramaticamente em causa a “base de confiança” que une os museus aos seus doadores, muito preocupados com a “santuarização” dos bens que oferecem ao deleite das gerações futuras, sem limites temporais.
- Ainda em andamento, a primeira edição da verificação decenal (inicialmente, uma obrigação legal) é, sem dúvida, uma oportunidade única de transformar esse importante esforço coletivo de organização em um elemento forte e estruturante da política museal, e em um trunfo para

aprofundar o conhecimento das coleções públicas já possuídas, abrir novas oportunidades de pesquisa e viabilizar partilhas e trocas renovadas. Em um contexto orçamentário limitado, a atividade das equipes científicas dos museus da França deverá, nos próximos tempos, concentrar-se mais, de qualquer forma, no desenvolvimento de outros projetos do que em aquisições onerosas, e a valorizar o rico patrimônio conservado, protegendo-o, assim, contra os ataques à inalienabilidade.

- A aplicação de regras estritas sobre as proveniências, no âmbito das aquisições – em uma época em que a moralização do comércio de bens culturais cresce em importância –, deve ser encorajada, mas condena certos museus a enfrentarem maiores dificuldades para adquirir.

A lista ainda poderia encompridar-se, pois a quantidade de temas a serem refletidos continua sendo considerável; mas acredito que isso já fornece um bom panorama das reflexões a serem lançadas.

O escritor italiano Giuseppe Tomasi di Lampedusa disse: “tudo tem que mudar para continuar o mesmo”. Os museus da França devem, portanto, passar por outras (r)evoluções, realizando-as com vistas a encarar novos desafios, mas permanecendo fiéis à sua vocação primeira e aos ideais nascidos do Iluminismo e da Revolução, que eles devem continuar encarnando, trazendo o toque de modernidade necessário para permanecerem em contato com as mutações do mundo.

CURRICULUM VITAE

CLAIRE CHASTANIER

Nascida em 1967. Estudou História na Sorbonne e História da Arte na Escola do Louvre. Trabalha há cerca de vinte anos no Ministério da Cultura e da Comunicação no setor museológico e principalmente com coleções e circulação de bens culturais. Seu percurso profissional lhe permitiu adquirir um bom conhecimento da paisagem patrimonial francesa, das problemáticas dessa área, de seu corpo jurídico e de suas evoluções.

Desde 2010, trabalha no Serviço de Museus da França, na Direção Geral do Patrimônio do Ministério da Cultura. Nesse posto, encarrega-se particularmente do conjunto de questões referentes à circulação de bens culturais (controle de exportação, luta contra o tráfico...), assim como de outros assuntos, tais como a proteção dos tesouros nacionais, a segurança do patrimônio, o enriquecimento e o estado das coleções públicas. A esse respeito, ela acompanhou toda a aplicação da lei francesa que conduziu o retorno das cabeças maoris à Nova Zelândia e o recente processo de codificação da parte regulamentar do Código do Patrimônio.

Ela coordena a atividade da Comissão Consultiva dos Tesouros Nacionais e é paralelamente a secretária-geral do Observatório do Mercado da Arte e do Movimento de Bens Culturais.

PLANO MUSEOLÓGICO – MARCO DE REGULAÇÃO DA GESTÃO MUSEAL NO BRASIL

Cícero Antônio F. de Almeida

Em sua *Introdução à técnica de museus*, escrita em 1945, Gustavo Barroso, criador do Museu Histórico Nacional, resumiu os conteúdos voltados à administração de um museu em cinco princípios: organização, arrumação, catalogação, restauração e classificação de objetos, reunidos na Parte Geral da publicação. Segundo o autor, eram os “ensinamentos do que se precisa imprescindivelmente saber para trabalhar num museu e poder dirigi-lo”¹. Nos capítulos dedicados às partes básica e especializada, estavam concentradas as disciplinas voltadas especificamente à catalogação e classificação de objetos, tais como cronologia, epigrafia, paleografia, diplomática, iconografia, heráldica, armaria, mobiliário, indumentária, prataria, arte religiosa dentre outras.

Vale notar que os conceitos de “organização” e de “arrumação”, segundo Barroso, continham certo grau de subjetividade, pois consideravam também o “gosto pessoal” dos profissionais que atuavam no museu, chamados à época “conservadores de museu”². A obra, pioneira do gênero no Brasil, e que foi a base de formação de inúmeras gerações de profissionais de museologia, refletia o pensamento corrente, mesmo fora do país, sobre o que se chama contemporaneamente de gestão museal.

Os museus viviam, em fins dos anos de 1940, o limiar de uma era iniciada ainda no Renascimento, com os Gabinetes de Curiosidades. Os anos que se seguiram ao final da Segunda Guerra Mundial marcariam uma renovação ampla na atuação dessas instituições, de forma mais evidente a partir da década de 1970. Como paradigma de mudança, podemos citar o conceito de “museu integral”, que indicava a necessidade de o museu lidar com a totalidade dos problemas da sociedade e com a inclusão da diversidade das expressões culturais, difundido na chamada Mesa Redonda de Santiago do Chile (1972). Na década seguinte, novas experiências contribuíram para acentuar essas tendências, através do surgimento e da consolidação do “museu aberto”, do “museu de vizinhança”, do “museu comunitário”, ou do “ecomuseu”, numa explosão de ideias que se convencionou chamar de Nova Museologia. O museu rompia definitivamente com a imagem de um local dedicado apenas ao abrigo e à conservação de

[1] BARROSO, Gustavo. *Introdução à técnica de museus*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional/Imprensa Nacional, 1945. v. 1. p. 12.

[2] Termo adotado a partir da tradição francesa do *conservateur*, especialista no tratamento de coleções de museus.

coleções, e deslocava seu interesse do objeto para o sujeito e a sociedade a qual ele pertence, valorizando a cultura não apenas entendida como traço de erudição, mas como marca da trajetória humana e da transformação contínua da realidade.

A partir dessas transformações, várias mudanças de comportamento na condução das atividades dos museus foram verificadas. No tocante à gestão, o impacto da complexidade e da diversidade do novo cenário de tendências foi particularmente determinante, obrigando os museus a adotarem métodos diferenciados de administração. Nos anos de 1980, os museus absorveram outras importantes mudanças, decorrentes das novas tecnologias de registro, armazenamento e circulação de informação; do surgimento de equipamentos mais precisos de monitoramento ambiental e de segurança, dentre outros sistemas e soluções tecnológicas; e, mais recentemente, das preocupações com a sustentabilidade socioambiental, que reforçaram ainda mais a necessidade de uma profissionalização no campo da gestão museal.

Desde meados do século XIX, encontramos estudos sobre a questão da administração de museus, concentrados, em sua maioria, nos problemas da conservação do acervo e da exposição pública dos objetos. No entanto, não se pode afirmar que esse seja um tema recorrente na bibliografia museológica, e até bem pouco tempo não eram comuns estudos que tratassem exclusivamente do assunto. Em língua portuguesa, destacamos a tradução, a partir de 2001, dos trabalhos de Stuart Davis³ e de Timothy Mason⁴. Em 2006, o Icom (Conselho Internacional de Museus) publicou *Como gerir um museu; manual prático*, sob a coordenação editorial de Patrick J. Boylan⁵.

No *Dicionário enciclopédico de museologia*, publicado em 2011, o termo “gestão” ganhou um verbete de destaque, no conjunto dos 21 “artigos enciclopédicos”, escrito por François Mairesse, professor da Escola do Louvre. Por gestão museal estão compreendidas as tarefas ligadas aos aspectos financeiros e jurídicos do museu, os trabalhos de segurança e de manutenção, a organização do pessoal, o *marketing*, dentre outros. De uma forma geral, são processos estratégicos e de planejamento geral das atividades de um museu⁶. Trata-se de uma abordagem bem distante daquela apresentada por Barroso.

As preocupações com a gestão dos museus estão também expressas no Código de Ética do Icom para Museus. Na parte dedicada à constituição institucional, o Código lembra a necessidade de o museu estipular claramente o seu estatuto jurídico, sua missão, sua permanência e seu caráter não lucrativo. Por outro lado, recomenda a elaboração de um “texto legal que defina a missão, os objetivos e as políticas do museu, assim como seu próprio papel e composição”.

Também o Código de Ética ressalta a responsabilidade da autoridade de tutela assegurar recursos financeiros “suficientes para realizar e desenvolver as atividades do museu”, além de “estabelecer um texto de diretrizes em relação às fontes de receitas que possam ser geradas através de atividades próprias do museu ou originárias de fontes externas”⁷.

A “museomania” – expressão utilizada pelo historiador e crítico alemão Andreas Huyssen –, que tomou conta do cenário cultural na transição do século XX para o XXI, aumentou exponencialmente as

[3] DAVIES, Stuart. Plano Diretor. Tradução de Maria Luíza Pacheco Fernandes. São Paulo: Universidade de São Paulo/Vitae, 2001. – (Série Museologia, 1)

[4] MASON, Timothy. *Gestão Museológica: Desafios e Práticas*. São Paulo: Universidade de São Paulo/British Council/(Fundação Vitae, 2004.

[5] Disponível em <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001478/147854f.pdf>. Último acesso em 3 de fevereiro de 2013.

[6] DESVALLÉES, André & MAIRESSE, François. *Dictionnaire Encyclopédique de Muséologie*. Paris: Armand Colin, 2011. p. 175.

[7] Disponível em <http://www.icom.org.br/C%C3%B3digo%20de%20%C3%89tica%20Lus%C3%B3fono%20iii%202009.pdf>. Último acesso em 3 de fevereiro de 2013.

possibilidades de geração de receitas a partir dos eventos organizados pelos museus, e se tornou tema obrigatório nos meandros da gestão museal. Já é possível mesmo falar em uma “economia de museus”. Calcula-se que existam cerca de 80 mil museus no mundo, sendo 3.200 no Brasil⁸. Apenas nos países da União Europeia, os museus são visitados por mais de 400 milhões de pessoas/ano. Nos EUA, esse número chega perto de 900 milhões e, no Brasil, atinge 33 milhões de visitantes, com acentuada tendência de aumento. A Pesquisa de Orçamentos Familiares do IBGE aponta a cultura na quarta posição dentre os gastos das famílias, atingindo cerca de oito por cento⁹.

No Brasil, desde que o Ministério da Cultura implantou a Política Nacional de Museus, em 2003, a questão da gestão tem sido apontada como estratégica. A partir de então começaram a surgir propostas de delineamento de novas ferramentas que buscassem comprometer os responsáveis de museus com a melhoria da gestão, em amplo sentido, cujo ponto de referência é o **Estatuto de Museus** (Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009) que, em seu artigo 44, determina explicitamente que os museus brasileiros elaborem e implementem o **plano museológico**. Trata-se, portanto, do marco de regulação da gestão museal no Brasil.

Como ferramenta estratégica, o plano museológico pode ser considerado uma decorrência do conceito geral de plano diretor – usual quando se trata do planejamento estratégico de empresas privadas e organismos governamentais, ou para a gestão de cidades –, aplicado ao caso específico dos museus. De uma forma geral, podemos afirmar que o plano museológico adotado no Brasil tem por princípios dez pontos basilares:

1. Possibilitar o equilíbrio e a estabilidade na gestão do museu, independentemente de sua direção e de seu corpo de trabalhadores;
2. Implantar uma estrutura básica de funcionamento dentro da qual podem ser tomadas decisões estratégicas;
3. Assegurar a salvaguarda do acervo;
4. Tornar clara a missão e as ações do museu tanto para funcionários quanto para o público;
5. Definir com clareza as ações coletivas e individuais no interior do museu, estabelecendo as responsabilidades de cada área de trabalho;
6. Propiciar o uso mais eficaz dos recursos;
7. Pensar no museu como um organismo complexo e interdependente, a partir dos princípios estabelecidos no Estatuto de Museus e demais documentos normativos, e na importância de estabelecer um equilíbrio entre as suas partes;
8. Identificar situações emergenciais ou de risco iminente;

[8] Segundo dados obtidos do Cadastro Nacional de Museus, criado e gerido pelo Instituto Brasileiro de Museu, disponível em www.museus.gov.br.

[9] ECONOMIA de Museus. NASCIMENTO JÚNIOR, José do (org.). Brasília: MinC/IBRAM, 2010. (Coleção Museu, Memória e Cidadania)

9. Levar em consideração a capacidade de solução dos problemas, através dos recursos de pessoal e orçamentários disponíveis;
10. Preparar o museu para novas realidades.

Para a implantação do plano museológico é preciso um criterioso conhecimento da instituição para qual se destina. Duas questões são consideradas, nessa perspectiva, indispensáveis: a definição da **missão** e um detalhado **diagnóstico**. A missão institucional deve traduzir a finalidade, os valores, as metas, a função e o público/parceiros. Definida a missão, esta deve ser compartilhada entre todos os funcionários, terceirizados, especialistas envolvidos com as atividades do museu e o público em geral – tem sido comum os museus afixarem em lugar visível sua missão institucional. Em relação ao diagnóstico, este deve ser executado com o amplo envolvimento dos funcionários do museu e com a participação, sempre que possível, de especialistas convidados, suprimindo carências internas. Como partes integrantes do plano, incluímos ainda as metas estratégicas, uma meta síntese (quando for o caso), e a criação de indicadores de monitoramento.

O Estatuto de Museus indica dez programas de trabalho no âmbito do plano museológico, que podem ser acrescidos de outros programas, ou mesmo suprimidos, a critério dos museus, atendendo a casos bastante específicos. Podemos reunir os programas, *grosso modo*, em dois principais conjuntos: os que lidam com aspectos **administrativos** e **gerenciais** *stricto sensu*, incluindo aí questões jurídicas, financeiras, de manutenção, de segurança, de pessoal, e os que lidam com aspectos eminentemente **finalísticos**, nos campos da gestão de coleções, comunicação e interação com a sociedade, dentre outros. No primeiro conjunto, temos os programas **institucional**, de **financiamento e fomento**, de **gestão de pessoas**, e de **segurança**. No segundo, os programas de **acervo**, de **exposições**, de **comunicação**, de **pesquisa**, **educativo** e **cultural**. O programa **arquitetônico e urbanístico** pode ser situado numa intersecção entre esses dois conjuntos.

Aqui devemos lembrar o caso dos museus em processo de criação. Nessas condições os programas servirão como uma espécie de roteiro do projeto e serão alterados naturalmente à medida que o museu iniciar suas atividades. Alguns programas dependerão da consolidação de outros (como no caso do programa Arquitetônico e Urbanístico). Em todo o caso, voltado para museus já criados ou em montagem, devemos considerar que o plano é um instrumento dinâmico, que deve ser constantemente renovado face às novas realidades, para que tenha a eficácia esperada.

O **programa institucional** deve refletir os parâmetros de atuação da instituição, tanto sob o ponto de vista da gestão política, quanto técnica e administrativa. A criação de um museu decorre, naturalmente, de fatores sociopolíticos e culturais específicos, que passam a definir todas as estratégias de ação, mesmo que não referidas explicitamente nos instrumentos de gestão. Os museus estão constantemente sob influências externas, de mudanças de hábitos, alterações de referências conceituais e mesmo de circunstâncias políticas. Os pressupostos referenciais de gestão devem estar explicitados nos estatutos, regimentos externos, programas de trabalho, dentre outros documentos legais.

O **programa de financiamento e fomento** trata do planejamento de estratégias voltadas para captação, aplicação e gerenciamento dos recursos oriundos de diversas fontes. O **programa de gestão de pessoas** está baseado na valorização, na capacitação e na garantia de direitos fundamentais do conjunto dos trabalhadores do museu. Também deve incluir preocupações com a ética profissional. O **programa de segurança** trata de todos os aspectos relacionados à segurança do museu, da edificação, do acervo e dos públicos interno e externo (sistemas de monitoramento e detecção, equipamentos de extinção, estabelecimento de rotinas de segurança, planos de gestão de riscos, etc.).

Dentre os programas de caráter finalísticos destacamos o **programa de acervos**. Nele estão incluídas todas as ações voltadas à aquisição, documentação e preservação do conjunto dos bens sob a guarda permanente ou temporária de um museu, ou “musealizados”, aí considerados também os conjuntos bibliográficos e arquivísticos. Portanto, reúne informações e atividades que vão desde o estabelecimento de critérios técnicos e conceituais que orientam a incorporação de novas coleções (política de aquisição), passando pelas diversas fases de documentação (inventário e catalogação em especial) e pelo estabelecimento dos princípios de intervenção direta nas coleções (medidas de conservação preventiva, higienização e de restauração).

As ações voltadas à comunicação museal estão incluídas nos programas **de comunicação e de exposições**. O primeiro está voltado à divulgação e à popularização dos projetos e atividades da instituição, além da disseminação, difusão e consolidação da imagem institucional. O segundo trata de todos os aspectos relacionados à concepção, ao planejamento, e à execução das exposições realizadas dentro e fora do museu, de longa, média ou de curta duração, tais como plano curatorial, circulação, análise de público-alvo, etc.

O **programa educativo e cultural** tem por base garantir o acesso universal, garantir e estimular a dimensão pedagógica do museu e de suas coleções, estreitar as relações da instituição com a comunidade, oferecer uma variada gama de serviços culturais, dentre outras. Ainda que todos os programas converjam para um propósito comum, caberá às ações educativas ressaltar, em última instância, a função social do museu. O **programa de pesquisa** contempla a produção de conhecimento a partir das informações contidas no próprio acervo do museu, promovendo a sua disseminação, além de investigações voltadas ao aperfeiçoamento das atividades globais da instituição, como estudos de público, de patrimônio cultural, de museologia e de história institucional. Finalmente, o **programa arquitetônico/urbanístico** trata da adequação e manutenção dos espaços livres e construídos, bem como da inserção do museu no espaço público, através de temas como acessibilidade e sustentabilidade ambiental.

A experiência de plano museológico, apesar de recente no país, tem possibilitado aos gestores públicos e privados a identificação dos problemas mais comuns que afetam os museus brasileiros. Um estudo preliminar dos diagnósticos elaborados por museus federais aponta como situações mais comuns os seguintes itens: falta de pessoal qualificado, deficiência orçamentária, problemas na

conservação das edificações e dos acervos, inadequação de infraestrutura e instalações (exposições, reservas técnicas e ateliês de restauração, dentre outras), deficiência de equipamentos (especialmente mobiliário adequado à guarda de acervo), deficiência no atendimento a público e pesquisadores, e deficiência de registro sobre acervo.

Por outro lado, estão sendo identificadas também as formas mais comuns de receita dos museus no Brasil. São elas: ingressos, participação em leis de incentivo, editais, prêmios, dentre outras modalidades, locação a terceiros e uso comercial de espaços próprios e, com menos frequência, campanhas públicas de captação de recursos e de acervos, mensalidades/anuidades oriundas das associações e uso comercial de imagens do acervo.

Vale aqui citar que, sob o ponto de vista das estratégias de aproximação com a sociedade e de obtenção de apoio financeiro, uma das tendências difundidas nas últimas décadas tem sido a criação de “associações de amigos”. Geralmente são organizações jurídicas da sociedade civil, sem fins lucrativos, cujo objetivo estatutário é a promoção, o aprimoramento e o desenvolvimento das atividades do museu.

Planejar passou a ser, portanto, palavra-chave num ambiente onde essa tradição ainda era bastante incipiente. Os gestores e demais responsáveis pela condução das atividades de trabalho dos museus, de uma forma geral, pouca afinidade tinham com expressões como metas estratégicas, indicadores de desempenho, diagnóstico de situação, dentre outras. No entanto, a dimensão pública e social dos museus no século XXI, além das determinações contidas no Estatuto de Museus, devem se impor sobre antigas tradições administrativas e determinar uma transformação de comportamento dos profissionais que atuam em museus.

CURRICULUM VITAE

CÍCERO ANTÔNIO FONSECA DE ALMEIDA

Museólogo, professor da Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e do MBA em Gestão Cultural da Universidade Cândido Mendes. Atualmente é diretor do Departamento de Processos Museais do Instituto Brasileiro de Museus.

A CULTURA E A EDUCAÇÃO EM BRASÍLIA

Carlos Alberto Ribeiro de Xavier

Resumo

A relação entre educação e cultura é estreita nas ações de formação da cidadania. A partir destas, é possível integrar as manifestações intelectuais e artísticas às práticas pedagógicas de ensino formal e informal. Nesse contexto, a correção da fratura entre as formulações e o planejamento das políticas relacionadas às duas áreas deve ser o foco de ações articuladoras das diversas instâncias e esferas da administração pública.

Com o presente texto pretendo subsidiar o processo de planejamento de ações culturais relacionadas aos programas voltados para a educação básica e para a formação de professores. Pretendo delinear como pode Brasília ser considerada uma cidade educadora, nos termos da declaração da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco); procuro mostrar, bem como reconhecer, que Lúcio Costa já pensava uma cidade capaz de abrigar a capital da República e, ao mesmo tempo, educar o cidadão, inspirar a ocupação ordenada e o desenvolvimento do Norte e do Centro-Oeste do Brasil, até então com baixa densidade populacional.

Antecedentes

Para o melhor entendimento de Brasília como cidade educadora, foram desenvolvidos três itinerários educativos destinados à orientação de professores e alunos das escolas visando à compreensão do plano de Lúcio Costa, do projeto educacional de Anísio Teixeira e da nova universidade imaginada por Darcy Ribeiro.

Os programas *Mais Educação e Educação Integral* do Ministério da Educação já incluem três de quatro itinerários educativos para os professores que participam dos seminários que vêm se realizando na capital federal, sendo três em Brasília e um no Rio de Janeiro. Em Brasília, com a colaboração do Governo do Distrito Federal (GDF), da Universidade de Brasília (UnB) e do Ministério da Cultura, foram previstos e exercitados os seguintes itinerários, dos quais vou falar dos dois primeiros:

- a. Anísio Teixeira e os caminhos da escola classe/escola parque;
- b. Lúcio Costa: a escala monumental e a escala gregária do plano piloto;
- c. Darcy Ribeiro e o inovador projeto da Universidade de Brasília.

Antes de falar mais detidamente de Brasília, é preciso, porém, alinhar algumas considerações sobre a educação no Brasil.

Nos três primeiros séculos da colonização, não há muito o que dizer sobre escola pública, uma vez que tivemos apenas as escolas dos jesuítas, destinadas à catequese dos índios e à educação de poucos, especialmente a preparação para a vida religiosa.

Claro que é muito importante a pedagogia dos jesuítas, grandes figuras a se destacar, especialmente padre Manoel da Nóbrega, o padre José de Anchieta e o padre Antônio Vieira. Mas não existia a escola pública como já era conhecida em outros países.

No período do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves – inaugurado com a chegada de Dona Maria I, Dom João VI, toda a família real e parte da corte portuguesa, que aportaram no Brasil em 1808 –, começaram as mudanças e as fundações do que o Brasil passaria a ser. No campo educacional, pouca coisa aconteceu, exceto as faculdades isoladas.

Em uma parada na Bahia, em fevereiro de 1808, D. João VI inaugurou a Escola de Medicina, hoje incorporada à Universidade Federal da Bahia (UFBA); no Rio, criou a Escola de Cirurgia. Mais tarde, depois da Missão Francesa, que trouxe artistas importantes, em 1827 foram criadas as faculdades de direito de Olinda, em Pernambuco, e a do Largo de São Francisco, em São Paulo. Em 1834, surgiu o pioneiro Atheneu Norte-Riograndense em Natal e no período da Regência – a 2 de dezembro de 1837, data do aniversário do imperador – surgiu o Colégio Pedro II, permanente referência do ensino. Essas são as principais escolas surgidas no Brasil no período, mas ainda não se falava de escola pública em âmbito nacional.

Durante o Segundo Reinado, a educação flutuava entre o modelo tradicional e secular do ensino católico e o ensino leigo, que estava sob a influência do ecletismo, do liberalismo e, finalmente, do positivismo. Perdeu-se mais tempo na experimentação do que no estabelecimento de um sistema público de ensino.

A República surgiu em meio às ideias positivistas, e eram muitas as promessas sobre a educação, mas até 1930 esse assunto permaneceu no Ministério da Justiça e Negócios Interiores, em um setor

denominado Departamento de Instrução Pública, Correios e Telégrafos. Essa situação por si só explica como a educação foi menos prezada durante a República Velha, quando as oligarquias do acordo do café com leite, entre Minas Gerais e São Paulo, revezavam-se no poder. Ao povo era oferecida apenas a instrução pública das primeiras letras.

Foi preciso viver uma revolução, a de 1930, para que o governo provisório de Getúlio Vargas pudesse criar, nos primeiros dias de sua instalação, finalmente, o Ministério da Educação e da Saúde Pública. Note-se que há um ministério a cuidar da educação e da saúde pública dos brasileiros há apenas 82 anos. Vários países latino-americanos estavam muito à frente – neles funcionavam universidades, enquanto as primeiras do Brasil só vieram a ser fundadas em 1934, em São Paulo, e em 1935, no Rio de Janeiro, reunindo as faculdades preexistentes.

Nos primeiros trinta anos de funcionamento do ministério no Rio, é digno de nota o período de doze anos de Gustavo Capanema – aquele que mais tempo permaneceu ministro –, haja vista o legado deixado: um sistema de ensino nacional, centralizado e de boa qualidade; um plano de vanguarda e liberal para a área da cultura e, como símbolo de uma época, o palácio que construiu para a sede do MEC, um marco da arquitetura modernista no mundo. Na verdade, Capanema fez existir a Unesco antes mesmo de esse organismo ser criado no pós-guerra, pois fez funcionar os programas nacionais da saúde, da educação, da ciência e da cultura em um mesmo ministério, já em 1937.

Brasília, cidade educadora

Brasília surge em 1960 como a renovação da esperança para os brasileiros, especialmente para a educação e a cultura. A cidade foi construída a partir do plano piloto de Lúcio Costa, tombada a nível nacional pelo Iphan e reconhecida mundialmente pela Unesco como patrimônio da humanidade.

Presidente do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais (Inep) em 1957, Anísio Teixeira trouxe Darcy Ribeiro para promover pesquisas sociológicas na educação e criou, a pedido do ministro Clóvis Salgado, “o planejamento do sistema de escola público de Brasília”, inaugurado em 1960. Era uma evolução do sistema baiano das escolas classe/escolas parque. Teixeira foi influenciado pela nova maneira de morar (as superquadras de Lúcio Costa), pela arquitetura de Oscar Niemeyer e pelo paisagismo de Burle Marx (que organizaram a escala residencial e a bucólica no plano de Lúcio) para conceber o sistema educacional.

Esse sistema escolar fez com que a população das unidades de vizinhança (o conjunto de cada quatro superquadras) tivesse à disposição um jardim de infância e uma escola classe em cada quadra e uma escola parque em cada unidade do conjunto. Em um mesmo espaço livre para o ir e vir a pé, as crianças, os pais e os professores podiam circular à vontade entre as unidades escolares, a biblioteca demonstrativa, o posto de saúde, o clube de vizinhança, os espaços de lazer e recreação das quadras e ainda a Igrejinha de Fátima. Esse modelo, criado para uma população de cerca de vinte mil habitantes, foi implantado e deveria ser repetido em cada unidade de vizinhança, o que não ocorreu.

Darcy Ribeiro, em um texto que publicou como Segunda Carta de Pero Vaz de Caminha, em 21 de abril de 1960, disse o seguinte sobre o projeto de Anísio Teixeira:

Os burocratas infantis, com menos de sete anos, terão dentro das quadras arremedadas de escolinhas para brincar com o tio Augusto Rodrigues. Os mais crescidinhos, a um passo da casa, quatro horas estudarão e mais quatro folgarão, atravessada uma alameda, numa escola-oficina-gandaia inventada por Anísio Teixeira para fabricar gente que melhor suporte e sustente o progresso do Brasil. Aos mais taludos, capazes de atravessar a rua dos loucos, prometem uma escola-escada, pela qual cada um há de subir segundo o peso de seu talento.

Devo dizer, Senhor, que a meu pesar, tudo isto, como o mais, são augúrios de monens de muita fé.

Para os itinerários educativos de Brasília, inicialmente serão descritos os caminhos da escola classe/escola parque de Anísio Teixeira dentro da escala residencial e bucólica; depois, retorna-se aos comentários sobre a proposta de itinerários educativos de Brasília, desta vez para apresentar outras duas dimensões do plano piloto de Lúcio Costa, a escala gregária e a escala monumental.

Apresentar e compreender o plano piloto da capital federal é uma necessidade não só para os professores, alunos, pais e servidores da educação de Brasília, como também um elemento indispensável para todos os brasileiros. Brasília entrou para o imaginário do brasileiro nos anos 1950 e não saiu mais. Portanto, é preciso lembrar Lúcio Costa.

Relembrar Lúcio Costa é também deixar falar duas grandes personalidades, que embarcaram do trem da utopia do projeto de JK/Lúcio Costa: um entrou em 1957 – junto, portanto, com a execução do plano piloto; e o outro entrou em 1960 – logo depois de inaugurada a cidade.

O primeiro foi Anísio Teixeira, convocado em 1957 pelo ministro Clóvis Salgado para desenhar o Plano de Educação e Cultura para a nova capital. Não demorou muito. Como presidente do Inep, Anísio pôde rever o seu próprio projeto de Salvador e orientar o experimento da Escola Júlia Kubitschek, cujos professores foram preparados na escola classe/escola parque, que havia criado em 1948 na Bahia, para começarem o trabalho em Brasília.

A Escola Júlia Kubitschek foi, portanto, o lugar onde cresceu o embrião da escola classe/escola parque de Brasília, e a Superquadra 308, o lugar onde se aproveitou o desenho da cidade para rever os conceitos e colocar em prática o “Plano Humano de Brasília”, o projeto utópico de uma sociedade nova que disporia de uma escola pública de qualidade e de uma universidade que produzisse o novo homem brasileiro.

De Anísio Teixeira lembro duas reflexões sobre a educação:

O que chamamos de educação é o esforço para compreender o presente. Sem compreendê-lo, não podemos viver. Há presentes incendiados de fermento intelectual e presentes inertes. É que nos primeiros o passado está vivo no presente e nos entreabre o futuro. Nos outros, depreciamos o presente e quedamos inertes na adoração do passado. Toda verdadeira crise de compreensão é uma crise de compreensão do presente, neste sentido de ponto de interseção entre o passado vivo e o futuro que vai nascer. Num desses momentos é que nos encontramos.

De mim eu só reconheço um crédito aos que me precederam: eles sofreram mais do que nós e, por isso, tudo lhes deve ser perdoado.

O segundo personagem foi Agostinho da Silva, português exilado desde os anos 1950 e que já tinha produzido intenso movimento intelectual no Rio, em São Paulo, na Paraíba e em Santa Catarina. Estava àquela altura dirigindo, na Universidade Federal da Bahia, o Centro de Estudos Afro-Orientais, fundado por ele. Veio ajudar Darcy e Anísio na organização da Universidade de Brasília.

Para demonstrar a perfeita sintonia de Agostinho com a utopia de Lúcio Costa em Brasília, retiro algumas frases, de seu livro *Reflexões, aforismos e paradoxos*: “consiste o progresso no regresso às origens: com a plena memória da viagem”, “não há liberdade minha se os outros a não têm”, “a nossa mente olha o vazio e o faz espaço”, “passo a vida fabricando o real”.

Muito antes da definição do conceito, Brasília já nasce uma cidade educadora.

A escola parque da Superquadra 308 Sul em Brasília

Para quem é de Brasília ou já está na cidade há muito tempo, a Superquadra 308 sul pode não ser novidade, mas é bastante recente a proposta de divulgação desse sítio como o verdadeiro centro histórico da capital federal. Há na plataforma da rodoviária o famoso cruzamento dos dois eixos do plano de Lúcio Costa, dividindo a cidade em norte-sul e leste-oeste, e, de lá, pela Esplanada dos Ministérios até a Praça dos Três Poderes, no sentido leste, está a “escala monumental” do seu projeto; claro, portanto, que aí está também o centro político de Brasília.

A “escala gregária” vem logo após a plataforma superior da rodoviária: Setor Comercial, Setor Hoteleiro, Setor Bancário, Setor de Autarquias, Setor de Diversões, tanto no lado da Asa Sul quanto da Asa Norte. Para esse centro nervoso converge a cidade: pela rodoviária passam cerca de 650 mil pessoas diariamente.

O que nós vamos conhecer ao percorrer o itinerário educativo de Anísio Teixeira é um pouco da história da construção da “escala residencial” e da “escala bucólica” do plano piloto de Lúcio Costa. A Superquadra Sul (SQS) 308 é considerada a quadra modelo de Brasília, a primeira organizada de

acordo com a concepção do plano. Estão lá os prédios de Niemeyer, dando forma ao casamento dos dois arquitetos: a criação do urbanista que concebeu uma forma nova de morar, reconhecida mundialmente e concretamente representada pelos onze blocos de seis andares (a altura humana de um prédio residencial, na concepção de Lúcio) distribuídos em um grande terreno.

Isso possibilitou um segundo casamento dos dois com o paisagismo de Roberto Burle Marx: os jardins definem a paisagem, áreas de jardins e de lazer que ligam todos os espaços.

O conjunto representado pelas superquadras 107/307, 108/308, 109/309 e 110/310 (tanto os blocos residenciais quanto os destinados ao comércio local, que Lúcio chamou de “varejo de bairro” nas entrequadras) forma uma unidade de vizinhança, e cada uma delas conta com um clube de vizinhança, nesse caso o de nº 1 de Brasília. Completa-se o conjunto com o posto de saúde, a Biblioteca Demonstrativa de Brasília e a Igrejinha de Fátima. Agregou-se recentemente ao conjunto a Estação do Metrô da 108 Sul.

Concebido o plano arquitetônico e urbanístico que poderíamos chamar de *hardware*, faltava criar o plano humano para Brasília. Como se organizaria o sistema educacional para formar o novo homem brasileiro? Qual o programa, o *software*?

O encarregado de tal plano foi Anísio Teixeira, que coordenou uma comissão para a criação da UnB e para a concepção do sistema educacional na nova capital, da educação básica à universidade.

Ele era também o presidente do Inep àquela época. A comissão que coordenou contava com Darcy Ribeiro, Cyro dos Anjos, Augusto Rodrigues e outras personalidades, mais o que havia de melhor entre os pensadores da educação e da cultura no Brasil.

O projeto de escola classe/escola parque de Brasília é uma evolução daquela que Anísio criara em Salvador nos anos 1940, quando ele foi o secretário de Educação da Bahia. Anísio levou professores da pioneira Escola Júlia Kubitscheck, que funcionava na cidade até então, para conhecer a Escola Classe/ Escola Parque de Salvador preparando-os para trabalharem na escola do futuro em Brasília.

O que podemos ver desse modelo: cada quadra conta com uma escola classe, jardim de infância e vários espaços de lazer. Os alunos de toda a unidade vizinhança (conjunto de quatro superquadras) frequentam a escola classe mais próxima e caminhando vão à Escola Parque da SQS 308 em horários alternados.

Implantada a escola padrão na quadra modelo em uma cidade parque, era natural que esse local se transformasse no principal espaço cultural de Brasília. O teatro da Escola Parque e o Cine Cultura (que ficava logo ao lado, na avenida W3) tornaram-se por mais de vinte anos o principal polo cultural da jovem capital. Incorporou-se recentemente também o Centro Cultural da 508 Sul.

Ali foram montadas as grandes peças de teatro e musicais e outros espetáculos que passaram pela cidade, e foi onde também se realizaram as grandes reuniões e manifestações políticas, como quando a cidade recebeu, em reunião de desagravo, o sindicalista Lula, que saíra da prisão em 1981; veio de São Paulo acompanhado do jornalista Adáulio Dantas, que também havia sido preso, sendo recebidos à noite no auditório da Escola Parque por um grande público.

Esse conjunto que forma o centro histórico de Brasília inclui também a Igrejinha de Fátima, a Biblioteca Demonstrativa do Instituto Nacional do Livro (INL) – hoje Biblioteca Demonstrativa de Brasília – e os jardins de Burlle Marx, que desenham a escala bucólica do plano. Do outro lado da W3, há ainda a Praça 21 de Abril e outro jardim de infância, destinado aos moradores das casas geminadas das quadras 700 e 900. Mais acima se encontram, como havia sido previsto, a Casa Thomas Jefferson, a Aliança Francesa e o Instituto Cervantes, escolas de línguas estrangeiras. Na sequência, finalmente, já na fronteira com o Parque da Cidade, encontram-se a Escola Normal, o Centro de Ensino Médio – também chamado Elefante Branco –, o Centro de Ensino de Línguas (CIL), o Centro Integrado de Educação Física (Cief), e, já dentro do Parque da Cidade, um setor de recreação pública.

Todo esse conjunto educacional e cultural que se estende do eixo W1 até o Parque da Cidade é um livro aberto de Anísio Teixeira; demonstra toda sua proposta das escolas classe/escolas parque e expõe, como um museu educativo a céu aberto, as bases do “plano humano de Brasília”, que ele engendrou.

É desse modelo que derivam os Centros Integrados de Educação Pública (Ciep), idealizados por Leonel Brizola e Darcy Ribeiro; os Centros Integrados de Atenção à Criança (Ciac), lançados por Fernando Collor; os Centros de Atenção Integral à Criança e ao Adolescente (Caic), realizados por Itamar Franco e Murílio Hingel; e os Centros Educacionais Unificados (CEU), lançados por Marta Suplicy. Juntos, desde abril de 2007, com o Plano de Desenvolvimento da Educação (PDE) e o programa Mais Educação, aliados aos programas Mais Cultura e Saúde na Escola e vários outros projetos afins, eles têm por objetivo a educação integral.

Brasília: nasce uma cidade educadora

As afinidades eletivas de Lúcio Costa e de Juscelino Kubitschek ficam evidentes, pois o reconhecido arquiteto urbanista não queria apenas apresentar um projeto para a nova capital, queria mesmo era ajudar Juscelino a realizar o seu sonho e promessa – o projeto utópico de uma nova civilização, nascida da Capital da Esperança, a Novacap, que influenciou a música, o cinema e a cultura nacional, pois também estava na cabeça de todos os brasileiros.

Maria Elisa Costa afirma que seu pai, Lúcio, não apresentou o projeto no concurso da nova capital para provar alguma teoria ou demonstrar algum novo aspecto da arquitetura moderna, que ele também inventou no Brasil. Não precisava disso. Ele queria muito mais do que apresentar um projeto: “Lúcio era sócio da utopia JK”.

Seguem trechos que mostram como Lúcio Costa apresentou seu plano para o concurso.

“...José Bonifácio, em 1823, propõe a transferência da capital para Goiás e sugere o nome de Brasília.”

Desejo inicialmente desculpar-me perante a direção da companhia urbanizadora e a comissão julgadora do concurso pela apresentação sumária do partido aqui sugerido para a nova capital, e também justificar-me. Não pretendia competir e, na verdade, não concorro – apenas me desvencilho de uma solução possível, que não foi procurada, mas surgiu, por assim dizer, já pronta.

Compareço não como técnico devidamente aparelhado, pois nem sequer disponho de escritório, mas como simples *maquisard* do urbanismo, que não pretende prosseguir no desenvolvimento da idéia apresentada senão eventualmente, na qualidade de mero consultor.

E se procedo assim candidamente é porque me amparo num raciocínio igualmente simplório: se a sugestão é válida, estes dados, conquanto sumários na sua aparência, já serão suficientes, pois revelarão que, apesar da espontaneidade original, ela foi, depois, intensamente pensada e resolvida; se o não é, a exclusão se fará mais facilmente e não terei perdido o meu tempo nem tomado o tempo de ninguém.

A liberação do acesso ao concurso reduziu de certo modo a consulta àquilo que de fato importa, ou seja, à concepção urbanística da cidade propriamente dita, porque esta não será, no caso, uma decorrência do planejamento regional, mas a causa dele: a sua fundação é que dará ensejo ao ulterior desenvolvimento planejado da região. Trata-se de um ato deliberado de posse, de um gesto de sentido ainda desbravador, nos moldes da tradição colonial. E o que se indaga é como no entender de cada concorrente uma tal cidade deve ser concebida.

Note-se que a construção de Brasília não partiu de um planejamento regional; ao contrário, é a construção da nova capital que pretendia ensejar o desenvolvimento regional, com a ocupação ordenada do Centro-Oeste, região até então despovoada e esquecida no desenvolvimento econômico do Brasil, o qual se desenrolou historicamente na região litorânea e parte do leste e sul do país. A partir dessa constatação é que Lúcio Costa vai concebendo a nova capital.

Ela deve ser concebida não como simples organismo capaz de preencher satisfatoriamente e sem esforço as funções vitais próprias de uma cidade moderna qualquer, não apenas como *urbis*, mas como *civitas*, possuidora dos atributos inerentes a uma capital. E, para tanto, a condição primeira é achar-se o urbanista imbuído de uma certa dignidade e nobreza de intenção, porquanto dessa atitude fundamental decorrem a ordenação e o senso de conveniência e medida capazes de conferir ao conjunto projetado o desejável caráter monumental.

Monumental não no sentido de ostentação, mas no sentido da expressão palpável, por assim dizer, consciente, daquilo que vale e significa. Cidade planejada para o trabalho

ordenado e eficiente, mas ao mesmo tempo cidade viva e aprazível, própria ao devaneio e à especulação intelectual, capaz de tornar-se, com o tempo, além de centro de governo e administração, num foco de cultura dos mais lúcidos e sensíveis do país.

Dito isso, vejamos como nasceu, se definiu e resolveu a presente solução:

1. Nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz.
2. Procurou-se depois a adaptação à topografia local, ao escoamento natural das águas, à melhor orientação, arqueando-se um dos eixos a fim de contê-lo no triângulo equilátero que define a área urbanizada.
3. E houve o propósito de aplicar os princípios francos da técnica rodoviária – inclusive a eliminação dos cruzamentos – à técnica urbanística, conferindo-se ao eixo arqueado, correspondente às vias naturais de acesso, a função circulatória tronco, com pistas centrais de velocidade e pistas laterais para o tráfego local, e dispondo-se ao longo desse eixo o grosso dos setores residenciais.
4. Como decorrência dessa concentração residencial, os centros cívico e administrativo, o setor cultural, o centro de diversões, o centro esportivo, o setor administrativo municipal, os quartéis, as zonas destinadas à armazenagem, ao abastecimento e às pequenas indústrias locais e, por fim, a estação ferroviária foram-se naturalmente ordenando e dispondo ao longo do eixo transversal que passou assim a ser eixo monumental do sistema. Lateralmente à intersecção dos eixos, mas participando funcionalmente e em termos de composição urbanística do eixo monumental, localizaram-se o setor bancário e comercial, o setor dos escritórios de empresas e profissões liberais e ainda os amplos setores do varejo comercial.
5. O cruzamento desse eixo monumental, de cota inferior, com o eixo rodoviário-residencial impôs a criação de uma grande plataforma liberta do tráfego que não se destine ao estacionamento ali, remanso onde se concentrou logicamente o centro de diversões da cidade, com os cinemas, os teatros, os restaurantes, etc.

Dessa forma vai se delineando a escala monumental e a escala gregária do plano. A plataforma da rodoviária organiza o espaço central e define o fluxo do tráfego. A intenção explícita do urbanista era a de separar bem as áreas de pedestres das áreas destinadas ao tráfego de automóveis. A convivência com os automóveis, que passaram a ser fabricados no Brasil na época da construção de Brasília, também foi prevista por Lúcio Costa.

6. O tráfego destinado aos demais setores prossegue, ordenado em mão única, na área térrea inferior coberta pela plataforma e entalada nos dois topos, mas aberta nas faces maiores...

...área utilizada em grande parte para o estacionamento de veículos e onde se localizou a estação rodoviária interurbana, acessível aos passageiros pelo nível superior da plataforma. Apenas as pistas de velocidade mergulham, já então subterrâneas, na parte central desse piso inferior que se espraia em declive até nivelar-se com a esplanada do setor dos ministérios.

7. Desse modo e com a introdução de três trevos completos em cada ramo do eixo rodoviário e outras tantas passagens de nível inferior, o tráfego de automóveis e ônibus se processa tanto na parte central quanto nos setores residenciais sem qualquer cruzamento...

...Para o tráfego de caminhões estabeleceu-se um sistema secundário autônomo com cruzamentos sinalizados mas sem cruzamento ou interferência alguma com o sistema anterior, salvo acima do setor esportivo, e que acede aos edifícios do setor comercial ao nível do subsolo, contornando o centro cívico em cota inferior, com galerias de acesso previstas no terrapleno.

8. Fixada assim a rede geral do tráfego automóvel, estabeleceram-se, tanto nos setores centrais como nos residenciais, tramas autônomas para o trânsito local dos pedestres a fim de garantir-lhes o uso livre do chão, sem contudo levar tal separação a extremos sistemáticos e antinaturais, pois não se deve esquecer que o automóvel, hoje em dia, deixou de ser o inimigo inconciliável do homem, domesticou-se, já faz, por assim dizer, parte da família.

Ele só se “desumaniza”, readquirindo *vis-à-vis* do pedestre feição ameaçadora e hostil, quando incorporado à massa anônima do tráfego. Há então que separá-los, mas sem perder de vista que, em determinadas condições e para comodidade recíproca, a coexistência se impõe.

Em seguida, Lúcio Costa define aquilo que é um ponto alto do plano piloto: a Praça dos Três Poderes.

9. Veja-se agora como nesse arcabouço de circulação ordenada se integram e articulam os vários setores.

Destacam-se no conjunto os edifícios destinados aos poderes fundamentais que, sendo em número de três e autônomos, encontraram no triângulo equilátero, vinculado à arquitetura da mais remota antiguidade, a forma elementar apropriada para contê-los. Criou-se então um terrapleno triangular, com arrimo de pedra à vista, sobrelevado na campina circunvizinha a que se tem acesso pela própria rampa da auto-estrada que conduz à residência e ao aeroporto.

Em cada ângulo dessa praça – Praça dos Três Poderes, poderia chamar-se – localizou-se uma das casas, ficando as do Governo e do Supremo Tribunal na base e a do Congresso

no vértice, com frente igualmente para uma ampla esplanada disposta num segundo terrapleno, de forma retangular e nível mais alto, de acordo com a topografia local, igualmente arrimado de pedras em todo o seu perímetro.

A aplicação em termos atuais, dessa técnica oriental milenar dos terraplenos, garante a coesão do conjunto e lhe confere uma ênfase monumental imprevista.

Ao longo dessa esplanada – o Mall, dos ingleses – extenso gramado destinado a pedestres, a paradas e a desfiles, foram dispostos os ministérios e autarquias.

Os das Relações Exteriores e Justiça ocupando os cantos inferiores, contíguos ao edifício do Congresso e com enquadramento condigno, os ministérios militares constituindo uma praça autônoma, e os demais ordenados em sequência – todos com área privativa de estacionamento – sendo o último o da Educação, a fim de ficar vizinho do setor cultural, tratado à maneira de parque para melhor ambientação dos museus, da biblioteca, do planetário, das academias, dos institutos, etc.

A Catedral ficou igualmente localizada nessa esplanada, mas numa praça autônoma disposta lateralmente, não só por questão de protocolo, uma vez que a Igreja é separada do Estado, como por uma questão de escala, tendo-se em vista valorizar o monumento, e ainda, principalmente, por outra razão de ordem arquitetônica: a perspectiva de conjunto da esplanada deve prosseguir desimpedida até além da plataforma onde os dois eixos urbanísticos se cruzam.

Há algum tempo, em um seminário sobre o patrimônio histórico, participei de um debate sobre as “cidades históricas mineiras” cujas construções estão em permanente ameaça em tempo de chuvas. Reforcei o argumento de que todas as cidades são históricas, pois todas têm a própria história para contar.

Assim também são as cidades educadoras, e qualquer cidade pode tornar-se educadora. Em toda e qualquer cidade, pequena ou média, ou ainda nos bairros ou periferias das grandes cidades e mesmo das megalópoles que já temos no Brasil, é possível reconhecer o território em que se insere a escola ou as escolas de determinada localidade, de forma a aproveitar ao máximo todas as possibilidades educativas, sem perda de qualidade. É possível sempre agir localmente sem deixar de ter uma consciência global dos problemas da modernidade.

As crises da modernidade atingem a todos, sejam as questões ecológicas, climáticas, econômicas, sejam as novas problemáticas de mudança da escola e do processo de aprendizagem e de “ensinagem”. Para mudar a escola é preciso mudar também a maneira como são vistas a cidade, a família, a comunidade e a organização social em que se inserem.

Brasília é um caso exemplar, pois essa é a verdadeira intenção de se chamar o plano urbanístico de “plano piloto”; de se chamar a concepção da primeira superquadra como “superquadra modelo” e de se

considerar modelar o “Planejamento do Sistema Escolar Público de Brasília” escrito por Anísio Teixeira, em 1957, e implantado em 1960, ao mesmo tempo em que se concluía a construção das primeiras unidades residenciais propostas do plano piloto de Lúcio Costa.

Note-se que ao mesmo tempo em que Oscar Niemeyer absorvia em seus projetos arquitetônicos as ideias de Lúcio Costa, também Burlle Marx e artistas como Volpi e Athos Bulcão colaboravam com o paisagismo e as obras de arte para desenharem as escalas residencial e bucólica do mesmo plano piloto. Estabelecidos esses parâmetros, Anísio Teixeira tratou de aproveitar a genial concepção para imaginar o sistema educacional, tomando por base a unidade de vizinhança, isto é, o conjunto de cada quatro superquadras.

Reflexão final

Há duzentos anos, a rainha de Portugal – Dona Maria I – e sua família, funcionários públicos de quase todas as áreas da administração do reino, parte da corte portuguesa e alguns súditos bem situados se movimentavam freneticamente para a mudança para o Brasil. Vinham trazendo de um tudo: roupas, objetos, móveis, utensílios e, especialmente, as arcas do Palácio de Belém abarrotadas, com o próprio Tesouro e parte do Patrimônio Real.

Dom João VI, príncipe regente, chega à Bahia com parte da comitiva em fevereiro de 1808 e, um mês e pouco depois, ao Rio de Janeiro para ocuparem quase todos os imóveis em bom estado existentes na então muito pequena cidade e que tiveram de ser cedidos aos que chegavam. A família real instalou-se no Paço da Praça XV e na Quinta da Boa Vista, também cedida por um rico português.

A mudança da capital da República do Rio para Brasília não foi assim: a cidade não existia, estava tão somente na privilegiada cabeça de alguns, mas foi se fazendo, se construindo ao mesmo tempo em que ia se desenhando o seu perfil, sua fisionomia. O esqueleto e mesmo os músculos esqueléticos da cidade ficaram prontos para a inauguração, mas sua massa muscular e sua forma não; esses traços foram se definindo com o tempo e hoje, quando se completam cinquenta anos do risco inicial – a cruz de Lúcio Costa, a lembrar a cruz das caravelas –, Brasília tem fisionomia e uma cultura própria.

Uma característica brasileira é a de um processo cultural em constante ebulição. Como na permanente tensão entre o moderno e o primitivo, convive-se com alta tecnologia que perfura poços de petróleo no fundo dos oceanos – e outras tecnologias aqui desenvolvidas por brasileiros –, assim como com o conhecimento tradicional dos povos indígenas, por exemplo, ianomâmis e outros povos, que vivem ainda hoje da mesma maneira que tanto assustava e confundia a cabeça dos europeus do século XVI. Essa efervescência cultural que caracteriza seu povo e a imensa diversidade biológica e cultural do Brasil são visíveis a olho nu em Brasília. Basta parar e observar a paisagem humana que se vê todos os dias circulando por importante ponto de convergência da cidade, o

cruzamento dos eixos e as vizinhanças da plataforma da Rodoviária Central, um verdadeiro caleidoscópio cultural brasileiro.

D. João VI fundou no Brasil a Fábrica de Pólvora do Reino em maio e, logo em seguida, o Real Jardim Botânico, em junho de 1808; um pouco depois fundou também a Biblioteca Nacional. As plantas do Real Jardim Botânico chegavam com os navios vindos de todos os continentes, carregados de espécies de todas as latitudes descobertas pelos portugueses; já os livros e outros acervos que até hoje estão na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, uma das mais importantes do mundo, vieram direto da matriz, em Lisboa.

Em Brasília, o Jardim Botânico só foi entregue à população em março de 1985, depois de vários projetos e tentativas, para mostrar e explicar suas próprias reservas florestais, especialmente as várias fisionomias dos cerrados.

Até agora, poucas plantas exóticas foram lá introduzidas, é um cenário nativo que vai sendo enriquecido ao longo dos anos, como todos os jardins. A Biblioteca Nacional e o Museu Nacional de Brasília foram entregues em dezembro de 2006, mas ainda são cenários arquitetônicos à espera de uma definição do uso público, de acordo com a vocação de cada instituição. E não contam, claro, com os acervos de ultramar, mas com muita vontade e determinação dos dirigentes para seu rápido e pleno funcionamento.

Como disse muito bem Agostinho da Silva: “A nossa mente olha o vazio e o faz espaço”, mas isso só poucas e privilegiadas mentes conseguem, como o fizeram Lúcio Costa e Oscar Niemeyer em Brasília. Sobre o ermo de que falava Juscelino Kubitschek, inventaram uma cidade criando os espaços e as áreas livres entre os diversos tipos de construções.

Brasília inteira é assim: dispõe de muitos espaços que a cultura pulsante do povo desta cidade vai preenchendo, aos poucos; gentes de todas as regiões do Brasil e de outros países vão desenvolvendo a cultura e construindo a história da capital da República.

A Novacap, criada em 1956 para construir a nova cidade, cumpre até hoje essa tarefa que deve seguir o rigor dos pioneiros. Inicialmente, foi comandada por Israel Pinheiro, que entregou em tempo recorde uma cidade para ser inaugurada em 1960. Os dirigentes que passaram pela Novacap depois, cada um por seu turno e a seu modo, foram completando a cidade e preservando as áreas livres projetadas pelo urbanista, talvez a principal marca de Brasília.

Poucas cidades ou nenhuma outra têm tanto espaço livre em relação à área construída; e nenhuma outra cidade tem tantos prédios, monumentos e palácios com a característica arquitetura de Oscar Niemeyer, a dos grandes espaços internos, em todos os seus projetos.

Lúcio Costa imaginou a Praça dos Três Poderes na década de 1930, muito antes, portanto, do concurso dos anos 1950, e nesse exercício ele já definira que essa praça deveria ser o *cuore* da futura capital da República e já prescrevera o que lá se vê hoje, *um fórum de palmeiras imperiais*, no lado da Câmara e *um bosque de madeiras de lei*, no lado do Senado.

Esse delicado arranjo da escala monumental, que vai da plataforma da rodoviária à Praça dos Três Poderes, anda tão ameaçado pela concentração de tráfego e de diversas atividades na área central que são necessárias urgentes providências, tomando de empréstimo aos pioneiros a capacidade de antecipar o futuro, para se proteger adequadamente este conjunto arquitetônico e paisagístico da descaracterização. E, justamente, é este núcleo principal da cidade o maior argumento que fez Brasília se tornar o único bem cultural moderno incluído na Lista do Patrimônio Mundial da Unesco.

O conjunto arquitetônico da Esplanada ainda não está completo; apenas o lado sul do Eixo Monumental se completou com a conclusão do Museu e da Biblioteca, mas já se fez necessário hoje, e urgentemente, um plano de uso público para essa área da cidade. É preciso também de programas educativos e turísticos, como os utilizados nos grandes parques e nos centros históricos, para mostrar as peculiaridades de Brasília que a fazem única.

É necessário que as regras de uso desse privilegiado espaço sejam claras para o público geral assim como devem ser transparentes as atividades de gestão compartilhada do Conjunto Cultural, entre o governo federal e o Governo do Distrito Federal.

CURRICULUM VITAE

CARLOS ALBERTO RIBEIRO DE XAVIER

Economista, servidor público federal, consultor da Unesco para educação e cultura e assessor de Educação Integral da Secretaria de Educação Básica (SEB) do Ministério da Educação (MEC). Foi diretor do Jardim Botânico do Rio de Janeiro e do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e chefe do gabinete de ministros da Educação e da Cultura.

É presidente da Comissão Intergovernamental do Conjunto Cultural da República e umas das principais figuras da resistência preservacionista do patrimônio de Brasília, bem como um profundo conhecedor das leis que regem o patrimônio material e imaterial.

A MUSEOLOGIA NO BRASIL – NOVO MARCO REGULATÓRIO

Ricardo Oriá

Durante muito tempo os museus foram vistos como depósitos de coisas velhas e relíquias de um passado remoto. No senso comum, consagrou-se a máxima de que “quem gosta de passado é museu!”. A partir do século XIX, eles serviram como elementos importantes para a consolidação do estado nacional. No ideário civilizatório, não havia país que não tivesse seu museu histórico, que pudesse “contar sua história”, numa perspectiva de educação cívica para a população.

Hoje, com a Nova Museologia¹ e o avanço epistemológico das ciências sociais, os museus passam a ser considerados importantes suportes da memória e elementos de afirmação da identidade cultural de uma dada coletividade. Não há quem possa negar que, no mundo contemporâneo, os museus são instituições culturais relevantes, instrumentos de preservação do patrimônio histórico e indutores do desenvolvimento do turismo.

Segundo o antropólogo Andreas Huyssen, assistimos hoje a um processo de musealização da sociedade. Segundo ele, estamos todos “seduzidos pela memória”, na medida em que “um dos fenômenos culturais e políticos mais surpreendentes dos anos recentes é a emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas das sociedades ocidentais. (...) a memória se tornou uma obsessão cultural de proporções monumentais em todos os pontos do planeta”².

No Brasil, desde o final do século passado, presenciamos a crescente reivindicação da constituição de museus próprios por parte de diferentes grupos étnicos e movimentos sociais. Eles veem a criação de instituições museológicas como um direito à memória, que possibilita a afirmação de sua identidade, o “resgate” de sua autoestima e o fortalecimento da ideia de pertencimento a uma determinada coletividade.

De fato, com os aportes teóricos da Nova Museologia, passou-se da concepção de museu como elemento de constituição da identidade nacional, que se pretendia única, homogênea e unívoca, para o

[1] O conceito de *Nova Museologia* foi adotado a partir da Declaração da Mesa-Redonda de Santiago, no Chile, em 1972, considerada um marco na história da museologia contemporânea.

[2] HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 9-16.

[3] Sobre esse novo processo museológico, consultar GOMES, Alexandre Oliveira e VIEIRA NETO, João Paulo. *Museus e memória indígena no Ceará: uma proposta em construção*. Fortaleza: Secult, 2009.

[4] Hoje, existem no país cerca de catorze cursos de graduação em museologia, sendo treze oferecidos por universidades públicas, crescimento esse evidenciado nos últimos anos com a expansão da rede pública de ensino superior, através do Programa de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (Reuni). Temos dois programas de pós-graduação no país, a saber: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio, com mestrado e doutorado) e a Universidade de São Paulo (USP, apenas com mestrado).

[5] INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. *Museus em números*. Brasília: Ibram, 2011. vol. 1, p. 27.

[6] *Política Nacional de Museus: relatório de gestão 2003-2010*. Brasília-DF: MinC/Ibram, 2010. p. 36.

[7] Distribuição dos museus brasileiros por região: Sudeste (34%), Sul (28%), Nordeste (24%), Centro-Oeste (11%) e Norte (3%). Fonte: Cadastro Nacional de Museus. Ibram. 08-10-2010.

[8] BRASIL. Ministério da Cultura. *Cultura em números: anuário de estatísticas culturais*. Brasília: MinC, 2009.

[9] Conforme MENDES, Luis Marcelo. De Ilhas e Plataformas In: MENDES, Luis Marcelo (org.). *Reprograma: comunicação, branding e cultura numa nova era de museus*. Rio de Janeiro: Imã Editorial, 2012, p. 18.

museu como espaço de afirmação de outros segmentos sociais. Assiste-se, assim, a um crescimento dos museus comunitários, museus populares, museus étnicos, ecomuseus e museus temáticos em detrimento de museus nacionais em várias partes do mundo. No Brasil, exemplo mais contundente desse novo processo museológico se deu com a criação do Museu da Favela, na favela da Maré, cidade do Rio de Janeiro, fruto da reivindicação dos próprios moradores locais.

Outro exemplo digno de registro, que revela a importância da necessidade de preservar nossa diversidade étnica e cultural no contexto de uma política museológica, é a criação de diversos museus em comunidades indígenas. Por intermédio desses “novos museus”, desmistifica-se a ideia de que, em algumas partes do território nacional, não existem mais índios, e revela-se um novo Brasil até então escondido. É o museu, com uma nova prática de memória cidadã, dando visibilidade a grupos étnicos e comunidades tradicionais³.

No Brasil, em particular, houve um aperfeiçoamento do setor museológico nos últimos anos, que se traduziu em três grandes conquistas: aumento do número de museus, criação de um novo marco regulatório para o setor e crescimento da oferta de cursos de museologia, em nível superior⁴.

Levantamento feito pelo Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) mostra que, em todo o país, o número de instituições museológicas chega a 3.025⁵. Essas instituições possuem um acervo com mais de 70 milhões de itens e geram mais de 22 mil empregos diretos⁶.

Apesar do crescimento do número de museus nos últimos anos, os dados ainda apontam para a seguinte realidade cultural: do total de 5.564 municípios existentes no Brasil, apenas 1.174 (21,7%) possuem museus, o que revela o baixo índice desse equipamento cultural no país e sua concentração nos grandes centros urbanos das regiões mais desenvolvidas do Brasil⁷. Acrescente-se a isso o fato de que 77,7% dos museus brasileiros não possuem orçamento próprio, o que, muitas vezes, inviabiliza a sustentabilidade financeira dessas instituições culturais, comprometendo a prestação da qualidade de seus serviços à população.

No Brasil, a relação museu-habitante é de um museu para cada 115 mil pessoas, enquanto na Argentina a relação é de 62 mil habitantes por museu e a Finlândia possui um museu para cada 5 mil habitantes. Além disso, o hábito de visitar museus não é ainda algo incorporado ao conjunto da população brasileira. É inadmissível que, em pleno século XXI, quando os museus em todo o mundo passam a exercer importante papel na revitalização dos grandes centros urbanos, pouco mais de 5% dos brasileiros já tenham visitado alguma exposição numa instituição museológica⁸.

Outra pesquisa realizada em 2011 pela Federação do Comércio do Estado do Rio de Janeiro (Fecomércio-RJ) aponta para uma participação ainda menor de brasileiros em atividades culturais. No universo de mil pessoas em 70 cidades do país, apenas 45% dos entrevistados estiveram envolvidos com alguma ação cultural, sendo que desse percentual apenas 16% indicaram priorizar a visitação de exposições em museus e centros culturais⁹.

Em que pese à importância dessas instituições culturais, a realidade social brasileira nos mostra que muito ainda precisa ser feito para que os museus possam cumprir o papel estabelecido pelo Conselho Internacional de Museus (Icom) que é o de ser “um estabelecimento permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberto ao público, que coleciona, conserva, pesquisa, comunica e exhibe, para o estudo, a educação e o entretenimento, a evidência material do homem e de seu meio ambiente”¹⁰.

Com efeito, apesar dos esforços do governo federal em desenvolver uma política nacional de museus, no contexto da política cultural implementada pelo Ministério da Cultura (MinC) desde o início do governo Lula – política cujo coroamento se deu com a criação do Instituto Brasileiro de Museus (Lei nº 11.906/2009) –, muito ainda precisa ser feito para o desenvolvimento do segmento museológico em nosso país. Nesse sentido, uma política cultural consentânea com o princípio da cidadania – o direito de todos aos bens e valores culturais – deve incorporar a necessidade de se criarem novas instituições museológicas nos municípios brasileiros e de dotar as já existentes de condições factíveis de funcionamento, de forma a promover o acesso da população a esses equipamentos culturais.

Como dissemos anteriormente, uma das maiores conquistas do setor museológico no país foi a instituição de um marco regulatório, até então inexistente, representado pela criação de uma autarquia federal responsável pelo setor – o Ibram – e, mais ainda, pelo Estatuto dos Museus (Lei nº 11.904/2009) e por outras normas correlatas, que dão configuração ao Sistema Brasileiro de Museus¹¹.

Entre os principais pontos inovadores trazidos pelo Estatuto dos Museus, podemos elencar:

- Definição mais ampla de museu: “consideram-se museus as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer natureza cultural, aberto ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento” (art. 1º).
- Existência de princípios fundamentais que devem pautar o trabalho dos museus: promoção da cidadania, cumprimento da função social, preservação do patrimônio cultural, acesso e inclusão social, respeito e valorização da diversidade cultural (art. 2º).
- Estabelecimento das funções básicas do museu: **Preservação** do patrimônio cultural musealizado (ações de identificação, conservação, restauração e segurança do acervo), **Pesquisa** como suporte para todas as áreas do museu (ações educativas) e **Comunicação** como tarefa de difusão cultural (exposições, publicações, seminários e fóruns).
- Destaque para a função educativa, bem como a necessidade de acessibilidade física e de conteúdo às pessoas com deficiência (art. 29).

[10] COELHO, Teixeira (org.). *Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário*. 2.ed. rev. e ampl. São Paulo: Iluminuras, 1997.p. 289.

[11] O Sistema Brasileiro de Museus foi instituído pelo Decreto nº 5264, de 2004, e tem como uma de suas funções básicas a promoção da interação entre os museus, instituições afins e profissionais ligados ao setor, bem como a gestão integrada e o desenvolvimento das instituições, acervos e processos museológicos.

- Obrigatoriedade do Plano Museológico (arts. 44 e 45), considerada ferramenta básica do planejamento estratégico, devendo definir sua missão básica e função específica contemplando os seguintes itens: o diagnóstico participativo da instituição; a identificação dos espaços e do patrimônio sob a guarda do museu; a identificação dos públicos; o detalhamento dos programas desenvolvidos (institucional, gestão de pessoas, acervos, exposições, educativo, pesquisa, arquitetônico-urbanístico, segurança, financiamento e fomento e comunicação – arts. 46 e 47)
- Participação da sociedade civil na gestão do museu, através da possibilidade de criação de associação de amigos de museus (art. 50).

Por fim, é preciso destacar que esse novo dispositivo legal precisa ser devidamente regulamentado em decreto pelo Poder Executivo, para que, de fato, ele possa ser totalmente implementado no contexto da atual política museológica.

Como historiador de formação acadêmica e na experiência de curadoria em um museu público, gostaria de reafirmar minha crença na importância da função social que os museus exercem no mundo globalizado em que vivemos. Remontando às origens gregas da palavra museu, penso essa instituição cultural como uma grande Ágora, ou seja, um espaço múltiplo que propicia o encontro das diversidades.

Afinal de contas, pouco importa se o museu seja um local onde se guardam coisas velhas ou novas. O importante é que ele seja um espaço que dialogue com a vida cotidiana das pessoas, estimule a reflexão crítica e proponha ações que as ajudem a construir seus próprios sonhos.

CRONOLOGIA DOS MUSEUS BRASILEIROS E DA POLÍTICA MUSEOLÓGICA

- **1818:** Criação do Museu Real por D. João VI (hoje Museu Nacional, pertencente à Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ).
- **1866:** Surgem os primeiros museus de história natural, de caráter enciclopédico: Museu Paraense Emilio Goeldi (1866) e Museu Paulista (1894).
- **1922:** Criação do Museu Histórico Nacional (Gustavo Barroso), no contexto das comemorações do centenário da independência do Brasil. O papel pioneiro do Museu Histórico Nacional está na criação do primeiro órgão de preservação do patrimônio histórico – Inspetoria dos Monumentos Nacionais.
- **1932:** Criação do primeiro curso de museologia (hoje, Escola de Museologia – Unirio).
- **1937:** Implantação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), que passa a desenvolver uma política museológica, com a criação de museus monográficos que consagram o barroco como ícone da identidade nacional (em Minas Gerais, Museu da

Inconfidência – 1938; Museu do Ouro – 1946; Museu do Diamante – 1954; Museu Regional São João Del Rei – 1958; no Rio Grande do Sul, Museu das Missões – 1938; no Rio de Janeiro, Museu Imperial de Petrópolis – 1943).

- **Década de 1950:** 1º Congresso Nacional de Museus (Ouro Preto-MG, 1956) e Seminário Regional da Unesco sobre a função educativa dos museus, no Museu de Arte Moderna (MAM), Rio de Janeiro-RJ, 1958.
- **1963:** Criação da Associação Brasileira de Museologia (ABM) e a luta pela regulamentação da profissão de museólogo.
- **1983:** Programa Nacional de Museus, ligado à Fundação Nacional Pró-Memória para a revitalização dos museus brasileiros.
- **1984:** Regulamentação da profissão de museólogo (Lei nº 7.287/1984).
- **Décadas 1980-1990:** ampliação do conceito de patrimônio cultural, incluindo os bens de natureza imaterial. Apropriação dos movimentos sociais pelo direito à memória e à identidade.
- **2003:** Política Nacional de Museus (gestão do ministro Gilberto Gil) e criação do Departamento de Museus e Centros Culturais (Demu/Iphan).
- **2004:** Implantação do Sistema Brasileiro de Museus (Decreto nº 5.264/2004).
- **2009:** Criação do Estatuto dos Museus (Lei nº 11.904/2009)
- **2009:** Criação do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), como autarquia federal do Ministério da Cultura (MinC), responsável pela política museológica (Lei nº 11.906/2009).
- **2010:** Implantação do Plano Nacional de Cultura (Lei nº 12.343/2010) e elaboração do Plano Setorial de Museus.

CURRICULUM VITAE

JOSÉ RICARDO ORÍÁ FERNANDES

Doutor em História da Educação pela Universidade de São Paulo (USP). Mestre em Direito Público pela Faculdade de Direito da UFC. Professor dos Departamentos de História da Universidade Federal da Paraíba (1991-1992) e da Universidade Federal do Ceará (1992-1994). Autor de livros didáticos para o ensino fundamental e médio sobre a História Local e artigos em revistas especializadas sobre a temática do patrimônio cultural. Atualmente, é consultor legislativo da área de educação e cultura e curador do Museu da Câmara dos Deputados. Organizou para as Edições Câmara as publicações *Legislação sobre Patrimônio Cultural* (2010); *Legislação sobre Livro e Leitura* (2012) *Legislação sobre Museus* (2012).

RELAÇÕES ENTRE SETOR PÚBLICO E SETOR PRIVADO NO COLECIONISMO DE ARTE CONTEMPORÂNEA

Alexandre Melo

Contexto genérico

A relação entre os papéis respectivos do setor público e do setor privado na esfera cultural sempre foi um dos temas mais complexos e controversos no âmbito dos debates sobre política cultural. Ao longo da segunda metade do século XX, sobretudo na Europa, manifestou-se, em termos ideológicos, uma tendência para pressupor uma oposição de princípio entre arte e mercado. As formas extremas das formulações políticas decorrentes da aceitação dessa oposição seriam a defesa de uma estatização integral da política cultural ou, do lado oposto, a defesa da extinção das políticas culturais públicas e o abandono da cultura à pura lógica do mercado, no quadro do economicismo liberal mais radical. Em termos de realidades sociais concretas, ambas as opções extremas são absurdas ou mesmo inviáveis (para uma análise mais desenvolvida veja-se *Políticas Culturais*. In: Alexandre Melo, *Globalização Cultural*. Quimera, Lisboa, 2002, p. 145–152).

Não é possível – muito menos no contexto das crises orçamentais que hoje se vive em tantos países, sobretudo europeus – pretender que o Estado possa assegurar o financiamento ou sequer o funcionamento de todas as instituições e práticas culturais e artísticas mais relevantes. Mas também não é possível supor que o mercado possa garantir, nas práticas artísticas e culturais, os níveis de dinamismo, diversidade, criatividade e inovação necessários à formação de cidadãos com o grau de informação cultural e a capacidade de imaginação criativa necessários à vivência plena da democracia e habilitados, do ponto de vista intelectual, para participar numa dinâmica global de intensa competição nas áreas da criatividade ou mesmo do empreendedorismo. Daqui decorrem duas consequências.

Em primeiro lugar importa assumir o seguinte: “A política cultural deverá ser uma política central de qualquer governo. Essa noção ganha mais relevância sobretudo em estados que têm que lutar contra

problemas sociais que implicam défices culturais muito elevados. Qualquer país que queira ‘energizar’ a sua sociedade, no sentido de fazê-la participar da dinâmica global, tem que fazer uma aposta forte na política cultural. É fundamental que comece a existir essa consciência em países como os nossos. Dessa forma, a cultura terá de ser vista como um projeto governamental geral e transversal, envolvendo os vários ministérios” (Alexandre Melo. *Mecenato Privado*. In: *Anais do II Congresso de Cultura Ibero-Americana: Cultura e Transformação Social*. 2009, SESC, São Paulo, p. 192).

Em segundo lugar, é necessária uma estreita e produtiva articulação entre atores públicos e atores privados, com vistas a potencializar os recursos e valias disponíveis em cada contexto social concreto. A necessidade dessa articulação tornou-se particularmente evidente, ao longo da última década, por exemplo, na área da arte contemporânea, na qual muitas das principais coleções constituídas foram coleções privadas, ao mesmo tempo em que as instituições públicas se deparavam com crescentes limitações financeiras, burocráticas e políticas. Vamos a seguir exemplificar algumas possibilidades proporcionadas por esse tipo de articulações recorrendo a casos relativos às realidades portuguesa e europeia.

O momento histórico que atravessamos, marcado pelo impacto – diferenciado em função da situação concreta de cada país ou região – da crise financeira internacional e das crises orçamentais que, em muitos países, lhe estão associadas, afigura-se particularmente estimulante para testar e pensar o futuro possível do setor público (os orçamentos estatais para a cultura), do setor privado (a disponibilidade financeira dos agentes económicos privados) e das relações entre eles no âmbito do colecionismo de arte contemporânea, quer em termos gerais, quer em alguns casos concretos aqui apresentados.

Alguns exemplos

Em Portugal, no que diz respeito à arte do último século, o setor privado sempre teve um papel fundamental. A mais importante coleção de arte portuguesa do século XX é a coleção da Fundação Gulbenkian, uma fundação privada que muitas vezes se diz ter funcionado em Portugal, no período final da ditadura (1926–1974), como o “substituto” do que deveria ter sido um ministério da cultura moderno. Em Portugal, a mais importante coleção de arte internacional do século XX é a Coleção Berardo, também uma coleção privada, atualmente instalada num espaço público, o Centro Cultural de Belém, em Lisboa, no âmbito de um protocolo assinado com o Estado. Um dos mais prestigiados espaços de exposição de arte contemporânea em Portugal é o Museu de Serralves, no Porto, gerido por uma fundação “mista” criada com base num acordo, com contornos específicos, entre o Estado e os fundadores privados. A mais importante coleção de arte contemporânea (entendida no sentido de arte dos últimos trinta anos) internacional em Portugal é a coleção da Fundação Elipse, também ela uma coleção privada. Essa coleção faz parte do projeto Foundations of Arts for a Contemporary Europe (Face), um exemplo de cooperação internacional entre instituições culturais privadas europeias.

O projeto Face foi apresentado pela primeira vez no Parlamento Europeu, em Bruxelas, em 2008, congregando fundações de arte contemporânea, localizadas em diferentes países, que se propõem a trabalhar em conjunto numa série de iniciativas comuns. A sua exemplaridade, dentro da lógica de análise que viemos propor, resulta do fato de estarmos perante instituições privadas que se associam para desenvolver uma função – que poderíamos qualificar como pública – de promoção de arte contemporânea.

Começamos por estabelecer uma caracterização das diversas fundações intervenientes no projeto: Deste Foundation (Grécia), Ellipse Foundation (Portugal), Fondazione Sandretto Re Rebaudengo (Itália), La Maison Rouge – Fondation Antoine de Galbert (França), e Magasin 3 Estocolmo Konsthall (Suécia).

A fundação Deste, com base em Atenas, surgiu em 1983, por iniciativa do colecionador Dakis Joannou, assessorado pelos curadores Adelina von Fürstenberg e Efi Strousa, tendo um espaço próprio permanente desde 1998. A instituição tem organizado diversas exposições e apoiado projetos e publicações internacionais, promovendo tanto artistas consagrados como jovens artistas, nomeadamente por meio da atribuição de um prêmio para artistas gregos emergentes. A programação estende-se a projetos curatoriais e eventos especiais que exploram a conexão entre arte, moda, música, cinema, arquitetura ou design.

A Ellipse Foundation surgiu em 2004, por iniciativa de João Oliveira Rendeiro, instalando-se posteriormente num espaço próprio de exposição, em Cascais, com o propósito de apoiar os artistas contemporâneos por meio de um conjunto de iniciativas que incluem a aquisição e a produção de obras, exposições, projetos especiais e programas educativos. Com o passar do tempo, a instituição apostou principalmente na constituição de uma coleção de referência no âmbito da arte contemporânea internacional e num programa expositivo desenvolvido em colaboração com importantes curadores internacionais, como Andrew Renton ou Lisa Phillips.

A Fundação Sandretto Re Rebaudengo, com sede em Turim, foi fundada em 1995 pela colecionadora Patrizia Sandretto Re Rebaudengo, sendo seu diretor artístico Francesco Bonami. Desde o início apresenta um programa expositivo atento a temáticas políticas, sociais e filosóficas, reunindo artistas nacionais e internacionais. Paralelamente tem desenvolvido projetos em colaboração com instituições internacionais como o Hara Museum, de Tóquio, a Serpentine Gallery, de Londres, ou o Walker Art Centre, de Minneapolis. As exposições são acompanhadas por eventos cinematográficos, teatrais e performativos. As suas atividades complementam-se com um programa anual de residência para jovens curadores e um prêmio dedicado às mulheres.

La Maison Rouge surgiu em Paris, em 2004, por iniciativa do colecionador Antoine de Galbert. Por meio de um programa de exposições temporárias – individuais, coletivas e exposições especiais focadas em coleções privadas –, a instituição procura desenvolver diferentes facetas da criação contemporânea, incluindo múltiplas formas de expressão como a arte *outsider*, a *performance*, a arte primitiva e a arte

popular. A atividade da fundação completa-se na encomenda de obras de arte e na publicação de monografias, catálogos de exposição e livros de referência no âmbito da história da arte.

A Magasin 3 Stockholm Konsthall, impulsionada por Robert Weil e dirigida por David Neuman, desde 1987, aposta na apresentação de artistas internacionais de renome por meio de um intenso programa de exposições. A atividade expositiva processa-se numa relação dialética com a coleção, nomeadamente por intermédio da encomenda e produção de novos trabalhos. Paralelamente, a instituição desenvolve uma atividade editorial através da publicação de catálogos que documentam as exposições e a produção dos artistas, bem como um programa de palestras e conferências.

Essa apresentação sucinta dos diversos intervenientes no projeto Face serve para compreender melhor a origem do projeto, mas também para estabelecer, por meio das similitudes entre as diversas fundações, um retrato genérico das fundações privadas de arte contemporânea e do papel que desempenham. Antes de mais nada, temos uma forte associação à figura do fundador – geralmente um colecionador privado – e o desenvolvimento de coleções de referência, em termos internacionais, que servem de base a extensos programas expositivos, habitualmente com uma vocação internacional, quer ao nível de artistas e curadores, quer de eventuais parcerias.

As coleções e as exposições, por sua vez, requerem o estabelecimento de espaços expositivos, adaptados arquitetonicamente à arte contemporânea e que se traduzem, em muitos casos, na requalificação de edifícios preexistentes, frequentemente com um passado industrial.

Igualmente importantes, enquanto expressão dos objetivos das fundações privadas, são as diversas iniciativas paralelas às exposições e que reforçam o sentido “público” das suas funções. Esses eventos incluem atividades que procuram cruzar a arte com outras manifestações da cultura contemporânea, programas educativos e de formação de públicos, ciclos de conferências e palestras, atividade editorial ou apoio a artistas emergentes com bolsas, prêmios, residências e encomendas.

Devemos, contudo, salientar que a associação das diversas fundações num mesmo projeto não implica a redução a um denominador comum; antes funciona de acordo com um modelo de expansão de possibilidades e de concentração de recursos.

Embora as fundações privadas contemporâneas funcionem, em grande medida, fora dos enquadramentos nacionais, isso não implica que, de diversos modos, a realidade local de cada instituição não esteja presente, influenciando, por exemplo, a escolha dos artistas representados em cada coleção. A pluralidade de geografias abrangidas pelo Face – Grécia, Portugal, Itália, França, Suécia – implica uma diversidade de pontos de vista locais sobre uma realidade europeia e global, com uma amplitude que não seria facilmente igualada por instituições associadas ao setor estatal.

À multiplicidade geográfica acrescentam-se as idiosincrasias dos espaços expositivos – permitindo que a mesma exposição seja confrontada, na sua itinerância, com modelos espaciais heterogêneos –, as

experiências diversificadas das equipes de cada instituição e, obviamente, uma ampliação quantitativa e qualitativa dos públicos.

A expansão das possibilidades completa-se, como referimos, numa concentração de recursos, tanto financeiros como culturais, os quais, por sua vez, materializam-se na realização de eventos expositivos e outras atividades.

Até este momento o Face realizou uma exposição – assinada pelos curadores das várias coleções – que apresentou trabalhos das diversas fundações associadas ao projeto, sob o título *Investigations of a dog*, a partir de um conto de Franz Kafka. Teoricamente, a exposição baseou-se na noção de “literatura menor”, utilizada pelos filósofos franceses Gilles Deleuze e Felix Guatari, na análise ao trabalho de Kafka, para descrever a ligação entre escrita e política, ou seja, a possibilidade de a criação artística conter mensagens revolucionárias, a partir, precisamente, do uso subversivo da linguagem. Os artistas reunidos na exposição partilham a prática de uma arte que pode ser lida à luz dessa categoria de “menor”, na medida em que desenvolvem um discurso artístico que não reproduz as categorias estéticas consagradas e subverte o uso convencional dos meios expressivos que adota. Como o cão, protagonista do conto de Kafka, esses artistas colocam a si mesmos questões sobre o sentido do fazer artístico, estimulados por um envolvimento emocional apaixonado com a sociedade dos seres humanos.

A exibição percorreu, durante dois anos, espaços expositivos das várias fundações e deu origem a um conjunto de publicações encomendado para esse feito. As publicações incluíam contos inéditos de jovens escritores de cada país – escritos em sua própria língua – baseados no texto de Kafka e nas obras expostas.

De um modo genérico podemos concluir que o projeto Face constitui um exemplo paradigmático da necessidade de repensar os modelos institucionais no nível da arte contemporânea e que, de certa forma, espelha as possibilidades, mas também as incertezas da uma realidade europeia atual marcada pela crise.

Reunindo cinco fundações privadas sem fins lucrativos, o projeto Face pertence, obviamente, ao universo do setor privado, principalmente no nível dos recursos que mobiliza. Porém, as atividades que se propõe desenvolver – exposições, coprodução de obras, projetos editoriais –, bem como os objetivos que assume – promover a arte contemporânea e alargar o seu público – têm uma matriz eminentemente pública.

O projeto Face espelha uma característica fundamental do seu próprio objeto: o fato de a arte ser, por excelência, o lugar do público e do comum e, portanto, um espaço privilegiado para repensar as categorias de público e privado.

CURRICULUM VITAE

ALEXANDRE MELO

Doutorado em Sociologia da Cultura. Licenciatura e Mestrado em Economia. Professor de Sociologia da Arte e Cultura no ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa.

Assessor Cultural do Gabinete do primeiro-ministro de Portugal entre 2005 e 2011.

Colaborador da revista *Artforum* (Nova Iorque) e jornal *Público* (Lisboa). Autor de vários documentários e livros (*Sistema da Arte Contemporânea*, *Globalização Cultural*, *Arte e Artistas em Portugal*, entre outros) sobre arte e artistas contemporâneos.

Curador e coordenador das Coleções Internacionais de Arte Contemporânea do Banco Privado para o Museu de Serralves (2000/2008) e da Ellipse Foundation (desde 2004).

MUSEU NACIONAL DO CONJUNTO CULTURAL DA REPÚBLICA

Wagner Barja

ARTE E CULTURA CONTEMPORÂNEA

O Museu Nacional do Conjunto Cultural da República (MUN), em Brasília, tem como característica fundamental o marcante traço da complexa e ampliada cultura visual contemporânea. Afirmando essa natureza, trabalha para ser visto e reconhecido como um núcleo de referência das expressões artísticas do nosso tempo. Suas linhas programáticas priorizam a preservação todos os modos de culturas e expressões artísticas tradicionais e/ou mais remotas como um importante conjunto de valores simbólicos a serem considerados em sua diversificada programação como bens patrimoniais insubstituíveis, influenciadores da atualidade, que devem ser exibidos ao público por meio das avançadas tecnologias à disposição do pensar e do fazer museológico.

O Museu Nacional tem por missão a coleta, a pesquisa, a salvaguarda – a proteção, a conservação, a documentação –, e a comunicação – por meio das exposições, das ações educativas e culturais e, ainda, de publicações impressas, mídias digitais e o que mais couber – de referenciais no registro para a assimilação pública da cultura visual contemporânea, a partir da identificação e musealização de testemunhos representativos e significativos das múltiplas linguagens artísticas antepassadas, da atualidade e as vindouras, com vistas à constituição de um patrimônio público digno de ser testemunho e de tornar-se documento de manifestações artísticas, científicas, culturais, educacionais e econômicas, daquelas decorrentes, todas fruto da ação do homem deste período e também as outras capazes de contribuir para o desenvolvimento socioeconômico e cultural da nossa sociedade.

O acervo do Museu Nacional é composto atualmente por obras predominantemente de arte contemporânea brasileira e por algumas estrangeiras. São destaques do acervo do MUN, entre outras, obras dos modernistas: Di Cavalcanti, John Graz, Anita Malfatti, Djanira, Pancetti, Manabu Mabe,

Fukushima, Volpi, Milton Dacosta, Ianelli e dos artistas contemporâneos atuais: Milton Marques, Laura Lima, Rodrigo Paglieri, Cirilo Quartim, Elder Rocha, Zaragoza entre tantos outros.

Desde 2007, o museu abriga também o efetivo administrativo e mais de mil obras do acervo do Museu de Arte de Brasília (MAB), fechado para reforma. Por suas políticas de democratização dos acervos públicos, constantemente essas coleções são exibidas ao público em recortes curatoriais.

Pelo fato de se encontrar num estágio inicial de constituição, o trabalho com o acervo do MUN está mais concentrado na sua conservação preventiva, no seu acondicionamento adequado, na restauração de algumas obras e na sua documentação, em fase de catalogação do acervo por meio do programa e banco de dados Donato, desenvolvido e utilizado pelo Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro em parceria com o Ibram, do qual o MUN possui autorização de uso.

A pesquisa e a comunicação desse acervo recém-constituído encontram-se em fase inicial. Existe uma pesquisa em andamento sobre as obras de arte abstratas da coleção Oceanos Gêmeos e, também, obras do acervo têm participado de exposições promovidas tanto pelo museu como por instituições parceiras.

O MUN conta com uma ampla reserva técnica, mas ainda precisa ser mais bem mobiliada, pois os trainéis, mapotecas e estantes que possui já são numericamente insuficientes. Um novo mobiliário, definido com a orientação de um conservador, em função das características do acervo, das necessidades de acondicionamento e buscando a racionalidade no uso do espaço, está entre as principais metas de aquisição do museu.

O acervo tem sido mantido em condições ideais de temperatura, umidade, higienização, acondicionamento, armazenamento e segurança, o que o resguarda de ameaças físicas, químicas, biológicas, naturais e humanas.

A existência de políticas aquisitivas para acervos permanentes do MUN possibilitará a caracterização desse equipamento público no que tange ao seu perfil e ao seu compromisso com o desenvolvimento de políticas culturais mais amplas, processuais e duradouras. Além disso, virá a contribuir para a participação dessa instituição nas políticas de incentivo à produção cultural e na sua participação em aquisições, principalmente por meio de prêmios locais e nacionais que incentivem a construção do processo de sua própria história e de sua inserção mais permanente e menos eventual na sociedade.

Avalia-se que, por meio da análise das culturas visuais contemporâneas, podem-se identificar as características de uma sociedade e contar a sua verdadeira história, daí a necessidade de se ter um acervo dessas culturas. Por final, a constituição de uma memória material das artes resulta na constituição de um patrimônio de lastro cultural e pecuniário de natureza pública.

Uma política para a constituição de acervos no museu contribuirá para deitar raízes, deixar subsídios para a nossa história e para os possíveis projetos referentes ao desencadear de um processo de valorização do nosso patrimônio artístico.

Assim que implantada a estrutura organizacional pretendida, poderá ser constituído o Conselho Curatorial, com três membros qualificados nas diversas linguagens das artes para, junto com a direção do museu, estabelecerem-se e respaldarem-se os projetos e as ações relativas à constituição do acervo, incorporações, descartes, sua salvaguarda e comunicação. Há também a perspectiva da criação e instituição no calendário de eventos, num prazo de até dois anos, de um prêmio aquisitivo de arte e pesquisa organizado pelo Museu Nacional. Prêmio esse de caráter nacional e continuado, para que em médio prazo possa se constituir uma coleção com vistas ao fomento, à produção das artes contemporâneas e, ainda, focado numa política de acervamento adequada à natureza e missão do museu.

O sistema de documentação manterá a rotina de cadastramento, catalogação e tombamento dos objetos e documentos museológicos que vierem a integrar o acervo da instituição, além do gerenciamento dessas informações. Assim que as obras do acervo forem todas catalogadas no programa e banco de dados Donato, pretende-se disponibilizar essas informações em meio eletrônico para outros setores do museu e para o público em geral.

Em virtude das características físicas e técnicas, prefere-se priorizar a conservação preventiva do acervo, evitando-se a necessidade de futuras restaurações. Esse trabalho, que abrange a conservação, armazenamento, acondicionamento, embalagem, logística, monitoramento ambiental e segurança das peças, é mantido rotineiramente. Lança-se mão de equipamentos de controle ambiental – temperatura e umidade – que cobrem os espaços expositivos, reserva técnica e laboratório de conservação; e de segurança – vigilância presencial e por monitoramento de câmeras; e de seu laboratório de conservação.

O programa expositivo do MUN, por meio do conceito genuíno do museu, do seu acervo, da permanente prática nas montagens das exposições e de suas propostas curatoriais, promove o encontro, a identificação, a significação, a afirmação e a valorização do patrimônio simbólico manifesto em linguagens artísticas nas suas mais diversificadas formas de expressão. Com vistas, ainda, a dar conhecimento e vivência na fruição da arte pelo público, busca reconhecer a identidade dos indivíduos e da sociedade por suas manifestações que abarcam as exposições temporárias e as do seu acervo permanente.

A museografia no MUN desenvolve-se a partir de exposições temporárias demandadas e de seu acervo permanente com projetos relacionados com o conceito do museu e adequados à sua arquitetura interna. Pretende-se manter o número médio de dezessete exposições anuais, todas realizadas de acordo com as normas internacionais e com conceitos formais e técnicos de uso adequado de um aparato museológico.

A mediação em arte é considerada fundamental para a acessibilidade cognitiva e fruição estética do público, e é exigência para todas as exposições que no MUN se realizam.

Em busca de expandir conhecimentos nos campos artístico e museal e de disseminar, a partir de seu acervo e de sua pesquisa e práticas, o Museu Nacional desenvolve linhas de ações relacionadas com as demandas da arte atual, com as culturas visuais contemporâneas, com o incentivo e melhoria da produção das expressões artísticas, sua disseminação na sociedade e com os diversos aspectos da museologia contemporânea.

CURRICULUM VITAE

WAGNER BARJA

Mestre em Arte e Tecnologia da Imagem, pelo Instituto de Artes IdA/VIS da Universidade de Brasília – UnB. Notório saber em Teoria e História da Arte, Plástica e Arte-Educação, pelo Conselho Superior de Educação/ME. Chefe do Sistema de Museus do Distrito Federal e diretor do Museu Nacional do Conjunto Cultural da República.

OS NOVOS DEPARTAMENTOS DE RESTAURAÇÃO NO MUSEU RAINHA SOFIA E PRADO

Pilar Sedano Espín

No século XVII, realizou-se um projeto de reordenamento do Passeio do Prado, desde Atocha a Cibeles. De início, a ideia era criar uma área de descanso para os reis. Esse projeto é realizado sobre terrenos cedidos pelo conde-duque de Olivares com numerosas construções, fontes e jardins, dos quais estão conservados atualmente os jardins Retiro, o Casarão Antigo, o Salão dos Bailes e o Museu do Exército, que fora o anterior Salão de Reinos.

Aparentemente, na sua época deve ter sido um dos passeios mais belos Madri, já que é citado em obras de literatos contemporâneos, como Lope de Vega.

No século seguinte, dando continuidade à ideia de dar mais importância a esse passeio, são projetados prédios como o Museu de Ciências Naturais, a Porta de Alcalá e o Hospital Geral de Madri, e os nobres continuam com construções nesta área, como o Palácio de Villahermosa e o Palácio de Boavista, em Cibeles.

Ao arquiteto Juan de Villanueva é atribuído o projeto do Museu de Ciências Naturais e a Sabatini, a Porta de Alcalá, assim como a conclusão do projeto do anterior monarca do Hospital Geral de Madri. O projeto de Villanueva não foi concluído e, após a Guerra Napoleônica e a volta de Fernando VII, as obras são retomadas desta vez com um novo projeto, para o Museu de Pinturas. Nessa decisão tem grande influência a mulher de Fernando VII, Isabel de Braganza, que custeava a obra com seu próprio dinheiro. Ela morre antes da inauguração do museu.

A reabilitação do prédio se dá a partir das salas centrais e da galeria norte, deixando o resto das salas como armazém e criando um espaço dedicado à restauração.

A princípio, os restauradores vão depender do palácio e os trabalhadores ficam sob a coordenação do pintor da corte do Rei.

Para a inauguração do museu, em 1819, foram restauradas 311 obras. À medida que se abrem novas salas, obras vão sendo restauradas, o que faz com que o rei aprove a organização e o regulamento, entre 1827 e 1829, da nova sala de restauração proposta por Vicente López, que foi, nesta época, o pintor da corte que coordenou as restaurações.

A partir da morte do monarca e devido aos problemas de heranças, a coleção passa a ser propriedade da Coroa como instituição, e não mais propriedade pessoal dos reis. Há também mudanças na direção do museu, que fica sob responsabilidade de pintores, o primeiro José de Madrazo.

Madrazo consegue para o museu, a coleção do Tesouro do Delfim e a coleção de Artes Decorativas. Ele também vai ser muito sensível à restauração. À equipe, são incorporados restauradores de escultura, como Valeriano de Salvatierra, que intervém em numerosas obras da coleção.

Em 1868, com a Revolução de Setembro e a derrubada de Isabel II, o museu passa a ser propriedade do Estado.

Aos poucos, o quadro de restauradores vai sendo ampliado e mais assistentes são incorporados. Estes vão realizar trabalhos menores, como moer os pigmentos, tratar das telas dos suportes das pinturas, etc.

Restauradores como José Bueno redigem manuais onde expõem propostas de melhorias para as restaurações. Devido a essas iniciativas, é criada a Escola de Restauração de Pinturas do Real Museu, que acolhe jovens que, ao longo de sua formação, estão encarregados da restauração de plantão, ficando à disposição para trabalhar quando for preciso.

Em 1839, surgem discussões sobre a importância de limitar as intervenções de restauração e questiona-se a limpeza feita às pinturas que poderia eliminar velamentos, inclusive, surge a proposta de conservar a pátina do tempo. Nesse período, os especialistas aconselham que as pinturas sejam reenteladas para ficarem fortalecidas, prática que passou a ser moda adotada por outros museus.

Em 1853, Vicente Polero publica *A arte da restauração*, que dá uma especial importância à conservação preventiva e aborda o problema que as restaurações ruins podem provocar nas pinturas. Um debate já iniciado por alguns artistas, como Goya.

As tarefas dos restauradores são ampliadas e, com um novo regulamento, ganham a competência de controlar os movimentos dessas obras para evitar pancadas ou manipulações malfeitas, assim como realizar uma supervisão regular nos depósitos.

Durante a guerra civil, os restauradores têm um papel importante na preparação e proteção das obras durante seu deslocamento até Genebra, inclusive, dois deles, Manuel Arpe e Tomás Gómez, vão acompanhá-las durante seu trajeto até seu retorno ao museu.

O Ateliê do Prado é mantido. Nos anos 1980 cria-se um projeto de novo ateliê, com instalações mais modernas, junto a outras obras de infraestrutura do prédio, como condicionamento de depósitos, controle de umidade e temperatura. Também nesses anos é criado o Gabinete de Documentação Técnica

do Prado, independente do setor de restauração. Os novos restauradores incorporados procedem da Nova Escola de Restauração, que é criada em Madri, em 1960.

Os novos ateliês duram poucos anos, pois com as novas obras de reabilitação do prédio, os restauradores passam a ocupar as salas de exposições permanentes, que são desalojadas com esse objetivo. Essa localização vai durar até 2007, onde vai ser incluído o novo Departamento de Restauração, no âmbito do projeto de ampliação do museu.

História do Museu Rainha Sofia e suas coleções

Em 1990, volta a surgir a ideia da importância do Eixo Prado e cogita-se o deslocamento do Museu de Arte Contemporânea, situado na Cidade Universitária, para o prédio desenhado por Sabatini como Hospital Geral de Madri.

O projeto do Hospital Geral começa com Fernando VI, que nomeia Herмосilla como encarregado dos primeiros planos, os quais englobavam o quarteirão inteiro até a rua Atocha. Ao morrer Fernando VI, Carlos III se encarrega do projeto e recomenda a Francisco Sabatini que o finalize, mas o trabalho fica inacabado, pois a fachada que agora se vê corresponde a uma fachada interior do pátio principal.

As coleções que vão para este prédio procedem do Museu de Arte Moderna, que contempla as coleções do século XIX e as do princípio do XX, que inicialmente eram conservadas no Museu Arqueológico Nacional, depois no Casarão do Bom Retiro, e depois dele foi ao prédio da Cidade Universitária nos anos 1970.

Em outubro de 1951, por decreto de lei, o Museu de Arte Moderna é dividido em dois: o Museu Nacional de Arte do Século XIX e o Museu de Arte Contemporânea.

A coleção de arte do XIX fica instalada na parte alta do prédio do Casarão do Bom Retiro, enquanto a contemporânea é instalada no andar inferior.

A partir desta época, é que se fala da necessidade de criar um prédio que acolha as coleções contemporâneas, mas é na década de 1960 que vai se organizar um grande concurso para que arquitetos nacionais e internacionais apresentem os projetos para o prédio do novo museu contemporâneo que será erguido nos terrenos da Universidade Complutense.

Depois de várias tentativas, o projeto é atribuído a Juan de Herrera, que é quem desenha o prédio e que vai acolher a coleção até 1990. O novo museu inaugura-se em inícios dos anos 1970, instalam-se as coleções oriundas do Casarão do Bom Retiro, Museu Contemporâneo, aquisições e doações de pintores importantes como Miró e Dalí.

No final da década de 1980, é concebida a unificação da área em que estejam próximos os três museus o que dá ao Museu Contemporâneo a importância que merece, estando já o Museu do Prado, e com o projeto da coleção Thyssen no Palácio de Villahermosa, considera-se que o Museu Nacional de Arte Contemporânea deve estar localizado na mesma região. Para isso é escolhido o prédio de Sabatini que até os anos 1960 tinha sediado o Hospital de Madri e que esteve prestes a desaparecer por não ter sido tombado pelo patrimônio.

Esta nova ideia sugere uma grande obra para fornecer ao prédio a infraestrutura necessária como museu. Foram feitas salas, depósitos, cais de carga, climatização adequada, segurança e um espaço importante para um departamento de restauração. O Departamento de Restauração do Museu Rainha Sofia vai contribuir com uma nova ideia de departamento com um organograma inovador.

Novos Departamentos de Restauração

Departamento do Museu Nacional Rainha Sofia

Em 1990, recebo a encomenda de Tomás Llorens, que no momento era diretor do Museu Rainha Sofia, para criar e desenhar o novo departamento, assim como formar uma equipe de restauradores em arte contemporânea.

Na Espanha, será o primeiro museu a incluir dentro de suas especialidades de restauração os laboratórios de análise e os estudos técnicos, que serão dirigidos por uma restauradora.

O novo organograma do departamento inclui um chefe que vai coordenar os laboratórios e as diferentes especialidades de restauração.

Esse organograma conta com a criação de equipes de pessoal especializado nas diferentes áreas, assim como os espaços e equipamentos necessários para poder desenvolver os novos modelos.

Os dois últimos andares, com luz e ventilação naturais, serão ocupados pelo *design*. Lá estarão os laboratórios, com seu técnico responsável; os restauradores de pinturas, esculturas e papéis e os fotógrafos. Também serão formados técnicos em radiografia e reflectografia.

A mudança na organização do departamento visa o trabalho em equipe multidisciplinar, na qual cada especialista exerce sua função e conhecimento para que as obras tenham a melhor conservação e tratamento. Os equipamentos desses espaços foram pensados para o tratamento das obras contemporâneas, em vista da dificuldade que há em seus materiais e técnicas, pelo qual é importante o trabalho em equipe nos laboratórios, tanto para o estudo dos materiais presentes nas obras, como para estudo dos possíveis materiais a utilizar nos tratamentos necessários, assim como a maneira de aplicação.

Entre as funções do novo departamento do museu, além da pesquisa e tratamentos, está a aplicação da conservação preventiva, como primeira instância nos espaços de exposição, depósitos e montagens, para com isso, evitar intervenções desnecessárias. Também desempenha a função de zelar pelas coleções emprestadas que ficam em exposições temporárias, realizar os relatórios de conservação, aconselhar se é possível ou não sua viagem e em que condições isso deve ser feito, orientar sobre o *design* de caixas de transporte, executar a vigilância da manipulação e das montagens, assim como os tratamentos a serem feitos antes do deslocamento.

O trabalho do departamento nas exposições temporárias também é importante para as obras que chegam de outras instituições, a realização de relatórios a respeito do estado de conservação quando chegam ao museu e sua vigilância enquanto estão dentro dele e novamente o relato feito na procura periódica de anomalias.

Além das exposições, da pesquisa, dos tratamentos, são importantes também o trabalho dos docentes, que deve ser realizado nos departamentos a fim de formar jovens restauradores, assim como os convênios de colaboração com outros museus ou instituições afins, com o objetivo de trocar informação sobre os trabalhos realizados. A capacitação constante do pessoal através de cursos e congressos também é muito importante para desenvolver nosso trabalho com os melhores meios e condições.

As coleções do Museu Rainha Sofia procedem, em primeiro lugar, do Museu de Arte Contemporânea. No início dos anos 1990, ele também incorpora o Guernica e outras séries de obras de Juan Gris. Entretanto, a definição definitiva de quais obras seriam pertencentes ao Museu do Prado e ao Rainha Sofia só chegou em 1995, quando ficam vinculadas ao Rainha Sofia as obras criadas por artistas nascidos a partir de 1881 (nascimento de Picasso).

Inclusive, com as doações da família de Miró e o testamento de Dalí, as coleções são ampliadas, com as contribuições de outros artistas como Benjamín Palencia, Alberto Sánchez ou Lipchitz. A coleção continuou a crescer com as compras feitas junto aos herdeiros de Picasso e de outros artistas contemporâneos, até conseguir ir preenchendo as lacunas que sofrera devido ao isolamento dos anos de ditadura depois da Guerra Civil Espanhola.

Outros artistas esquecidos pelo mesmo motivo são reivindicados nos anos 1990, através de diferentes exposições. Atualmente, eles fazem parte de sua coleção, que adquiriu, aliás, outros gêneros como vídeos, instalações, etc.

A partir dos anos 1990, novas ampliações são projetadas nos museus do Eixo do Prado.

No Museu Thyssen, a coleção do barão, que fora instalada no Palácio de Vistahermosa, passa a ser propriedade do Estado espanhol, e, no início do ano 2000, é realizada uma ampliação do prédio para instalar a coleção da baronesa, Carmen Thyssen.

Departamento de Restauração do Museu Nacional do Prado

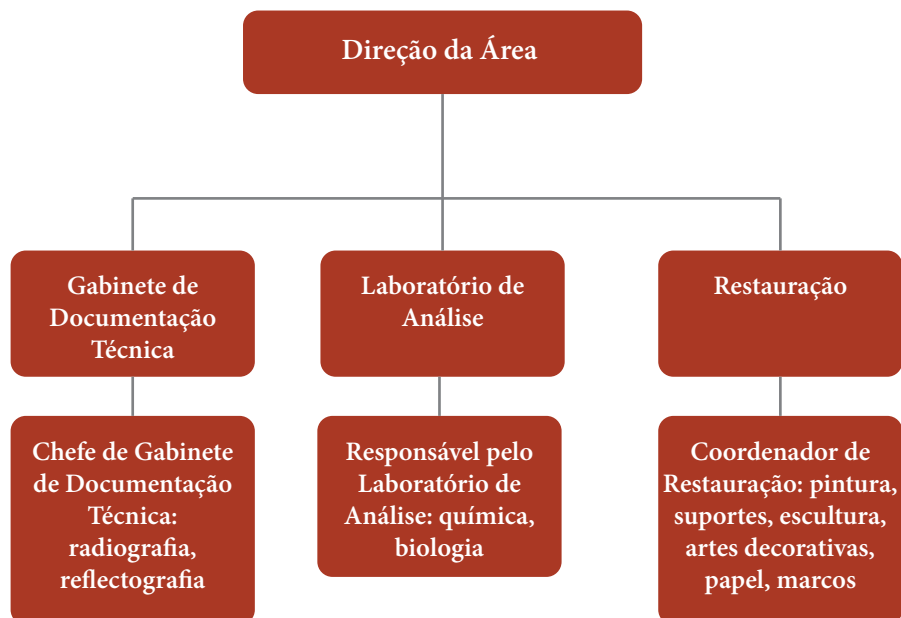
O Museu do Prado, que levou anos em sua ampliação, elege o projeto de Rafael Moneo, através de um concurso público, para sua ampliação. Esse projeto inclui espaço para salas de exposições temporárias, novos depósitos e um espaço importante para um novo departamento de restauração.

No final de 2002, estando ainda na direção do departamento do Rainha Sofia, fui chamada pelo diretor do Prado que deve pedir permissão ao museu Rainha Sofia, para me incorporar ao Museu do Prado e realizar o projeto do novo departamento de restauração.

O diretor vai conduzir a modernização do museu e apoiar a criação de novos estatutos nos quais estará incluído o novo organograma e projeto do Departamento de Restauração.

Com o novo organograma, são incluídas as diferentes especialidades de restauração que se correspondem com as coleções do museu, assim como uma quantidade suficiente de técnicos especializados. Fazem os desenhos de novos espaços para os laboratórios técnicos e o Laboratório de Análise de nova criação, também dentro da Área de Restauração, com seus respectivos especialistas.

ORGANOGRAMA



O NOVO DEPARTAMENTO

Os espaços adquiridos a partir da ampliação de 900 m² realizada para o novo departamento serão distribuídos em quatro andares.

O *design* dos espaços e instalações levaram em consideração as necessidades de higiene e segurança no trabalho. Espaços amplos e com as medidas necessárias para poder desenvolver o trabalho nas condições exigidas.

Sabemos que dentro do Departamento de Restauração serão realizadas uma série de operações de tratamentos sobre a obra de arte, como limpezas, consolidações e vernizagens que acarretam a utilização de certos materiais, como adesivos, dissolventes ou resinas que podem ter certa periculosidade se não forem tomadas as medidas adequadas.

O departamento deve dispôr de instalações adequadas com uma saída de produtos tóxicos, exaustores adequados que tenham o menor ruído possível e cabines fechadas para a utilização dos materiais mais tóxicos. Essas instalações tem de ser feitas dentro da obra arquitetônica pela necessidade de contemplar saídas ao exterior, etc.

Também devem estar previstos armários especiais à prova de fogo, com saída exterior de gases, onde se guardem os dissolventes ou materiais com perigo de explosão, como dissolventes orgânicos, verniz, resinas ou adesivos que levem em sua composição certo tipo de dissolventes.

A área dedicada aos raios X deverá levar pelo menos 5 mm de chumbagem em paredes e tetos e deverá estar localizada em áreas mais baixas, totalmente isolada do passo de pessoas alheias à instalação. É necessário também instalar detectores de radiação e cartazes que proibam a passagem.

A estas áreas, além das instalações adequadas, deve-se conscientizar ao pessoal que trabalha nas áreas de Restauração (restauradores, químicos, etc.) do cuidado que é necessário ao utilizar produtos tóxicos, como frascos, recipientes de segurança, óculos, luvas, e eliminar, na medida do possível, produtos verdadeiramente perigosos, como benzeno, butilamina, nitroderivados e nitritos, tetracloreto de carbono, ou qualquer produto que afete gravemente a saúde dos técnicos.

Também é preciso, em todas as áreas de restauração e laboratórios contar com colírio e duchas que estejam disponíveis para qualquer emergência.

Dentro destas premissas, o departamento foi desenhado em quatro andares:

1. No último andar (4^a) estão localizados os serviços de Restauração de Pintura, suportes e uma câmara de vernizagem independente. Além dos equipamentos habituais em qualquer ateliê de restauração, a área de pintura estará dotada de exaustores móveis para a aspiração de produtos tóxicos, luzes de alta qualidade, armários de segurança para dissolventes, duas mesas de sucção e um microscópio de superfície com câmara digital. Numa área elevada sobre o ateliê, habilitou-se uma área de escritórios, com computadores e uma biblioteca especializada.

2. No piso imediatamente inferior (3ª) está o ateliê de Restauração de Escultura, equipado com exaustores de produtos tóxicos, armários para solventes, cavaletes e mesas hidráulicas e um guindaste sujeito a um trilho no teto (polia composta ou guincho) para a movimentação de peças pesadas. Existe um outro microscópio com câmera digital, uma equipe de laser ótico e um microabrasimetro.
3. Neste mesmo andar está localizado o Laboratório de Análise, composto de importantes equipamentos específicos para os estudos de materiais artísticos e de restauração, tanto orgânicos como inorgânicos, que incluem dois cromatógrafos (de gases e de líquidos) para o estudo de aglutinantes e vernizes (materiais orgânicos), uma equipe de espectroscopia infravermelho (FTIR) e um microscópio eletrônico de varrido de microanálise de energias dispersivas de raios X acoplados (SEM-EDX) (análises inorgânicas). Da mesma forma há um microscópio ótico e uma lupa binocular, ambos previstos de câmera digital, e variado material geral de laboratório. É importante afirmar que no Laboratório de Análise há uma linha de pesquisa de datação de madeiras que se desenvolveu com a nova bióloga do laboratório e o professor Peter Klein, o especialista mais reconhecido neste tipo de estudos, que está, há anos, criando uma base de dados de dendrocronologia, atualmente a mais importante neste tipo de estudos.
4. Por último, o terceiro andar acolhe o Gabinete de Documentação Técnica, que está encarregado de técnicas como a radiografia e reflectografia de infravermelho. Neste lugar será realizado unicamente o trabalho de escritório e o *scanner* de placas radiográficas para obter imagens digitais de alta qualidade das radiografias e a digitalização de imagens obtidas nos estudos de infravermelho.
5. Em nível inferior (mezanino), está localizado o ateliê de Restauração de Documento Gráfico, que conta com um terceiro microscópio, uma mesa de sucção e uma câmera e umidificação por ultrassom. Além do mais, foi habilitada uma ampla área de depósito e uma cortadora de *passe-partout*.
6. Ao lado do ateliê de Documento Gráfico, existe um espaço dedicado à digitalização e ao tratamento de imagens positivas, com o equipamento adequado.
7. No porão, junto aos depósitos, está a sala de raios X, perfeitamente blindada segundo a regulamentação de segurança. Trata-se de um espaço muito amplo, que permite o trabalho com obras de grandes dimensões e conta com negatoscópio de grande tamanho. Da mesma forma, neste espaço foi instalado um cavalete motorizado para trabalhar com a câmera de reflectografia infravermelha de forma contínua. Nas proximidades, está o quarto de revelação de radiografias e uma sala de arquivo para elas.
8. Em espaços novos de inauguração recente, habilitou-se uma área de 400 m² mais, para restauração de molduras, obras de grande formato e desinfecção de objetos através de gases inertes.

Com a criação do novo organograma, o Departamento é composto de novos espaços, até dez, que constituem as diferentes especialidades.

Uma aposta importante foi a criação do Laboratório de Análise, que não existia no museu.

Além dos equipamentos, que neste momento pode-se dizer que são os mais completos para a análise de obras de arte, foram criados dois novos compartimentos: químico e biologia.

O Laboratório de Análise está comprometido com o desenvolvimento de linhas de pesquisa, projetos europeus e em conservação preventiva, assim como no assessoramento nos departamentos de Manutenção, Segurança e Exposições.

Também podemos narrar as mudanças produzidas no Gabinete de Documentação Técnica. No organograma novo, o Gabinete pertence à Área de Restauração, e sua principal função, da mesma forma que o laboratório, é servir às necessidades dos restauradores e aos pedidos dos conservadores, mas também possui suas próprias linhas de pesquisa técnica.

Os equipamentos também foram renovados, junto a seus espaços, assim como a equipe, em que foram criadas três novas funções: digitalização de imagens, técnico em radiografia e técnico em reflectografia.

Entre os equipamentos que foram incorporados, pode-se destacar o *Scanner* de RX, que permite digitalizar as placas que são tomadas como película contínua com níveis excelentes, e a câmera de infravermelho Osiris, que é a mesma usada nos museus europeus como a National Gallery de Londres ou o Museu do Louvre, o que nos permite ter uma relação direta e confrontar resultados com eles.

Podemos salientar a importância do Laboratório de Análise e do Gabinete Técnico estarem dentro do departamento ou área de restauração, já que toda a pesquisa técnica é realizada dentro desta área.

Quanto às especialidades de restauração, foram criadas funções em escultura, artes decorativas, suporte de celulose. Nessas especialidades, além das equipes necessárias, criou-se uma linha de critérios atualizada.

CURRICULUM VITAE

MARIA PILAR SEDANO ESPÍN

Na atualidade, trabalha na Prefeitura de Madri como diretora-geral do Patrimônio Cultural.

Diplomada pela Escola Superior de Restauração de Madri, Espanha, e membro de importantes organismos internacionais de conservação de arte.

Em 37 anos de trajetória profissional, dirigiu as áreas de conservação dos museus espanhóis mais importantes: o Prado e o Rainha Sofia, e dirigiu vários projetos de restauração no Instituto de Conservação e Restauração de Bens Culturais (atualmente Instituto do Patrimônio Cultural da Espanha).

Em dezembro de 2011, foi condecorada com a medalha do mérito civil.

MADRI – PATRIMÔNIO HISTÓRICO E MUSEUS

María José Rodríguez Relaño

Boa tarde, quero agradecer ao Museu de Arte Nacional de Brasília, como organizador deste seminário, o convite que me permitiu apresentar o trabalho que tem sido feito pela Prefeitura de Madri em relação à reabilitação arquitetônica, a fim de acolher centros ou locais com vocação museológica ou expositiva e, em geral, espaços culturais.

Quero agradecer também, a todos que estão assistindo, a sua presença e atenção.

O Departamento Governamental das Artes da Prefeitura de Madri, através da Direção Geral de Patrimônio Cultural, tem, entre as suas competências, conservar o patrimônio histórico municipal, tanto móvel como imóvel. No caso do patrimônio imóvel, a melhor maneira de conservá-lo é através de seu uso e manutenção. Para isso, a Direção Geral de Patrimônio Cultural, nos últimos cinco anos, tem impulsionado a reabilitação do patrimônio histórico com o fim de acolher instituições ou atividades culturais.

Madri, como capital da Espanha, apresenta uma evolução no censo de sua população, passando de 3.116.222 pessoas em 2003 a 3.453.215 pessoas em 2011, com a particularidade de que sua população flutuante, os visitantes que não fazem parte do censo, é calculada em cerca de 6.000.000, isto é, a população diurna é, aproximadamente, o dobro do censo.

Diante da evidente demanda cultural produzida pelo aumento da população de Madri, especialmente a população diurna, o Departamento Governamental das Artes propôs, faz alguns anos, aperfeiçoar as instalações e edificações que pudessem dar alojamento a museus, bibliotecas, teatros, salas de exposições e espaços de relação multicultural no âmbito do município.

Este é o trabalho que é desenvolvido, faz cinco anos, pela Direção Geral de Patrimônio Cultural, criando ou reabilitando espaços para a cultura: bibliotecas, arquivos e museus.

Como exemplos de intervenções realizadas para valorizar edificações históricas vinculando-as a novos usos compatíveis, serão apresentadas seis edificações de diferente caráter cultural, sempre no âmbito museístico ou expositivo.

De cinco delas, farei uma breve resenha para seu conhecimento e, a respeito da sexta, o edifício Conde Duque, uma apresentação mais profunda, que explique o processo construtivo e sua reabilitação até o momento atual.

Dos seis exemplos, três deles têm finalizada a sua intervenção construtiva, estando a instalação museística em diferentes graus de implementação:

- Gráfica Municipal – Centro das Artes do Livro.
- Museu de Santo Isidoro.
- Museu Municipal de História.

E os outros três exemplos são as três grandes intervenções no patrimônio histórico municipal, naus almirantes para o desenvolvimento cultural, que são grandes contêineres que acolhem as linhas estratégicas culturais municipais:

- Matadouro Madri, espaços vinculados à “cultura e criação”.
- Palácio de Cibeles, Centro, espaços para a “cultura e cidade”.
- Conde Duque, espaços para a “cultura e o conhecimento”.

GRÁFICA MUNICIPAL – CENTRO DAS ARTES DO LIVRO

O prédio da antiga gráfica municipal é uma obra de Ferrero Llusia de 1933, com ampliação em 1954. Nos anos 1990, a atividade da gráfica amplia-se a aspectos de divulgação cultural em torno ao livro e à encadernação e se decide, em 2009, a reabilitação do prédio para acolher o Centro das Artes do Livro.

Os dois andares inferiores vão acolher as áreas públicas para oficinas e salas de exposições e o último andar, serviços de gráfica e oficinas, espaços que não estão abertos ao público. É um prédio de caráter industrial, com tripla abertura em seu núcleo central, onde se pode destacar de origem o rótulo integrado dentro da composição da fachada de tijolo.

O prédio tem uma proteção integral e precisou adaptar-se à regulamentação vigente, especialmente às medidas de segurança e detecção e extinção de incêndios.

Atualmente apresenta as áreas de montagem para exposição de antigas máquinas de gráfica e publicações.

MUSEU DE SANTO ISIDORO – MUSEU DAS ORIGENS DE MADRI

No centro histórico de Madri, junto à Basílica de Santo André, está localizado o prédio que serve de sede ao Museu de Santo Isidoro, cujo conteúdo recolhe restos arqueológicos encontrados em Madri desde suas origens até o século XVI.

A intervenção consistiu em reabilitar várias salas que até então estavam sem uso definido e cobrir um pátio interior para dar suporte funcional às atividades do Museu, preservando respeitosa e os elementos construtivos. O Museu está aberto ao público.

MUSEU DE HISTÓRIA

Aloja-se no que foi o antigo hospício, obra de Pedro de Ribera (o mesmo arquiteto de Conde Duque), realizada entre 1721 e 1725. A distribuição principal, a capela e a fachada foram declaradas Bem de Interesse Cultural em 1919, na categoria de Monumento. O prédio se salvou da demolição em 1922, ao ser adquirido pela prefeitura, juntamente a outros terrenos do antigo hospício.

Seguindo o plano diretor, o prédio foi reabilitado cobrindo parcialmente um pátio interior para criar um grande espaço de acolhida, manteve-se a distribuição original para exibição da coleção permanente, e tem sua parte superior destinada aos escritórios. O Museu tem obras desde o século XVI ao XX, com obras românticas, pinturas de Goya e Soroya, Lucas Jordán e uma magnífica maquete da cidade de Madri de 1830, de Gil de Palacio.

MATADOURO MADRI

Em março de 2006, foi apresentado um plano diretor para o desenvolvimento da criação contemporânea no antigo recinto do matadouro e mercado de gado de Madri. Trata-se de um conjunto de galpões de arquitetura industrial do início do século XX, do arquiteto Luis Bellido, que define o projeto como uma pequena cidade criativa. Vários galpões reabilitados para teatro, cinemateca, central de *design*, galpão da música, casa do leitor e resta ainda a finalização de outros dois.

Em 2012, iniciamos a obra de urbanização do entorno para conectá-lo com o Rio Manzanares, abrindo-se no sentido literal Matadouro-Madri a Madri-Rio.

PALÁCIO DE CIBELES – CENTRO

Em março de 2011, abriu-se para o público o Palácio de Cibeles, antigo Palácio de Telecomunicações. Foram reabilitados para usos culturais quase 30.000 m2 de espaços que em sua maioria tinham sido antes acessíveis para o público.

O prédio, obra do arquiteto Antonio Palacios, alberga espaços dedicados a propostas de vanguarda na área de cultura e gestão criativa, espaços expositivos e plataformas para o debate e a exploração artística com o objetivo de desenvolver ideias participativas de encontros reais e virtuais.

Além desses espaços abertos ao público, integram-se ao prédio a prefeitura e a vice-prefeitura, a Câmara e os Departamentos de Governo das Artes e Meio Ambiente, Segurança e Mobilidade.

Em junho de 2012, começou a funcionar o Observatório da Cidade, uma plataforma para colocar em prática iniciativas de outras cidades do mundo, o qual tem uma lanchonete, um restaurante e um mirante de onde se pode observar a cidade de Madri num percurso de 360°.

CONDE DUQUE

Em 1704, Felipe V cria sua guarda pessoal ou Guarda Real, as Companhias de Reais Guardas de Corps, a semelhança da francesa, e atribui à Prefeitura de Madri a construção de um novo prédio que pudesse dar resposta às necessidades da tropa.

Coincide com o final da Guerra de Sucessão e o corregimento do Marquês de Vadillo, que encomendou o projeto e a direção da obra do Quartel de Reais Guardas de Corps ao arquiteto Pedro de Ribera, mestre de obras e pedreiro da vila. Intervêm junto a Ribera outros mestres, realizando-se o projeto em 1718. A obra financiou-se integralmente com impostos municipais, sendo concluída em 1754.

O Conde Duque era um prédio quartel dessas características no interior de Madri e foi o maior prédio da cidade depois do Palácio Real durante muitos anos. O Conde Duque acolhera companhias e escolas militares, a Academia de Matemática, a Guarda Civil, e inclusive acolheu durante alguns anos o telégrafo ótico, um serviço estratégico para a época, na chamada Torre do Observatório. Também foi depósito de grãos para abastecer a capital do Reino e, durante a República, presídio.

Em 1841, Conde Duque destina-se a Escola Geral Militar e o Quartel da Cavalaria, realizando-se importantes modificações, e, em 1846, o Quartel da Cavalaria passa a ocupar todo o prédio.

Ocorreram dois incêndios devastadores em 1859 e 1869, começando posteriormente uma reconstrução parcial com estrutura metálica nos andares mais altos, já que sobreviveram os andares mais baixos da construção.

Em 1916, o edifício destina-se ao Museu de Armas da Cavalaria e, diante da grande deterioração, em 1934 a prefeitura propõe sua demolição para fazer jardins.

Os terrenos tiveram um conflito de propriedade com a Casa de Alba e, em 1943, o Exército compra definitivamente os terrenos.

Em 1950, torna-se a considerar a demolição do prédio, mas felizmente, em 1962, passam a defender sua restauração para destiná-lo a uso público diante da opção de derrubada para edificar moradias e jardins.

Finalmente, em 1969, cem anos depois do segundo incêndio, a Prefeitura de Madri compra o prédio do Ministério do Exército e, em 1975, o Colégio Oficial de Arquitetos de Madri organiza uma exposição que solicita à prefeitura a restauração do prédio para ser destinado a usos culturais ou representativo. Em 1976, o museu é declarado Monumento Histórico-Artístico.

Em 1981, a prefeitura organiza um concurso público para sua reabilitação e, em 1982, começam suas obras, ocupando-se parcialmente as áreas que se foram adicionando. Mas Conde Duque não chegou a ser concluído.

Em 2004, quarenta por cento do prédio estava sem uso e em aspecto de ruínas. Ao ficar o prédio sem restaurar em sua totalidade, o resultado era uma desordenada distribuição de usos e circulações, por isso foi que, em 2005, se desenvolveu um plano diretor que ordenava o conjunto, agrupando em torno do pátio norte as instituições municipais (Arquivo de Villa, biblioteca, biblioteca musical e hemeroteca) e, em torno ao pátio central e sul os espaços culturais e expositivos (Museu de Arte Contemporânea, auditório, salão de atos, observatório, teatro, salas de ensaio e salas de exposições).

As dependências ordenam-se de forma vertical, evitando interferência entre si, dando prioridade ao uso público nos andares mais baixos, estabelecendo um acesso gradual aos espaços e dedicando os andares altos a usos administrativos:

- **ARQUIVO DE VILLA**

- O Arquivo de Villa representa a memória histórica da Prefeitura de Madri e é a instituição municipal mais antiga, conservando os fundos documentais que sustentam a história de Madri. Aparece pela primeira vez em 1525.
- O arquivo organiza-se definitivamente em 1748, e, em 1781, torna-se um escritório público. Atualmente tem dezessete quilômetros lineares de estantes.

- **BIBLIOTECA MUNICIPAL**

- É criada no dia 14 de fevereiro de 1876, tornando-se independente do Arquivo de Villa. Dentro de seus fundos mais antigos há 14 incunábulo, 515 obras do século XVI, 1.265 do século XVII, 3.994 do século XVIII e 23 autos sacramentais escritos por Calderón de la Barca.

- **HEMEROTECA**

- Em 1916 cria-se a hemeroteca municipal, que tem 250.000 volumes com uma grande coleção de imprensa espanhola antiga, hispano-americana, francesa, alemã e espanhola.

- **BIBLIOTECA MUSICAL**

- É criada em 1919, com empréstimo de instrumentos musicais e fundos de partituras de todas as épocas.

- **MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA E CENTRO DE APOIO AOS MUSEUS**

- Os espaços do Museu de Arte Contemporânea estão atualmente dedicados à atualização de suas instalações para adaptá-los à normativa vigente.

As obras que saíram a concurso público foram atribuídas, entre 2006 e 2011, a oito empresas construtoras, das quais participava um enorme número de profissionais de todos os ofícios, dirigidos por seis equipes de arquitetos e coordenados pelos arquitetos da Direção Geral de Patrimônio Cultural.

Como critérios de intervenção, apoiados em documentação histórica cartográfica e fotográfica, adotaram-se os seguintes:

- Em fachadas e coberturas, prescindiu-se dos ângulos e se restaura o tijolo como elemento unitário. Recuperam-se as proporções dos buracos, restaura-se o portal e homogenizam-se as coberturas sem romper com a unidade construtiva.
- No interior, são recuperados os pilares, os socos, os moldurados de granito e as arcadas de tijolo.
- Recupera-se a estrutura metálica rebitada do primeiro piso e são construídos novos núcleos de comunicação vertical que não rompem com a arquitetura.
- Realizam-se novas instalações que respondem às normativas vigentes.

A vocação de Conde Duque é a de ser uma das pedras angulares da cultura de Madri, que ainda se dedica à execução de outras obras de condicionamento de instalações e de espaços expositivos para a comunidade e que, agora, sem a possibilidade de contar com grandes investimentos, o que nos corresponde é manter o patrimônio cultural e divulgá-lo. Conde Duque, com 60.000 m2 de superfície, sempre terá algo por fazer.

CURRICULUM VITAE

MARÍA JOSÉ RODRÍGUEZ RELAÑO

Arquiteta. Iniciou sua carreira pública em 1993, na Subdireção Geral de Obras e Patrimônio do Ministério de Justiça.

Atualmente, desde 2008, presta serviços no Ayuntamiento de Madrid, na Área de Governo de Las Artes, na Direção Geral de Patrimônio Cultural, como chefe do Departamento de Patrimônio Histórico. Nesse departamento, realizou trabalhos como: restauração e reabilitação de edifícios históricos de propriedade do Ayuntamiento de Madrid, para uso cultural – Edifício Conde Duque, Museu de História, Biblioteca Casa Iván de Vargas, Museu de San Isidro, Museu de Artes e Tradições Populares (Corrala), etc; manutenção e conservação dos monumentos municipais de Madri; gestão dos investimentos da Direção Geral de Patrimônio Cultural; foi vocal das comissões municipais de Proteção do Patrimônio Histórico e Natural.

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL – DE FORTALEZA A MAIOR MUSEU DE HISTÓRIA BRASILEIRA

Vera Lúcia Bottrel Tostes

Em todas as épocas pode-se perceber que o costume de celebrar datas associadas tem o objetivo principal de construir e consolidar a memória de um fato. E uma das formas de comemoração é a criação de museus, nos quais a memória de um fato, de um acontecimento, de um indivíduo ou grupo social é celebrada. Como instituições de memória, os museus têm a capacidade de promover a lembrança e lutar contra o esquecimento através das edificações – monumentos históricos – e do valor simbólico de suas coleções, os fragmentos materiais de uma nação.

No Brasil, em especial na segunda metade do século XIX e início do XX, as datas comemorativas, sobretudo aquelas relacionadas a fatos históricos, servem aos propósitos políticos de apresentar à sociedade os planos governamentais de instituição e glorificação da nação. A República, em suas primeiras décadas, utiliza-se dessa estratégia para mostrar à sociedade um Estado forte, moderno, confiante no futuro e otimista no progresso. Para tanto, associa novos ideais às referências do passado ao enfatizar imagens de uma heroica formação do país. Tais imagens são reforçadas com a realização de uma exposição internacional comemorativa do Centenário da Independência, em 1922, que constitui uma das maiores celebrações históricas que o país conheceu.

A fundação do Museu Histórico Nacional (MHN), nesse momento, tem como cenário um país que se quer moderno. O espaço do museu é planejado como receptáculo da gloriosa memória nacional, estabelecendo um elo permanente da história do passado, com o presente no intuito de fortalecer o Estado e seus ideais nacionalistas.

O antigo Arsenal, sede do MHN até os dias atuais, edificação remanescente do período colonial, é o local – “monumento histórico” – escolhido para a inauguração da exposição do Centenário da Independência, pelo presidente Epitácio Pessoa, em 7 de setembro de 1922.

Passado e futuro, reunidos no monumento arquitetônico, conjugam a lembrança da temporalidade que propõe a exposição à criação de um organismo de caráter permanente, lugar destinado à guarda e à exibição das relíquias representativas da nação.

O conjunto arquitetônico que remonta ao século XVI, hoje situado no centro histórico do Rio de Janeiro, guarda em seu traçado uma verdadeira rede de memória dos períodos colonial, imperial e republicano, constituindo em si um dos mais expressivos objetos deste que é, sem dúvida, o maior museu da história brasileiro.

Na última década, tanto o conjunto arquitetônico como as exposições de longa duração passaram por um processo de modernização, com a restauração da edificação, das coleções e das exposições.

A fortaleza

A construção da fortaleza tem início quando o governador Mem de Sá manda edificar a Bateria de Santiago, em 1567, para integrar o sistema defensivo da Baía de Guanabara. Ampliada em 1607, a bateria cede lugar à Fortaleza de Santiago, construída em uma ponta de terra que avançava sobre o mar, com o propósito de reforçar a defesa da cidade contra a invasão estrangeira, sobretudo a invasão dos franceses. A partir de 1693, passa a servir como prisão de escravos faltosos, tendo, por essa razão, recebido também a denominação de Calabouço. A partir do século XIX, toda a região passa a ser conhecida como Ponta do Calabouço.

Ao longo do tempo, outras construções somam-se à fortaleza, da qual ainda resta hoje uma muralha. A cada acréscimo estreitavam-se os laços com a cidade e com o país. Surge assim a Casa do Trem, erigida, em 1762, a mando de Gomes Freire de Andrade, conde de Bobadela, e destinada à guarda dos armamentos (os trens de artilharia) das tropas portuguesas para reforçar a defesa da cidade, ameaçada por corsários em busca do ouro vindo de Minas Gerais.

Com a elevação da cidade à condição de capital do Vice-Reino, é construído, em 1764, pelo vice-rei Dom António Álvares da Cunha, conde da Cunha, no terreno entre a Fortaleza de Santiago e a Casa do Trem, o Arsenal de Guerra, destinado a reparo das armas, fabricação de munição e fundição. A edificação já deixa antever o estilo neoclássico, tanto nas arcadas do pátio principal como no portão hoje denominado de Pátio de Minerva.

A fundição aliava à fabricação bélica a elaboração de peças artísticas, como as primeiras esculturas fundidas em bronze na América, em 1783, e as figuras de Eco e Narciso, entre outras, de Valentim da Fonseca e Silva, dito Mestre Valentim (1750–1813), que adornaram praças e jardins públicos, hoje preservadas nos museus da cidade.

No início do século XIX, apesar de constituir uma importante instalação militar, o seu funcionamento é restrito em comparação aos arsenais europeus, visando a evitar a concorrência com a metrópole.

Esse panorama só se modifica com a vinda da corte portuguesa para o Brasil, em 1808, quando o Arsenal do Trem (como também era denominado) passou a ter uma organização semelhante ao de Lisboa.

Transformado em centro de um conjunto com funções específicas e de local de produção de equipamento militar, atende às necessidades do Reino de disponibilidade de munições, uma vez que a metrópole estava sem condições de suprir as tropas devido à ocupação francesa. No entanto, por impossibilidade financeira e falta de pessoas qualificadas para exercer as funções de artífices, as instalações não foram ampliadas. Obras acontecem somente a partir de 1835.

A academia militar é instalada provisoriamente na Casa do Trem ou Real Trem, em 1811. Entretanto, sem condições adequadas quanto ao número de salas, transfere-se, no ano seguinte, para o local definitivo, no Largo de São Francisco, em uma edificação que vinha sendo preparada desde 1739, mas sem conclusão.

A partir da chegada da família real portuguesa (1808), da Independência (1822), do estabelecimento do Império (1822–1889), e, principalmente, na primeira década republicana, o conjunto arquitetônico transforma-se em um grande centro de produção e guarda de armas e munições para o Exército brasileiro. O crescimento urbano e as instalações obsoletas contribuem para a transferência do Arsenal de Guerra da Ponta do Calabouço para a do Caju, local onde permanece até os dias atuais.

O início do século XX marca um período de grande desenvolvimento para a cidade que aspirava ser a “Paris das Américas”. Avenidas são abertas, jardins e praças públicos são construídos e uma grande exposição internacional é projetada, nos moldes das já realizadas em Londres (1892), Paris (1867), Viena (1873) e Filadélfia (1876) para celebrar o Centenário da Independência, em 1922.

A exposição representou um projeto audacioso, o maior realizado no Brasil até aquela data, e contou com a participação de numerosos países que construíram diversos pavilhões, alguns dos quais existem até os nossos dias. O evento buscou, com as reformas urbanísticas, criar um cenário de modernidade, onde a cidade apresenta-se não somente “como capital política e administrativa, como a capital financeira e o principal porto comercial do país, mas como a capital de um projeto de futuro que o Estado e as forças sociais por ele representadas impunham sobre [a] sociedade”¹.

Uma vasta área urbana é escolhida para abrigar a exposição, recuperando, entre outras, a região do Arsenal e seu entorno, o bairro da Misericórdia e o Morro do Castelo que, após a transferência do Arsenal e o desaparecimento da presença militar, tornam-se locais descritos pelo cronista João do Rio onde “os grupos de vagabundos e desordeiros [que] desapareciam ao nosso apontar, e, afundando o olhar pelos becos estreitos em que a rua parece vaziar a sua imundice, por aquela rede de becos... Havia casas de um pavimento só, de dois, de três; negras, fachadas pegadas uma à outra. A rua mal iluminada tinha candeeiros quebrados... Os prédios antigos pareciam ampararem-se mutuamente”².

O processo de recuperação da área (descrita também como *bairro infecto*) procurou compensar o arrasamento do Morro do Castelo; a Comissão Executiva do Centenário decide, então, eleger o

[1] Neves, Margarida de Souza. Museu – Memória – História. In: Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, vol. 27, 1995, p. 22.

[2] Kessel, Carlos. Suntuoso palácio, infecto bairro. In: Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, vol. 30, 1998, p. 235.

edifício do antigo Arsenal de Guerra e suas dependências e os terrenos circunvizinhos como local para a exposição, onde foi montado o Palácio das Indústrias (ou Palácio das Grandes Indústrias).

A reforma da edificação fica por conta dos arquitetos Arquimedes Memória e Francisque Cuchet, designados pelo prefeito Carlos Sampaio para “a reconstrução do antigo Arsenal – que todos queriam que fosse demolido, à exceção do grande presidente Epitácio Pessoa, que me apoiou na resolução, que tinha tomado, de conservá-lo”³.

O Grande Palácio das Indústrias ganha decoração arquitetônica neocolonial e também novos pavimentos, pátios internos, colunatas, muxarabis, azulejos e telhas de cerâmica, “...convertendo-se em um magnífico monumento de estilo neocolonial, o mais vasto e um dos mais belos do certame”⁴. Segundo o livro de ouro da exposição, o Ministério da Guerra estabeleceu um museu militar ocupando duas salas “em que se admiram peças históricas de inestimável valor”⁵. No entanto, em 1922, há menos de uma década do final da Primeira Guerra Mundial, não se justificava um museu militar.

O presidente Epitácio Pessoa⁶ atende aos apelos de intelectuais como Gustavo Barroso⁷, entre outros, que, por intermédio da imprensa, pedia, em artigos, a criação “de uma ação salvadora de se realizar a fundação dum verdadeiro museu histórico, no qual se pudesse reunir, para ensinar o povo a amar o passado, os objetos de toda a sorte que ele representa”⁸ e cria o MHN com sede no Palácio das Indústrias, antigo Arsenal Real, simbolicamente no mesmo decreto que revoga o banimento da família imperial.

A centenária edificação recebeu nas décadas seguintes reformas que modificaram seu traçado original. Tais acontecimentos colaboraram para que o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) tenha recusado o tombamento. Para vencer esse entrave, na década de 1970 é recuperada a fachada principal. Nos anos 1980 iniciam-se as obras de restauração da Casa do Trem, posteriormente interrompida. Novos entraves financeiros atrasam a conclusão das obras, somente possível em 1996, já na atual direção.

Modernização do MHN – uma década de obras

Desde o início da gestão atual, em 1994, as metas apontadas no primeiro planejamento já deixam claras as prioridades voltadas para a preservação e o resgate dos espaços do conjunto arquitetônico que constituem o museu interna e externamente. Essas metas foram perseguidas e concluídas.

O resgate e a modernização das galerias de exposição, a ampliação das áreas de acesso ao público e tratamento de acervo (com ênfase na reserva técnica e nos laboratórios), a implantação das exposições de longa duração da numismática e da história nacional, além de outras voltadas para preservação das coleções, processamento informativo, ampliação da produção científica, ampliação e diversificação das ações educativas, como aponta o Relatório de Gestão 1994–2002, p. 4, transcrito no Relatório de Gestão 2003–2011, p. 3, constituem o centro da administração. Todas as ações passam a objetivar a conservação

[3] Idem, p. 236.

[4] Idem, p. 240.

[5] Ibidem.

[6] Epitácio Lindolfo da Silva Pessoa nasceu em Umbuzeiro, PB, em 1865 e faleceu em Petrópolis, RJ, em 1942. Foi eleito presidente da República em 1919, permanecendo no cargo até 15 de novembro de 1922, quando encerrou seu mandato.

[7] Gustavo Adolfo Luiz Guilherme Dodt da Cunha Barroso (1888–1959), intelectual, jornalista, escritor, político com participação ativa no movimento integralista em 1933, participou do levante de 1938. Deixou a política em 1942, dedicando-se às atividades acadêmicas, intelectuais e culturais (tem mais de cem títulos publicados). Foi o idealizador e primeiro diretor do MHN, permanecendo no cargo até a sua morte, em 1959, com breve intervalo entre 1930 e 1932.

[8] Abreu, Regina. Memória, História e Coleção. In: Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, vol. 28, 1996, p. 38.

e a restauração, além da ampliação e diversificação de público. Essas metas nortearam a trajetória do MHN entre 2003 e 2010.

Os estudos para um plano geral de ocupação do espaço arquitetônico foram realizados em trabalho de equipe que teve início em 1996 e intensificaram-se após a conclusão da reforma da Casa do Trem, em 1999.

A base conceitual que norteou o projeto foi o princípio da edificação como elemento patrimonial estático e a história de um processo em permanente mutação com novas pesquisas e ideologias – figurativamente representado por uma grande torrente de água que entra pela porta principal do museu e se espalha em ondas sinuosas por toda a edificação, a qual permanece estática quanto às suas linhas arquitetônicas.

O plano geral, onde se inclui a Casa do Trem, foi distribuído pelos andares no seguinte formato:

Primeiro pavimento: serviços, como recepção, acessos, auditório, loja, restaurante/café. As galerias existentes no entorno do Pátio dos Canhões foram adaptadas para exposições temporárias, à exceção dos meios de transporte que, em consequência de sua dimensão, permaneceram no térreo, como exposição de longa duração. Opta-se pela restauração do traçado original do pátio interno de 1922, retirando-se a laje de cobertura, e pela manutenção do Pátio Eptácio Pessoa com os canhões, o chafariz de 1940 e a cor rosa como memória da primeira museologia do museu, em 1924. Entretanto, uma grande reforma foi implantada tornando o pátio mais acessível aos portadores de deficiência visual. Um novo auditório com capacidade para duzentos lugares é construído no Pátio da Minerva.

Segundo pavimento: espaços de acolhimento, galerias de exposições de longa duração, biblioteca e arquivo histórico.

Terceiro pavimento: setores administrativos e técnicos, salas de aula, almoxarifado, segurança e laboratório da conservação e restauração.

Após uma série de reuniões internas foi possível estabelecer um planejamento de execução das obras, dividindo e detalhando o projeto em dois, subdivididos em diferentes etapas. O projeto Modernização I foi apresentado sob incentivo da Lei Rouanet, em 2003, através da Associação dos Amigos do Museu Histórico Nacional (AAMHN) e aprovado para captação no mesmo ano.

O ministro da Cultura Gilberto Gil foi um parceiro desde o primeiro momento do seu mandato. Seu apoio ao projeto em nível ministerial foi fundamental, encaminhando-o ao Iphan e posteriormente ao Departamento de Museus, que colaboraram para a viabilização das parcerias. Atuaram como parceiros o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES), a Caixa Econômica Federal, a Fundação Vitae e a Holcim Cimentos S.A., cujos recursos foram repassados via AAMHN.

A edificação encontrava-se com áreas bastante danificadas, apresentando riscos de curtos-circuitos elétricos e desmoronamentos de parte dos pisos superiores, que desde 1939 não recebiam reformas. Durante as etapas, por muitas vezes os trabalhos foram suspensos para estudo de

situações emergenciais, como a descoberta de fiação ativa dentro de paredes que não eram tocadas há quarenta anos. Encontrar a trajetória da fiação elétrica até seu ponto final, assim como canos que retinham água estagnada há décadas, por vezes, atrasava o andamento em até trinta dias. Foi surpreendente, também, verificar o estado de desgaste das estruturas em ferro que sustentam o terceiro pavimento e que poderiam ceder a qualquer momento. Foi necessário procurar novas soluções, como a colocação de sapatas metálicas e novos suportes.

A descoberta de um arco e uma forja, nas proximidades das galerias do primeiro piso, contribuiu para o resgate da edificação no seu traçado original e a memória do período que abrigou as cavalariças do Exército, no final do século XIX e início do século XX. À medida que a restauração avançava era possível perceber o piso original das galerias onde estão instaladas as carruagens. Coincidência extraordinária: enquanto o grupo discutia como criar uma museografia mais próxima do período colonial na amostra das viaturas e dos calçamentos da época, operários descobriam o piso de pedra do século XVIII. O que hoje seria cenário é original, e as carruagens dos séculos XVIII e XIX encontram-se dentro do ambiente de época. Esses exemplos são alguns dos muitos com os quais a cada dia éramos surpreendidos, mas que não representaram o desânimo de concluir as metas.

Em nenhum momento os ambientes foram fechados ao público. Ao término de cada etapa, o novo espaço era aberto, o que facilitou manter o museu em funcionamento com o deslocamento de áreas de atendimento. Para o público foi preparado um impresso que explicava os possíveis desconfortos e mostrava as futuras soluções.

Após três anos, esse conjunto de obras civis patrimoniais foi concluído, marcando de forma significativa o processo de modernização e devolução ao público de áreas antes inacessíveis e degradadas, o acervo das carruagens completamente restaurado e exposto nas galerias denominadas Do Móvel ao Automóvel. Na área de acesso ao segundo pavimento, entre as escadas rolantes, outra obra importante é devolvida ao olhar dos visitantes: a monumental escultura em gesso de Dom Pedro II restaurada. Uma vitória!

Muito mais por fazer

Enquanto o processo do primeiro projeto é realizado, o trabalho interno não cessa. Novo projeto em andamento complementa o anterior: a conservação e adequação das galerias de exposição de longa duração, a conservação e adequação das galerias do entorno do Pátio dos Canhões, a refrigeração dessas galerias, a execução e montagem de exposição de longa duração. Essas metas procuraram resgatar as características construtivas do conjunto arquitetônico e a renovação dos espaços de visitação, o que permitiu desenvolver o conceito das novas exposições.

A viabilização do projeto foi possível pela participação da AAMHN, pelo apoio do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), pelos patrocínios do BNDES e da PSA Ltda., que junta-se ao projeto no seu final, em 2010, e permite a conclusão da montagem expositiva das galerias 5 e 6.

Resgatando a história

Com a conclusão da restauração de todas as áreas destinadas a exposições de longa duração, é possível iniciar o projeto de modernização do discurso historiográfico e museológico que envolve novos conceitos e pesquisas atualizadas tanto da história como da museografia.

Desde a decisão presidencial, em 1922, de criar um museu, a imprensa, durante meses, ocupou-se da defesa e do combate à criação de um museu e da escolha do local ideal, apontando a desnecessidade de mais um “aparelho burocrático” que, como dizia o jornal *A Noite*, era “concebido para criar empregos desnecessários”.

Contudo, a imprensa se vê vencida pelo decreto presidencial de 2 de agosto de 1922, que cria o Museu Histórico Nacional, no âmbito das comemorações, perpetuando o “febril sonho” do país por novas realizações e fortalecimento político.

Inicia-se, assim, a trajetória do primeiro museu brasileiro cujo projeto se constrói em torno da instrução pública, que, por intermédio de objetos, documenta os grandes momentos da história nacional e de seus vultos representativos, constituindo um marco dentro do movimento museológico brasileiro. Inaugurado em 12 de outubro de 1922, abre as portas em duas tímidas galerias no mesmo dia em que se comemora o Descobrimento da América e o Centenário da Aclamação de Dom Pedro I, imperador do Brasil, na sua data natalícia.

Os primeiros 37 anos do MHN estão visivelmente sintonizados com o pensamento político de seu fundador e idealizador, o Dr. Gustavo Barroso (1922–1959), que entendia o tempo passado como instrumento de legitimidade dos homens enquanto grupo social.

Na década de 1940, durante o Estado Novo, o museu encontra o momento decisivo do seu estabelecimento enquanto organismo nacional. Juntamente com o museu, firmam-se as iniciativas das décadas anteriores, como o Curso de Museus, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional que, apesar de ter sido desvinculado em 1937, tem suas bases fincadas em 1932, na sua sede, por iniciativa do próprio Gustavo Barroso.

O acervo do museu é formado com doações provenientes de instituições públicas e de particulares e destinava-se a “ensinar o povo a amar o passado”. Respondendo ao apelo da diretoria “para a generosidade de particulares”, ricas famílias contribuem para dobrar o acervo. Além disso, foram feitas importantes aquisições.

Esse momento especial de expansão do MHN é retratado por Gustavo Barroso quando refere-se ao então presidente Getúlio Vargas: “S.Exa. tornou-se protetor do Museu Histórico prestigiando-o e dando-lhe meio para atingir o alto ponto de desenvolvimento em que se encontra. Além dessa contribuição, contribui pessoalmente para o enriquecimento das coleções com seguidas e preciosas dádivas.

Pode, sem favor, ser considerado um benemérito do Museu Histórico, que deve ao Sr. Epitácio Pessoa a sua fundação e ao Dr. Getúlio Vargas o seu grande enriquecimento”⁹.

Esse é o período marcado pelo lançamento dos *Anais*, que, entre outras publicações específicas, contribui para a formação dos profissionais em museus.

A forte marca dessa gestão é mantida nas décadas seguintes, quando o museu passa por fases difíceis de conservação da edificação histórica e do acervo. Apesar de receber em 1960, como anexo, na gestão do Dr. Josué Montello (1960–1967), o Palácio do Catete – transformado em Museu da República, após a transferência da capital para Brasília –, o MHN praticamente fechou as portas devido a graves problemas de manutenção. O Museu da República separa-se definitivamente do MHN somente em 1984.

Sob a direção do capitão de fragata Léo da Fonseca e Silva (1967–1971) e do Dr. Gerardo B. Raposo Câmara (1971–1984), o MHN, em contínuas dificuldades para a manutenção do seu patrimônio, reformula as galerias de exposição, modernizando a leitura museográfica. A história passa a ser apresentada em ciclos evolutivos e os seus personagens perdem o lugar de gloriosos protagonistas das ações. Mas, sob um regime político ditatorial, conserva a matriz histórica ditada pelo Estado enfatizando o acervo proveniente das coleções da elite nacional.

No entanto, nesse momento, o MHN ocupa todo o edifício, antes dividido com o Ministério da Agricultura, o que possibilita a ampliação para novas áreas onde o estabelecimento de uma reserva técnica, a mais moderna do país até aquele momento, inicia a preservação do acervo.

Esse foi o primeiro grande movimento no sentido da democratização do acervo, permitindo uma ruptura com o passado.

Ao longo da segunda metade da década de 1980, o conceito de patrimônio histórico introduzido com a criação da Fundação Nacional Pró-Memória, em 1981 – que passa a entender como patrimônio qualquer bem, material ou não, desde que represente a tradição cultural do povo brasileiro, substituindo o “objeto relíquia” –, assim como o processo de abertura política – com o fim da ditadura militar – favorecem a introdução de novos acervos e a reformulação das exposições. Essa reformulação passa a mostrar uma história mais comprometida com um sistema social acompanhando a tendência da historiografia internacional.

Na década de 1990 e nos primeiros anos do século XXI, as ações museológicas refletem o momento de continuidade política, e, principalmente a partir de 1995, a estabilidade econômica permite traçar objetivos de médio e longo prazos. Esse cenário favorece a conclusão de importantes obras de restaurações já citadas, além da retomada, após vinte anos, da publicação *Anais*.

A informação é agilizada, eliminando distâncias com a realidade virtual, ampliando o conhecimento das coleções e preenchendo as lacunas com novas aquisições, introduzindo objetos que procuram

[9] Oliveira, Vânia Dolores Estevam de. De casa que guarda relíquias à instituição que cuida da memória: a trajetória do conceito de museu no Museu Histórico Nacional. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, vol. 28, 1996, p. 76.

inserir o homem no seu meio social. As coleções voltaram a crescer, ampliando-se nos últimos anos, e contribuindo para que hoje o museu detenha e oitenta por cento das coleções do Ibram.

A definição de Pierre Nora, “a memória é a vida, sempre trazida pelos grupos vivos e por esta razão, ela está em evolução permanente...”¹⁰, e a de Luís Reis Torgal, “a memória histórica está particularmente sujeita a influências ideológicas, dos grupos sociais, dos partidos, do Estado...”¹¹, exemplificam o atual conceito histórico apresentado nas exposições, conjugando memória do Estado com memória social.

Ao longo de noventa anos, a permanente dinâmica vem possibilitando a continuidade e a implantação de novos projetos, para atender à crescente demanda da sociedade. Sendo a museologia e a história ciências em constante movimento, o MHN caminha no sentido de responder aos estímulos de seu tempo. A sua capacidade de adequação e de inovação tem sido uma constante desde a sua criação.

A intensa produção de pesquisas e os atendimentos especializados visam a oferecer cada vez mais opções de atividades educativas e de lazer. Entendendo o significado de “nacional”, hoje, o museu leva suas exposições a todo o território brasileiro e a todos os cidadãos, mesmo os que se encontram em detenção prisional.

O museu vivo e ativo enfrenta os desafios contemporâneos sem deixar que os princípios de preservação e sobretudo os da ética profissional sejam atropelados pelos acelerados processos impostos pelo mundo globalizado.

Mais do que nunca, tanto a museologia quanto a história têm o compromisso de conservar e difundir a memória histórica e social da nação, garantindo a identidade e a diversidade cultural para que as futuras gerações possam usufruir desses conhecimentos, justificando sua permanência no mundo.

[10] Godoy, Solange. Patrimônio cultural e cidadania: as representações de memória nos museus. In: Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, vol. 28, 1996, p. 108.

[11] Torgal, Luís Reis. História e ideologia. Coimbra, 1989, p. 20.

CURRICULUM VITAE

VERA LÚCIA BOTTREL TOSTES

Graduação em Museologia e Belas Artes, e Mestrado em História Social.

Coordenou o Arquivo Fonográfico do Museu da Imagem e do Som, foi diretora do Museu Fundação Casa de Rui Barbosa, assistant curator – Philadelphia Art Museum/USA, professora titular da Faculdade de Museologia Estácio de Sá e coordenadora da Documentação dos Museus Brasileiros – Fundação Pró-Memória.

Atualmente, é diretora do Museu Histórico Nacional, do Museu do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e professora da Universidade do Rio de Janeiro (Unirio).

Participou de congressos nacionais e internacionais, apresentando trabalhos. É membro titular de associações científicas e instituições culturais no Brasil e no exterior. Recebeu diversas medalhas e condecorações brasileiras e estrangeiras pelo desempenho na área museológica.

TÉCNICAS FÍSICO-QUÍMICAS APLICADAS AOS OBJETOS EM OURO DAS COLEÇÕES FRANCESAS

Maria Filomena Guerra

Arqueometria e estudos de conservação

A aplicação de métodos físico-químicos ao estudo da morfologia dos objetos do patrimônio cultural e dos materiais que os constituem fornece informações fundamentais para uma melhor compreensão e conservação das produções materiais que herdamos das civilizações que nos precederam. No entanto, esse domínio da ciência é relativamente recente. É com efeito no final do século XIX, com as múltiplas descobertas arqueológicas e a revolução no mundo da física e da química, que o interesse pelas antigas civilizações e pelas suas produções materiais ocorre no seio das diferentes comunidades intelectuais. Naqueles dois domínios, algumas aplicações ao estudo do patrimônio cultural vão assim surgir, mas o fato de as análises serem destrutivas impediu de abordar variadíssimas questões.

Investigadores como Humphrey Davy e Marcelin Berthelot¹ realizam no século XIX experiências sobre objetos do patrimônio cultural: o primeiro publica nos anos 1920 várias análises de pinturas, enquanto o segundo publica, entre 1877 e 1906, sobretudo análises de metais (Caley, 1948). O interesse recrudesciente da parte das ciências exatas pelo patrimônio cultural resulta na implantação de laboratórios totalmente dedicados às coleções de museu. É Friedrich Rathgen (Rathgen, 1898), doutorado em química orgânica, que dirige, entre 1888 e 1927 (Riederer, 1976), o mais antigo laboratório de conservação e restauro instalado num museu: o Laboratório de Química dos Museus Reais de Berlim.

Mas é apenas nos anos 1950 que a aplicação da físico-química aos estudos patrimoniais surge como uma verdadeira disciplina. Designada “arqueometria”, essa nova disciplina é o resultado da criação, em 1955, do Laboratório de Investigação em Arqueologia e História de Arte da Universidade de Oxford e do lançamento, em 1958, nessa mesma universidade, de uma nova revista científica intitulada *Archaeometry*, que vem reforçar os trabalhos publicados desde 1952 na revista *Studies in Conservation*. Note-se que o primeiro volume de cada uma dessas revistas contém um artigo sobre estudos de objetos de ouro (Weill, 1952, e Kraay, 1958).

[1] Devemos notar ainda o trabalho pioneiro efetuado em 1798, por Klaproth (Klaproth, 1798).

Durante vários anos, a disciplina arqueometria tratou essencialmente três grandes temas do patrimônio cultural: a datação, a prospecção geofísica e a caracterização de materiais. O aparecimento de novos grupos de investigação em áreas tais como a biologia, a climatologia, a genética, etc., levou a uma reorganização dos temas de investigação e ao conseqüente aparecimento de outras revistas científicas. Na área das colecções museológicas, são as questões ligadas à conservação dos materiais utilizados em arte contemporânea, tais como os polímeros plásticos produzidos em massa a partir do século XX (Lavédrine et al., 2012) e os suportes de audiovisual (Boust et al., 2009), que levaram ao desenvolvimento de novas estratégias de conservação preventiva e de restauro.

O estudo físico-químico das produções materiais em ouro integra-se atualmente nas chamadas ciências dos materiais do patrimônio. Essa comunidade científica investiga a evolução das técnicas de fabricação dos objetos, traça as antigas rotas comerciais quer dos materiais quer dos objetos, e define os mecanismos de alteração dos materiais de modo a estabelecer estratégias de conservação e de restauro dos objetos.

O Centro de Pesquisa e de Restauro dos Museus da França e a análise dos objetos de ouro

Criado em 1998, por fusão do Laboratório de Pesquisa dos Museus da França com o Serviço de Restauro dos Museus da França, o Centro de Pesquisa e Restauro dos Museus da França (C2RMF)² tem por missão assegurar a pesquisa, a conservação preventiva e o restauro das colecções dos museus franceses, assim como conservar e constituir arquivos da documentação relativa aos materiais, técnicas e restauros das obras daqueles museus.

Cerca de 160 pessoas – conservadores, engenheiros, investigadores, técnicos, documentalistas, restauradores, administrativos, etc. – trabalham nos laboratórios e nos *ateliers* do C2RMF, situados no Palácio do Louvre, em Paris, e na Petite Ecurie du Roi, em Versalhes. O C2RMF está organizado em quatro departamentos: departamento de Pesquisa, departamento de Conservação-Restauro, departamento de Conservação Preventiva, e departamento de Arquivos e Novas Tecnologias da Informação. O C2RMF edita todos os anos dois números de uma revista intitulada *Technè*³, que tem por objetivo apresentar as pesquisas inéditas no campo da aplicação das ciências exatas ao estudo do patrimônio cultural (trabalhos efetuados em laboratório e em restauração), de modo a divulgar no seio das diferentes comunidades científicas e técnicas as novas descobertas neste domínio tão particular.

O C2RMF dispõe de um largo número de técnicas de exame e de análise, sobretudo não destrutivas, que permitem estudos aprofundados dos diferentes materiais patrimoniais (datação, caracterização, etc.). Esses estudos, por vezes pioneiros, abrem verdadeiras perspectivas em diversos domínios

[2] A história e as missões do C2RMF são descritas no site www.c2rmf.fr

[3] Em 2001, foi publicado no n° 13/14 da revista *Technè*, intitulado *Découvrir Transmettre*, um panorama dos diversos temas tratados no C2RMF.

interdisciplinares que levam ao conhecimento não só das obras, mas também dos artistas e artesãos que as fabricaram, assim como das sociedades em que estes evoluíram. Esses conhecimentos são essenciais para o restauro e a conservação das obras.

No caso dos objetos de ouro, a sua produção depende da perícia e da originalidade do artesão, e a sua conservação depende do ambiente de exposição e reserva e, por vezes, das técnicas de fabricação aplicadas. Apenas a combinação de diversas técnicas de exame e de análise podem responder às questões ligadas à ourivesaria e à moeda antigas. Os estudos a partir dessas técnicas podem ser realizados quer nos laboratórios do C2RMF quer *in situ*, através da deslocação aos museus de equipamentos portáteis. No entanto, as técnicas portáteis, muitas vezes mais limitadas que as técnicas de laboratório, podem não responder, ou responder apenas parcialmente, a certas questões.

Exemplos de estudo de objetos de ouro

Para fabricar objetos de ouro é possível utilizar técnicas mais ou menos elaboradas, segundo o efeito final que é pretendido e a perícia do artesão. Fundição com um molde e martelagem podem iniciar o fabrico da peça que é depois submetida a um número variável de operações sucessivas de montagem, decoração e acabamento. Essas operações deixam no objeto e nos materiais informações, tais como marcas de ferramentas, *stress* mecânico ou térmico, etc. Após fabricação o objeto tem uma função que deixa traços que aparecem ao longo do tempo na sua superfície. A estas marcas vêm juntar-se os produtos de corrosão ligados não somente ao próprio material e às técnicas de fabricação utilizadas, mas também ao meio onde o objeto foi conservado (água, atmosfera, solo).

Não existem para o estudo e conservação de objetos de ouro nem técnicas nem protocolos “melhor adaptados”. As estratégias analíticas desenvolvidas no C2RMF permitem um conhecimento geral do objeto através da utilização de várias técnicas complementares de exame e análise (Guerra, 2008). As técnicas de exame utilizam várias luzes e radiações, e as técnicas de análise podem ser, segundo as informações que se deseje obter, elementares, isotópicas ou estruturais.

As técnicas de exame são essencialmente as seguintes:

1. Microscopia óptica, isto é a observação sob lupa binocular da morfologia do objeto iluminado com uma fonte de luz natural, cujo ângulo com a superfície do objeto varia entre rasante e perpendicular.
2. Microscopia eletrônica de varrimento (MEV), para observação da morfologia dos objetos, sob feixe de elétrons. A microscopia de elétrons tem uma melhor resolução do que a microscopia óptica. A emissão de elétrons pela amostra depende da interação do feixe de elétrons incidente com a amostra, o que significa que vai refletir a sua composição química. A deteção dos raios X também emitidos pela amostra permite realizar análises elementares.

3. Radiografia de raios X, para determinar pormenores de fabricação dos objetos invisíveis à superfície.
4. Análise topográfica da superfície por rugosimetria óptica sem contato com digitalização 3D, para determinar as formas e dimensões das ferramentas utilizadas pelo artesão, assim como o tipo de técnica empregue. (Esquès et al., 2008).

As análises realizadas no C2RMF utilizam feixe de íons (Guerra, 2004) e outras técnicas em configuração fixa e/ou portátil, como a fluorescência de raios X (XRF), a difração de raios X (XRD), o MEV-EDS, etc. (Guerra, 2008). Das técnicas citadas, apenas a MEV-EDS permite associar uma imagem de alta resolução a uma análise elementar. A técnica XRF pode quanto a ela ser utilizada no laboratório ou então em configurações portáteis. Essa técnica de análise elementar pode ser associada à técnica XRD, que fornece uma análise estrutural. E assim é possível no caso de objetos apresentando patologias de corrosão determinar a natureza das ligas e identificar os produtos de corrosão desenvolvidos na superfície dos objetos (Guerra & Tissot, 2012).

As técnicas de feixe de íons são desenvolvidas no C2RMF no acelerador Aglae (Acelerador do Grande Louvre para Análise Elementar), instalado no Palácio do Louvre, de tipo tandem NEC Pelletron 2 MV. No caso das ligas de ouro é possível efetuar análises com grande resolução espacial e limites de detecção otimizados. Para esse material, as técnicas utilizadas são: Pixe (emissão de raios X induzida por feixes de partículas – Particle Induced X-Ray Emission), que analisa diretamente a superfície do objeto utilizando um microfeixe extraído no ar, com diâmetro de 30 a 50 μm em rotina, geralmente de prótons; RBS (Espalhamento Rutherford – Rutherford Backscattering) para determinar a composição e a espessura de camadas superficiais finas e de substratos (perfis de concentração elementar); Pige (emissão de raios gama induzida por feixes de partículas – Particle Induced Gamma-Ray Emission), que utiliza certas reações nucleares para a análise elementar de vários materiais, e que no ouro realiza uma análise menos superficial do que o Pixe; Pixe-XRF (fluorescência de raios X induzida por Pixe), que transforma o acelerador de partículas num potente tubo de raios X para a determinação de elementos presentes em muito baixos teores.

As técnicas disponíveis no C2RMF são por vezes insuficientes para resolver questões relacionadas com a proveniência e circulação do ouro, pois é necessário obter limites de detecção mais baixos para certos elementos característicos dos depósitos explorados (quer do tipo, primário ou secundário, quer da sua localização geoquímica). Nesses casos, são desenvolvidas outras técnicas, em colaboração com os laboratórios especializados. Citemos a ICP-MS (espectrometria de massa com fonte de plasma induzido), que pode ser associada a uma ablação *laser*, mas que mesmo nessa configuração necessita de um pequena amostra que é consumida durante a análise (Gondonneau & Guerra, 2002), e a espectrometria por fluorescência de raios X com luz sincrotrão (SR-XRF), que é totalmente não destrutiva (Radtke et al., 2012).

Referências

- Bouchard J.F., Guerra M.F. 2009. Archéologie précolombienne et analyses scientifiques : la figurine d'El Angel, une œuvre composite d'orfèvrerie de la culture La Tolita -Tumaco (Equateur- Colombie), *ArcheoSciences* 33, 273-280.
- Boust C., Dubail M., Dazord C. 2009. Obsolescence technologique et art contemporain. Etude de la couleur lors de la numérisation de films argentiques, *Art d'aujourd'hui, patrimoine de demain – Conservation et restauration de œuvres contemporaines*, Institut national du patrimoine, Paris, 219-229
- Caley E.R. 1948. On the application of Chemistry to Archaeology, *The Ohio Journal of Science* 48:1, 1-14.
- Esquès C., Guerra M.F., Plé E., Stutz F. 2008. Techniques de décoration sans apport de matière par mesure optique sans contact de l'état de surface : première approche aux bijoux mérovingiens, *ArchéoSciences* 32, 71-81.
- Gondonneau, Guerra M.F. 2002. The circulation of precious metals in the Arabic Empire: the case of the Near and the Middle East, *Archaeometry*, 44:4, 573-599
- Guerra M.F. 2004, Fingerprinting ancient gold with proton beams of different energy, *Nucl. Instrum. and Methods B* 226, 185-198
- Guerra M.F. 2004b. The circulation of South American precious metals in Brazil in the end of the 17th century, *Journal of Archaeological Sciences* 31, 1225-1236.
- Guerra M.F. 2005. Etruscan gold jewellery pastiches of the Campana's collection revealed by scientific analysis. *Studia Archaeologica* 150, L'Erma Di Bretschneider, 103-128.
- Guerra M.F. 2007. Examen et analyse élémentaire de bijoux étrusques de la collection Campana
In *Les bijoux de la collection Campana : de l'antique au pastiche*, C. Metzger e F. Gaultier eds., Louvre ed., Paris, 145-177.
- Guerra M.F. 2008. An overview on the ancient goldsmith's skill and the circulation of gold in the past: the role of X-ray based techniques, *X-ray Spectrometry*. 37:4, 317-327
- Guerra M.F., Tissot I. 2012. The role of nuclear microprobes in the study of technology, provenance and corrosion of cultural heritage: the case of gold and silver items, *Nucl. Instrum. Meth. B*. 59148, em publicação.
- Klaproth, M. H. 1798. Mémoire de Numismatique Docimastique. In *Mémoires de l'Académie Royal des Sciences et Belles Lettres* (Berlin: Classe de Philosophie Expérimentale), 97-113.
- Kraay C. 1958. The composition of electrum coinage, *Archaeometry* 1:1, 21-22

- Lavédrine B., Fournier A., Martin G. 2012. Preservation of plastic artefacts in museum collections, Comité des travaux historiques et scientifiques - CTHS, Paris.
- Radtke M., Reiche I., Reinholz U., Riesemeier H., Guerra M.F. 2012. Beyond the Great Wall: Gold of the Silk Roads and the first Empire of the steppes. Anal. Chem. 2012 em publicação
- Rathgen F. 1898. Die Konservierung von Altertumsfunden, Berlin (traduzido em inglês em 1905: The preservation of Antiquities)
- Riederer J. 1976. The Rathgen Research Laboratory at Berlin. Studies in Conservation 21:2, 67-73.
- Weill A.R. 1952. Étude aux rayons X de l'hétérogénéité des précipitation dans un alliage or-argent-cuivre: analyse d'un objet ancien égyptien antique en électrum, Studies in Conservation 1, 30-38.

CURRICULUM VITAE

MARIA FILOMENA GUERRA

Nasceu em Lisboa. De nacionalidade portuguesa e francesa, é diretora de investigação no CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique - Instituto de Química), UMR 8220, no Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France, Palácio do Louvre, em Paris.

Licenciada em Física pela Universidade de Lisboa, doutorada em Física Aplicada pela Universidade Nova de Lisboa e habilitada a dirigir investigação em Ciência e Estrutura da Matéria pela Universidade de Orléans (França), foi bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian e foi professora da Universidade Nova de Lisboa antes de entrar como pesquisadora no Instituto de Ciências Sociais e Humanas do CNRS em 1993.

O seu campo de investigação é a aplicação dos métodos físico-químicos ao estudo dos objetos em ouro e prata assim como às rotas comerciais destes metais no passado.

ANÁLISE CIENTÍFICA DE OBRAS DE ARTE E OBJETOS DE VALOR HISTÓRICO-CULTURAL

Cristiane Calza

Arqueometria

Nos últimos anos, a análise científica de obras de arte e objetos de valor arqueológico – denominada arqueometria – vem adquirindo crescente interesse, possibilitando o envolvimento de restauradores, conservadores, arqueólogos, historiadores, físicos e químicos em torno de um objetivo comum. Além de fornecer informações acerca da composição desses artefatos, das técnicas utilizadas em sua confecção e do local de manufatura – o que permite associá-los a um determinado período histórico –, esse tipo de análise pode auxiliar, ainda, na identificação de falsificações e na avaliação de tratamentos de conservação e restauro (Klockenkämper et al., 2000; Calza et al., 2008, 2009).

Dentre as técnicas de análise mais utilizadas para esse propósito, destacam-se: Fluorescência de Raios X (XRF), Difração de Raios X (XRD), Emissão de Raios X Induzida por Partículas (Pixe), Espectroscopia Raman, Espectroscopia no Infravermelho com Transformada de Fourier (FTIR), Microscopia Eletrônica de Varredura com Espectroscopia por Dispersão em Energia (SEM-EDS), Análise por Ativação Neutrônica (NAA), Radiografia Digital e Tomografia Computadorizada.

Tendo em vista que os objetos de estudo da arqueometria apresentam um caráter único, muitas vezes associado a um grande valor artístico e/ou histórico-cultural, deve-se optar, sempre que possível, pela utilização de uma técnica analítica não destrutiva, ou seja, que não necessite da retirada de amostras e preserve sua integridade. Outra questão importante envolve as dificuldades inerentes à remoção das obras de arte ou artefatos até um laboratório para a realização das análises. Muitas vezes estes podem apresentar grandes dimensões – como alguns quadros, esculturas, sarcófagos, peças de mobiliário, etc. Além disso, há de se levar em conta a segurança e a infraestrutura necessárias para transportar obras de grande valor, algumas vezes avaliadas em milhares ou milhões de dólares. Pode ocorrer frequentemente

que as obras se encontrem em exposição e, portanto, não possam ser removidas das galerias. Por todos esses motivos, a utilização de um equipamento portátil é fundamental, pois permite que as análises sejam realizadas no próprio local onde a peça se encontra exposta, sem a necessidade de removê-la de paredes, vitrines ou pedestais, desde que o equipamento se encontre acoplado a um tripé (Calza et al., 2009, 2010a, 2010b).

Objetos de estudo

Os artefatos cerâmicos usualmente constituem o tipo de objeto mais encontrado em escavações arqueológicas, devido à facilidade de obtenção de matéria-prima e de modelagem da argila quando umedecida – o que possibilita confeccionar objetos e utensílios em diversos formatos –, bem como pela rigidez e grande resistência apresentadas pelo material após secagem e queima. O conhecimento da composição da argila utilizada para produção desses artefatos – obtido a partir de técnicas como XRF, Pixe, NAA, XRD, etc. –, associado à estatística multivariada, permite determinar sua procedência e avaliar técnicas de fabrico. Tendo em vista que objetos produzidos a partir de uma argila específica apresentarão uma composição química semelhante entre si – diferindo em relação a outros que sejam produzidos a partir de uma argila diferente –, é possível, portanto, associá-los a grupos humanos distintos ou a determinadas localidades geográficas. Desse modo, esses dados podem auxiliar, por exemplo, no esclarecimento de intercâmbios culturais e comerciais entre sociedades antigas (Hein et al., 2004; Calza et al., 2007). Utilizando-se técnicas de imagem, como tomografia e radiografia, é possível, ainda, observar detalhes da estrutura e da tecnologia de manufatura das peças, além de seu conteúdo interno (no caso de ânforas, vasos canopos, urnas funerárias, etc.).

A análise de objetos metálicos, utilizando técnicas como XRF, permite determinar a composição da liga metálica utilizada. Fato importante para objetos de ouro, por exemplo, nos quais o percentual deste na liga e os elementos-traço presentes fornecem informações acerca da procedência do artefato. Com o emprego de técnicas de imagem – como radiografia, tomografia e microscopia eletrônica de varredura (sendo esta última limitada a objetos de pequenas dimensões) –, é possível identificar a tecnologia de manufatura (a partir de marcas de ferramentas e técnicas de construção), além de detalhes de decoração ocultos pela corrosão, por soldas, emendas e adições posteriores. Pode-se, igualmente, caracterizar a técnica de douradura utilizada a partir da presença de determinados elementos nos espectros (Cesareo et al., 2010a, 2010b). Já no caso específico de moedas, podem ser identificadas falsificações antigas – como, por exemplo, moedas de cobre recobertas com folha de prata. Por outro lado, as falsificações modernas podem ser reveladas pela presença de elementos químicos estranhos à liga original ou em proporções completamente diferentes (Guerra, 1995).

A análise da composição elementar do papel fornece informações a respeito de sua origem, tecnologia de produção e período histórico. Essas informações podem auxiliar na autenticação, restauração e conservação de documentos históricos. As variações na composição elementar (presença ou não e maior ou menor concentração de determinado elemento químico) possibilitam identificar papéis de épocas distintas e de diferentes produtores. O mesmo se aplica à análise da composição da tinta utilizada em documentos e dos pigmentos utilizados em gravuras, ilustrações, mapas e selos (Klockenkämper et al., 2000; Hahn et al., 2004; Cesareo e Brunetti, 2008).

Na análise de esculturas, pode-se identificar a composição dos materiais utilizados e os pigmentos empregados na policromia, além da presença de retoques e adições posteriores – empregando-se técnicas como XRF, Pixe ou XRD, por exemplo. Já o estado de conservação pode ser avaliado por meio das técnicas de radiografia e tomografia, que permitem a visualização de danos estruturais (rachaduras e emendas), e da parte interna, revelando a utilização de estruturas metálicas, pregos e cravos para sustentação, etc. Essas informações permitem estabelecer o período histórico das obras e, em alguns casos, identificar possíveis falsificações realizadas a partir de montagens com fragmentos de outras peças ou adições posteriores à execução da obra.

No caso de pinturas, o exame radiográfico pode auxiliar de forma importante nos tratamentos de conservação e restauro, fornecendo informações relativas aos danos existentes (craquelamentos, regiões de perda, danos causados por insetos), características da obra (trama do tecido da tela, presença de pregos, utilização de branco de chumbo), alterações introduzidas (retoques, emassamentos) e, ainda, a existência de pinturas sobrepostas. Entretanto, o tipo de análise mais realizada em pinturas é a caracterização dos pigmentos, utilizando técnicas como XRF, Pixe e espectroscopia Raman.

Análise de pigmentos

A análise dos pigmentos utilizados em uma pintura é importante por uma série de motivos. O primeiro deles seria a possibilidade de analisar o método de trabalho do artista, conhecer quais pigmentos foram utilizados por ele, de que forma esses pigmentos foram misturados para criar uma determinada tonalidade de cor e, ainda, quais pigmentos foram utilizados na camada de preparação da pintura. Para fins de restauro, esse tipo de análise permite diferenciar as regiões que exibem a pintura original daquelas que apresentam sinais de retoques antigos ou modernos, identificando, ainda, os materiais utilizados em cada caso. Um outro propósito seria auxiliar na conservação das obras de arte, uma vez que, dependendo de sua natureza, alguns pigmentos podem ser sensíveis à luz, à umidade, a poluentes atmosféricos ou ao calor – o que pode requerer condições bastante específicas de armazenamento e cuidados na exposição de uma obra. Além disso, pode ser necessário identificar os pigmentos antes da aplicação de produtos químicos ou quaisquer outros tratamentos, no intuito de reverter ou, ao menos, estacionar o processo de deterioração de uma pintura (Klockenkämper et al., 2000).

Alguns pigmentos são conhecidos e utilizados desde a Pré-História (como o caso dos ocres) e da Antiguidade (branco de chumbo e vermilion, por exemplo), enquanto outros são de uso mais recente (como o azul da Prússia, a partir do século XVIII, e o branco de titânio, a partir do século XX). Portanto, a partir da identificação dos pigmentos originais empregados pelo artista, e com base em sua cronologia de utilização disponível na literatura, pode-se associar uma pintura a um determinado período histórico e, ainda, descobrir possíveis falsificações. Entretanto, essa identificação nem sempre é simples, considerando-se que vários pigmentos podem ser misturados no intuito de se obter uma tonalidade em particular. Além disso, alguns pigmentos, como o ultramarino, por exemplo, podem ser encontrados em sua forma natural (obtido a partir do lápis-lazúli) ou artificial (sintetizado em laboratório), as quais diferem entre si apenas pelas impurezas presentes. Outros pigmentos podem apresentar-se sob diferentes formas cristalográficas, como no caso do branco de titânio, que pode estar na forma de anatase ou rutilo. Outro aspecto a ser considerado é que nem sempre o emprego de uma única técnica analítica é suficiente para a identificação precisa de um pigmento. Um exemplo disso é o que ocorre com os pigmentos verdes viridian e óxido de cromo – ambos utilizados a partir da primeira metade do século XIX –, que apresentam praticamente a mesma composição química, diferindo apenas pela presença de uma molécula de água. Nesse caso, se for utilizada uma técnica de análise elementar como a fluorescência de raios X, não será possível afirmar qual desses dois pigmentos foi utilizado, pois nos espectros de ambos serão visualizados apenas os picos relativos ao cromo. Em situações desse tipo recomenda-se o emprego de uma técnica adicional de análise, como a espectroscopia Raman, por exemplo.

História da utilização dos pigmentos: alguns casos interessantes

Além dos pigmentos terrosos, conhecidos como ocres – que são utilizados desde a Pré-História, podendo ser encontrados em pinturas rupestres por todo o mundo –, existem outros pigmentos bastante antigos, como é o caso do azul egípcio, por exemplo, que foi o primeiro pigmento sintético produzido pelo homem, por volta de 3000 a.C. Produzido a partir de compostos de cálcio misturados ao óxido de cobre (ou malaquita) e areia, esse pigmento foi largamente utilizado durante a Antiguidade, difundindo-se por toda a bacia do Mediterrâneo até o século XII d.C. (Pagès-Camagna e Colinart, 2003; Mazzocchin et al., 2004; Barnett et al., 2006).

Outro pigmento antigo é o vermilion, que foi desenvolvido pelos chineses a partir da trituração do mineral cinábrio, cerca de dois mil anos antes de sua utilização pelos romanos. O nome vermilion deriva do latim *vermiculus* (pequenos vermes) ou *vermis* (vermes), por causa do corante vermelho extraído do quermes (embora este último fosse um tipo de pulgão e não um verme, como acreditavam os romanos). Durante o Império Romano, o cinábrio era minerado em Almadén, na Espanha, e extensivamente

utilizado em pinturas decorativas em paredes, estátuas e ainda aplicado na pele dos gladiadores. Era utilizado, ainda, como cosmético, pelas mulheres, aplicado nas maçãs do rosto e nos lábios para dar um tom avermelhado à pele (Barnett et al., 2006).

O vermelho de chumbo, desenvolvido pelos gregos a partir do óxido de chumbo, e conhecido pelos romanos como *minium* (derivado do mineral encontrado na região do rio Minius, noroeste da Espanha), foi bastante utilizado nas iluminuras dos manuscritos medievais. Esse aspecto fez com que os artistas que trabalhavam com *minium* ficassem conhecidos como *miniator* (miniaturistas) – aqueles que faziam *miniaturas*. O termo *miniaturas*, que era originalmente utilizado para as letras capitais vermelhas dos manuscritos, passou a ser eventualmente aplicado a pequenos caracteres e, posteriormente, a qualquer coisa que apresentasse dimensões reduzidas (Barnett et al., 2006).

O processo de manufatura do branco de chumbo foi desenvolvido pelos gregos, que colocavam tiras de chumbo com vinagre dentro de recipientes porosos, enterrando-os, em seguida, em esterco, de forma a gerar o calor necessário para acelerar a reação. Esse processo, com alguns poucos refinamentos, continuou a ser utilizado até cerca de 1960. Esse pigmento permaneceu como a coloração branca mais utilizada pelos artistas até o século XIX, quando surgiu o branco de zinco, e ainda é considerado o mais branco dentre os pigmentos brancos. Era utilizado pelas mulheres, desde o período greco-romano até a Idade Média, como pó facial, quando ainda não se conheciam os efeitos nocivos do chumbo ao organismo (Barnett et al., 2006).

O azul ultramarino, utilizado no Afeganistão desde o século VI, acabou por se tornar mais caro que o ouro, em virtude de ser preparado a partir de uma pedra semipreciosa (lápiz-lazúli), somado ao alto custo do processo de manufatura. O termo *ultramarino* surgiu somente por volta do século XIV, a fim de distingui-lo da azurita, referindo-se ao fato de que o pigmento era importado do norte do Afeganistão, através do mar. Em 1824, em Paris, foi oferecido um prêmio de seis mil francos a quem conseguisse produzir ultramarino sintético a um custo de menos de trezentos francos por quilo. Somente quatro anos depois, Jean Baptiste Guimet conseguiu sintetizar o pigmento, a um custo de quatrocentos francos por quilo. Esse pigmento ficou conhecido como ultramarino francês e rapidamente tornou-se uma coloração bastante popular entre os artistas (Barnett et al., 2006).

O primeiro pigmento moderno produzido em laboratório foi descoberto em 1704 pelo colorista Diesbach, de Berlim, enquanto ele tentava produzir laca vermelha utilizando carbonato de potássio e uma base como substrato. Ao utilizar um banho contaminado com gordura animal, ele acidentalmente obteve um pigmento púrpura que, posteriormente, se tornou azul. Esse pigmento ficou conhecido como azul da Prússia e foi disponibilizado para os artistas a partir de 1724, tornando-se extremamente popular (Ortega-Avilés, 2005; Barnett et al., 2006).

O verde-esmeralda foi desenvolvido no intuito de aprimorar o verde de Scheele, tendo sido comercialmente produzido pela primeira vez, em 1814, na Alemanha. Era extremamente tóxico,

sendo constituído por acetoarsenito, que apresenta uma coloração verde-esmeralda brilhante. Alguns pesquisadores sustentam uma teoria de que a morte de Napoleão teria sido causada pelos vapores de arsênio provenientes do papel de parede do quarto (colorido com verde-esmeralda) que lhe servia de prisão, na ilha de Santa Helena (Barnett et al., 2006). De fato, um trabalho recente que realizou análises por SR-XRF em fios de cabelo de Napoleão encontrou altas concentrações de arsênio (Chevallier et al., 2006).

O amarelo indiano – utilizado por Vermeer – era um pigmento orgânico, conhecido na Índia pelo menos desde o século XV. Afirma-se que era produzido a partir da urina de vacas alimentadas exclusivamente com folhas de manga, e preparado na forma de bolas amarelo-amarronzadas, que revelavam sua origem através do odor característico. Esse tipo de dieta, que deixaria os animais fracos e doentes, teria sido banida no início do século XX (Barnett et al., 2006; Eastaugh et al., 2008).

Exemplos de aplicações da arqueometria: alguns estudos de caso

Dentre as técnicas utilizadas nas análises de obras de arte e objetos de valor histórico-cultural desenvolvidas pelo grupo de arqueometria do Laboratório de Instrumentação Nuclear do PEN/Coppe/UFRJ* destacam-se a Fluorescência de Raios X e a Radiografia Digital. Ambas as técnicas contam com equipamentos portáteis para a realização das análises, sejam eles comerciais, como no caso da Radiografia Digital, ou desenvolvidos no próprio laboratório, caso da Fluorescência de Raios X (Calza, 2007). O laboratório é chefiado pelo professor Ricardo Tadeu Lopes; as imagens radiográficas são realizadas pelos pesquisadores Davi Ferreira de Oliveira, Joseilson Rodrigues Nascimento e Henrique de Souza Rocha, enquanto as demais análises, envolvendo Fluorescência de Raios X e outras técnicas, pelos pesquisadores Cristiane Calza e Renato Pereira Freitas.

A Fluorescência de Raios X (XRF) é uma técnica de análise não destrutiva, que tem sido muito utilizada em arqueometria para investigar a composição elementar de pigmentos (em manuscritos, pinturas e outros artefatos), objetos cerâmicos, ligas metálicas e estátuas. Em uma interpretação bastante simplificada dos processos envolvidos, pode-se dizer que quando o feixe de raios X atinge a superfície do objeto analisado, um elétron é retirado de um nível eletrônico mais interno, gerando uma vacância, que será preenchida por um outro elétron de um nível eletrônico mais externo. Esse processo – denominado efeito fotoelétrico – ocasiona a emissão de raios X característicos, que apresentam uma energia específica para cada elemento químico. O resultado observado na tela do microcomputador é um gráfico denominado “espectro de XRF”, que apresenta picos em determinados valores de energia. Por meio da consulta a uma tabela de energias, é possível, então, identificar os elementos químicos presentes na amostra (Calza, 2007).

*Programa de Engenharia Nuclear do Instituto Alberto Luiz Coimbra de Pós-Graduação em Engenharia – Universidade Federal do Rio de Janeiro.

A radiografia digital tem sido bastante utilizada em museus no estudo de artefatos arqueológicos e obras de arte, com o objetivo de revelar detalhes estruturais e danos invisíveis a uma simples inspeção visual (Calligaro et al., 2003; Calza et al., 2010b). O princípio da técnica baseia-se no fato de que os raios X são atenuados de forma distinta pelas diversas áreas do objeto analisado, de acordo com vários fatores que incluem a energia da radiação, além da densidade, espessura e composição química das regiões analisadas. A imagem radiográfica é, basicamente, um resultado das diferenças de densidade, reveladas através de regiões claras e escuras. Regiões de maior densidade, como metais ou áreas de pinturas que apresentam pigmentos com elementos de número atômico alto em sua composição, atenuam a radiação de forma mais eficiente do que aquelas de baixa densidade, ou apresentando pigmentos com elementos de baixo número atômico. Consequentemente, o ouro e regiões onde foi empregado branco de chumbo (o número atômico do chumbo é 82) aparecem como áreas claras nas radiografias, uma vez que a intensidade da radiação que atingirá o filme radiográfico, após atravessar a região analisada, será menor. Outros pigmentos – como o ocre, por exemplo, que contém ferro (cujo número atômico é 26) – permitem uma maior passagem dos raios X – que irão escurecer o filme radiográfico –, sendo visualizados como áreas mais escuras. Seguindo o mesmo raciocínio, as regiões de perda e craquelamento em pinturas serão visualizadas como áreas de cor negra (Humphreys, 2002; Leonardi, 2005; Calza, 2008).

Dentre os diversos projetos na área de arqueometria desenvolvidos no Laboratório de Instrumentação Nuclear, destacam-se as seguintes análises: pinturas do acervo do Museu Nacional de Belas Artes; artefatos cerâmicos e peças da Coleção Egípcia do Museu Nacional da UFRJ; objetos de ouro pré-colombiano de museus do Peru; imagens sacras; altares, pinturas e esculturas do Convento de Santo Antônio, RJ; etc.

A análise de pinturas do acervo do Museu Nacional de Belas Artes vem sendo desenvolvida há alguns anos, tendo principiado com o quadro *Primeira missa no Brasil*, de Victor Meireles (Calza, 2008). Desde então, foram analisadas mais de quarenta pinturas, em sua maioria de renomados artistas brasileiros do século XIX (como Pedro Américo, Henrique Bernardelli, Almeida Júnior, Eliseu Visconti, Rodolfo Amoedo, etc.), tendo sido examinadas, ainda, recentemente, obras de Cândido Portinari, Alberto Guignard e Rodolfo Chambelland. A maior parte das análises utilizou um sistema portátil de XRF para a identificação dos pigmentos originais empregados nas pinturas, caracterizando, por conseguinte, a paleta de cada artista (Calza et al., 2009, 2010a). Além disso, foram realizadas radiografias computadorizadas dos quadros *Primeira missa no Brasil* (Victor Meireles), *Más notícias* (Rodolfo Amoedo), *A redenção de Can* (Modesto Brocos), *Descanso da modelo* (Almeida Júnior), *Interior de atelier* (Rafael Frederico) e *Gioventù* (Eliseu Visconti). Nesse último, a análise radiográfica revelou a presença de uma pintura escondida sob a jovem retratada na pintura original – um estudo preparatório completo para a pintura *Recompensa de São Sebastião*, do mesmo artista (Calza et al., 2010b; Calza, 2011). Nos outros casos estudados, foi possível observar o estado de conservação das obras, a trama do tecido da tela, alterações nos desenhos originais, regiões de craquelamento na pintura e de perdas de suporte, retoques, emassamentos, uso de branco de chumbo, etc.

Os estudos realizados em peças do acervo do Museu Nacional da UFRJ, destacam-se a análise – empregando XRF e estatística multivariada – dos pigmentos originais utilizados em pinturas decorativas na cartonagem do sarcófago de uma múmia egípcia do Período Romano (Calza et al., 2008), além de outros artefatos da Coleção Egípcia, tais como *ushabtis* (servidores funerários) e estatuetas diversas confeccionadas em materiais distintos, além de uma máscara funerária (Calza et al., 2011a). No caso de artefatos cerâmicos, foram analisados fragmentos e tangas de cerâmica Marajoara, cachimbos e peroleiras. As tangas de cerâmica Marajoara tiveram sua composição elementar identificada por XRF e foram avaliadas, ainda, por meio de Principal Component Analysis (PCA), revelando a separação das amostras em grupos distintos, possivelmente devido a diferenças na “receita” de preparo da pasta cerâmica ou com relação ao local de produção (Calza et al., 2007; Freitas, 2009; Freitas et al., 2010). Os fragmentos de cachimbos cerâmicos e bordas de peroleiras analisados são oriundos de escavações em sítios arqueológicos na região de Itaboraí, RJ. A mesma metodologia adotada para o caso anterior foi empregada aqui, auxiliando no esclarecimento de algumas questões propostas pelos arqueólogos com relação a esses artefatos (Coelho, 2012; Dias, 2012). Além disso, outras técnicas de análise – como SEM-EDS, XRD, FTIR e espectroscopia Raman – foram utilizadas de modo a complementar sua caracterização.

Um exemplo da análise de objetos metálicos foi o trabalho que envolveu artefatos de ouro pré-colombiano pertencentes aos acervos do Museu das Tumbas Reais de Sipán e do Museu Nacional Sicán, no Peru. Os artefatos, oriundos da cultura Mochica, foram encontrados em 1987 na tumba do Senhor de Sipán, considerada a maior descoberta arqueológica dos últimos tempos. As peças analisadas compreendem adereços como brincos, colares, narigueiras, protetores de coxa, chocalhos, adornos para cabeça, etc. A partir das análises por XRF, foram identificadas as composições elementares das ligas metálicas que constituem as peças, outros materiais utilizados em sua confecção, além de ter sido estabelecida uma metodologia para cálculo da espessura da camada de ouro (Cesareo et al., 2010a, 2010b, 2011a).

Entre as imagens sacras analisadas, destacam-se a imagem de São Sebastião, pertencente à igreja dos Capuchinhos, no Rio de Janeiro, e trazida por Estácio de Sá à cidade no século XVI; uma imagem de Nossa Senhora da Conceição do acervo da UFRJ, atualmente exposta no Museu D. João VI na Escola de Belas Artes (EBA) da UFRJ; além de imagens devocionais dos séculos XVIII e XIX. Nessas imagens foram identificados os pigmentos originais e materiais utilizados em retoques antigos e modernos (quando existentes), utilizando a técnica de XRF, além do estado de conservação e estrutura interna das mesmas, com emprego da técnica de radiografia digital.

Outro trabalho importante envolveu a análise da talha dourada dos altares; a policromia, douramento e composição da terracota de imagens sacras; além das pinturas nas paredes laterais e no teto da capela-mor do Convento de Santo Antônio, RJ. Entre as imagens analisadas, destacam-se a de Santo Antônio (século XVII), localizada no altar-mor, além das imagens de São Francisco, Nossa Senhora da Conceição

e dos grupos escultóricos do nascimento e morte de São Francisco, entre outros. Nesse caso, utilizou-se XRF para identificação dos pigmentos originais e materiais empregados em retoques antigos e modernos (Calza et al., 2011b).

Finalmente, merece ser igualmente citada a análise das pinturas realizadas por Henrique Bernardelli nas rotundas do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, bem como dos painéis de Eliseu Visconti para o teto do *foyer*. Em ambos os casos, os pigmentos originais e a camada de preparação das pinturas foram identificados com auxílio da técnica de XRF (Motta Jr. et al., 2011).

Considerações finais

No atual contexto de preservação do patrimônio, não há mais como ignorar a importância da arqueometria como ferramenta auxiliar na conservação e no restauro de obras de arte e objetos de valor histórico-cultural. Entretanto, a obtenção de resultados relevantes em estudos apresentando essa característica interdisciplinar encontra-se intimamente relacionada à cooperação e integração entre os profissionais de diferentes áreas de *expertise* envolvidos, tais como químicos, físicos, restauradores, conservadores, arqueólogos, historiadores, etc. Tendo em vista que os objetos de estudo apresentam um caráter único, muitas vezes associado a um grande valor artístico e/ou histórico-cultural, deve-se optar, sempre que possível, pela utilização de técnicas não destrutivas de análise, de forma a preservar sua integridade. Outro aspecto relevante é o emprego de equipamentos portáteis, a fim de possibilitar análises *in situ*, sem a necessidade de remoção das obras dos locais onde se encontram expostas (paredes, vitrines, pedestais, etc.).

Agradecimentos

Às agências de fomento Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Faperj) e Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) pela bolsa de pós-doutorado.

Referências

- BARNETT, J.R., MILLER, S., PEARCE, E. “Colour and art: A brief history of pigments”. *Optics & Laser Technology*, v. 38, pp. 445–453, 2006.
- CALLIGARO, T., DRAN, J.C., KLEIN, M. “Application of photo-detection to art and archaeology at the C2RMF”. *Nuclear Instruments and Methods in Physics Research A*, v. 504, pp. 213-221, 2003.
- CALZA, C. “Desenvolvimento de Sistema Portátil de Fluorescência de Raios X com Aplicações em Arqueometria”. Tese (Doutorado em Engenharia Nuclear). COPPE, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- CALZA, C. “Análise Científica da Pintura”. In: *Primeira Missa no Brasil – O Renascimento de uma Pintura*. 1ª ed., Rio de Janeiro, MNBA, pp. 62-69, 2008.
- CALZA, C. “Análise científica da obra Gioventù, de Eliseu Visconti”. *Anuário do Museu Nacional de Belas Artes*, v.1, pp.193-205, 2011.
- CALZA, C., ANJOS, M.J., BUENO, M.I.M.S. et al. “EDXRF analysis of Marajoara pubic covers”. *Nuclear Instruments and Methods in Physics Research B*, v. 263, pp. 245-248, 2007.
- CALZA, C., ANJOS, M.J., MENDONÇA DE SOUZA, S.M.F. et al. “X-ray Microfluorescence with Synchrotron Radiation applied in the analysis of pigments from ancient Egypt”. *Applied Physics A*, v. 90, pp.75-79, 2008.
- CALZA, C., PEDREIRA, A., LOPES, R.T. “Analysis of paintings from the nineteenth century Brazilian painter Rodolfo Amoedo using EDXRF portable system”. *X-Ray Spectrometry*, v. 38, pp. 327-332, 2009.
- CALZA, C., PEREIRA, M.O., PEDREIRA, A., LOPES, R.T. “Characterization of Brazilian artists’ palette from the XIX century using EDXRF portable system”. *Applied Radiation and Isotopes*, v. 68, pp. 866-870, 2010a.
- CALZA, C., OLIVEIRA, D.F., ROCHA, H.S. et al. “Analysis of the painting “Gioventù” (Eliseu Visconti) using EDXRF and Computed Radiography”. *Applied Radiation and Isotopes*, v. 68, pp. 861-865, 2010b.
- CALZA, C., FREITAS, R.P., BRANCAGLION Jr., A., LOPES, R.T. “Analysis of artifacts from ancient Egypt using an EDXRF portable system”. *Proceedings of International Nuclear Atlantic Conference (INAC)*, Belo Horizonte, 2011a.
- CALZA, C., FREITAS, R.P., SANTOS, R.O., LOPES, R.T. “EDXRF portable system used in the analysis of altars, sculptures and paintings from XVII and XVIII centuries in Brazil”. *Proceedings of International Nuclear Atlantic Conference (INAC)*, Belo Horizonte, 2011b.
- CESAREO, R., BRUNETTI, A. “X-ray fluorescence analysis of 19th century stamps”, *X-Ray Spectrometry*, v. 37, pp. 260–264, 2008.

- CESAREO, R., BUSTAMANTE, A., CALZA, C. et al. "Energy-dispersive X-ray fluorescence analysis of a pre-Columbian funerary gold mask from the Museum of Sicán, Peru". *X-Ray Spectrometry*, v. 39, pp. 122-126, 2010a.
- CESAREO, R., CALZA, C., ANJOS, M.J. et al. "Pre-Columbian alloys from the royal tombs of Sipán: energy dispersive X-ray fluorescence analysis with a portable equipment". *Applied Radiation and Isotopes*, v. 68, pp. 525-528, 2010b.
- CESAREO, R.; BUSTAMANTE, A., FABIAN, J., CALZA, C. et al. "Portable equipment for a non-destructive analysis of pre-Columbian metal artifacts from the Royal Tombs of Sipan by Energy Dispersive X-ray Fluorescence spectrometry". *X-Ray Spectrometry*, v.40, p.37-46, 2011a.
- CHEVALLIER, P., RICORDEL, I., MEYER, G. "Trace element determination in hair by synchrotron x-ray fluorescence analysis: application to the hair of Napoleon I". *X-Ray Spectrometry*, v. 35, pp. 125-130, 2006.
- COELHO, F. A. N. "A negra fumaça: uma análise dos cachimbos do sítio arqueológico Macacu IV – Itaboraí – RJ. Dissertação (Mestrado em Arqueologia)". Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.
- DIAS, D. C. "Peroleiras no Brasil: uma abordagem arqueológica dos recipientes cerâmicos voltados para o transporte marítimo nos séculos XVI-XVIII". Dissertação (Mestrado em Arqueologia). Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.
- EASTAUGH, N., WALSH, V., CHAPLIN, T., SIDALL, R. *Pigment Compendium: A Dictionary and Optical Microscopy of Historical Pigments*. Elsevier, 2008.
- FREITAS, R. P. "Análise de fragmentos de tangas de cerâmica Marajoara utilizando sistema portátil de Fluorescência de Raios X e Estatística Multivariada". Dissertação (Mestrado em Engenharia Nuclear). COPPE, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- FREITAS, R.P., CALZA, C., LIMA, T.A. et al. "EDXRF and multivariate statistical analysis of fragments from Marajoara ceramics". *X-Ray Spectrometry*, v.39, pp.307-310, 2010.
- GUERRA, M.F. "Elemental analysis of coins and glasses". *Applied Radiation and Isotopes*, v. 46, pp. 583-588, 1995.
- HAHN, O., OLTROGGE, D., BEVERS, H. "Coloured prints of the 16th century: non-destructive analysis on coloured engravings from Albrecht Dürer and contemporary artists". *Archaeometry*, v. 46, n. 2, pp. 273-282, 2004.
- HEIN, A., DAY, P.M., ONTIVEROS, M.A.C. et al. "Red clays from Central and Eastern Crete: geochemical and mineralogical properties in view of provenance studies on ancient ceramics". *Applied Clay Science*, v. 24, pp. 245-255, 2004.
- HUMPHREYS, E.S. "How to spot a fake". *Materials Today*, v. 5, pp. 32-37, 2002.

- KLOCKENKÄMPER, R., VON BOHLEN, A., MOENS, L. “Analysis of pigments and inks on oil paintings and historical manuscripts using Total Reflection X-Ray Fluorescence spectrometry”. *X-Ray Spectrometry*, v. 29, pp. 119-129, 2000.
- LEONARDI, R. “Nuclear Physics and painting: sub-topic of the wide and fascinating field of science and art”. *Nuclear Instruments and Methods in Physics Research A*, v. 752, pp. 659-674, 2005.
- MAZZOCCHIN, G.A., RUDELLO, D., BRAGATO et al. “A short note on Egyptian blue”. *Journal of Cultural Heritage*, v. 5, n. 1, pp. 129-133, 2004.
- MOTTA Jr., E., CALZA, C., TEIXEIRA, C.V. et al. “Eliseu Visconti’s monumental marouflage wall paintings: conservation, context, and technical examination”. *Proceedings of ICOM-CC Triennial 16th Conference*, Lisboa, 2011.
- ORTEGA-AVILÉS, M., VANDENABEELE, P., TENORIO, D. et al. “Spectroscopic investigation of a ‘Virgin of Sorrows’ canvas painting: A multi-method approach”. *Analytica Chimica Acta*, v. 550, pp. 164–172, 2005.
- PAGÈS-CAMAGNA, S., COLINART, S. “The Egyptian green pigment: its manufacturing process and links to Egyptian blue”. *Archaeometry*, v. 45, n. 4, pp. 637–658, 2003.

CURRICULUM VITAE

CRISTIANE CALZA

Possui graduação em Química pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), mestrado, doutorado e pós-doutorado em Engenharia Nuclear pela Coppe/UFRJ. Em seu doutorado desenvolveu um sistema portátil de Fluorescência de Raios X para análise de obras de arte. Atualmente é pesquisadora do Laboratório de Instrumentação Nuclear no Programa de Engenharia Nuclear da Coppe/UFRJ, onde desenvolve projetos na área de Arqueometria. Trabalha com as técnicas de Fluorescência de Raios X, Difração de Raios X, Microscopia Eletrônica de Varredura, Espectroscopia Raman, Radiografia Digital e Estatística Multivariada aplicadas à análise de obras de arte e objetos de valor histórico-cultural. Entre seus trabalhos mais importantes destacam-se: análise de obras de pintores brasileiros do século XIX do acervo do Museu Nacional de Belas Artes; análise de peças da Coleção Egípcia do Museu Nacional da UFRJ; análise de imagens, altares e pinturas do Convento de Santo Antônio (RJ); análise das pinturas de Bernardelli e Visconti nas rotundas e foyer do Teatro Municipal (RJ); análise da Berlinda de Aparato de D. Pedro II do Museu Imperial (Petrópolis, RJ); análise de peças de ouro pré-colombiano no Peru; etc.

A ESCOLA DO LOUVRE (1882–2012), OU A ALIANÇA DA HISTÓRIA DA ARTE COM A MUSEOLOGIA

Claire Barbillon (texto lido por Stefania Cataldo)

Introdução

A Escola do Louvre dá especial valor ao conceito de “museologia”. Não somente ela foi, desde 1927, a primeira instituição a propor um ensino nessa área, como também um ano inteiro de sua formação denomina-se, desde 1949, de forma mais ou menos explícita, “ano da museologia”. No entanto, a museologia é uma disciplina que, na França, conquistou uma autonomia acadêmica há pouco tempo. Algumas universidades francesas propõem grades curriculares com esse nome, mas as mesmas se encontram inseridas em departamentos devotados a outras disciplinas: à sociologia ou à comunicação, e, muito raramente, à história da arte. No mais, na França, como no Canadá, por exemplo, não é necessário, em absoluto, ter adquirido conhecimentos prévios em história da arte para se inscrever em um mestrado de museologia.

Uma das particularidades da Escola do Louvre reside, pelo contrário, na estrita subordinação de uma disciplina à outra, oferecendo, dessa forma, um modelo paradoxalmente antigo e original. Propõe-se aqui expor as suas características e trazer à tona seus aspectos mais problemáticos, adotando um ponto de vista histórico. Além de destacar as evoluções e as ambiguidades do programa, esse posicionamento cronológico permitirá identificar a furtiva passagem do termo museografia ao termo museologia. Ainda estamos longe da precisão das definições de Georges-Henri Rivière, que diferenciava, em 1981, museografia – “corpo de técnicas e práticas aplicadas ao museu” – e museologia – “ciência do museu” –, com a pluralidade de abordagens metodológicas e a abertura hermenêutica que isso supõe. Mas até hoje, os dois termos continuam traçando um percurso paralelo, não desprovido de sentido. Cabe notar que nenhum historiador da arte francês questiona a pertinência do ensino em museografia. Mas o conjunto dos componentes da museologia, observada a evolução desse conceito e seus campos, ainda pode ser

considerado questionável. A análise do ensino dessa disciplina na Escola do Louvre durante cerca de um século pode trazer elementos ao debate, pois a noção de curso orgânico – específica ao ensino ministrado nessa instituição, durante a graduação – influencia sua concepção da museologia. Essa terminologia específica reitera, de fato, o laço “orgânico” – portanto, quase físico, ou matricial – que une o ensino de história da arte ministrado na Escola às unidades de conservação das obras que constituem os departamentos do Museu do Louvre e os demais museus franceses. O estudo da museologia pode mostrar que essa consubstancialidade entre um ensino e seu objeto é mantida nos programas de ensino específico da Escola do Louvre, embora haja um deslocamento metonímico do objeto – que vai da obra à instituição que a conserva e apresenta: o museu.

A Escola do Louvre, uma exceção francesa há 130 anos

Localizada em uma das alas do Palácio do Louvre, a escola de mesmo nome é uma instituição de ensino superior que ministra, conforme os termos oficiais, um ensino em arqueologia, história da arte, epigrafia, antropologia, história das civilizações e museologia. Sendo a única desse tipo na França, encontra-se vinculada ao Ministério da Cultura, e não ao da Educação Nacional; atualmente, tem estatuto de instituição pública – tendo sido este determinado por um decreto datado de 1997¹ – e é colocada sob a tutela da Direção dos Museus da França, em meio à qual representa uma exceção, já que esse departamento, como o seu nome indica, se encarrega principalmente dos museus.

Desde o início, em 1882, essa escola foi concebida com dois objetivos: formar conservadores de museu e colaboradores, mas também propor a amadores que aperfeiçoassem seus conhecimentos, a fim de oferecer aos museus um público esclarecido e fiel. Dessa forma, a Escola organizou, desde seus primórdios, cursos e programas paralelamente destinados aos alunos (cerca de 1.500, atualmente), que recebem uma formação profissionalizante e que diploma, e aos ouvintes, para os quais são organizadas aulas específicas, em turno diurno e noturno e em mais de vinte cidades da França. Algumas aulas, dentre as mais especializadas (aulas chamadas de “orgânicas”, epigrafia, heráldica), estão conjuntamente abertas a ambos os tipos de público. Cabe notar que o número de ouvintes chega a cerca de 13.000 pessoas.

Os primeiros cinquenta anos

Certos elementos de comparação permitem entender melhor a posição da Escola do Louvre em meio ao cenário do ensino da história da arte na França do final do século XIX². Nesse país, o desenvolvimento do ensino em arqueologia e o do ensino em história da arte não foram rigorosamente concomitantes. O primeiro ensino em arqueologia remonta a Aubin-Louis Millin, conservador do gabinete de antiguidades junto à Biblioteca Nacional, bem no final do século XVIII. Mas tratava-se

[1] Na França, um estabelecimento público é uma pessoa jurídica de direito público que tem certa autonomia administrativa e financeira para cumprir uma missão de interesse geral, bem definida, sob controle do Estado. Ele tem um conselho administrativo, assim como agências e finanças próprias que, graças a certa flexibilidade, lhe permitem cumprir melhor seu papel. Distingue-se estabelecimento público administrativo (EPA) de estabelecimento público de caráter industrial ou comercial (EPIC), devido à natureza de sua atividade. Os EPAs, como a Escola do Louvre, são majoritariamente submissos ao direito público.

[2] Lyne Therrien. *L'Histoire de l'art en France. Genèse d'une discipline universitaire*, Paris, ed. CTHS, 1998.

de uma formação erudita, reservada a alguns poucos iniciados. A primeira cadeira de arqueologia foi instituída no Collège de France, em 1831, para receber Champollion – que havia fundado, cinco anos antes, o Departamento de Antiguidades Egípcias do Museu do Louvre. No que tange à história da arte, coube esperar cerca de meio século para que aparecesse um ensino público da disciplina – com a criação, em 1878, de uma cadeira no Collège de France destinada a receber Charles Blanc. Ainda assim, a cadeira denominava-se de “estética e história da arte”, como se tivesse sido necessário reforçar a legitimidade da segunda por meio da primeira. A Sorbonne acompanhou o movimento com certo atraso, já que a arqueologia só conquistou uma cadeira em 1876, para a qual preferiu-se Georges Perrot a Alexandre Bertrand; a história da arte, como tal, só foi aceita entre as disciplinas consagradas por uma cadeira em 1893, dentro da faculdade de Letras, sendo a mesma ocupada por Henry Lemmonier. Tais datas não são de todo inúteis ao tentarmos medir o interesse da criação da Escola do Louvre, em 1882.

Na verdade, em 24 de janeiro de 1882, dois dias antes da queda do governo de Léon Gambetta, o ministro das artes, Antonin Proust, tinha assinado um decreto que instituía, junto ao Museu do Louvre, uma “escola de administração dos museus [...] destinada a preparar os futuros funcionários – administradores, conservadores, conservadores-adjuntos, adidos, inspetores de museu, conferencistas, bibliotecários e arquivistas”. No dia 26, Gambetta entregou sua demissão; no dia 30, Antonin Proust transmitiu seus poderes a Jules Ferry, junto a quem Paul Mantz [3], mais conhecido hoje como crítico e historiador da arte, foi nomeado diretor-geral de Belas-Artes.

É nessa nova configuração política que um segundo decreto modifica, seis meses depois, a terminologia: já não se trata de uma “escola de administração dos museus”, e sim da “Escola do Louvre”, sendo Louis de Ronchaud, administrador do Museu do Louvre, nomeado para sua direção. Em relatório enviado a Paul Mantz, pouco antes de sua nomeação, este último propõe sua interpretação do texto fundador de Proust: “O nome de escola de administração, utilizado pelo senhor ministro das artes, não deve ser tomado ao pé da letra. O que o senhor Proust quis criar no Louvre – sendo isso, parece-me, o que devemos organizar – é uma escola prática de arqueologia e história da arte, análoga à Escola de Estudos Avançados já estabelecida para outras ciências, que vem sendo extremamente útil”⁴. Ele evoca a fundação de seminários para jovens eruditos, viajantes envolvidos em missões arqueológicas, críticos de arte que “saibam do que falam”, e vulgarizadores destinados a formar o gosto do público.

Ao decidir atribuir as cadeiras de ensino aos conservadores ou adidos de conservação dos museus, ele apresenta as características essenciais da escola e de seu método, nos seguintes termos: “O ensino nascerá da conservação, assim como a conservação nasceu da coleção. Será uma evolução lógica, e, por assim dizer, orgânica, que fará essas coleções frutificarem e tirará desses vastos depósitos tudo aquilo que podem trazer para o progresso da ciência e a educação do público”⁵.

Retomando a questão da defasagem entre o ensino da arqueologia e o da história da arte, existente em todas as instituições, a Escola do Louvre não foi exceção, embora a defasagem temporal tenha sido muito menor que em outros lugares. O programa do primeiro ano de aula (1882–1883) já propunha seis

[3] A primeira fonte publicada da história da Escola do Louvre é a obra coletiva que ela publicou na ocasião de seu cinquentenário: *1882-1932 L'École du Louvre*, Paris, s.d. Bibliothèque de l'École du Louvre. A primeira contribuição, de autoria de Henri Verne, contém preciosos detalhes sobre a gênese do projeto do estabelecimento; as citações a seguir são trechos extraídos dali (pp. 1–39).

[4] *Idem*, pp. 7–8.

[5] *Ibidem*.

cursos exclusivamente dedicados a disciplinas arqueológicas: arqueologia nacional, arqueologia egípcia, língua demótica, direito egípcio, epigrafia semítica e arqueologia assíria.

Quatro anos depois, em 1886, Ronchaud atribuiu um curso de história da pintura a Georges Lafenestre, conservador-chefe do Departamento de Pinturas do Louvre; já o primeiro curso de história da escultura, assegurado por Louis Courajod, seu colega do Departamento de Esculturas, acontece em 1887 – tratando das origens do Renascimento.

A partir daí, implementou-se uma série de cursos chamados de “cursos orgânicos” (a denominação existe até hoje), que expressavam, por tal adjetivação, sua essencial correspondência com a própria organização dos museus. Dessa forma, Charles Émile Molinier, especialista em objetos de arte, ficou encarregado do curso de história das artes aplicadas, já no final do ano de 1887.

Alguns anos depois, de dezembro de 1902 a julho de 1903, coube a Salomon Reinach realizar um curso de história geral da arte, em 25 aulas. Só para esse curso, foram entregues, em 1906, 748 cartões de matrícula; e já que nenhuma sala era grande o suficiente, foi preciso organizar essas aulas na galeria Denon, uma das maiores do Museu do Louvre. No mais, o curso deu lugar, já em 1904, a uma pequena publicação, sob o título de *Apollo*, um pequeno volume muitas vezes reeditado. O sucesso desse curso explica-se pelas necessidades em cultura geral, tanto dos alunos como dos ouvintes, sendo estas especialmente vivas no campo da história da arte, que não era tema de ensino no currículo do segundo grau. A partir de 1920, a Escola institucionalizou o ensino paralelo de cursos orgânicos, bastante especializados, e do curso geral de história da arte. Essa estrutura geral de ensino de graduação dura até hoje.

Originalmente, o diploma da Escola do Louvre só era concedido após a defesa de uma tese, sem a qual só era possível vangloriar-se do título de ex-aluno. Existiam, portanto, várias maneiras de ser aluno da Escola, desde aqueles que ambicionavam exercer posteriormente responsabilidades de conservador, até a vontade sincera de aprender para aproveitar melhor as coleções públicas. Em 1921, o dispositivo dos cursos incrementou-se graças a uma iniciativa filantrópica de uma atriz do Théâtre Français, Rachel Boyer: ela criou uma fundação destinada a custear as taxas anuais de um curso público de história geral da arte. Preparou-se uma sala de 600 lugares no subsolo da ala sul do Jardim des Tuileries, onde se ministrava um curso de 32 aulas, repetindo-se as mesmas em uma noite da semana e domingo pela manhã. Há cerca de um século, o sucesso desse curso nunca foi ameaçado.

O dispositivo pedagógico da Escola incrementou-se com a organização de “conferências-passeios”, organizadas em grupos mais restritos, e conduzidas em frente das obras para facilitar uma análise histórica e crítica. Desde o princípio, diferenciaram-se, em seu significado, das visitas guiadas oferecidas aos visitantes leigos ou temporários.

Aberta com 131 alunos em 1882, a Escola contava com 893 (alunos e ouvintes, indistintamente) em 1910, e com 1.328 em 1931.

Um ensino único na França, no meio do século XX: da museografia à museologia

Em sua primeira e efêmera denominação – “Escola de administração dos museus” –, dava-se a entender, de forma evidente, a necessidade de um ensino especializado que abordasse as diferentes questões específicas ao ofício de conservador. Alguns anos antes do projeto de Proust, Alexandre Bertrand, conservador do Museu das Antiguidades Nacionais conservadas no Castelo de Saint-Germain-em-Laye, tinha preparado um projeto de ensino que já ultrapassava o da Escola: ele desejava incrementar suas palestras com sessões organizadas em frente das obras, com aulas práticas nas salas do museu. Tinha a convicção, reafirmada por muitos outros depois dele, de que o saber não era suficiente para formar um bom conservador, e de que era necessário, para exercer essa atividade, confrontar-se aos problemas colocados pela mais íntima familiaridade com as obras.

Em 1927, coube a Gaston Brière, conservador do Museu de Versalhes, dedicar um curso à “história das coleções e dos museus de arte moderna”: nascia então, de fato, o ensino da museologia na Escola do Louvre – embora o termo não tenha sido pronunciado, uma vez que a “museografia” o precedia.

Já no ano seguinte, o curso foi dividido em três partes, incrementando-se com um conjunto de visitas práticas ministradas por vários professores, que ilustravam os problemas técnicos específicos a cada tipo de coleção. O programa detalhado do ano 1928–1929 mostra que muitas das questões que hoje se referem à museologia já tinham sido perfeitamente identificadas, tornando-se, como tais, tema do curso. Esse curso semanal, chamado de “aulas de museografia teórica”, abordava, de fato:

1. A organização geral dos museus franceses, dos museus nacionais, departamentais, municipais e privados; dos museus de arte e arqueologia, dos museus históricos e técnicos.
2. O cotidiano dos museus, o papel dos conservadores, das comissões, do quadro científico e técnico, do quadro de vigilância. A manutenção das coleções, a proteção destas contra roubos e incêndios. Os inventários e catálogos, as reproduções e modelagens.
3. O papel social dos museus, a conservação das riquezas artísticas do passado, o papel pedagógico em geral, estético, científico e técnico.

Abriu-se uma janela internacional graças às conferências ministradas por Marcel Nyns, diretor de Belas-Artes da Bélgica, que abria para os museus belgas; e por Gabriel Rouches, conservador do Departamento de Pinturas do Louvre, que abria para a formação das coleções nos museus da Espanha. As questões relativas à construção e à organização de museus ficavam a cargo de dois arquitetos, Auguste Perret e M. Gerber, tratando da “construção de um museu moderno” e da “construção dos museus nos Estados Unidos”. Abordava-se, enfim, questões técnicas referentes à apresentação e à conservação-restauração, tais como as “aplicações científicas dos raios de luz no estudo das pinturas e coleções” ou “a restauração e a conservação dos quadros, a partir de problemas específicos à técnica da pintura”.

Exercícios práticos completavam o curso: realizados de 25 a 30 vezes por ano, eram ministrados nos próprios departamentos, em frente das obras, e abordavam questões de apresentação, de manutenção e de organização das instalações. Acrescentava-se a isso a visita a certos serviços técnicos, como os ateliês de modelagem ou calcografia, os ateliês de restauração.

Esse conjunto conduzia a um exame de obtenção do diploma, chamado “Certificado de Estudos Museográficos”.

A transformação semântica que passa da “museografia” à “museologia”, à qual se fez alusão há pouco, aconteceu em 1949. O regulamento da Escola datado de julho de 1949 testemunha essa substituição, que deve estar provavelmente relacionada à criação do International Council of Museums (Icom), em 1947, para a qual Georges Henri Rivière tanto contribuiu, e que consagra institucionalmente o termo “museologia”.

A museologia continuou sendo, durante toda a segunda metade do século XX, uma das características marcantes do ensino ministrado na Escola do Louvre. Depois dos três anos de graduação em história da arte, propõe-se um quarto ano aos melhores alunos desse período (aqueles que obtiveram seus diplomas tirando, pelo menos, 14/20 em suas aulas de especialização), sendo este inteiramente dedicado a essa disciplina.

O programa desse quarto ano apresentava, em 1979–1980, as seguintes categorias:

1. Princípios e prática da museografia.
2. Gestão e administração.
3. Disciplinas técnicas atuais para a conservação e a restauração das obras de arte nos museus.
4. O papel dos métodos científicos no estudo e na conservação das obras de arte.
5. Visitas a museus, canteiros, viagens de estudo, estágios e aulas práticas para conservadores, especialistas e técnicos.

No início dos anos 1990, uma nova reforma testemunha uma profunda mudança: o público torna-se objeto de estudo. Nunca evocado nos títulos de curso até 1988, é mencionado pela primeira vez em uma série de conferências do programa anual de 1988–1989, sob o título geral de “Entretenimento, comunicação e público nos museus”. A questão da mediação e dos públicos mostrou-se especialmente fértil, e em particular, do ponto de vista das oportunidades profissionais.

Hoje em dia: uma instituição única no cenário francês, aberta a parcerias nacionais e internacionais, e uma dinâmica de pesquisa inovadora

Ao longo dos últimos vinte anos, a Escola do Louvre foi progressivamente organizando seu ensino, baseando-se no modelo das universidades francesas e europeias, mas sem perder a sua fundamental originalidade. Dessa forma, o ensino encontra-se organizado de acordo com os três ciclos – doravante, tradicionais na Europa – do sistema “L-M-D”, ou seja, “Licenciatura-Mestrado-Doutorado”, também chamado de “3-5-8”, em função do número de anos de estudo cursados em cada ciclo. Mas contrariamente ao que ocorre no ingresso à faculdade, que exige apenas o *baccalauréat* (exame de conclusão do ensino médio), entrar na Escola do Louvre exige, desde 1994, obter sucesso em um exame de entrada. Nos últimos anos, a política da Escola vem procurando torná-lo mais seletivo do que era originalmente, quando alcançava taxa de aprovação de ingresso de cerca de trinta por cento. Atualmente, gira em torno de apenas vinte por cento. Há cinco anos, cerca de dois mil candidatos vêm se inscrevendo no exame; pouco mais de quatrocentos são aprovados. O exame não avalia nenhum conhecimento prévio sobre história da arte, e sim a cultura geral dos candidatos, verificando se possuem os elementos necessários para situarem-se cronológica e geograficamente, e em relação a significados, e se dominam a expressão escrita e possuem boas capacidades de análise para documentos visuais.

É particularmente necessário que os alunos da Escola do Louvre sejam autônomos em seu domínio dos exercícios escritos (análises de obras e dissertação), pois a Escola – onde lecionam, fundamentalmente, conservadores e profissionais do museu –, adota um sistema de exames principalmente baseado na redação e nas provas de final de ano ou semestre.

O sistema do exame de entrada no primeiro ano de graduação é compensado pela possibilidade, oferecida a estudantes provenientes de universidades francesas ou estrangeiras, de entrar por meio de transferências no segundo, terceiro, quarto ou quinto ano, mediante a apresentação de um dossiê de candidatura, devendo este ser deferido por uma comissão.

Na graduação, o ensino é organizado segundo um duplo sistema, que alia um núcleo de disciplinas obrigatórias para todos e a escolha de uma especialização, mantida pelo aluno durante os três anos de graduação.

O núcleo obrigatório compõe-se de aulas magistrais dedicadas à história geral da arte, estudada em três anos, sendo incrementado por sessões que tratam de técnicas artísticas, iconografia e história das coleções, assim como por sessões de trabalho dirigido em frente das obras, que só são realizadas nas salas dos diferentes museus de Paris e da região parisiense.

Cada aluno pode escolher uma ou duas especialidades dentre as 31 propostas, que contêm oito disciplinas arqueológicas, aulas paralelas nos grandes departamentos do Louvre, ou outras mais recentes, como aulas de

história da fotografia, história do cinema, história da moda ou do traje, assim como aulas relacionadas a campos extraocidentais ou raros (história do patrimônio militar, história da gravura, do desenho). Cada curso especializado divide-se, por sua vez, em três elementos: o curso dito “orgânico” – o mais específico, ao qual também assistem ouvintes –; o curso “de síntese”, que fornece, como indica o nome, elementos mais gerais sobre a especialidade escolhida; e os trabalhos práticos, que oferecem apoio metodológico.

O ensino da especialidade pode ser complementado por aulas de epigrafia, numismática ou heráldica, em função dos campos escolhidos pelo aluno.

Aulas de língua são oferecidas, de maneira livre; em um futuro próximo, farão parte do ensino obrigatório e serão submetidas a avaliação.

Uma reforma recente reconfigurou a primeira etapa da pós-graduação, baseando-se no modelo dos mestrados (*masters*) – com isso, os titulares do novo diploma de pós-graduação criado no verão de 2008 poderão se prevalecer do grau de mestrado, o que lhes permitirá aproveitar plenamente, se assim o desejarem, os intercâmbios e passarelas com diversas instituições francesas e europeias.

Essa reforma remodelou os conteúdos ensinados, em função do novo ritmo semestral, adaptando-os ao sistema de notação do *European Credit Transfer System* (ECTS), a fim de possibilitar trajetórias individuais fluidas – o que permite tirar partido das experiências adquiridas em outras instituições de ensino, e por conseguinte, descompartmentar o ensino ministrado na Escola.

Doravante, os ensinamentos ministrados sob forma de aula magistral compõem um primeiro semestre indiferenciado, durante o qual se iniciam também as aulas obrigatórias de língua e os trabalhos de pesquisa. As aulas magistrais constituem um núcleo obrigatório de museologia e história da arte, durante o qual os alunos adquirem as bases que lhes permitirão decidir que escolha fazer quanto a uma das duas opções oferecidas no segundo semestre: essas opções denominam-se “mediação” ou “objetos”, o que significa que elas permitem um aprofundamento, no primeiro caso, nos campos da pedagogia, da comunicação, da gestão e do *marketing* nos museus e instituições patrimoniais; e, no segundo caso, no campo da conservação-restauração das obras de arte, dos objetos etnográficos ou dos próprios monumentos, com vasto leque de seminários. O segundo semestre constitui-se de seminários, aos quais se acrescentam as aulas de língua e a continuação dos trabalhos de pesquisa. No programa do segundo semestre, a novidade reside na ênfase dada à museografia, tendo uma pesquisa realizada junto aos estudantes mostrado que ela está no centro de suas expectativas. Para essa matéria, os alunos se dividem em cerca de dez seminários, cuja metade é organizada em museus parisienses, e a outra metade, nas demais regiões, no intuito de sensibilizá-los ao conjunto de questões que se coloca entre o momento em que uma obra entra em uma coleção pública e o momento em que é apresentada, assim como às diferentes competências e ofícios que entram em jogo nesses âmbitos. Os alunos também são fortemente incentivados a escolher um quarto seminário semestral (já que o segundo e o terceiro são determinados pela opção que escolheram) fora da grade proposta pela Escola

do Louvre, junto a instituições parceiras, com as quais foram celebradas convenções visando a facilitar a circulação dos estudantes.

A avaliação dos conhecimentos acompanha o novo ritmo semestral. Compõe-se de exames escritos quando de uma primeira sessão, em janeiro, e em seguida, de uma avaliação contínua para os seminários do segundo semestre, e de uma sessão de defesa de monografias, em junho. Exames de recuperação continuam sendo efetuados para as provas escritas, em setembro.

A Escola manteve a tradição de ocasionar, durante esse primeiro ano de pós-graduação, uma primeira experiência de pesquisa para os alunos, levando à redação de uma monografia preparada durante todo o ano universitário. Organizam-se, doravante, “grupos de pesquisa” destinados a esse fim; os mesmos são compostos por cerca de dez alunos, que se reúnem periodicamente e são orientados individualmente por algum professor da Escola, responsável pela escolha dos temas tratados pelos alunos. O espaço dado ao trabalho de pesquisa é claramente valorizado, já que um coeficiente de quinze sobre sessenta pontos ECTS é atribuído à monografia de pesquisa, ou seja, um quarto da nota global anual. Instaurando esse princípio dos grupos de pesquisa, a Escola espera criar proveitosas interações entre os alunos ao longo de suas primeiras experiências com um trabalho individual, continuando a explorar arquivos e informações de primeira mão, como no passado – permanecendo-se, assim, em estreita relação com as problemáticas patrimoniais e museais contemporâneas.

Reconfigurado com base no modelo dos mestrados a partir da volta às aulas de 2007, o segundo ano de pós-graduação oferece aos alunos a possibilidade de uma especialização, sempre no âmbito comum de um ensino fundamentado nas coleções, nos museus e no patrimônio.

No âmbito da pesquisa, dois percursos são oferecidos: o de “história da arte aplicada às coleções”, que permite consolidar a primeira experiência de pesquisa e fornece o máximo de vantagens para a preparação do concurso de conservador do patrimônio (para o qual a Escola organiza uma preparação específica); e o de “museologia”, dotado de duas orientações principais, convindo expô-las aqui. Em estreita relação com o Serviço de Público da Direção do Patrimônio, a primeira visa a desenvolver a reflexão e permitir que sejam adquiridas competências nos campos da avaliação e da previsão. De fato, é essencial estar sempre progredindo no conhecimento dos públicos, das expectativas e das possibilidades de influenciar a frequência dos museus, em função de perspectivas específicas e diferenciadas. Nesses assuntos, é necessário um sólido domínio de instrumentos oriundos da sociologia. Mas um segundo campo da pesquisa em museologia também é desenvolvido na Escola do Louvre: trata-se do estudo dos dispositivos de apresentação das obras, adotando-se uma perspectiva ao mesmo tempo histórica e crítica. Naturalmente, esse tipo de estudo de como pendurar as obras nos museus e nas coleções públicas ou privadas não pode se dar sem que se adote uma ótica comparatista: incita-se fortemente os alunos da Escola do Louvre que escolhem esse campo a saírem do contexto francês, e a estudarem as apresentações das obras na Europa, e para além. Os percursos de pesquisa podem naturalmente conduzir a uma continuação dos estudos em etapa posterior da pós-graduação, além de favorecerem parcerias com instituições de ensino superior francesas e estrangeiras.

A Escola do Louvre também oferece três percursos “profissionalizantes”, que têm por objetivo fornecer elementos sólidos para abordar diferentes ofícios do mundo do patrimônio, da mediação cultural e do mercado da arte, em torno da experiência central de um estágio, avaliado e explorado sob forma de monografia. Esses percursos, dirigidos por profissionais das três áreas em questão, tornam-se também uma oportunidade para estabelecer parcerias – com a faculdade de direito da universidade de Paris-Sud (Sceaux), por exemplo, desde 2008; e, de maneira mais pontual, com a Escola Normal Superior de Letras e Ciências Humanas de Lyon.

A Escola do Louvre também oferece doutorado para os alunos que desejarem se aprofundar na pesquisa. Durante três anos, no mínimo, os alunos que seguem esses estudos preparam uma espécie de tese, estreitamente relacionada às problemáticas de pesquisa dos museus e do patrimônio, estudando, em particular, coleções, ou tratando alguma questão de museologia. No sistema francês, que continua sendo amplamente centralizado, apenas as universidades podem conceder doutorados oficiais, os quais são necessários para se ter acesso aos cargos universitários de ensino e pesquisa. A Escola concede apenas, nesse nível, um diploma específico à sua própria instituição. É por isso que ela vem se concentrando, nos últimos anos, em favorecer as cotutelas universitárias, por meio de parcerias na França e no resto do mundo.

Recentemente, a Escola decidiu desenvolver seu doutorado criando uma equipe de pesquisa composta por pesquisadores titulares da habilitação para dirigir pesquisas, a única que autoriza a dirigir teses na França. Graças a um generoso patrocínio, foi possível contratar os primeiros membros dessa equipe. Esses pesquisadores continuam filiados às suas instituições de origem (museus, instituições relacionadas aos museus da França – como o Centro de Pesquisa e Restauração dos Museus da França –, ou ainda, universidades), mas vêm contribuir, em meio expediente, na direção dos alunos de doutorado e na elaboração dos principais eixos de pesquisa da Escola, organizando, em especial, seminários e jornadas de estudo.

Recentemente, criou-se uma revista eletrônica da Escola do Louvre, que testemunha a vivacidade da pesquisa: *Cahiers de l'École du Louvre* [Cadernos da Escola do Louvre]. O primeiro sumário demonstra a diversidade dos campos de pesquisa abarcados: o primeiro artigo diz respeito a um objeto das coleções do Museu do Louvre – “Sobre uma lâmina de punhal em nome de um rei Menkheperre”, por Renaud Pietri –; o segundo trata de uma técnica e uma área pouco exploradas – “Os inícios da fundição ornamental na França, do Império até a Monarquia de Julho”, por Jean-Paul Zitt –; já o terceiro mostra que existe uma abertura para todas as artes, incluindo problemáticas relacionadas à coreografia – “As danças ‘orientais’ na França, do século XIX até os dias de hoje: história de imagens, olhares da história”, por Anne-Laure Garrec. Em seguida, dedica-se um artigo a um escultor russo: “Joseph Moiseevitch Tchaikov (1910–1937): da Ruche dos Makhmadim à ideologia soviética”, por Marie Vacher; a relação entre a imagem e o som, entre as artes visuais e a música, é inquirida no penúltimo artigo: “Pensar a música, escutar as imagens: leituras de *Cahiers d'art, Jazz et Documents* sobre o jazz e o cinema americanos”, por Diane Turquety. O primeiro número da revista eletrônica termina com um artigo dedicado à arte contemporânea: “O museu imaginário de Jean Dubuffet? Documentação fotográfica nos

arquivos da Coleção de Arte Bruta”, por Baptiste Brun. Todos os autores cursam doutorado na Escola do Louvre, ou encontram-se, de forma excepcional, no final do mestrado. O segundo número dos *Cahiers de l'École du Louvre* publicará artigos de pesquisa em museologia, ao lado de outros que dirão respeito à história da arte e das coleções.

Conclusão

À guisa de conclusão, gostaria de insistir em dois pontos: o dinamismo da pesquisa na Escola do Louvre e o desenvolvimento de parcerias e intercâmbios, sobretudo internacionais, que a instituição ainda deseja amplamente desenvolver.

Como vimos anteriormente, a pesquisa está no centro do ensino de mestrado, sendo objeto de uma primeira abordagem para todos os alunos, no primeiro ano de mestrado, e de um aprofundamento no segundo, com a redação de uma segunda monografia, mais elaborada. O doutorado dedica-se à pesquisa. A Escola assinala e valoriza os melhores trabalhos de pesquisa realizados por seus alunos, publicando posicionamentos referentes a essas monografias (sob forma de resenhas, em seu *site*), e dando sequência a uma coleção de publicações realizadas a partir das melhores monografias de doutorado (o quinto número está sendo preparado) – graças, também, à sua mais nova revista. Fora isso, a Escola mantém uma política de colóquios internacionais, cujos atos são periodicamente publicados (o último volume, publicado em setembro de 2012, tratava de um balanço da história da arte na segunda metade do século XIX, vinte anos após a abertura do Museu de Orsay), e edita manuais, que refletem seu método pedagógico na graduação (atualmente existem seis, respectivamente dedicados ao Egito, à Grécia, a Roma, às antiguidades orientais, à arte das Américas, à China). Para o nosso país, é essencial mostrar o dinamismo da pesquisa nos museus e nas instituições patrimoniais, e promover intercâmbios entre os universos bastante separados da cultura e do ensino superior. Por ter, eu mesma, uma experiência profissional nesses dois universos, conheço as dificuldades, tantas vezes sentidas, para conduzir projetos comuns a essas duas áreas. A Escola do Louvre, assim como o Instituto Nacional de História da Arte – que acaba de festejar seu décimo aniversário –, são vetores essenciais desse diálogo e desses cruzamentos.

Há vários anos, a Escola vem sentindo a urgência de multiplicar seus laços com instituições francesas e, principalmente, estrangeiras. Aliás, o número de estágios fora da França oferecidos aos alunos multiplicou-se por dez nos últimos quatro anos. Com as instituições francesas, existem dois tipos de parceria: aquelas que permitem que os alunos da Escola efetuem um duplo diploma, estudando paralelamente outra disciplina; e aquelas que buscam compartilhar ensinamentos e cruzar métodos, em nossas próprias áreas de competência: a história da arte e a museologia.

Na primeira área, nossos principais parceiros são uma faculdade de direito – a Universidade de Paris-Sud (Sceaux), Faculdade Jean Monnet – e a Universidade de Paris Diderot, Departamento de

estudos anglófonos; na segunda, a Escola encontra-se particularmente vinculada à Universidade de Paris Ouest Nanterre La Défense, à Universidade François Rabelais de Tours e à Escola Prática de Estudos Avançados. Com essas três instituições, são regularmente implementados intercâmbios de seminários de mestrado e cotutelas doutorais.

No que tange aos intercâmbios internacionais, a Escola fechou, há cinco anos, um compromisso com a universidade de Heidelberg para um mestrado internacional de museologia e de história da arte. Os estudantes que dele participam passam o primeiro ano do mestrado na Escola do Louvre, e o segundo, em Heidelberg; recebem forte apoio com aulas de alemão e francês, e muito aproveitam desse intercâmbio. Alguns entram nessa grade conjunta vindo de outras instituições. Uma outra parceria, bem mais antiga, com o Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, permite que um seminário seja realizado todos os anos, durante quinze dias, em Veneza; ainda há outro, que concerne cerca de vinte alunos da Escola, os quais passam três meses na universidade de Montreal para efetuar um estágio e uma formação em museologia. A Escola do Louvre fundou, três anos atrás, na Universidade de Paris-Sorbonne de Abu Dhabi, e em parceria com o Departamento de História da Arte e Arqueologia da Universidade Paris-Sorbonne, um mestrado profissionalizante sobre as “profissões do museu”, que deve rapidamente permitir que se forneça aos novos museus do Emirado – em particular, o Louvre de Abu Dhabi – funcionários competentes nas áreas de conservação e gestão das coleções, assim como na área de mediação junto ao público. A Escola do Louvre acaba de assinar uma nova convenção com a Universidade de Neuchâtel, na Suíça, que criou um programa de mestrado em museologia particularmente inovador. Estabeleceu, recentemente, uma outra parceria com a Universidade de Utrecht, nos Países-Baixos. Ela vem, ainda, desenvolvendo parcerias com a Grã-Bretanha, e ficaria lisonjeada de poder fazê-lo com o Brasil, também.

Tendo em vista o desenvolvimento da pesquisa em museologia, o outono de 2008 testemunhou a implementação de um doutorado internacional de museologia, conjuntamente estabelecido pela Escola do Louvre, a Universidade de Avignon e a Universidade do Quebec, em Montreal. Este último tem por intuito permitir que os alunos de doutorado da Escola do Louvre continuem suas pesquisas em cotutela, na área de museologia – o que já era possível na área de história da arte.

Hoje, a ambição da Escola do Louvre, assim como a de Philippe Durey, conservador-geral do Patrimônio – que dirige a instituição há quase dez anos –, é manter a especificidade dessa “escola dos museus e do patrimônio”, tão original em suas relações com os objetos e as coleções, sem perder de vista o desenvolvimento, por todos os meios, de novas confrontações, contatos e colaborações com outras instituições que ensinam história da arte e das civilizações mundo afora. Deseja, em especial, intensificar as relações com os Estados Unidos, e eu fico, é claro, muito feliz de ter podido apresentar-lhes a nossa escola, na esperança de implementar um início de parceria com vocês.

CURRICULUM VITAE

CLAIRE BARBILLON

Nascida em 1960, é historiadora da arte, especialista em esculturas da segunda metade do século XIX e em historiografia. Iniciou sua carreira no Museu d'Orsay. Foi interna no Instituto Nacional de História da Arte (Paris), depois conferencista na Universidade Bordeaux III, foi diretora de estudos da Escola do Louvre (2003-2011). Atualmente é conferencista em história da arte contemporânea na universidade Paris Ouest Nanterre La Défense, e ainda é professora na Escola do Louvre (cadeira de história da arte no século XIX e no início do século XX).

FORMAÇÃO EM MUSEOLOGIA NO BRASIL – A CONTRIBUIÇÃO DA UNIRIO E AS RECENTES TRANSFORMAÇÕES

Ivan Coelho de Sá

No Brasil, a formação em museologia tem origem no Curso de Museus do Museu Histórico Nacional (MHN), criado há oitenta anos, em 1932, origem da atual Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Esse curso consistiu na primeira experiência do gênero nas Américas e é um dos mais antigos do mundo. Além de ter inaugurado a formação em museologia, o Curso de Museus lançou as bases para o desenvolvimento da museologia como campo disciplinar e para a profissionalização do museólogo, tornando-se, também, um marco das iniciativas de patrimônio e de preservação.

O pioneirismo desse curso está fortemente relacionado ao contexto brasileiro das décadas de 1920 e 1930, período de intensos contrastes entre o antigo e o novo, entre tradições e rupturas. A secular economia agrária passou a sofrer concorrência do capitalismo e da industrialização que se impõem no cenário brasileiro, promovendo novos meios de produção e novas relações de trabalho. O governo central e o sistema oligárquico, sustentado pelo coronelismo, chocam-se com as reivindicações das classes médias urbanas defendidas pelos tenentes, jovens e arrebatados oficiais do Exército. A eclosão de greves nos principais centros sinaliza o movimento operário, que ganha força reivindicando condições mais dignas de trabalho e de vida. Em termos culturais, a importação maciça do gosto europeu, materializada no Eclétismo, em sua fase final, começa a ser contestada pelo Neocolonial e pelo Modernismo, ao mesmo tempo em que o tradicionalismo acadêmico passa a ser questionado pelas propostas inovadoras dos modernistas. Esse choque de tendências culmina com a Revolução de 1930, sinalizando uma nova era para o país e impulsionando as primeiras manifestações concretas nos campos da museologia e do patrimônio. Instituições como o Curso de Museus e, posteriormente, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) e o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), criados em 1937, bem como, já na década de 1940, o Museu Imperial e o Museu da

Inconfidência de Ouro Preto, funcionavam, para as esferas governamentais, como instrumentos de *status*, poder e ufanismo de um novo país que se “inventava”.

O Curso de Museus, cuja trajetória vai estar diretamente ligada à atuação do político, escritor e jornalista Gustavo Barroso (1888–1959), foi oficializado em março de 1932¹, na gestão de Rodolfo Garcia (1873–1949) como diretor do MHN, cargo que ocupou em substituição a Barroso. Com a duração de dois anos, o curso era estruturado em disciplinas que inauguraram o ensino da museologia no Brasil. O quadro de professores era composto por funcionários do próprio MHN e, das disciplinas criadas, uma era totalmente inusitada no continente americano: técnica de museus. Idealizada e ministrada por Gustavo Barroso, constitui, até a atualidade, a base e a estrutura principal do ensino de museologia. O programa era constituído de um vasto campo de saberes, englobando áreas que, atualmente, entendemos como Museologia, Museografia e Museologia Aplicada. Na verdade, técnica de museus – geral, básica e aplicada – sintetizava noções de pesquisa, documentação, preservação, conservação, educação em museus e comunicação, ou seja, os pilares básicos da museologia contemporânea. O decreto que reformulou o curso, em 1944, traz informações mais precisas sobre a ementa da parte geral desta disciplina: “... terá como introdução o estudo das finalidades sociais e educativas dos museus e compreenderá os seguintes tópicos: organização, arrumação, classificação, catalogação, adaptação de edifício e noções de restauração”.² As fontes estudadas por Barroso referem-se ao que havia de mais recente, na época, nos campos da museologia, do patrimônio e da preservação, como *Revista museion* (1927–1928), *Musées et monuments* (1932–1935) e *Museographie* (1935).

Essa intenção de criar um curso de museus equivalia a um investimento na formação de técnicos de museus – conservadores, como eram chamados até a década de 1960 –, absolutamente insólita para a realidade brasileira da época, sobretudo se considerarmos a inexistência de uma tradição museológica. A preocupação com a criação de museus, muito incipiente no século XIX, restringia-se a alguns poucos museus e, somente no século XX, nas décadas de 1920 e 1930, os museus começaram a alcançar uma dimensão maior com o desenvolvimento de ideologias nacionalistas, típicas da política autoritária da República Velha, e que se acentuou no Estado Novo. Assim, num Brasil de oito décadas atrás, completamente infenso ao desenvolvimento de museus, descompassado com o contexto europeu e americano – sem recursos materiais, escolas e professores especializados –, investir na formação de profissionais de museus era uma atitude visionária que exigia muita determinação e idealismo, até porque Gustavo Barroso e os demais professores pioneiros eram todos autodidatas no campo da museologia. A matriz que influenciou o conceito e a estrutura do Curso de Museus foi a Escola do Louvre, criada em 1882 como um curso de arqueologia e história da arte para dar suporte ao estudo das coleções do Museu do Louvre e que, em 1927, foi ampliada com a criação de um curso de museografia.

As transformações conceituais que pautaram o desenvolvimento do Curso de Museus do MHN e sua conversão em Curso de Museologia da Fefierj (atual Unirio³) estão muito ligadas a todo um contexto histórico e podem ser percebidas nos objetivos previstos pelos regimentos e decretos que regulavam o

[1] Decreto nº 21.129, de 7 de março de 1932. *DOU* de 15 mar. 1932.

[2] Decreto nº 16.078, de 13 de julho de 1944. Museu Histórico Nacional – Legislação. Ministério da Educação e Saúde/Serviço de Documentação. Folheto nº 46, p. 76.

[3] Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado do Rio de Janeiro (Fefierj), transformada, em 1979, em Universidade do Rio de Janeiro (UNI-RIO), atual Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio).

funcionamento do curso. O decreto de 1932 evidencia que a criação do curso estava associada ao ensino das matérias que interessavam ao MHN: “Criar no Museu Histórico Nacional um “curso de museus”, destinado ao ensino das *matérias* que interessam à mesma instituição”⁴. Na verdade essas disciplinas, ou melhor, esse conjunto de disciplinas – história do Brasil, história da arte, arqueologia, numismática, epigrafia e cronologia, sigilografia, heráldica, etc. – daria embasamento ao estudo, à identificação, à classificação e à catalogação das coleções do MHN.

Em 1934, o decreto que aprovou o novo regulamento do MHN promoveu algumas pequenas modificações no curso e, ao tratar dos objetivos, percebe-se uma discreta ampliação do seu alcance, ainda que atrelado aos *objetivos culturais* do MHN: “Manterá o Museu Histórico um curso destinado ao ensino das matérias que interessam aos seus objetivos culturais”. A diferença entre um curso “destinado ao ensino das matérias que interessam à instituição” para um curso “destinado ao ensino das matérias que interessam aos seus objetivos culturais”, ou seja, objetivos do MHN, é bastante sutil, mas muito reveladora, uma vez que o *ensino das matérias* está associado às coleções, ao passo que os *objetivos culturais* transmitem uma ideia de compromisso e de relação da instituição com o público.

Na reforma de 1944, a ideia de ampliar a formação aparece de forma mais incisiva. Pela primeira vez nos decretos relativos ao curso aparece o termo *conservador de museus* e esse profissional não é associado unicamente ao MHN, mas a museus históricos, artísticos e “instituições análogas”, provável alusão a casas históricas como a de Rui Barbosa e a museus de igrejas, fortalezas e outros monumentos. Certamente essa proposta de ampliação sintoniza-se ao próprio crescimento dos museus federais no início da década de 1940: Museu Imperial de Petrópolis (1940), Museu das Missões (1940), Museu Histórico Abílio Barreto, de Belo Horizonte (1943), e Museu da Inconfidência, em Ouro Preto (1944).

O regimento de 1966 do MHN manteve as finalidades previstas no regimento de 1944 e a maior inovação referia-se ao abandono do termo *conservador de museus*, que cai gradativamente em desuso, e a adoção do termo *museólogo* para o profissional que terminar o curso: “os alunos que concluírem o Curso de Museus receberão o título de *museólogos*” (grifo nosso).

A década de 1970 foi decisiva para o Curso de Museus e ficou caracterizada por uma série de mudanças que visavam à atualização e à assimilação de novos modelos conceituais. Inicialmente, podemos constatar que essas mudanças foram favorecidas pelo próprio contexto do final dos anos 1960 e do início dos anos 1970, tanto internacionalmente quanto no Brasil, marcado pelos movimentos libertários, liderados pelos jovens que se insurgiam contra as instituições estabelecidas e o sistema como um todo, clamando pela democracia e pelos direitos civis, pela liberação feminina, pela liberdade sexual, pela aceitação e respeito às diferenças raciais e religiosas, etc.

Outro aspecto a ser considerado refere-se às políticas públicas de cultura, que anunciaram uma nova visibilidade para as questões do patrimônio. Essas transformações correspondem, em grande parte, à atuação do arquiteto Renato Soeiro como presidente do então Departamento do Patrimônio

[4] Regimento do Curso de Museus. Decreto nº 58.800, de 13 de julho de 1966. *DOU* de 18 jul. 1966.

Histórico e Artístico Nacional (DPHAN), transformado por ele em Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). Uma de suas principais iniciativas refere-se à preocupação em formar uma rede de instituições culturais em todo o país, coordenada pelo Iphan. Essa proposta contou com o apoio do Ministério da Educação (MEC) e foi institucionalizada com os Encontros de Governadores para a Preservação do Patrimônio, realizados em Brasília (1970) e em Salvador (1971) com a finalidade principal de integrar ao âmbito federal e, ao mesmo tempo, expandir aos estados e municípios a responsabilidade da proteção dos bens culturais. O primeiro encontro gerou uma recomendação chamada Compromisso de Brasília, no qual é divulgado o conceito de bens culturais e antecipado, de certa forma, a ideia de patrimônio integral, apesar de não aparecer ainda esse termo. Por outro lado, o compromisso revela preocupação com os profissionais da área de patrimônio e recomenda a criação de cursos, inclusive para a formação de “museólogos de diferentes especialidades”. O Compromisso de Salvador, promovido pelo II Encontro de Governadores, reafirma as mesmas recomendações de Brasília, enfatizando a destinação de mais recursos para o Iphan, a promoção de convênios desse órgão com as universidades e a criação do Ministério da Cultura e de secretarias de cultura no âmbito estadual.

Essa política de promoção ao patrimônio da parceria Iphan/MEC, ainda que tenha alertado para as questões de preservação de patrimônio e divulgado os profissionais dessa área, inclusive museólogos, não surtiu efeito real em termos de formação em museologia, uma vez que não houve um apoio efetivo à criação de graduações nessa área. Essas políticas de preservação de patrimônio, incentivadas pelos encontros de governadores, repercutiram mais no plano das ideias do que das práticas, que exigiam muitos investimentos. De qualquer forma, pela primeira vez após quase quarenta anos, surgem novos cursos de museologia em Salvador e no Rio de Janeiro. Em 1970, no Departamento de Filosofia da Universidade Federal da Bahia (UFBA), o professor Valentin Calderón cria um novo curso de museologia, o segundo do país, em pleno funcionamento até a atualidade. No Rio de Janeiro, foram criados dois cursos de museologia no ano de 1975. O primeiro, na Faculdade de Arqueologia e Museologia Marechal Rondon (Fammaro), extinta pelo MEC dois anos depois, e o outro, nas Faculdades Integradas Estácio de Sá (Fines⁵), que durou cerca de vinte anos, tendo sido fechado em meados da década de 1990. A não continuidade destes dois últimos indica certa dificuldade dos cursos de museologia persistirem em universidades particulares.

Por outro lado, no início e no decorrer da década de 1970, os cursos de museologia existentes – basicamente o da Unirio e o da UFBA – tiveram que adaptar seus currículos às novas propostas do MEC em relação a eixos temáticos, cargas horárias e duração. Em termos legais, as reformas dos anos 1970 inserem-se num amplo projeto do próprio MEC no sentido de reorganizar o ensino superior e que tem origens na Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB), de 1961⁶, que instituiu o Conselho Federal de Educação (CFE) como órgão decisório em matéria de organização e funcionamento dos estabelecimentos de ensino, bem como de outras questões de natureza pedagógica, inclusive assuntos curriculares.

[5] Depois Universidade Integrada Estácio de Sá (Unes).

[6] Lei nº 4.024, de 20 de dezembro de 1961. *DOU* de 27 dez. 1961.

As frequentes reformas ocorridas no Curso de Museus nos anos 1970, normalmente pontuais, tiveram como ponto de partida o Parecer CFE/MEC nº 971/1969, de 5 de dezembro de 1969, que estabeleceu os eixos temáticos museologia, museografia e comunicação museológica, numa perspectiva teórica e prática de estudo da museologia e privilegiando a relação com o público, bem como a Resolução do CFE nº 14, de 27 de fevereiro de 1970, determinando os mínimos de conteúdo e duração a serem observados na organização dos cursos de museologia. Com base nessas normas foram implantadas sucessivas adaptações à matriz curricular de 1966. A partir de 1973, é adotado o sistema de créditos e, no ano seguinte, a duração do curso é ampliada para quatro anos.

A mais importante reforma curricular do Curso de Museus, quando se percebe efetivamente uma mudança conceitual de base, ocorreu em 1974, aparecendo sintomaticamente nos documentos oficiais o termo *museologia* em substituição a *museus*. Essa reforma foi aprovada pelo CFE em 6 de dezembro de 1974 e homologada pelo MEC em 29 de janeiro de 1975, apresentando uma concepção engajada dos museus e priorizando a formação em museologia, num contexto interdisciplinar. Essas mudanças tornam-se visíveis nos novos objetivos do curso:

- a) formar profissionais e especialistas de *museologia*; b) realizar, desenvolver e incentivar a pesquisa no *campo da museologia*; c) aprimorar processos, métodos e técnicas relativas aos problemas de museus, e divulgar seus resultados; d) contribuir, pelos meios ao seu alcance, inclusive em articulação com entidades nacionais e internacionais, para o estudo dos *problemas da museologia*, tendo em vista a dinâmica do desenvolvimento do país; e) estender o ensino e a pesquisa à comunidade, mediante cursos ou serviços especiais...⁷ (grifos nossos).

Essa mudança de termos, de *cursos de museus* para *curso de museologia*, reflete uma complexa transformação filosófica e conceitual que certamente está relacionada também aos influxos da Mesa-Redonda de Santiago de 1972 e a todo o seu ideário de patrimônio integral e inclusão social. De uma maneira simplista podemos dizer que o Curso de Museus concentrava-se no estudo das coleções do MHN – identificação, classificação, catalogação, etc. –, ao passo que o Curso de Museologia passa a enfatizar o estudo das questões da própria Museologia: museu integral, função social, integração com o público, etc. As mudanças de conceito podem ser percebidas nas novas denominações das disciplinas. O exemplo mais marcante refere-se à técnica de museus, que constituía o cerne do curso e é desmembrada em várias disciplinas de museologia e museografia, correspondendo basicamente à teoria e à prática museológicas. As disciplinas de formação geral também foram reformuladas: as disciplinas história da arquitetura, história da escultura e história da pintura deixam de ser estudadas isoladamente, sendo substituídas pelas disciplinas história da arte e história da arte brasileira. Artes menores perde essa classificação depreciativa e passa a ser denominada artes decorativas. A disciplina etnografia transforma-se em várias disciplinas de antropologia, denominação que transmite uma ideia mais ampla de estudo do homem.

Ao longo de três décadas os cursos de museologia da Unirio e da UFBA permaneceram como os únicos do país. Nem a atuação de Aloísio Magalhães, a despeito de todos os seus esforços à frente

[7] Regimento e currículo no Curso de Museus aprovados pelo parecer nº 4127/74, CFE, 6 dez. 1974.

do Iphan e da Fundação Nacional Pró-Memória, na primeira metade da década de 1980, foi capaz de reverter esse quadro e desencadear um incentivo à implantação de graduações em museologia. Somente no início dos anos 2000 outro contexto histórico viria influir na implementação de uma política cultural específica de museus, provocando uma modificação radical, num espaço de tempo muito curto, do quadro da formação em museologia no Brasil. Isso ocorreu com a reviravolta política suscitada com a ascensão do governo Luiz Inácio Lula da Silva (2003–2011), que trouxe novas perspectivas para a educação e a cultura. O Ministério da Cultura desenvolveu um amplo projeto de apoio aos museus e, em 2003, foi criado no Iphan o Departamento de Museus (Demu)⁸, atual Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), para tratar especificamente das questões dos museus. Uma das primeiras iniciativas do Demu foi pôr em prática uma Política Nacional de Museus (PNM), apresentando programas para gestão do campo museológico, inclusive Formação e Capacitação de Recursos Humanos e Modernização de Infraestruturas Museológicas. Consonante com isso, o Demu investiu no oferecimento de oficinas, na captação de recursos para a atualização técnica dos museus e incentivou a criação de cursos de museologia em vários estados do país. Assim, as propostas da PNM convergiram para o Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (Reuni), lançado em 2007⁹, que incentivou o crescimento das universidades federais e possibilitou o investimento em construções e reformas de prédios, contratação de docentes e aquisição de equipamentos.

A hegemonia dos cursos de museologia da Unirio e da UFBA foi rompida em 2004 com a criação do curso de museologia da Fundação Educacional Barriga Verde (Febave), em Orleans, Santa Catarina. Em 2006, já com o apoio do Demu, mas ainda sem o suporte do Reuni, foram criados os cursos de museologia da Universidade Federal de Pelotas (UFPel) e da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). De 2007 a 2011, já no contexto do Reuni, foram implantadas novas graduações em museologia: em 2007, na Universidade Federal de Sergipe (UFS); em 2008, na Universidade de Brasília (UnB), na Universidade Federal de Ouro Preto (Ufop), na Universidade Federal do Pará (UFPA) e na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); em 2009, na Universidade Federal de Goiás (UFG), na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC); em 2010, na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); e em 2011, na Unirio (curso noturno). Ainda em 2011, independentemente do contexto do Reuni, por se tratar de uma instituição particular, foi criado um curso de museologia na Faculdade de Educação, Ciências e Artes Dom Bosco (Faeca), em Monte Aprazível, SP.

Num prazo recorde de oito anos, os cursos de museologia existentes no Brasil passaram de dois para quinze, onze dos quais localizados nas cidades próximas ao litoral. Destes, alguns já foram reconhecidos pelo MEC e outros estão em processo de avaliação. Em pouco tempo também essa expansão de bacharelados mobilizou todo o campo da museologia, inclusive no sentido de conagração e organização de classe. Ainda em 2004 foi criada a Rede Nacional de Estudantes de Museologia (Renemu),

[8] Em 2009, o Demu desvinculou-se do Iphan e foi transformado no Instituto Brasileiro de Museus (Ibram).

[9] Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais. Instituído pelo Decreto nº 6.096, de 24 de abril de 2007.

cujo primeiro encontro aconteceu nesse mesmo ano, dentro da programação do 1º Fórum Nacional de Museus, promovido pelo então Demu, em Salvador, e reunindo alunos da Unirio, UFBA e Febave.

A organização dos docentes ocorreu no segundo momento, em 2008, com a criação da Rede de Professores do Campo da Museologia, por ocasião do 3º Fórum Nacional de Museus em Florianópolis. A atuação dessas redes, de professores e alunos, tem sido importantíssima, não somente no que se refere à integração dos cursos, dos professores e dos estudantes, mas também em defesa do campo da museologia. Em 2009, a Rede de Professores elaborou uma definição dos referenciais teóricos para todos os cursos de museologia, sendo apresentados e aprovados pelo MEC nesse mesmo ano.

Em síntese, todas essas conquistas no campo da museologia têm sido bastante positivas, anunciando um futuro promissor tanto para a formação em nível de graduação quanto para o próprio desenvolvimento da museologia, dos futuros museólogos e dos museus.

CURRICULUM VITAE

IVAN COELHO DE SÁ

Graduação em Museologia pela Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio (1986); graduação em Pintura pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ (1989); mestrado em História da Arte (1994) e doutorado em Artes Visuais (2004) pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGAV, da EBA/UFRJ.

Professor adjunto do Departamento de Estudos e Processos Museológicos (DEPM) e do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-MUS), do Centro de Ciências Humanas e Sociais (CCH/Unirio). Ministra disciplinas de História da Arte Ocidental, Museologia e Preservação, e Técnicas e Processos Artísticos. É diretor da Escola de Museologia da Unirio e presidente da Associação Pró Museu Nacional de Belas Artes. Tem experiência nas áreas de Museologia, Preservação e História da Arte, com ênfase na metodologia acadêmica e na pintura brasileira do século XIX.

FORMAÇÃO EM CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO NA ESPANHA – A ESCOLA SUPERIOR DE CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE BENS CULTURAIS (ESCRBC). ANTECEDENTES E ADAPTAÇÃO AO ESPAÇO EUROPEU DE EDUCAÇÃO SUPERIOR

Ruth Viñas Lucas

Antecedentes

As origens de nossa escola atendem à necessidade de formar técnicos restauradores qualificados na Espanha, com uma titulação reconhecida, e supõem o primeiro momento em que o ensino oficial da conservação e restauração de bens culturais atinge cobertura em nosso país¹.

Seus primórdios, a princípio dos anos 1960, vinculam-se com os do Instituto Central de Conservação e Restauração de Obras e Objetos de Arte, Arqueologia e Etnologia (ICCROA, atualmente Instituto do Patrimônio Cultural da Espanha – IPCE) e entre seus atributos encontra-se a docência. Em 1964, começam a ser oferecidos no ICCROA os cursos de formação de técnicos restauradores de obras de arte, que adquirem caráter oficial quando, em 1969, o Ministério da Educação cria a Escola de Artes Aplicadas à Restauração. Nesse primeiro momento, somente existiam as especialidades de restauração de pintura e de arqueologia.

Em 1971, reorganiza-se a estrutura do ICCROA e, embora o centro docente mantenha os vínculos com o instituto, separam-se ambas direções. Com a criação do Ministério da Cultura, em 1977, a que era

[1] Véase VIÑAS LUCAS, R. (1999): «Cinco lustros de experiencia arriban a la comunidad de Madrid: la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales». *Pátina* (10-11). 342-355.

até então chamada Escola de Restauração de Obras de Arte passa a depender do Ministério da Educação, e o ICCROA, do Ministério da Cultura. Por não possuir uma sede, a Escola teve que ser instalada provisoriamente no Museu da América, com graves problemas de falta de espaço e infraestrutura.

Em 1980, o Ministério da Educação adquiriu um prédio do século XVII no centro de Madri, o “Palacio de las Rejas”, tendo como objetivo sua reabilitação para transformá-lo em sede do que chamou Escola de Conservação e Restauração de Bens Culturais (ECRBC). O prédio pôde ser ocupado no período de 1986/1987, ano da inclusão da especialidade de restauração de obras escultóricas.

Por outro lado, o ensino de restauração de documentos gráficos fora iniciado em 1973, na Escola de Formação de Técnicos Restauradores de Documentos Gráficos, vinculada ao Serviço Nacional de Restauração de Livros e Documentos. Em 1978, essa escola, em processo similar ao da Escola de Restauração, transformou-se na especialidade de restauração do livro dentro das Escolas de Artes e Ofícios.

A necessidade de unificar planos de ensino, critérios didáticos e titulações, e a possibilidade que seria conquistada ao dispôr de uma nova sede capaz de acolher todas as especialidades foi a motivação que fez com que os estudos de restauração do documento gráfico tivessem um deslocamento físico rumo à que até então fora Escola de Conservação e Restauração, e que no curso seguinte ficassem totalmente integrados como uma nova especialidade, tal como foi estabelecido pela reforma educativa espanhola de 1990 (LOGSE)².

A transcendência da mudança na reforma educativa de 1990 foi que elevou a condição dos estudos de conservação e restauração à de ensino superior, e fez com que a titulação – único título oficial espanhol de conservação e restauração reconhecido – ficasse equiparada com todos os seus efeitos à de um diploma universitário (estudos superiores de primeiro ciclo, de três anos). Nesse momento, a escola ganhou seu nome atual, Escola Superior de Conservação e Restauração de Bens Culturais (ESCRBC).

Esse importante avanço não foi considerado suficiente, pois aspirava-se a categoria de licenciatura com um novo plano de ensino de quatro anos, que ficou reduzido à três: um curso de noções gerais e dois de especialização, nas especialidades de arqueologia, documento gráfico, escultura, pintura ou tecidos. Juntamente à implantação do novo plano de estudos, a Escola enfrentou o desafio das convalidações, homologações e diferentes sistemas para conseguir equiparar todos os estudos de restauração anteriores, que correspondiam com uma titulação inferior, equivalente à formação profissional de segundo grau.

Outra consequência da reforma do sistema educativo foi que o governo espanhol ultrapassou as competências em matéria de educação às comunidades autônomas. A ESCRBC, que antes dependia diretamente do Ministério da Educação, ficou subordinada à Comunidade de Madri. Por sua vez, estabeleceram-se as bases para a criação de escolas em outras regiões, atualmente em Cataluña e Galícia (1991), Aragón (2000), Asturias (2002), e Castilla-León (2006).

O Ministério da Educação expede o título oficial, estabelece os sistemas de acesso ao ensino, os pré-requisitos que os centros devem cumprir, e os conteúdos mínimos do currículo, que devem ser

[2] Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo (LOGSE)

completados por cada governo autônomo. Esse currículo mínimo, obrigatório para todos os centros oficiais, assegura um ensino multidisciplinar e um alto conteúdo de matérias práticas, que garantam a adequada formação do conservador restaurador.

Adaptação ao Espaço Europeu de Educação Superior

Em 1999, a Espanha assinou a chamada Declaração de Bolonha, comprometendo-se, junto a outros 28 países europeus, à criação de um Espaço Europeu de Educação Superior, que deveria ser implantado a partir de 2010.

Esse espaço educativo afeta a todos os estudos superiores, universitários e não universitários, e tem como objetivo atingir um sistema de titulações superiores equivalentes, facilmente compreensíveis, que melhorem a competitividade do sistema educativo europeu, facilitando a mobilidade de estudantes e a obtenção de emprego.

O sistema de titulações superiores fica estruturado em dois níveis. O primeiro nível ou ciclo tem uma duração de três a quatro cursos, e qualifica para o acesso ao mercado laboral. O segundo nível é a pós-graduação, que inclui o mestrado, de um a dois anos dirigidos à especialização acadêmica ou profissional, ou à iniciação em tarefas de pesquisa, e o terceiro ciclo ou doutorado, encaminhado à pesquisa.

Os títulos superiores oficiais vão acompanhados de um documento normalizado, denominado Suplemento Europeu ao Título, que informa tanto do nível e do conteúdo dos estudos como das competências e capacidades profissionais adquiridas. Esse aspecto é importante, pois implica a elaboração dos currículos em função de resultados de aprendizado, que devem estar de acordo com as necessidades do mercado laboral.

A unidade de validação da atividade acadêmica deixa de ser o número de horas com o professor (horas/aula), e é substituída pelas horas de trabalho do aluno necessárias para superar cada matéria (assistência, estudo, preparação de exercícios, realização de exames, etc.). É o denominado European Credit Transfer System (ECTS), o Sistema Europeu de Transferência de Créditos, no qual um crédito ECTS equivale a cerca de 25 a 30 horas de trabalho do aluno. Cada curso ou ano acadêmico consta de 60 ECTS, o que implica uma dedicação ao estudo equivalente às horas de um trabalho de tempo integral.

Como garantia de qualidade, as instituições educativas e suas titulações devem ser submetidas a sistemas de acreditação e avaliação interna e externa, pelo qual são constituídas, pelas Agências de Avaliação de Qualidade, como organismos de acreditação e avaliação (na Espanha, a Aneca, e em Madri, a Acap).

Em termos gerais, no sistema educativo espanhol, o primeiro ciclo de educação superior é denominado graduação e consta de quatro cursos (240 ECTS), e os mestrados se desenvolvem entre um ou dois cursos, com um mínimo de 60 ECTS e um máximo de 120 ECTS.

Como ensino superior, os estudos da Escola Superior de Conservação e Restauração de Bens Culturais estão passando por uma nova transformação para se adaptar ao Espaço Europeu de Educação Superior³. Essa adaptação iniciou no ano 2006 com a atual Lei Orgânica de Educação⁴, que inclui o ensino da conservação e restauração dentro da educação artística superior como ensino não universitário.

De acordo com a Lei Orgânica de Educação, os estudos de conservação e restauração que serão cursados pelas escolas superiores – que vão oferecer um título equivalente, a todos os efeitos, à graduação universitária – poderão oferecer estudos de mestrado e estabelecer fórmulas de colaboração com a universidade para organizar estudos de doutorado próprios.

Embora, na Espanha, o pré-requisito para o acesso aos postos oficiais de conservador-restaurador seja a graduação, é muito importante que exista a possibilidade de atingir o mestrado, por ser o nível de titulação exigida para esses profissionais em alguns países europeus. Isto se deve às propostas da Ecco (European Confederation of Conservator-Restorers' Organisations) e ENCoRE (European Network for Conservation-Restoration Education), do Parlamento e do Conselho Europeu, que reivindicam a regulamentação da profissão de conservador-restaurador, e por sua vez solicita para esses estudos o máximo nível, isto é, cinco anos de estudos superiores específicos de conservação e restauração (300 ECTS), com acesso a doutorado⁵.

O sistema educativo espanhol não contempla para os estudos de conservação e restauração a possibilidade do chamado “mestrado integrado” (5 anos – 300 ECTS), mas o requerimento do Ecco e ENCoRE pode ser cumprido completamente pelos estudos de graduação com mestrado: os anteriores títulos de bacharelado com um mestrado de dois cursos (3 + 2), e os novos graduados com um mestrado de um ano (240 ECTS + 60 ECTS). Essas três possibilidades são encontradas em diferentes centros docentes europeus.

Como membro de ENCoRE, a ESCRBC trabalha há anos pela melhor adequação do ensino da conservação e restauração, e colabora ativamente com o Ministério da Educação, na normativa estatal de regulamentação desse tipo de ensino, e com a Comunidade de Madri, no âmbito autónomo.

Os novos cursos de graduação em conservação e restauração estão estruturados em quatro cursos (240 ECTS), dois de noções gerais e dois de especialidades, e acrescenta-se às cinco especialidades anteriores a de mobiliário. Os cursos de noções gerais fornecem ao aluno uma formação geral em conservação e restauração que o capacita para poder abordar com responsabilidade trabalhos técnicos básicos sobre diversos bens culturais, dando-lhe condições de buscar um maior nível de especialização. Os dois últimos anos, de formação específica nas especialidades de bens arqueológicos, documento gráfico, escultura, mobiliário, pintura ou tecidos, incluem estágios externos, reconhecidos como elementos indispensáveis para a completa formação do futuro profissional, e a elaboração de um projeto de final de curso em que sejam integrados todos os conhecimentos adquiridos.

O Ministério da Educação regulamenta o ensino de conservação e restauração estabelecendo setenta por cento de conteúdos básicos para todas as escolas⁶. Isso garante uma formação multidisciplinar baseada no conhecimento coordenado de matérias científicas, humanísticas, técnico-artísticas e de

[3] Véase VIÑAS LUCAS, R. (2011): «Desarrollo del Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales en la ESCRBC». *Pátina* [16]. 203-224.

[4] Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. (LOE).

[5] ECCO-ENCoRE (2003): Paper on Education and Access to the Conservation-Restoration Profession. Aprobado por la Asamblea General de ECCO (Bruselas, 7 de marzo de 2003) y por la Asamblea General de ENCoRE (Turín, 9 de mayo de 2003).

[6] Real Decreto 635/2010, de contenido básico de las enseñanzas de Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales

gestão, assim como o exercício prático de destrezas aplicadas sobre obra real, e um currículo elaborado de acordo com as recomendações oriundas de diversos fóruns profissionais e docentes internacionais no âmbito da conservação e restauração (Icom⁷, ENCoRE – Ecco⁸, AGSS⁹). (Ver tabela Conteúdo básico dos planos de estudos de graduação em conservação e restauração de bens culturais)

A normalização dos ensinamentos de conservação-restauração assegura a adequação às competências profissionais e nos aproxima do objetivo de uma profissão regulamentada, já que as titulações que habilitam o exercício profissional têm uma percentagem de conteúdos mínimos similares. Por outro lado, permite unificar os critérios das diversas escolas superiores de conservação e restauração e facilita o intercâmbio de estudantes.

Para o acesso aos estudos é preciso ter a posse do título de segundo grau (educação secundária), e passar numa prova específica, que valoriza a maturidade, os conhecimentos e as aptidões necessárias para o melhor aproveitamento do curso. Estão reservadas quinze por cento das vagas, sem realização da prova de acesso, aos técnicos superiores de artes plásticas e *design*. No caso concreto da ESCRBC, ofertam-se em cada curso quarenta vagas, seis delas de acesso direto.

Para uma qualidade adequada do ensino, o Ministério também regulamentou os pré-requisitos das instalações e a relação numérica professor-aluno¹⁰, que ficou estabelecida como sendo de, no máximo, dez alunos por professor para as matérias de conteúdo prático, e vinte nas teóricas.

Cumprindo com os compromissos para o estabelecimento do Espaço Europeu de Educação Superior, o primeiro curso de graduação em conservação e restauração de bens culturais na ESCRBC foi implantado no ano 2010; no ano 2012, a última turma da anterior diplomatura finalizou seus estudos e os primeiros graduados vão concluir sua formação em 2014¹¹.

O perfil profissional desses titulados formados pela ESCRBC é, de acordo com a regulamentação vigente, o de

“técnico qualificado para analisar e diagnosticar o estado de conservação dos bens culturais, definir, planificar e executar estratégias, planos e tratamentos de conservação-restauração e redigir e dirigir projetos de conservação-restauração. Este profissional estará capacitado para participar na gestão de coleções e se responsabilizar pela sua conservação preventiva, realizar a assessoria técnica e para o exercício da pesquisa e docência”¹².

A atual atribuição da ESCRBC na Direção Geral de Universidades e Pesquisa do Conselho de Educação da Comunidade de Madri é um impulso para nossos ensinamentos e nos permite assumir os novos desafios: implantação completa do currículo de graduação, adaptação das anteriores titulações, participação em projetos europeus para a mobilidade de alunos e professores, desenvolvimento das competências de pesquisa e estudos de pós-graduação.

[7] *El conservador-restaurador: Una definición de la profesión*. Copenhague, ICOM, 1984.

[8] Documento de Viena: A framework of Competente for Conservator-restorers in Europe, ENCoRE – Proyecto FULCO, 1998

Professional Guidelines: European Confederation of Conservator-Restores Organizations, ECCO, 2002, 2003 y 2004.
Paper on Education and Access to the Conservation-Restoration Profession, ECCO – ENCoRE, 2003.

[9] Documento de Pavia: Summit europeo Tutela del Patrimonio Culturale: Verso un profilo europeo del restauratore di beni culturali. Tutela, Associazione Giovanni Secco Suardo, 1997

CON.BE.FOR: Ricerta comparativa conservatori-restauratori di beni culturali in Europa, Lurano, Associazione Giovanni Secco Suardo, 2000.

[10] Real Decreto 330/2010, de requisitos mínimos de los centros que impartan Enseñanzas Artísticas Superiores.

[11] El actual currículo de la ESCRBC se encuentra en el Decreto 33/2011 de la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid, por el que se establece el Plan de Estudios para la Comunidad de Madrid de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales.

[12] Artículo 3 del Real Decreto 635/2010, de contenido básico de las enseñanzas de Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales.

Conclusões

O conservador-restaurador é o profissional *responsável* pela conservação e restauração material dos bens culturais, assim como pela *determinação dos critérios* de intervenção, com os conhecimentos, habilidades e destrezas necessários *para realizar tratamentos* e garantir sua *integridade e permanência*¹³. Em suas mãos está a salvaguarda de nosso patrimônio cultural.

Desde seus antecedentes até o atual desenvolvimento no marco do Espaço Europeu de Educação Superior, a ESCRBC tem se aproximado cada vez mais do cumprimento dos dez pontos que considera fundamentais para a formação de profissionais da conservação-restauração¹⁴:

1. *Acesso restrito* segundo conhecimentos e aptidões demonstráveis, permitindo um ensino não massivo e evitando um desequilíbrio em relação à demanda laboral.
2. Estudos *diretamente orientados* à conservação-restauração, com alto conteúdo de ensinamentos *práticos*, integrados no currículo *interdisciplinar* com conteúdos de teoria e prática da conservação e restauração, científicos, humanísticos, técnico-artísticos e de gestão, claramente focados na formação integral do conservador-restaurador.
3. Desenho dos planos de estudos para que sejam *equiparáveis* aos de outros países, facilitando o intercâmbio e a circulação de estudantes e docentes.
4. Nível equivalente ao primeiro e segundo ciclo *de ensino superior* (*nível de graduação e pós-graduação*) com possibilidade de acesso a estudos de terceiro ciclo ou doutorado.
5. Estudos vinculados ou em colaboração com a universidade, permitindo uma conexão entre a docência e a *pesquisa*.
6. Vinculação ou colaboração com os principais *centros de conservação-restauração* para facilitar o acesso a determinados meios, tecnologia de ponta e, inclusive, estágios dirigidos.
7. *Titulação específica de conservação-restauração*, na qual estejam contempladas diversas *especialidades* segundo a idiosincrasia de cada sociedade.
8. Titulação *equiparável à de outros países*, para facilitar a circulação e o intercâmbio de profissionais.
9. Sistema de *homologações e/ou convalidações* que permitam acessar ao título aos formandos anteriores ou aos conservadores-restauradores “pioneiros” que iniciaram sua atividade profissional antes da implantação dos estudos regulamentados.
10. Titulação *oficial reconhecida que habilite o exercício profissional*, evitando qualquer confusão a respeito das competências de outras titulações ou profissionais, assim como a intrusão profissional.

O empenho pelo merecido reconhecimento acadêmico e profissional da conservação e restauração de bens culturais é o último ponto em que é preciso o maior incentivo. A regulamentação da profissão se distancia das competências dos centros educativos, mas estes podem contribuir para fazer dela mais acessível com a melhora e dignificação de seu ensino e visibilizando o problema diante da sociedade.

[13] Memoria del Seminario “Estudios previos de adaptación a la nueva titulación de Grado”. Grupo de trabajo de profesores de la ESCRBC – Madrid, abril de 2006.

[14] VIÑAS LUCAS, Ruth (2004). Evolución de la Enseñanza de la conservación-restauración en España y estado actual. *Primer foro de Conservación del Patrimonio Cultural*. Universidad Simón Bolívar (Caracas-Venezuela). 4 y 5 de enero de 2004.

VIÑAS LUCAS, Ruth (2008). La conservación y restauración de Bienes Culturales en el nuevo contexto educativo español. *PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, nº 66, mayo de 2008, pp106-123.

| CONTEÚDO BÁSICO DOS PLANOS DE ESTUDOS DE GRADUAÇÃO EM CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE BENS CULTURAIS | | |
|--|---|-------------------------------|
| MÓDULOS | DISCIPLINAS DE FORMAÇÃO BÁSICA | TOTAL FB: 105 CRÉDITOS |
| FUNDAMENTAÇÃO | - Princípios técnicos e metodológicos de conservação-restauração | 25 |
| | - Conservação preventiva: bens <i>in situ</i> , depósito, exposições e deslocamentos | 6 |
| INSTRUMENTAL | - Procedimentos e técnicas artísticas | 10 |
| | - Técnicas de obtenção e tratamento de imagens | 6 |
| | - Recursos informáticos aplicados à conservação-restauração | 4 |
| CIENTÍFICO-TECNOLÓGICO | - Química, física e biologia: fundamentos e aplicação à conservação-restauração | 16 |
| | - Tecnologia e propriedades dos materiais | 6 |
| PESQUISA | - Metodologia da pesquisa e da documentação | 4 |
| HISTÓRICO-CRÍTICO | - História dos bens culturais | 10 |
| | - Gestão do patrimônio cultural | 5 |
| | - Teoria e História da conservação-restauração, e normativa para a proteção do patrimônio | 5 |
| GESTÃO PROFISSIONAL | - Gestão e organização profissional | 4 |
| | - Projetos de conservação e restauração | 4 |
| DISCIPLINAS OBRIGATÓRIAS DE ESPECIALIDADE | | TOTAL OE: 53 CRÉDITOS |
| FUNDAMENTAÇÃO | - Metodologia e práticas da conservação-restauração da especialidade correspondente | 35 |
| INSTRUMENTAL | - Técnicas do bem cultural da especialidade correspondente. Aplicação à conservação-restauração | 8 |
| HISTÓRICO-CRÍTICO | - História do bem cultural da especialidade correspondente. Aplicação à conservação-restauração | 10 |
| INTEGRAÇÃO | ESTÁGIOS EXTERNOS | 3 |
| | TRABALHO FINAL DE GRADUAÇÃO | 6 |
| TOTAL CONTEÚDO BÁSICO | | 167 |

CURRICULUM VITAE

RUTH VIÑAS LUCAS

Graduação em Encadernação, diplomação em Conservação e Restauração de Bens Culturais, especialidade: Documento Gráfico. Licenciatura em Psicologia. Doutorado em Belas Artes.

Atualmente, é diretora da Escola Superior de Conservação e Restauração de Bens Culturais e professora titular da Escola Superior de Conservação e Restauração de Bens Culturais, desde 1986, lecionando matérias relativas à teoria e prática da conservação e restauração de documentos gráficos.

FOTOGRAFIA APLICADA À CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO

David Gómez Lozano

O que chamamos coloquialmente fotografia é uma técnica ou, melhor, um conjunto de técnicas de obtenção de imagens da realidade que surgiu durante o primeiro terço do século XIX, há quase duzentos anos.

Sempre são citados os franceses Niepce e Daguerre e o inglês Talbot como os pais da fotografia. Mas não foram esses os únicos que naquelas primeiras décadas do XIX pesquisaram sobre a obtenção mais ou menos mecânica de imagens. De fato, entre os pioneiros da fotografia cabe citar o brasileiro de origem francesa, Hercules Florence. Na realidade, Florence antecipou-se em mais de uma década diante de seus colegas europeus, desenvolvendo um procedimento para a fabricação de etiquetas baseado na fotossensibilidade dos sais da prata.

Fotografia e veracidade

Dentre as características mais marcantes das imagens fotográficas, uma das mais apreciadas é, sem dúvidas, a sua forte carga documental. Fala-se muito (e continuará falando-se disso) sobre a questão da veracidade da imagem fotográfica, um assunto realmente apaixonante. Até que ponto uma fotografia pode ser considerada um documento de veracidade inquestionável?

Ao longo da história, são inumeráveis os exemplos de fotos fictícias, de falsificações da realidade. Como, por exemplo, as de William Mumler (1832–1884), famoso fotógrafo estado unidense e introdutor de um gênero conhecido como “fotografia de espíritos”. Aparentemente, Mumler tinha a rara habilidade de retratar as pessoas junto a algum ser querido já falecido. Esse fotógrafo teve seu momento de glória quando fotografou a viúva do presidente Abraham Lincoln, supostamente, junto ao fantasma de seu marido.

Mumler morreu pobre e suas imagens foram finalmente repudiadas como vulgares impressões sobrepostas, embora (isto talvez seja o mais chocante de sua trajetória profissional) tenha sido julgado pelo delito de falsificação e declarado inocente por um tribunal.

Outro caso famoso de falsificação fotográfica é o de Nikolai Ivanovich Yezhov (1895–1940), chefe da polícia secreta soviética durante o grande expurgo dos anos 1930 e conhecido entre os foto-historiadores como “comissário de guerra fantasma”. Após sua queda na desgraça, Yezhov acabou sendo vítima da repressão stalinista que ele próprio ajudou a estabelecer. Condenado a morte, após a sua execução, foi literalmente apagado de todas as fotos em que aparecia junto a Stalin e ao resto do aparato do partido, numa grosseira tentativa de fazê-lo desaparecer da história oficial soviética.

Os casos de Mumler e Yezhov demonstram que a edição de imagens não é novidade nem algo necessariamente ligado ao Photoshop e a outros programas de edição de imagens, embora seja certo que hoje em dia resulte mais simples manipular as fotografias do que no passado.

Em todo caso, falar de “edição” quando em realidade nos referimos a falsificação (enganação, finalmente) não deixa de ser um subterfúgio e, definitivamente, uma forma de manipular a realidade.

Relação de iluminação e relação de contraste

Na conservação do patrimônio cultural, a fotografia é uma ferramenta de primeira ordem, empregada para obter a maior quantidade possível de informação a respeito dos objetos que se quer preservar. Não se trata, no entanto, de fazer belas fotos de bens culturais. Não se trata de idealizar a realidade, mas de demonstrá-la tal e como é.

O problema é que as coisas não apresentam sempre e em toda ocasião a mesma aparência. À luz de velas, é dito (e é verdade) que as pessoas têm uma aparência mais agradável que, por exemplo, sob a luz de lâmpadas fluorescentes domésticas.

É necessário desenhar um padrão de iluminação ao qual submeter todas as imagens cujo fim seja documentar de modo realista o estado de conservação dos bens culturais. Para isso, e por um lado, haverá de se controlar a *cor* da luz empregada durante a sessão. Por outro lado, deve-se controlar a disposição, a situação das fontes de luz, e com isso a *forma* em que a luz incide sobre o sujeito.

Chama-se “relação de iluminação” a diferença de iluminação recebida por cada uma das partes do sujeito. Quando todo o sujeito recebe a mesma quantidade de luz, costuma-se dizer que a relação de iluminação é 1:1 (isto é, “1 a 1”) e é a regra que deve ser seguida na hora de iluminar um objeto e reproduzi-lo adequadamente. A ideia é o seguinte: iluminemos o objeto da forma mais uniforme possível, fazendo com que todo ele receba a mesma quantidade de luz. Se esse objetivo for atingido, as partes mais claras do objeto vão refletir mais luz e as mais escuras, menos luz. Logo, todo ele será

reproduzido de maneira bastante próxima a como é percebido na realidade. Claro que existem ocasiões em que é conveniente alterar a relação de iluminação, de modo que uma parte do objeto receba mais luz do que o resto, mas geralmente se busca uma iluminação equilibrada, uma relação de iluminação de 1:1.

É por isso que, ao se fotografar em espaços exteriores e não houver fontes de luz artificial, é preferível fazer isso em dias em que o céu esteja totalmente nublado (ou, em dias de sol, procurar um lugar na sombra), pois a iluminação resulta mais uniforme nessas circunstâncias do que sob a plenitude do sol.

Uma forma relativamente simples de obter uma iluminação uniforme consiste em introduzir o sujeito numa “caixa de luz”, um espaço totalmente rodeado por algum material translúcido. Deste modo, ao situar as fontes de luz no exterior de tal espaço não serão geradas sombras consideráveis. A câmera deverá ficar igualmente fora dessa estrutura, por isso, para obter as imagens, deve-se fazer um pequeno orifício nessa estrutura.

Como já foi dito, se a cena for iluminada de maneira uniforme, as altas luzes do objeto vão se mostrar mais claras e as sombras mais escuras. A diferença máxima na luz refletida pelas diversas partes do objeto nos oferece um sinal de seu contraste. Referimo-nos então à “relação de contraste” ou diferença entre as partes mais claras e mais escuras de uma cena. A relação de contraste é, então, consubstancial à relação de iluminação, mas também à natureza intrínseca de cada objeto.

Por exemplo, se pretendo fotografar a fachada do Museu Nacional num dia nublado, a iluminação será muito uniforme (apresentando uma relação próxima a 1:1). Porém, se fotografo sob esse mesmo céu uma tela com uma figura em tons claros sobre um fundo escuro, a tela apresentará um contraste elevado, produto da diferença entre a luz que reflete o fundo escuro e a que reflete a figura (mais clara).

Portanto, o contraste não depende exclusivamente da iluminação. Uma imagem tomada com uma relação de iluminação 1:1 poderá mostrar um contraste muito maior dependendo da natureza do objeto fotografado.

Reprodução realista das cores

Resolvido o problema da uniformidade na iluminação, procede-se à questão da cor da luz a ser empregada. Como é sabido, as fontes de luz rara vez emitem uma só cor ao longo de sua vida útil. Por outro lado, tampouco costumam emitir uma cor neutra, geralmente se emite luz com a predominância de alguma cor. Nem sequer o sol emite luz neutra e da mesma cor ao longo do mesmo dia, isso sem falar das cores emitidas ao longo das diversas estações do ano. A passagem de uma mera nuvem pelo céu pode fazer com que a luz solar mude drasticamente sua cor. A cor da luz solar também varia com a latitude geográfica.

Para reproduzir adequadamente a cor dos objetos, o primeiro que precisamos é empregar fontes de luz com um *índice de reprodução cromática* elevado. O índice de reprodução cromática (que pode ser denominado em algumas ocasiões IRC, outras CRI e outras vezes Ra) é um valor indicativo da capacidade de uma fonte de luz para reproduzir fielmente as cores. As fontes de luz aconselhadas para reproduzir um bem cultural deveriam apresentar um IRC maior ou igual a 90, embora geralmente se aceitem valores sensivelmente inferiores (chegando inclusive a 80).

Tanto as luzes de incandescência como as de halogêneo ou o sol por si mesmo atingem um valor CRI de 100, o máximo da escala, pelo qual todas elas são adequadas para fotografar obras de arte. Os fluorescentes domésticos tem um valor inferior e seu uso não é recomendado para a reprodução de bens culturais. Somente alguns fluorescentes, fabricados especialmente para aplicações fotográficas, apresentam coeficientes CRI acima de 90, nesses casos seu uso é recomendado.

Algo parecido ocorre com os LED: seu valor CRI costuma estar em torno de 80, pelo que a princípio não parecem a melhor opção como fonte de luz para reproduzir bens culturais. No entanto, nos últimos tempos tem aparecido no mercado fotográfico lâmpadas a base de LED cujo coeficiente de Ra tem sido melhorado, superando inclusive o valor 90 da escala.

Além de empregar fontes de luz com um alto índice de reprodução cromática, é preciso relacionar a cor da luz com a resposta de cor do sensor da câmera digital que se esteja utilizando. Isso, felizmente, é algo relativamente simples. Nesse sentido, cabe afirmar que o desenvolvimento da fotografia digital veio para simplificar grandemente a reprodução de bens culturais. Há alguns anos, para fazer o catálogo de uma exposição era preciso andar carregando focos pesados, película calibrada especificamente para a cor da luz emitida por esses focos, uma mala de filtros coloridos para corrigir eventuais desvios cromáticos, um termocolorímetro, etc. Além do mais, os resultados nem sempre eram os ideais, porque uma revelação não tão perfeita pode prejudicar o trabalho do fotógrafo.

Hoje, como já foi dito, tudo é muito mais fácil. As câmeras digitais trazem consigo várias cores de luz (ou valores de *temperatura da cor*, escala que mede em graus Kelvin a cor da luz). Cada um desses valores corresponde a um tipo de fonte de luz: lâmpada doméstica, luz de *flash*, céu despejado, céu nublado, etc. Só é preciso ajustar o tipo de fonte de luz empregada à resposta da câmera e as cores vão se reproduzir de forma aceitável.

É claro que, se o que se quer é o melhor resultado possível é preciso dar mais um passo e calibrar especificamente a câmera para a luz de nossas fontes. Isso pode ser feito de uma forma relativamente simples, seguindo as instruções do fabricante da câmera. Para isso, o normal é utilizar como referência algum elemento neutro, geralmente branco ou cinza. Se dispuser de um termocolorímetro (algo pouco habitual, porque são caros e cada vez mais difíceis de se encontrar), pode-se medir com ele a temperatura de cor das fontes de luz e selecionar tal valor na câmera (nem todas as câmeras apresentam essa opção). Por outro lado, se fotografarmos empregando um formato bruto (ou RAW), tudo isso é desnecessário, já que se pode ajustar exatamente a cor durante o posterior processo de edição.

O modo profissional de reproduzir fielmente as cores é algo mais complexo, mas não muito mais do que isso. Consiste em criar o que é chamado de *perfil* de câmera específico, não só para a luz empregada, mas também para nosso modelo concreto de câmera.

Para perfilar uma câmera, emprega-se uma carta de cor junto com um programa de informática especialmente desenhado para isso. O procedimento consiste em fotografar uma mostra ou carta de cor em formato RAW, empregando a luz que vamos utilizar nas fotografias definitivas. Após isso, a imagem da carta de cor deve ser convertida em formato DNG (um formato de imagem bruto, aberto e universal) e selecionada pelo programa mencionado. O *software* de criação de perfis reconhece os quadros de cor da carta e designa a cada um deles um valor predeterminado RGB. Ao fazer isso, cria-se um pequeno arquivo informático, que mais tarde poderemos designar a todas as fotos realizadas com a mesma câmera e em idênticas condições de luz. Desse modo, aparentemente complexo, em menos de dez minutos pode-se criar um perfil de câmera que vai nos possibilitar reproduzir as cores do original com uma fiabilidade extrema.

Até aqui a primeira e elemental aplicação da fotografia à restauração de bens culturais não é mais nem menos do que a reprodução fidedigna do estado de conservação da peça. Um bom relatório de conservação deverá incluir imagens verazes de todas as superfícies do sujeito – tomadas frontais, laterais e traseiras – empregando diferentes esquemas de iluminação (luz frontal, luz rasante e luz transmitida pelo próprio objeto).

Fotomacrografia, fotomicroscopia, fotomicrografia

Mas a fotografia oferece muitas outras possibilidades para enriquecer a documentação dos bens culturais. Por exemplo, por meio da fotografia podem-se obter imagens de pequenos detalhes do objeto, tão pequenos que não poderiam ser vistos a olho nu. O chamado *fator de ampliação* ou relação de aumento entre o objeto original e sua imagem fotográfica é um dado indicativo do tamanho a que se reproduzirá o objeto no interior da câmera fotográfica. Expressa-se como o quociente entre imagem (I) e objeto (O) e é um conceito que estamos habituados a usar, por exemplo, quando se lê um mapa ou se usa maquetes a escala.

Segundo o grau de ampliação das imagens e o equipamento necessário para sua obtenção, podem-se destacar duas técnicas diferentes: *fotomacrografia* e *fotomicroscopia*. Geralmente se confundem ambos os conceitos e, além disso, é frequente empregar erroneamente o termo “macrofotografia” para se referir à fotomacrografia. Convém insistir, contra a crença popular, de que uma macrofotografia não passa de uma foto muito grande, sem estabelecer o valor de seu grau de ampliação em relação à imagem obtida na câmera.

Segundo o grau de ampliação na câmera do tamanho do objeto fotografado, podemos fazer uma distinção – como já foi dito – entre fotomacrografia e fotomicroscopia. O limite entre ambas as

disciplinas não é rígido, e cada autor estabelece valores distintos. O critério mais extenso estabelece para as fotomacrografias um grau de ampliação no intervalo de 1:10 e 10:1 em relação ao tamanho do objeto original. Para obter tal relação de tamanho entre o original e sua imagem na câmera, deve-se empregar uma objetiva especial que permita aproximar-se do sujeito mais do que uma *normal* o permitiria. Essas objetivas especiais para fotografar de perto costumam ser denominados por seus fabricantes “objetivas macro” ou “micro”, o que de algum modo contribui para a confusão na hora de se referir a essas técnicas especializadas de obtenção de imagens.

Ao permitir o foco a uma distância menor, as objetivas macro possibilitam a reprodução do sujeito no sensor a um tamanho maior. Atualmente, a maioria das objetivas tem uma certa capacidade “macro”, mas por não estarem desenhadas para um uso específico de perto, a qualidade de suas imagens se ressentem quando são feitas fotos de perto assim. Só algumas poucas objetivas estão desenhadas para oferecer a máxima qualidade em tomadas de perto. Costumam ser objetivas de *design* simétrico (isto é, com grupos de lentes idênticas em ambos os lados de seu centro ótico) e seu diafragma (a superfície da lente situada a maior distância do plano onde se forma a imagem) costuma ser plano ou minimamente curvo.

Se não tiver uma objetiva macro, ainda é possível obter fotomacrografias a partir do uso de acessórios como foles macro, tubos de extensão ou anéis de aproximação. Todos esses elementos permitem separar a objetiva do plano onde se forma a imagem e com isso focar a uma distância menor, com o qual se aumenta a razão de ampliação. Infelizmente, o emprego de quaisquer desses acessórios reduz a quantidade de luz que chega ao sensor e aumenta a *difração*, fenômeno ótico-físico pelo qual a qualidade da imagem se reduz.

Outros acessórios que podem ser usados para obter fotomacrografias são as lentes de aproximação e os anéis inversos. Estes últimos permitem instalar a objetiva sobre o corpo da câmera por meio do diafragma, isto é, ao contrário de como isso é feito tradicionalmente. Uma objetiva assim inversa vê reduzida sua distância mínima de foco, o que permite que se tirem fotos a uma distância menor, aumentando a relação de tamanho entre objeto e imagem.

Quando precisemos obter imagens num grau de ampliação em câmera maior de 10:1, falamos de *fotomicroscopia*. Para obter esta razão de ampliação tão elevada, não basta empregar uma câmera convencional; é preciso empregar um microscópio, por isso o nome.

É preciso insistir no fato de que o conceito de ampliação faz referência ao tamanho da reprodução *no interior da câmera, no sensor*. É muito importante ter isso presente, pois, como se sabe, é possível ampliar uma imagem original pequena – como a de um negativo ou uma diapositiva ou aquela obtida pelo sensor de uma câmera digital moderna – e fazer com ela uma imagem tão grande como a fachada de um edifício. Porém, essa imagem não seria uma fotomacrografia, mas uma “macrofotografia” (isto é, uma foto grande). Não é, portanto, apropriado empregar como sinônimos conceitos tais como fotomacrografia e macrofotografia, algo que – por outro lado – ocorre inclusive em alguns manuais de fotografia.

Quanto ao termo *fotomicrografia*, muitas vezes se emprega – erroneamente – como sinônimo de fotomicroscopia. Na realidade, a fotomicrografia não tem nada a ver com as técnicas antes descritas, já que consiste na reprodução fotográfica de documentos com suportes reduzidos (tais como microfilmes ou microfichas).

Por serem tão pequenas, as fotomicrografias não podem ser observadas a olho nu e requerem algum meio de ampliação para serem vistas. As fotomicrografias mais antigas de que se tem notícia são as do John B. Dancer (1812–1887) que obteve em cerca de 1850. As imagens de Dancer são tão pequenas que para poder vê-las adequadamente é necessário empregar um microscópio.

Fotografia panorâmica, fotografia esférica e multirresolução para mosaicagem de imagens

A fotografia panorâmica constitui outro recurso de grande utilidade na hora de documentar o patrimônio cultural, especialmente os espaços arquitetônicos. A origem de seu uso remonta ao início da fotografia. Os primeiros panoramas consistiam em daguerreótipos tomados sucessivamente a partir do mesmo lugar, por meio do giro da câmera sobre um eixo vertical.

Desde esse momento e ao longo da história da fotografia, se desenharam numerosos modelos de câmeras panorâmicas que permitem obter um amplo ângulo visual numa única imagem. Essas câmeras empregavam às vezes um objetivo móvel para impressionar, parcialmente e pouco a pouco, a película fotográfica. Em outras versões, era a película a que se movimentava ao redor de uma objetiva imóvel.

Hoje em dia, a fotografia panorâmica goza de uma inusitada efervescência. Existem numerosos programas informáticos que permitem unir séries de fotografias para gerar panorâmicas de até 360° de circunferência. O mercado oferece também numerosos modelos de rótulas panorâmicas, algumas delas motorizadas.

Também é possível gerar mosaicos compostos por várias filas e colunas de imagens. De modo similar ao que ocorre com as panorâmicas, esses mosaicos alcançam uma resolução muito elevada, devido a que a imagem final está composta por muitas imagens parciais da mesma cena, juntas por meio de um *software*. As fotografias assim obtidas costumam ser denominadas *multirresolução para mosaicagem de imagens* e podem ser guardadas como arquivos de imagem (tais como .jpg ou .tif) e também como arquivos de vídeo (.wav ou .html) sobre os quais é possível se deslocar movimentando o cursor. Por outro lado, muitas câmeras digitais permitem realizar numa única tomada imagens panorâmicas de até 360°, sem necessidade de pós-produção.

Também é possível obter imagens que percorram um espaço esférico completo. Esse tipo de imagem é útil especialmente na hora de documentar o interior de edifícios ou, por exemplo, em

jazidas arqueológicas. As imagens esféricas guardam-se em formato de vídeo e podem ser percorridas com ajuda do *mouse*. O número de imagens necessário para obter um panorama esférico dependerá do ângulo coberto pela objetiva empregada. Tal ângulo depende tanto da distância focal da objetiva como do tamanho do sensor da câmera utilizada. Nesse sentido, quanto menor for a distância focal da objetiva empregada e maior for o tamanho do sensor, o número de imagens necessário para obter uma imagem esférica será menor, o que vai reduzir as exigências do equipamento informático a ser usado na montagem.

Fotografia infravermelha (IR)

O trânsito entre os séculos XVIII e XIX foi uma época de grande atividade científica. Entre outros grandes avanços, dois foram fundamentais para o desenvolvimento posterior da ciência: em 1800, enquanto estudava a decomposição da luz branca através do uso de um prisma de vidro, Sir William Herschel (1738–1822) descobre a existência de certas radiações invisíveis, situadas justamente *além* do vermelho e passa a chamá-las *ultravermelho* [hoje em dia são chamadas de *infravermelhas* (IR)]. Um ano depois, o alemão Wilhelm Ritter (1776–1810) descobre que também *mais perto* do violeta existem radiações invisíveis, e as chama *ultravioletas* (UV).

Todos os materiais fotográficos a base de prata são sensíveis às radiações ultravioletas, mas não às infravermelhas. Os primeiros materiais fotográficos somente eram sensíveis às radiações UV, violetas e azuis. Durante o último quarto do século XIX, e graças às investigações do cientista alemão Hermann Wilhelm Vogel (1834–1898), a sensibilidade das emulsões fotográficas foi se estendendo, primeiro até o verde, depois até o amarelo e mais tarde até o laranja. A princípios do século XX, já era possível alcançar o vermelho, com o que se completava a sensibilização a todas as cores da luz visível. Nos próximos anos, a evolução da indústria fotoquímica permitiu desenvolver película fotográfica sensível, inclusive, além do vermelho, na região IR do espectro, com o limite em torno dos 1.150nm. Posteriormente, não fora possível estender a sensibilização do material fotográfico além desse limite e, de fato, a película IR (que ainda hoje continua sendo fabricada, em sua versão para imagens em branco e preto) não costuma ser sensível além dos 900nm.

Como é sabido, as câmeras digitais dispõem de um sensor composto por um grande número de células fotossensíveis de silício (Si), chamadas *pixels*. Há vários tipos de sensores digitais, os mais comuns são os CCD e os CMOS. Sua estrutura é similar: ambos tipos de sensores constam de um número variável de fotocélulas, cada uma delas coberta por um filtro vermelho (R), verde (G) ou azul (B). As fotocélulas costumam estar dispostas no que é conhecido como *estrutura* ou *pauta Bayer* e que consiste numa quadrícula formada por filas e colunas de *pixels* R, G e B. O número total de células fotossensíveis com filtro verde é o dobro que o das células com filtro vermelho ou azul. Dito de outro modo, há tantos

pixels sensíveis ao G como a soma dos sensíveis ao R e ao B. Isso é assim justamente para conseguir que a sensibilidade às cores da câmera seja similar à de nossos olhos, que é maior ao verde e menor na medida em que nos aproximamos aos extremos do espectro visível (azul e vermelho).

Além dos CCD e dos CMOS, há um terceiro tipo de sensores digitais, o conhecido como Foveon X3, cuja estrutura é diferente à dos anteriores, pois todos seus *pixels* são sensíveis a R, G e B.

Independentemente do tipo de captador que incorpore uma câmera fotográfica, sua sensibilidade espectral não se limita às cores da luz visível. As câmeras convencionais também são sensíveis a uma porção do espectro IR, concretamente a que se estende aproximadamente até os 1.000nm.

De acordo com isso, qualquer câmera digital poderia captar radiações IR. Ou, o que acaba sendo a mesma coisa, qualquer câmera digital poderia ser utilizada para fazer fotografias IR.

Na realidade, os fabricantes costumam incorporar um filtro anti-IR (denominado normalmente filtro hot mirror) sobre o sensor da câmera para evitar que as radiações IR possam chegar a este e, com isso, afetar a reprodução dos tons.

Alguns modelos de câmera permitem retirar este filtro hot mirror, de modo que, ao fazê-lo, a sensibilidade da câmera ao IR se multiplica exponencialmente. Em outros casos, o filtro impede somente de forma parcial a passagem das radiações IR, pelo que bastará aumentar adequadamente o tempo de exposição para se obter imagens IR aceitáveis. Por último, existem no mercado numerosas empresas dedicadas a eliminar o filtro anti-IR das câmeras digitais, substituindo-o por um material da mesma grossura, mas transparente a esse tipo de radiações.

Além da possibilidade de se empregar câmeras convencionais – modificadas ou não – e das câmeras que levam um filtro hot mirror que pode ser retirado, de vez em quando aparece no mercado algum modelo de câmera especificamente desenhado para fotografia IR. Alguns desses modelos não empregam sensores de silício, mas de arsenieto de índio e gálio (InGaAs). A sensibilidade dessas câmeras abrange radiações entre 0.9–1.7 μ m, pelo qual (ao não ser sensível à luz visível) não precisa de filtros.

Além de dispôr de uma câmera sensível às radiações IR, é preciso usar uma objetiva adequada para captar esses tipos de radiações. De forma análoga, ao se referir à fotomacrografia, existem algumas objetivas especialmente desenhadas para oferecer sua melhor resposta na porção IR do espectro. Sempre que o orçamento permitir, essas objetivas especiais devem ser escolhidas na hora de fazer fotos IR de qualidade máxima.

Se o orçamento disponível não for suficiente para isso e for necessário optar por empregar uma objetiva convencional, é preciso considerar que algumas destas podem incorporar em alguma ou várias das suas lentes coberturas que refletem parcial ou totalmente as radiações IR. Isso vai provocar a aparição de uma área central mais clara no centro da imagem. Esse defeito é conhecido como “*hot spot*”

e pode, além do mais, gerar certo tingimento (geralmente em tom avermelhado, azulado ou magenta). Dependendo do modelo de câmera, da objetiva utilizada e inclusive da abertura do diafragma a usar, o efeito pode ser maior ou, pelo contrário, desaparecer.

Para obter imagens IR, além de uma câmera e objetiva adequada, é preciso usar algum filtro que impeça a passagem das radiações visíveis e que permita o passo das radiações IR. Para esse fim, fabricam-se numerosos filtros, cada um deles com um umbral de transmissão diferente. Também podem ser empregadas duas lâminas ou filtros polarizadores cruzados (isto é, com ângulos de polarização perpendiculares em relação ao outro). Colocados desta forma, dois filtros polarizadores impedem a passagem da luz visível, mas não o da luz IR.

Como fontes de luz para fotografia IR podem ser usadas todas as que emitem esse tipo de radiação invisível. Assim, as lâmpadas incandescentes e halogêneas, o *flash* eletrônico e alguns tipos de LEDs são perfeitamente úteis para esse tipo de fotografia. Não é o caso do sol, pois embora este emita IR, a quantidade dela que chega varia em função da meteorologia, latitude, hora do dia ou época do ano.

Para que uma imagem IR ofereça informação de algum valor para a documentação dos bens culturais, deve ser processada adequadamente. É muito raro obter uma imagem IR útil diretamente da câmera.

Quando obtemos uma imagem IR, sua aparência costuma ser mais ou menos monocromática (avermelhada ou verde, de acordo com o modelo de câmera). Sempre é necessário editá-la para melhorar seu contraste. Por isso, é conveniente – dir-se-ia, inclusive, que imprescindível – empregar formatos brutos (RAW) na hora de fazer fotografias IR, já que se tomamos as fotos em algum formato preeditado (como o comum .jpg), sequer teremos possibilidade de melhorar seu aspecto durante a edição.

Como regra geral, as imagens IR cujo fim seja a documentação de bens culturais se transformam a preto e branco, embora em ocasiões e segundo o filtro empregado na tomada, é possível obter certas (poucas) cores, que eventualmente poderiam oferecer informação de alguma utilidade.

Algumas das aplicações mais comuns da fotografia IR na documentação de bens culturais são o estudo aéreo de estruturas arqueológicas enterradas ou semienterradas pela vegetação, do desenho subjacente em obras pictóricas ou de documentos carbonizados ou censurados.

Existem dois procedimentos para obter imagens IR. Cada um deles pode oferecer informação diferente, pela qual pode ser empregado um ou outro, dependendo do caso.

O procedimento conhecido como *reflectância no infravermelho* é o mais comum e consiste no registro fotográfico das radiações infravermelhas que reflete um sujeito ao ser iluminado por uma fonte de luz IR. Ao ser exposto a radiações invisíveis, um sujeito pode absorvê-las, refleti-la ou transmiti-las, de modo semelhante a como seria feito com as radiações visíveis. No caso de refletir parcial ou totalmente as radiações IR recebidas, estas poderiam atingir a câmera e – após atravessar a objetiva – incidir sobre o sensor digital. Para que a imagem obtida corresponda unicamente a radiações IR, é preciso inserir um

filtro sobre a objetiva, de modo que impeça o passo ao resto de radiações, tanto visíveis como UV. A princípio, qualquer fonte de luz convencional pode ser empregada para essa técnica, sempre que emita uma quantidade suficiente de radiações IR. Por outro lado, não é necessário filtrar as fontes de luz, pelo qual é possível trabalhar com luz visível.

A reflectância infravermelha aplica-se com êxito no estudo das tintas: as que são a base de preto carvão ou azul da Prússia mostram-se muito escuras ao ser fotografadas pela reflectância de infravermelho, enquanto as ferrogálicas tendem a mostrar uma aparência cinza (salvo as que tenham sido secadas, o que elimina delas o galato férrico e, com isso, reduz a opacidade ao IR). Por sua vez, as tintas feitas de anilina se mostram transparentes ou semitransparentes às radiações IR.

São famosos os trabalhos do Dr. Bendickson, da Biblioteca Huntington, que conseguiu restituir com ajuda dessa técnica o conteúdo de um manuscrito do século XVII censurado pela Inquisição. Devido a que a tinta empregada pelo censor mostrava-se transparente ao IR, não foi difícil obter imagens fotográficas nítidas das passagens censuradas. A reflectância IR também permite decifrar documentos deteriorados pelo tempo ou carbonizados. Para isso, é preciso que exista alguma diferença física entre o suporte e o resíduo escrito. Quando isso ocorre, o primeiro será reproduzido em tom claro – devido à sua maior capacidade para refletir o IR – enquanto a tinta carbonizada vai se mostrar em tom escuro, pela sua maior absorção de tais radiações. Por esse motivo, a reflectância IR tem sido empregada com grande êxito, por exemplo, para o estudo dos famosos papiros do Mar Morto.

A outra técnica de fotografia infravermelha que se emprega na conservação é a *luminiscência infravermelha*. Está baseada no fenômeno pelo qual certos materiais geram radiações ao serem estimulados por determinadas emissões de luz. Dependendo da distribuição espectral da luz geradora, o sujeito poderá ou não responder a ela. No caso de ser assim, a resposta vai consistir na emissão de radiações de maior longitude de onda do que as originais. Quando a resposta é em forma de radiações infravermelhas, falamos de luminiscência (ou fluorescência) infravermelha. A luminiscência infravermelha emprega geralmente uma ou várias fontes de luz filtradas para emitir somente radiações visíveis de uma determinada longitude de onda. Igualmente e para evitar que qualquer radiação não infravermelha possa alcançar o sensor, é preciso colocar um filtro opaco diante da objetiva. Esse filtro vai impedir a passagem tanto da luz visível como da luz ultravioleta, permitindo unicamente às radiações IR penetrar no interior da câmara.

Essa técnica é especialmente de utilidade em arqueologia, devido à grande e díspar fluorescência de alguns minerais e pigmentos usados na confecção de numerosos objetos arqueológicos.

Reflectografia de infravermelho

A reflectografia de infravermelho surge a finais dos anos 1960, a partir das pesquisas do holandês Van Asperen de Boer, que empregava uma câmara de vídeo que continha um tubo Vidicon, sensível ao infravermelho. Esse sistema conseguia perceber radiações de até 1.300nm, pelo qual chegava a elevar o limite oferecido pela película infravermelha que se comercializava na mesma época, cujo limite ficava em torno aos 900nm. Além do mais, a reflectografia de infravermelho oferecia uma vantagem imediata: não era preciso esperar a revelação do material para saber se este oferecia alguma informação escondida da luz visível.

Por outro lado, a baixa qualidade das imagens obtidas por meio da reflectografia de infravermelho obrigava a tomar imagens parciais do objeto para, depois disso, juntá-las, de forma similar ao que ocorre hoje em dia com a multirresolução para mosaicagem. Esses mosaicos reflectográficos, realizados de forma artesanal, deviam ser fotografados novamente para obter uma imagem final conjunta.

Atualmente, o termo reflectografia é empregado geralmente para se referir a sistemas de captação com limiar infravermelho superior ao acessível com câmeras convencionais. Porém, é certo que qualquer câmara fotográfica digital capaz de captar radiações infravermelhas e de guardá-las em formato de vídeo poderá perfeitamente ser considerada um reflectógrafo de infravermelho, herdeiro da mais pura tradição dos protótipos de Van Asperen de Boer.

Fotografia multiespectral e hiperespectral

Na documentação fotográfica de obras de arte, um caso excepcional é constituído por certas câmeras que oferecem a possibilidade de obter simultaneamente imagens originadas de diversas radiações, visíveis ou não. Para isso, essas câmeras incorporam filtros internos que permitem escolher a categoria precisa de radiações que se quer empregar na obtenção de cada imagem. Essas câmeras são capazes de obter, de forma precisa e simultânea, imagens de diferentes porções do espectro, de uma largura mínima de aproximadamente 100nm, e recebem o nome de *multiespectrais*.

O estado atual de tecnologia não permite cobrir todo o espectro fotográfico com um único modelo de captador multiespectral. Existem até cinco classes de atuação definidas para esse tipo de dispositivo de imagem [UV, com uma classe de captação de longitudes de onda entre 200 e 400nm; *Visível-NIR* (400–1000nm); *IR Próximo* ou *SWIR* (1000–2500nm); *IR Médio* ou *MWIR* (3000–5000nm) e *IR Distante* ou *LWIR* (8000–12000nm)], se bem que, até a data, somente os três primeiros já foram aplicados na conservação-restauração de obras de arte.

Também os sistemas *hiperespectrais* geram uma série de imagens de diversas porções do espectro visível, assim como do ultravioleta e do infravermelho. À diferença do que ocorre com os captadores multiespectrais, a precisão desses outros dispositivos permite obter imagens em bandas de radiação de

tão somente 10nm ou ainda menores. Também permite combinar imagens obtidas a partir de diferentes bandas de radiação. Desse modo, podem-se sintetizar e comparar diversas imagens para avaliar possíveis diferenças entre elas.

Fotografia ultravioleta (UV)

As radiações ultravioletas estão divididas em três grandes regiões (UVA, UVB e UVC), das quais somente a primeira se emprega em fotografia convencional. Para empregar UVB, é preciso utilizar objetivas com lentes de quartzo, já que o vidro é opaco a essas radiações. O UV distante (UVC) não se usa em fotografia (emprega-se em medicina, para atacar tumores, etc).

De forma análoga ao que se referem ao falar em fotografia infravermelha, a técnica conhecida como *fluorescência UV* recolhe a luz visível refletida por uma espécie previamente estimulada com luz UV. Nesse sentido, seria mais preciso denominá-la – como fazem alguns – “fluorescência induzida por UV visível”.

Essa técnica emprega, pelo menos teoricamente, fontes de luz que somente emitem UV. Na prática, empregam-se fontes de *luz negra*, isto é, fontes de luz filtradas para emitir radiação UV juntamente com uma pequena quantidade de radiação visível (de cor roxa ou violeta). As lâmpadas de luz negra podem ser lâmpadas de Wood (lâmpadas de vapor de mercúrio revestidas com óxido de níquel) ou as básicas fluorescentes revestidas de um acetato ou pintadas de cor violeta escuro ou preto.

Para obter imagens produto da fluorescência gerada por radiações UV, é preciso montar sobre a objetiva um filtro que impeça a passagem de tais radiações. Assim é que se evita que a energia excitadora chegue ao sensor digital da câmera e se misture com a energia produzida durante a excitação.

A técnica da fluorescência UV é de grande utilidade no campo da conservação: por exemplo, usa-se com êxito para detectar a existência de repintadas (que não costumam fluorescer tanto como o material original, já envelhecido) ou durante a eliminação de um verniz, para comprovar se resta algo a ser eliminado (o verniz antigo ainda presente sobre a peça aparecerá mais claro devido à sua maior fluorescência). Igualmente pode ser empregada no estudo de pinturas rupestres ou para detectar restos de adesivos empregados em restaurações prévias de objetos arqueológicos. Por meio dessa técnica e dependendo do material excitado, é possível gerar diferentes cores. O estudo das diferentes respostas – em cor e intensidade – demonstra-se eficaz na análise de pigmentos.

Por sua vez, a técnica conhecida como *reflectância UV* registra os raios UV refletidos por uma superfície. Para isso, emprega qualquer fonte de luz emissora de UV, assim como um filtro opaco (sobre a câmera) para impedir a passagem de radiação não UV ao sensor digital. Essa técnica não é usada tanto como a fluorescência UV no campo da documentação de bens culturais.

Fotografia como substituto ou complemento do objeto original

Até aqui, foi vista uma série de aplicações da fotografia para documentação. Na sua função como ferramenta ao serviço da conservação de bens culturais, a fotografia pode também desempenhar a função de substituição do objeto original. Em realidade, essa função é consubstancial à natureza do meio. Desde suas origens, a fotografia tem sido valorizada pelo seu realismo até o ponto que alguns críticos exaltados chegaram a preferir as cópias fotográficas aos sujeitos originais que apareciam representados nelas.

Essa tradição da imagem fotográfica como substituta do sujeito original pode ser tracejada, por exemplo, nas imagens de crianças mortas, tão extensas durante o século XIX, numa época em que a mortalidade infantil era enorme e o retrato *post mortem* era a única coisa que permitia a seus parentes rememorar ao pequeno descendente tal como era.

Muito mais próximo acaba sendo o costume de muitos museus e coleções de colocar uma imagem dos quadros itinerantes junto ao lugar que ocupam habitualmente, outra forma (mais rude, se quiser assim) de substituir ao objeto real pela sua imagem.

Enraizado de alguma forma com essa tradição, mas sem dúvidas com um maior impacto pela sua semelhança com o objeto real e sua síntese como mesmo, cabe assinalar o emprego de imagens fotográficas como elemento do processo de restauração de obras de arte. Assim, a empresa espanhola Arsus Paper desenvolveu em colaboração – entre outros – com a multinacional Hewlett Packard e o Conselho Superior de Pesquisas Científicas (CSIC) um produto chamado Papelgel[®] e que é um material copolímero laminar, imprimível e biodegradável. De aspecto muito similar aos papéis para impressão convencionais de qualidade fotográfica, o Papelgel permite transferir imagens fotográficas de grande qualidade a objetos com volume, sem apenas limitação de tamanho, forma ou textura.

O primeiro uso que se deu a esse novo material foi a reprodução *in situ* e na escala real dos afrescos de várias igrejas românicas do Pirineu. Posteriormente e em colaboração com a Universidade Politécnica de Valência, Arsus Paper tem usado com sucesso o Papelgel na reintegração cromática de grandes faltas em pintura mural. Desse modo, foi possível transferir imagens fotográficas sobre morteiros de cal, sem necessidade de usar adesivos intermediários, que poderiam afetar a permeabilidade do suporte natural. Labores desse tipo têm sido desenvolvidos na restauração de pinturas murais de Antonio Palomino, na igreja dos Santos Juanes de Valência (Espanha).

CURRICULUM VITAE

DAVID GÓMEZ LOZANO

Doutor [Ph.D.] pela Universidade Complutense de Madrid. Licenciado em Publicidade e Relações Públicas, pela Faculdade de Ciências da Informação da Universidade Complutense de Madrid. Especialista universitário em Fotografia Publicitária pela Faculdade de Ciências da Informação da Universidade Complutense de Madrid. Técnico especialista em Imagem e Som pela IFP, Príncipe Felipe de Madrid. Vice-diretor e professor titular de Fotografia da Escola Superior de Conservação e Restauração de Bens Culturais.

CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE ARTE CONTEMPORÂNEA – INSTALAÇÕES DE ARTE E NOVOS MEIOS

Arianne Vanrell

Os artistas fazem experiências, desde sempre, com as novas descobertas e exploram as possibilidades técnicas e científicas de sua época e de seu entorno para dar forma a suas ideias por meio de propostas artísticas que são o reflexo de seu lugar de origem ou contexto social, de seu tempo, suas inquietações e pensamentos profissionais ou coletivos.

Durante as últimas décadas, a descoberta de novos materiais e as inovações tecnológicas têm acompanhado os artistas na produção de um discurso cada vez mais elaborado, ao mesmo tempo que os novos instrumentos de comunicação e a acelerada progressão do mundo atual se refletem em propostas mais interativas, que, da mesma forma que nos processos vivenciais, precisam se expressar, através de todo tipo de formas, suportes, ferramentas e elementos tangíveis e intangíveis.

O desafio da conservação nos museus de arte contemporânea reside na dificuldade de preservar não só a matéria original e o aspecto estético das obras, mas conservar e transmitir as ideias e os enunciados conceituais do artista através de exposições e montagens pormenorizadas, nas quais são recriadas as sensações propostas, empregadas pelo artista como veículos de comunicação.

A conservação da proposta original do artista deve se apoiar numa documentação exhaustiva que permita entender o valor e o papel de cada um dos elementos que conformam a obra de arte e facilite a compreensão integral da mesma.

Os elementos tangíveis, que podemos restaurar e conservar através do cuidado de sua materialidade, expõem novos desafios para a conservação pelo número inesgotável de materiais industriais ou artesanais que são utilizados pelos artistas em função de suas necessidades de expressão, sem considerar fatores

de estabilidade ou de conservação material, deparando-nos com frequência com peças usadas de forma experimental ou com técnicas e/ou materiais incompatíveis entre si, muito precárias ou pouco estáveis.

As relações espaciais estabelecidas na montagem dos elementos tangíveis ou a “tensão” que apresentam entre si os componentes de instalações de arte durante sua exposição podem alterar a percepção geral da obra e influir ou modificar a maneira com que apreciamos as sensações necessárias para apoiar o discurso do artista, junto com outros elementos sensoriais, como a iluminação, o tato, o som, o cheiro ou outros recursos que permitam evocar recordações, experiências, sentimentos ou emoções importantes dentro da sua narrativa.

A conservação desses elementos sensoriais se apoia numa documentação de qualidade que permite compreender, de forma objetiva, a transcendência e a hierarquia de cada elemento dentro da instalação. Essa informação, processada e editada, serve de base para elaborar protocolos de intervenção, realizar estudos para determinar os riscos potenciais de perdas materiais ou conceituais e argumentar calendários de ação em função das necessidades, da fragilidade das obras ou dos custos da recuperação de cada um dos seus elementos, sem perder de vista as possibilidades técnicas e financeiras de cada museu.

Durante a instalação de obras em exposições temporárias, muitas delas com a participação ativa dos artistas, podemos fazer um contraste entre a informação teórica e os problemas práticos que se apresentam e resolvem durante o processo de montagem de peças complexas. Os contratemplos ou inconvenientes que surgem ao adaptar o espaço de exposição às necessidades de cada instalação, reinterpretar o percurso do espectador, definir a intensidade da luz, o som ou qualquer outro elemento sensorial com a ajuda de seus criadores, ou, em sua ausência, de seus assistentes ou montadores, nos permite esclarecer dúvidas e entender melhor a mensagem que se quer transmitir e a reação que se deve esperar do público.

A boa comunicação entre todos os departamentos que trabalham diretamente com as obras na montagem de exposições é essencial para obter informação útil que possibilite a montagem de mostras sucessivas sem depender da supervisão direta do artista.

O Departamento de Conservação do Rainha Sofia participa ativamente no processo de produção, avaliação e manutenção das obras da coleção do museu, para o qual é realizado um estreito acompanhamento das necessidades de cada peça em exposições dentro e fora de nossa instituição. É responsável pelo controle das condições de empréstimo e o acompanhamento dos deslocamentos, montagens e desmontagens de suas obras em empréstimos para instituições externas e pelo cuidado de peças de outras instituições que participam temporariamente em nossas mostras expositivas.

Em cada empréstimo é avaliada a qualidade de nossa informação, conferindo que esteja sendo interpretada de forma adequada pelas diferentes equipes da exposição, embora estas não conheçam todos os detalhes da peça. Isso nos ajuda a melhorar e adaptar nossas instruções e manuais de boas práticas e as regras para a manutenção de exposições. Também permite identificar as necessidades

técnicas específicas de cada instalação para definir os pré-requisitos de espaço que devem se cumprir para expôr determinadas obras.

Graças à troca de experiências com outras instituições durante projetos de investigação e ao contato contínuo com outros museus, conseguimos comparar nossas ideias e procedimentos com os de outras instituições, avaliar sua idoneidade e aplicar a nossos protocolos em função das características e das necessidades de nossas coleções.

A base de dados do museu recolhe essas modificações e permite armazenar a informação que provém do artista, bem como o histórico de modificações, atualizações ou explicações adicionais consideradas necessárias à sua melhor compreensão.

Em exposições complexas é produzida informação adicional dirigida aos vigias da sala, o que enfatiza as singularidades ou características das obras que requerem uma maior atenção ou cuidado, contribuindo para melhorar a resposta dos responsáveis pelo cuidado das obras em exposição e a comunicação, em caso de incidentes, com o Departamento de Exposições Temporais, Restauração ou Segurança.

O departamento de Conservação Restauração e a difusão

Além do trabalho prático que desenvolve durante o estudo de suas obras ou a montagem de exposições, o Departamento de Conservação - Restauração vem fazendo, nos últimos anos, um esforço importante de comunicação e difusão através da página *web* do museu. Nela queremos compartilhar o trabalho realizado pelo departamento, o qual se divide em: formação, projetos e processos.

A “formação” é muito importante para nós. O Departamento de Conservação-Restauração do museu Rainha Sofia é a sede do Grupo Espanhol de Arte Contemporânea do Instituto Internacional para Conservação, e faz treze anos que realiza uma jornada anual de conservação e restauração de arte contemporânea que atualmente dura dois dias e convoca anualmente a mais de quatrocentas pessoas, muitas delas estudantes.

Desde o início, as jornadas de conservação costumam se desenvolver em fevereiro, coincidindo com a semana da Feira de Arte Contemporânea de Madri (Arco), para aproveitar essa data de encontro com a arte contemporânea internacional em nossa cidade, o que propicia a participação de um número cada vez maior de profissionais estrangeiros, entre os que se destacam a presença de colegas de Portugal, Itália, América Latina, Estados Unidos e Canadá.

Nessa página eletrônica é oferecida informação sobre nossa participação em seminários, cursos e congressos – como é o caso deste Seminário Internacional de Gestão Museológica, em Brasília –, bem como o *link* da página principal de cada evento, sua ficha de inscrição e qualquer outra informação que possa ajudar a promover esses eventos e facilitar a participação de todos os interessados.

O Departamento de Conservação-Restauração do museu coordena, junto a Universidade Complutense de Madri, o Mestrado de Conservação e Restauração de Arte Contemporânea, do qual também participam a Cinemateca Espanhola, MediaLab Prado e um nutrido grupo de profissionais de instituições museológicas e universidades.

O mestrado propõe a possibilidade de realizar práticas nos centros participantes, um dos quais é nosso Departamento de Conservação, pelo que passam a maior parte dos alunos em vivências com duração de três meses.

Nessas vivências realizam-se exercícios práticos em função dos interesses dos alunos e do trabalho programado pelo departamento, com a intenção de obter experiências dentro do contexto laboral e aplicar os conhecimentos obtidos nas aulas teóricas, como por exemplo desenvolver propostas e protocolos de montagem para instalações de arte, avaliar riscos de perda conceitual ou material durante processos de restauração ou de exposição de obras interativas, desenhar entrevistas para artistas com os quais tenham trabalhado na montagem de suas obras em exposições dentro do museu e aprender a redigir e editar a informação obtida para facilitar seu uso e incorporar à base de dados do museu.

Também se propõem exemplos de participação com outros departamentos do museu nos quais esteja em destaque o trabalho em equipe. Um exemplo de sucesso dessa colaboração é o projeto Museu a Mão, desenhado e proposto pelo Departamento de Educação do museu para integrar novos públicos, entre os quais se destacam os cegos que frequentam o museu por meio de visitas guiadas.

Nosso departamento participa nesse projeto para estabelecer os parâmetros de conservação aplicáveis à seleção de obras dos percursos táteis, melhorando o acesso a esculturas selecionadas, por meio do desenho de dispositivos de segurança e da assessoria na elaboração de modelos a escala passíveis de manipulação antes de acessar a obra original, para ajudar na compreensão integral de objetos de grande tamanho e/ou facilitar a apreensão do processo criativo de alguns artistas.

Em “processos”, publica-se informação sobre intervenções de restauração, estudos ou tratamentos em obras de nossa coleção de uma forma clara e amena, dirigida a estudantes, profissionais e público geral com informações claras e concretas sobre o trabalho interno do departamento. Foi muito bem acolhida por parte do público a possibilidade de acessar a estudos prévios a intervenções de restauração e às imagens realizadas com luz visível, raios x, infravermelho ou ultravioleta que se utilizam para identificar restaurações anteriores, deteriorações, repintadas, arrendimentos. Também se destacam estudos interessantes que mostram a reutilização de suportes em algumas pinturas ou as singularidades no uso de materiais ou técnicas em peças importantes da coleção, assim como a explicação dos resultados obtidos a partir de análises químicas realizadas como parte do processo de estudo prévio às intervenções de restauração.

Os “projetos” de pesquisa, a participação e o intercâmbio de conhecimentos são muito importantes para melhorar nossas competências profissionais e aprofundar o estudo de nossas coleções. Podemos destacar os últimos projetos: Inside Installations, Practic ‘s e Refectum #1.

A participação em Inside Installations nos permitiu desenvolver temas específicos para o cuidado de instalações de arte e de trocar pontos de vista com todas as instituições e especialistas que fizeram parte dele.

A heterogeneidade das instalações de arte fez com que fosse propícia sua análise e observação através de estudos de caso, com o objetivo de analisar as singularidades e necessidades dessas obras em ensaios práticos, resolver dúvidas, problemas técnicos e conceituais, avaliar a idoneidade da documentação fornecida pelos artistas e oferecer novos dados durante o processo de trabalho de montagem, realizado em companhia do artista ou de seus colaboradores. Esse projeto tem modificado nossa documentação e modelos de atuação, nossa capacidade de análise e compreensão das necessidades de conservação, exposição, estudo e difusão de obras complexas.

A difusão desses projetos estimulou o interesse de países da América Latina, com os que o Departamento de Conservação-Restauração do museu estabeleceu convênios de formação e de assessoria para aplicar os protocolos desenvolvidos no projeto inicial às características e necessidades das obras, aos profissionais e às possibilidades técnicas das instituições e museus da Argentina e do Uruguai.

Em ambos os casos, foram propostos objetivos em função das necessidades e características das obras. Os excelentes resultados obtidos facilitaram a realização de posteriores trabalhos multidisciplinares, graças a mais apoios institucionais.

Projetos como Practic's (Practices, Research, Access, Collaboration, Teaching in Conservation of Contemporary Art), enfatizam a busca de soluções para melhorar o acesso e a compreensão, apreciação e valorização da arte contemporânea.

Como parte desse projeto, organizou-se o congresso internacional Contemporary Art: Who Cares?, a publicação do livro *Inside installations, theory and practice in the care of complex artworks*, o filme documentário *Installation art: who cares?* e encontros em Liubliana e Porto para dialogar sobre como melhorar o acesso e a compreensão do público à arte contemporânea.

A troca de ideias e a participação ativa de profissionais de diferentes áreas de conhecimento têm propiciado a criação de novas redes de Incca, (International Network for Conservation of Contemporary Art) no centro e leste europeu, na Itália, França, América do Norte, Escandinávia e América Hispânica, que reúne países e profissionais da América Latina, Espanha e Portugal.

O grupo Incca América Hispânica está ligado diretamente à www.ricac.net, que é a plataforma *online* da Rede Ibero-americana de Conservação de Arte Contemporânea (Ricac), desenvolvida para facilitar a troca e difusão de seus membros em suas línguas maternas, espanhol e português, o que permite um fluxo mais rápido de informação e facilita a participação dos profissionais dos países que a integram.

Outro projeto desenvolvido no departamento foi o Refectum #1, que propôs, através do estudo de caso da obra *6 TV Dé-collage / 1963-1995*, de Wolf Vostell, processos de documentação e conservação de obras digitais.

Faz vários meses que existe o trabalho no projeto Viagem ao Interior do Guernica, para o qual se desenvolveu um sistema de obtenção de imagens robotizadas pelas quais foram capturadas milhares de imagens e dados com luz visível, infravermelho, multiespectral, ultravioleta, *scanner* em 3D e reflexos espectrais de grande resolução. A partir desses dados, poderemos obter uma grande quantidade de informação sem sequer tocar a obra, oferecendo a possibilidade de acessar novos dados sobre os materiais e a técnica dessa peça-chave de nossa coleção.

Atualmente estamos começando a estudar alternativas para pôr em prática novos projetos de pesquisa sobre a coleção do museu, baseando-nos nas possibilidades de análise que oferecem as humanidades digitais e as metodologias e ferramentas desenvolvidas na teoria de sistemas complexos para facilitar a visualização e compreensão de dados. O projeto, em fase de estudo metodológico, pretende convocar a museus e colegas através de www.ricac.net no estudo e análise comparativo de suas coleções.

CURRICULUM VITAE

ARIANNE VANRELL

Conservadora do Museu Nacional Centro de Arte Rainha Sofia, em Madri, Espanha. Estudou História da Arte e obteve o Mestrado em Conservação e Restauração em Patrimônio Cultural, na Universidade de Paris I, Sorbonne, e o DEA em Conservação e Restauração na Universidade Complutense de Madri. Especialista em Conservação de Instalação e Novos Meios em Arte. Desenvolve pesquisas e coordena a presença espanhola no projeto europeu Inside Installation, no qual é também responsável por sua difusão na América Latina. Integra, ainda, o projeto da Comunidade Europeia Practics.

A RESTAURAÇÃO DE PINTURAS DO ACERVO DO MUSEU NACIONAL DO CONJUNTO CULTURAL DA REPÚBLICA

Ladislav Szarvas Junior

O Museu Nacional do Conjunto Cultural da República (MUN), situado na Esplanada dos Ministérios, é um projeto do arquiteto Oscar Niemeyer e foi inaugurado em 15 de dezembro de 2006, data da comemoração dos 99 anos desse brilhante arquiteto.

O museu vem, ao longo dos seus seis anos de atividades culturais, dedicando-se também à criação de seu acervo e destacando em sua gestão museológica a conservação/restauração como uma de suas principais metas. Foi com essa preocupação que o museólogo e diretor da instituição, o Sr. Wagner Barja, contou com a colaboração do conservador e restaurador Ladislav Szarvas Junior para executar a restauração de três obras do acervo de autoria de dois importantes artistas brasileiros, Orlando Teruz e Arcângelo Ianelli.

As obras não se encontravam em bom estado de conservação e apresentavam problemas, como craquelês, descolamentos da camada pictórica, rasgo, perda da camada pictórica, perda de suporte, marcas de chassis, etc. Como o museu não possui laboratório de restauração, o professor Ladislav montou um pequeno laboratório no Departamento de Conservação com o auxílio da conservadora do museu, a Sra. Lucia Mafra. Esse trabalho tem como principal intenção discorrer sobre os problemas das obras e sobre as técnicas e materiais empregados na conservação/restauração. Essa restauração contou com a supervisão técnica da conservadora e restauradora Claudia Nunes, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) do Rio de Janeiro, gentilmente cedida pelo Instituto.

F. 01

Conservadora Lucia Mafra, conservador e restaurador Ladislav Szarvas Jr. e o diretor do Museu de Arte de Brasília, Glênio Lima, ao fundo.

F. 02

O autorretrato apresentava pequenos craquelês, pequena área de perda e verniz oxidado. Essa obra possui assinatura no verso.

F. 03

Detalhe mostrando craquelês.



Duas das obras são de autoria do artista Orlando Rabello Teruz, carioca de ascendência árabe, nascido no Rio de Janeiro em 18 de agosto de 1902 e falecido em 17 de agosto de 1984, também no Rio de Janeiro. Orlando Teruz foi pintor e professor de pintura. Matriculou-se aos 18 anos na Escola Nacional de Belas-Artes e foi aluno de Rodolfo Chambelland e Batista da Costa.

Em 1934, recebeu um prêmio de uma viagem ao estrangeiro, mas por problemas burocráticos só foi usufruí-lo em 1939. Viajou para França, Holanda e Itália, mas, devido à deflagração da Segunda Guerra Mundial, foi obrigado a retornar ao Brasil em meados de 1950, quando tornou-se professor de pintura no Instituto de Belas Artes da Guanabara. Na década de 1970, iniciou com a família a formação de seu museu particular no bairro da Tijuca, no Rio de Janeiro. Realizou diversas exposições no Brasil e no exterior.

As obras de Orlando Teruz que integram o acervo do MUN são um autorretrato na técnica óleo sobre tela e outra obra elaborada na técnica desenvolvida pelo artista, com fundo de preparação da tela completa e extremamente liso (mistura de gesso e alvaiade), o qual gera craquelês profundos e perda da camada pictórica e descolamento do suporte.



Obra após o término da restauração e novamente emoldurada.



Os craquelês são rachaduras na camada pictórica. Algumas vezes o fundo de preparação racha, criando os craquelês de fundo, que conseqüentemente aparecerão na camada pictórica.

Geralmente, após cinquenta anos, uma pintura a óleo terá craquelês, pois o óleo da tinta estará completamente seco, e esta perderá a sua elasticidade. O aparecimento dos craquelês acontece porque o suporte continua sempre se movimentando, absorvendo e perdendo umidade.

São realizados testes de limpeza com solventes alifáticos polares e não polares, para sabermos qual solvente ou formulação removerá o verniz com segurança, sem danificar a camada pictórica.

A obra foi higienizada frente e verso, o verniz oxidado removido, o suporte foi hidratado pelo verso e foi aplicado adesivo Beva 371 e a consolidação e planificação da camada pictórica foi realizada em mesa térmica.

A obra recebeu novo verniz cuja função é a de proteger a camada pictórica da poeira e da poluição da camada atmosférica – prevenindo, dessa forma, a deterioração –, além de saturar as cores dos pigmentos e igualar o brilho das diversas áreas da pintura, uma vez que, após a secagem da tinta a óleo, algumas áreas ficam com brilho e outras, não. O verniz utilizado foi um verniz sintético, denominado Paraloid B-72, desenvolvido especialmente para a proteção de pinturas. A reintegração cromática foi realizada com pigmentos naturais e verniz.

F. 05

A segunda obra de autoria de Orlando Teruz que foi tratada mostra a figura de um cavalo.



A segunda obra foi pintada com técnica desenvolvida pelo artista, anteriormente citada, na qual o fundo de preparação do suporte é extremamente liso com a aplicação de várias camadas de uma mistura de gesso e alvaiade.

Também há os fatores naturais de degradação de obras de arte: a *iluminação*, a luz solar direta e os raios ultravioletas, que são invisíveis aos nossos olhos; a *temperatura*, com variações bruscas, pode causar danos ao suporte (tecido ou madeira), o qual absorve e desprende umidade; e a *umidade relativa do ar*, a quantidade de água no ar em um determinado ambiente. Esses são fatores que agem diretamente sobre a obra, causando craquelês, descolamento e perda do fundo de preparação, ocasionando grandes danos, como podemos constatar.

F. 06

Detalhe mostrando craquelês e área de perda da camada pictórica.

F. 07

Detalhe ampliado onde nota-se o descolamento da camada pictórica.



[1] Gustav Berger, cientista alemão naturalizado norte-americano, desenvolveu vários produtos para restauração nos anos 1970/1980, bem como desenvolveu equipamentos e novas técnicas de intervenção em obras de arte. O adesivo Beva 371 revolucionou a restauração de obras de arte.

Com o aprimoramento de novos processos de reentelamento com o adesivo Beva 371, desenvolvido por Gustav Berger¹, a intervenção para esse tipo de problema tornou-se muito mais sofisticada e ao mesmo tempo mais simples. Beva 371 foi formulado especialmente para impregnação de pinturas e para reentelamentos, pois adere à maior parte dos materiais conhecidos.

A impregnação é ainda o único método conhecido para consolidação de pinturas delaminadas e com rachaduras. O adesivo, nesses casos, precisa penetrar entre os craquelês com a finalidade de readirir as partículas perdidas.

O Beva 371 tem como uma de suas grandes vantagens sobre os outros adesivos ser solúvel em solventes (hidrocarbonetos) fracos, em geral, sem prejuízo para a pintura. Pode ser usado para consolidar objetos de arte, pode ser aplicado e removido sem causar mudanças no objeto de arte, e a frente e o verso do objeto podem ser tratados com o produto. As inscrições e a assinatura que a obra possa conter permanecem inalteradas no seu aspecto visual.

Essa obra necessitou a adesão de um novo suporte para aumentar a força contrária à dos craquelês. A obra foi impregnada com adesivo Beva 371 pela frente e pelo verso e reentelada com linho em mesa térmica.



Obra após reentelamento
em mesa térmica.



A terceira obra restaurada é de autoria de Arcângelo Ianelli, com certificado. Arcângelo Ianelli, paulista, nasceu em 18 de julho de 1922 e faleceu também em São Paulo, em 26 de maio de 2009; foi pintor, escultor, ilustrador e desenhista brasileiro. O trabalho desse paulistano começou com desenhos a carvão e passou pelo figurativismo, desenhando modelos vivos e pintando marinhas e paisagens urbanas. Em suas telas desse período retratou a visão que tinha do bairro onde ficava seu ateliê, no Paraíso, em São Paulo.

Na década de 1950, Ianelli fez parte do grupo Guanabara, que reunia vários artistas japoneses, dentre eles Manabu Mabe (1924-1997), Yoshiya Takaoka (1909-1978) e Tikashi Fukushima (1920-2001).

A abstração apareceu pela primeira vez em sua carreira nos anos 1960. Na década de 1970, iniciou a produção de esculturas. Foi nesse período também que surgiram na sua pintura os quadrados e os retângulos monocromáticos, cujas simplificações se tornariam sua marca registrada.

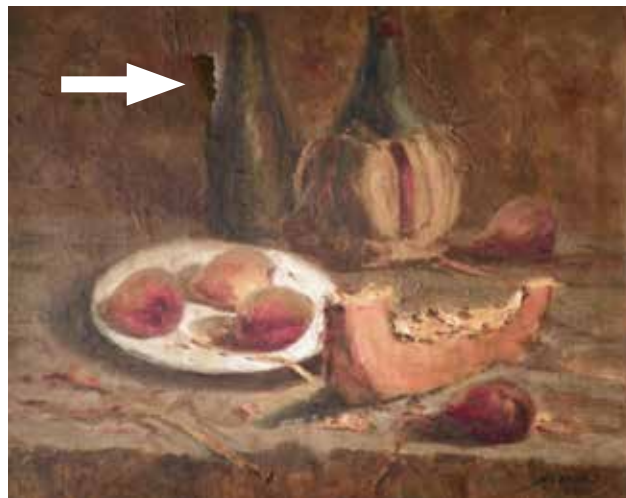
F. 10

Pintura de Arcângelo Ianelli, de 1973, época em que o autor explorou a geometria.



F. 11

Indicação de rasgo na pintura.



Recebeu inúmeros prêmios, participou de diversas exposições na Europa, nos EUA e no Brasil – dentre elas, oito bienais de São Paulo. Suas obras estão em museus no Japão, no México, na Itália, no Canadá e na América Latina, além de constar do acervo das principais instituições brasileiras.

A obra de Ianelli, pertencente ao Museu Nacional do Conjunto Cultural da República e parte deste trabalho, é uma natureza morta, óleo sobre tela, datada de 1950, com dimensões de 54cm x 65cm. A obra apresentava muitas sujidades, verniz oxidado, rasgo e craquelês generalizados em toda a superfície da camada pictórica.

A obra foi removida dos chassis e higienizada na frente e no verso, o rasgo foi suturado e a obra foi hidratada pelo verso, uma vez que o tecido encontrava-se bastante ressecado. Em seguida, a obra foi preparada para reentelamento em mesa térmica com adesivo Beva 371.

Após o reentelamento foi realizada a limpeza da camada pictórica e remoção do verniz. Foi aplicado verniz de proteção B-72 e a reintegração das áreas danificadas da camada pictórica foi realizada com pigmentos naturais e Paraloid B-72. O verniz de proteção final foi Paraloid B-72.

Essa obra, assim como o autorretrato de Teruz, possuía verniz natural. As resinas mais antigas utilizadas como vernizes são a resina mastique, goma laca, e a resina dammar. Mastique e dammar são resinas provenientes de árvore e a goma laca é um resíduo deixado por insetos sobre os troncos e galhos de árvores.

Os vernizes naturais desenvolvem descoloração devido à oxidação e a outras reações complexas, enfatizadas pela luz e pelo calor. Tornam-se escuros rapidamente, criando um filme escuro sobre a obra, dificultando sua leitura.

O Paraloid B-72 foi desenvolvido na década de 1980 para a proteção de pinturas e é um verniz muito estável aos fatores degradantes das obras de arte.

F. 12

Obra após a restauração.



Conclusão

Essa foi uma experiência muito positiva, pois com a montagem de um pequeno laboratório de restauração devidamente equipado, obtivemos a realização de um trabalho com resultado espetacular, sem ter que transladar as obras de arte para ateliê fora da instituição, não acarretando ônus de seguro e transporte, evitando também variações climáticas que poderiam danificar ainda mais as obras. Conseguimos realizar um trabalho de grande complexidade, em um curto período de tempo, no qual vários profissionais de diversas áreas e atividades desse museu interagiram entre si e com os objetos de arte, todos imbuídos com um único desejo de ver recuperadas as obras do acervo.

O Museu Nacional do Conjunto Cultural da República, apesar de ser uma jovem instituição, é uma unidade museológica que detém grande reconhecimento e projeção no âmbito nacional e internacional por seus feitos e realizações em prol do patrimônio cultural.

Agradecimentos

O autor agradece especialmente ao diretor do Museu Nacional do Conjunto Cultural da República, o Sr. Wagner Barja, por sua preocupação e zelo com o acervo, o que possibilitou essa maravilhosa experiência; à conservadora Lucia Mafra, pela colaboração e empenho; e a todos os funcionários do museu pelo carinho e atenção dispensados durante a realização dos trabalhos.

Referências

- Bergeon, Ségolène. **Science et Patience-ou la restauration des peintures**. Editions de la Réunion des musées nationaux. Paris, 1990.
- Berger, Gustav & Russel, William H. **Conservation of Paintings: Research and Innovations**. London: Archetype Publications Ltd, 2000.
- Bonford, David & Leonard, Mark. **Issues in the Conservation of Paintings**. New York: Columbia University Press. 1985.
- Kelly, F. **A Guide to the Care and Preservation of Works of Art**. New York: Mc Graw-Hill, 1972.
- Laurence, Kansas. **The Materials Techniques of Paintings**. Helen Spencer Museum of Art. New York: Van Nostrand Reinhold, 1975.
- Thomas, G. **Climate Control Policy**, preprints of the ICOM Committee for Conservation 5th Triennial Meeting Zagreb: ICOM, 1978.

CURRICULUM VITAE

LADISLAS SZARVAS JR.

Com formação profissional no Rio de Janeiro, a partir de 1997, cursou Conservação e Restauração na Universidade Estácio de Sá, Conservação e Restauração de Stucco na Fundação Casa de Rui Barbosa; de Metais, na Prefeitura do Rio de Janeiro; de Papel, com a Professora Claudia Regina Nunes; de Pinturas e de Acervos de Têxteis, na Maçaranduba Conservação e Restauração de Arte, localizada em Petrópolis.

Tem restaurado obras de arte, imagens religiosas, têxteis, livros raros e outros objetos para instituições privadas e públicas, tais como Embaixada dos Estados Unidos da América, Museu Nacional do Conjunto Cultural da República, Instituto Rubens Gerchman, Projeto Hélio Oiticica, Venerável Irmandade do Príncipe dos Apóstolos São Pedro – Igreja de São Pedro/RJ, Instituto Feminino da Bahia, Museu Histórico Nacional, Real Gabinete Português de Leitura, Museu da Inconfidência, Museu Carmen Miranda; e também para galerias e colecionadores.

SEMINÁRIO INTERNACIONAL GESTÃO MUSEOLÓGICA – QUESTÕES TEÓRICAS E PRÁTICAS

FICHA TÉCNICA DO SEMINÁRIO

Coordenação

Wagner Barja

Administração

João Bastos

Assistência de Coordenação

Ana Frade
Anelise Weingartner
Lucia Mafra
Kênia Ramos

Projeto Gráfico

Eder Coelho

Suporte Técnico

Ana Taveira
Clarissa Reyes
Glênio Lima
Heli de Barros
Joaquim Azevedo
Lamartine Mansur
Manoel Nascimento
Venício da Silva

Produção Executiva

Melissa Viana

Assistência de Produção

Andrea Hughes
Lucas Vieira
Mayce Tranquillini

Tradução de textos

Carolina Sobreiro
Elza Suely Anderson
Felipe Sobreiro

Palestrantes

Alexandre Melo – ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa
Carlos Alberto Xavier – Ministério da Educação
Cícero Antonio Fonseca de Almeida – Instituto Brasileiro de Museus
Claire Barbillon – Escola do Louvre/França

Claire Chastanier – Serviço de Museus da França/Direção Geral do Patrimônio do Ministério da Cultura e Comunicação

Cristiane Ferreira Calza – Programa de Engenharia Nuclear/Instituto Alberto Luiz Coimbra de Pós-Graduação e Pesquisa de Engenharia/Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Ivan Coelho de Sá – Escola de Museologia/Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

José Ricardo Oriá Fernandes – Museu da Câmara dos Deputados

Ladislav Szarvas Jr. – restaurador autônomo

Luiz Antonio Cruz Souza – Laboratório de Ciência da Conservação/Escola de Belas Artes/Universidade Federal de Minas Gerais

Maria Filomena Guerra – Centro Nacional da Pesquisa Científica - Instituto de Química/ Centro de Pesquisa e de Restauração dos Museus da França

María José Rodríguez Relaño – Direção Geral de Patrimônio Cultural/Prefeitura de Madri

Maria Pilar Sedano Espín – Direção Geral de Patrimônio Cultural/Prefeitura de Madri

Ruth Viñas Lucas – Escola Superior de Conservação e Restauração de Bens Culturais/Madri

Vera Lúcia Bottrel Tostes – Museu Histórico Nacional/Instituto Brasileiro de Museus

Mini cursos

Arianne Vanrell Velloso – Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia

David Gómez Lozano – Escola Superior de Conservação e Restauração de Bens Culturais/Madri

Coordenadores de Mesa

Ana Lúcia de Abreu Gomes – Curso de Museologia/Faculdade de Ciência da Informação/Universidade de Brasília

José Delvinei dos Santos – Subsecretaria de Patrimônio Histórico Artístico e Cultural/Secretaria de Estado de Cultura do Distrito Federal

Rômulo Valle Salvino – Correios

Silmara Küster – Curso de Museologia/Faculdade de Ciência da Informação/Universidade de Brasília

Telma Ceolin – Museu de Valores do Banco Central do Brasil

Wagner Barja – Divisão de Sistema de Museus/Museu Nacional do Conjunto Cultural da República Secretaria de Estado de Cultura do Distrito Federal

Realização

Museu Nacional do Conjunto Cultural da República

Museu Nacional dos Correios

Câmara dos Deputados

Embaixada da Espanha

Embaixada da França

Embaixada de Portugal/Instituto Camões

Casa da Cultura da América Latina/Decanato de Extensão/Universidade de Brasília

Curso de Museologia/Faculdade de Ciência da Comunicação/Universidade de Brasília

Museu de Valores do Banco Central do Brasil

Patrocínio

Correios

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| APRESENTAÇÃO..... | 7 |
| Henrique Eduardo Alves | |
| UMA AÇÃO PARA O FUTURO | 9 |
| Hamilton Pereira | |
| SEMINÁRIO INTERNACIONAL SOBRE GESTÃO MUSEOLÓGICA – QUESTÕES TEÓRICAS E PRÁTICAS..... | 11 |
| Wagner Barja | |
| MUSEUS DA FRANÇA | 13 |
| Claire Chastanier | |
| PLANO MUSEOLÓGICO – MARCO DE REGULAÇÃO DA GESTÃO MUSEAL NO BRASIL | 27 |
| Cícero Antônio F. de Almeida | |
| A CULTURA E A EDUCAÇÃO EM BRASÍLIA..... | 33 |
| Carlos Alberto Ribeiro de Xavier | |
| A MUSEOLOGIA NO BRASIL – NOVO MARCO REGULATÓRIO..... | 47 |
| Ricardo Oriá | |
| RELAÇÕES ENTRE SETOR PÚBLICO E SETOR PRIVADO NO COLECIONISMO DE ARTE CONTEMPORÂNEA | 53 |
| Alexandre Melo | |
| MUSEU NACIONAL DO CONJUNTO CULTURAL DA REPÚBLICA..... | 59 |
| Wagner Barja | |
| OS NOVOS DEPARTAMENTOS DE RESTAURAÇÃO NO MUSEU RAINHA SOFIA E PRADO..... | 63 |
| Pilar Sedano Espín | |

| | |
|---|-----|
| MADRI – PATRIMÔNIO HISTÓRICO E MUSEUS..... | 73 |
| María José Rodríguez Relaño | |
| MUSEU HISTÓRICO NACIONAL – DE FORTALEZA A MAIOR MUSEU DE HISTÓRIA BRASILEIRA..... | 81 |
| Vera Lúcia Bottrel Tostes | |
| TÉCNICAS FÍSICO-QUÍMICAS APLICADAS AOS OBJETOS EM OURO DAS COLEÇÕES FRANCESAS...91 | |
| Maria Filomena Guerra | |
| ANÁLISE CIENTÍFICA DE OBRAS DE ARTE E OBJETOS DE VALOR HISTÓRICO-CULTURAL..... | 97 |
| Cristiane Calza | |
| A ESCOLA DO LOUVRE (1882–2012), OU A ALIANÇA DA HISTÓRIA DA ARTE COM A MUSEOLOGIA ..109 | |
| Claire Barbillon | |
| FORMAÇÃO EM MUSEOLOGIA NO BRASIL – A CONTRIBUIÇÃO DA UNIRIO E AS RECENTES TRANSFORMAÇÕES..... | 123 |
| Ivan Coelho de Sá | |
| FORMAÇÃO EM CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO NA ESPANHA – A ESCOLA SUPERIOR DE CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE BENS CULTURAIS (ESCRBC). ANTECEDENTES E ADAPTAÇÃO AO ESPAÇO EUROPEU DE EDUCAÇÃO SUPERIOR | 131 |
| Ruth Viñas Lucas | |
| FOTOGRAFIA APLICADA À CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO..... | 139 |
| David Gómez Lozano | |
| CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE ARTE CONTEMPORÂNEA – INSTALAÇÕES DE ARTE E NOVOS MEIOS..... | 155 |
| Arianne Vanrell | |
| A RESTAURAÇÃO DE PINTURAS DO ACERVO DO MUSEU NACIONAL DO CONJUNTO CULTURAL DA REPÚBLICA..... | 161 |
| Ladislav Szarvas Junior | |
| FICHA TÉCNICA DO SEMINÁRIO | 172 |
| IMAGENS IMAGES..... | 175 |
| MUSEUM MANAGEMENT – THEORY AND PRACTICE..... | 181 |

APRESENTAÇÃO

A Câmara dos Deputados foi uma das instituições parceiras da Secretaria de Cultura do Distrito Federal na realização, em outubro de 2012, no Museu Nacional de Brasília, do **Seminário Internacional Gestão Museológica: questões teóricas e práticas**. Com a presente publicação, disponibilizamos a todos o resultado desse importante evento científico, assumindo, pois, nosso compromisso com o desenvolvimento da museologia brasileira.

A instituição parlamentar não é apenas a casa das leis, embora seja essa sua função precípua. Temos o compromisso constitucional, assente no art. 216 de nossa Carta Magna, de desenvolver ações que promovam o conhecimento e a valorização do rico e multifacetado patrimônio cultural brasileiro. Os museus, como suportes da memória, são instâncias que propiciam a todos o conhecimento acerca de parte desse patrimônio. Por isso, em 2009, o Congresso Nacional aprovou a criação de uma nova autarquia federal, vinculada ao Ministério da Cultura (MinC), responsável pela política museológica – o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram). Além disso, em outro dispositivo legal, foi criado um marco regulatório para o setor museal brasileiro, com a instituição do Estatuto dos Museus.

No ano passado, a Câmara dos Deputados publicou uma compilação das principais normas jurídicas concernentes ao setor museológico brasileiro – a *Legislação sobre museus*. Com a presente publicação, damos continuidade a esse trabalho de divulgação e temos certeza de que trará relevante contribuição técnica de especialistas nacionais e internacionais (museólogos, historiadores, restauradores, diretores de museus, educadores) acerca do importante e atual tema da gestão do acervo museológico.

Henrique Eduardo Alves

Presidente da Câmara dos Deputados

UMA AÇÃO PARA O FUTURO

O Museu Nacional do Conjunto Cultural da República realizou, nos períodos de 15 a 19 de outubro e 28 e 29 de novembro de 2012, o **Seminário Internacional sobre Gestão Museológica – Questões Teóricas e Práticas**.

Conceituados profissionais dos campos da museologia e do patrimônio da França, da Espanha, de Portugal e do Brasil estiveram no Museu Nacional, em Brasília, para proferir palestras e minicursos.

Durante esses dias, quem participou do seminário pôde assistir a minicursos, ouvir relatos de experiências e teve contato com temas de relevante interesse para essas áreas, tais como legislação brasileira sobre museus, gestão do patrimônio museológico, políticas de constituição de coleções museológicas, adequação de edificações históricas para museus e afins, implantação de laboratórios e emprego de novas tecnologias na conservação e restauração, formação em museologia e em conservação e restauração.

Nos dias 16 e 17 de outubro foi oferecido o minicurso *Fotografia Aplicada à Conservação e Restauração*, ministrado por David Gómez Lozano, vice-diretor da Escola Superior de Conservação e Restauração de Bens Culturais de Madri, Espanha. Para concluir o ciclo de práticas museológicas, nos dias 28 e 29 de novembro, teve lugar o minicurso *Conservação e Restauração de Arte Contemporânea – Instalações de Arte e Novos Meios*, coordenado por Arianne Vanrell, conservadora do Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, também localizado em Madri.

Para a realização de evento desse vulto, a Secretaria de Estado de Cultura do Distrito Federal, por meio do Museu Nacional, contou com a parceria das embaixadas da França, da Espanha e de Portugal (Instituto Camões); da Casa da Cultura da América Latina e do curso de Museologia da Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília; da Câmara dos Deputados; do Museu de Valores do Banco Central do Brasil; e com o patrocínio da Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos.

Essa foi uma oportunidade de o público estar junto de representantes de instituições europeias e brasileiras de referência no campo museológico e do patrimônio (como os Museus da França, a Escola do Louvre, o Patrimônio da Cidade de Madri, a Escola Superior de Conservação e Restauração de Bens Culturais de Madri, o Museu Nacional Centro de Arte Rainha Sofia, a Escola de Museologia da Unirio, o Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro, o Laboratório de Ciência da Conservação da UFMG) que, desejamos, continue a ser uma atividade regular do Museu Nacional.

Hamilton Pereira

Secretário de Estado de
Cultura do Distrito Federal

SEMINÁRIO INTERNACIONAL SOBRE GESTÃO MUSEOLÓGICA – QUESTÕES TEÓRICAS E PRÁTICAS

O Decreto nº 33.178, de 1º de setembro de 2011 (publicado no *Diário Oficial do Distrito Federal* nº 172, em 2/9/2011) instituiu uma nova estrutura administrativa para a Secretaria de Estado de Cultura do Distrito Federal. Inseriu-se nela a Divisão do Sistema de Museus (DSM), com vinculação à Subsecretaria do Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural, que se propõe, entre outras providências, a criar e implementar políticas de integração e cooperação técnica entre os museus do Distrito Federal; promover e apoiar a capacitação de profissionais com vistas ao aperfeiçoamento dos que atuam em instituições museológicas; promover o intercâmbio com sistemas, redes e instituições museológicas regionais, nacionais e internacionais; estimular os museus a adotar políticas de preservação patrimonial, bem como a realização de pesquisa sobre seus acervos e sobre as práticas museológicas.

Com essas intenções, e a convite dos governos francês e espanhol, a chefia da DSM esteve em visita oficial às várias instituições da área patrimonial e museológica da França e Espanha no final do ano de 2011.

Em Paris, os encontros ocorreram com profissionais da Direção Geral dos Patrimônios do Ministério da Cultura, do Centro de Pesquisa e de Restauro dos Museus da França e da Escola do Louvre. Em Madri, com os conceituados profissionais da Escola Superior de Conservação e Restauro de Bens Culturais do Museu do Prado, do Museu Nacional Centro de Arte Rainha Sofia, do Museu Thyssen-Bornemisza e com Francisco Javier Pizarro Gómez, delegado do Patrimônio Nacional no Monastério de Yuste, responsável por todo o acervo real.

Tantos profissionais gabaritados na área de gestão do patrimônio museológico e o vivo interesse das embaixadas envolvidas suscitaram a promoção de um seminário internacional que abordasse as questões da museologia em suas bases teóricas e práticas. No intuito de confrontar a experiência brasileira com os modelos referenciais universais franceses e espanhóis, agregou-se também a participação de profissionais de destaque nacional no evento. Ao interesse das embaixadas francesa e espanhola em apoiar o seminário, contataram-se os profissionais desses países e juntou-se posteriormente o interesse e apoio da Embaixada de Portugal de também trazer um renomado profissional de seu país para participação no evento.

Ao realizar o **Seminário Internacional Gestão Museológica – Questões Teóricas e Práticas**, o Museu Nacional buscou criar a oportunidade para seus participantes conhecerem e estabelecerem contato com

representantes de instituições europeias e brasileiras de referência primordial no campo museológico e do patrimônio como a Direção dos Museus da França, a Escola do Louvre, o Centro de Pesquisa e de Restauração dos Museus da França, a Direção do Patrimônio da Cidade de Madri, a Escola Superior de Conservação e Restauração de Bens Culturais de Madri, o Museu Nacional Centro de Arte Rainha Sofia de Madri, o Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE), o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), o Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro, a Escola de Museologia da Unirio, o Laboratório de Ciência da Conservação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (Lacitor/EBA/UFMG), o Instituto Alberto Luiz Coimbra de Pós-Graduação e Pesquisa de Engenharia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (COPPE/UFRJ), o Museu da Câmara dos Deputados, o Ministério da Educação (MEC), e o próprio Museu Nacional do Conjunto Cultural da República.

Ao conseguir concretizar essa programação, em colaboração com instituições parceiras, a Divisão do Sistema de Museus almeja propiciar uma maior conscientização das instituições de patrimônio em geral, que se encontram, principalmente, no Distrito Federal, com vistas à valorização de seus bens musealizados e da seriedade com que a sua preservação deve ser encarada.

Wagner Barja

Chefe da Divisão do Sistema de Museus da
Secretaria de Estado de Cultura do Distrito Federal
Diretor do Museu Nacional do Conjunto Cultural da República

MUSEUS DA FRANÇA

Claire Chastanier

Agradecimentos

Para começar, gostaria de indicar que Marie-Christine Labourdette – diretora dos Museus da França, na Direção Geral dos Patrimônios do Ministério da Cultura e da Comunicação (MCC) – muito lamenta não poder participar deste seminário. Infelizmente, sua agenda não permitiu que aceitasse o convite do senhor Wagner Barja, diretor dos Museus do Distrito Federal e diretor do Museu Nacional de Brasília, que ela teve o imenso prazer de encontrar em Paris, no ano passado. Pediu-me que a representasse e que lhe dissesse que guarda uma excelente lembrança desse encontro, o qual foi, além disso, uma importante etapa na concepção deste seminário.

A França e o Brasil são dois países ligados por duradouras relações de amizade e estreitas colaborações, além de afinidades culturais, linguísticas e históricas.

Oscar Niemeyer representa uma maravilhosa ponte entre nossos dois países: arquiteto brasileiro que trabalhou na França, ele concebeu, em especial, vários museus – e, em particular, o Museu Nacional de Brasília, que hoje recebe este seminário, sob a maior cúpula já construída no mundo.

Estou muito impressionada de estar aqui, em Brasília, aonde venho pela primeira vez para falar-lhes dos museus da França, e tenho hoje grande prazer de estar em meio aos senhores para este seminário, que atesta um grande interesse pela questão dos museus, a convite do Museu Nacional de Brasília e de seu diretor, o senhor Wagner Barja, assim como do comitê organizador deste seminário internacional, a Secretaria de Estado de Cultura (Hamilton Pereira) e a direção dos museus do Distrito Federal.

Dado que nossos dois países, embora mantenham concepções diferentes em alguns pontos relacionados às nossas respectivas histórias, atribuem, da mesma forma, grande importância à existência,

ao papel e ao desenvolvimento dos museus, estou convencida do mútuo interesse em fortalecer os nossos laços e em criar verdadeiras parcerias em torno das políticas museais.

É nessa ótica, aliás, que o MCC aprova, desde a sua apresentação na Conferência Geral da Unesco de novembro de 2011, o espírito do projeto de recomendação sobre a proteção e a promoção dos museus e das coleções, proposto sob iniciativa brasileira, devendo este passar por uma etapa decisiva hoje mesmo, no Conselho Executivo da Unesco, em Paris.

A vitalidade do intercâmbio entre nossos dois países

O grande impulso às relações culturais entre Brasil e França foi dado quando do ano da França no Brasil, em 2009, com mais de trezentos projetos culturais.

Pode-se cumprimentar o sucesso encontrado por exposições organizadas atualmente no Brasil: *Alberto Giacometti*, de março a junho de 2012, em São Paulo, apresentando 280 obras; e *Chance*, a primeira exposição de Christian Boltanski no Brasil, de maio a julho de 2012, no Rio de Janeiro.

Cabe ressaltar o impacto da exposição *Impressionismo, Paris e a Modernidade, obras-primas do Museu de Orsay*, apresentada em São Paulo e no Rio de Janeiro.

Em 2013, o Brasil receberá a exposição *Elles*, preparada pelo Museu Nacional de Arte Moderna do Centro de Arte e Cultura Georges Pompidou. Outros projetos estariam sendo preparados: uma exposição entre o Museu Nacional de Brasília e o Museu do Quai Branly; e, talvez, uma exposição de Picasso em 2014, a ser realizada em Brasília e no Rio de Janeiro.

Paralelamente, está sendo atualmente realizada, no Museu das Artes Decorativas de Paris, uma exposição dos irmãos Campana intitulada *Barroco Rococó*, dedicada aos dois talentosos *designers* brasileiros – que recentemente, aliás, renovaram por completo a decoração do *Café de l'Horloge* do Museu de Orsay.

Os museus da França, trunfo da política cultural francesa

Esta palestra tenciona apresentar, de forma sintética, um panorama da cena museal francesa, evocando suas principais diretrizes e, em seguida, o quadro jurídico que preside a sua organização. À guisa de conclusão, levantar-se-ão algumas perspectivas sobre os desafios a serem superados.

Apresentação das principais características da cena museal francesa

Trata-se de detalhar certos elementos de caracterização que fundamentam o inegável sucesso dos museus franceses, antes de abordar a questão do quadro jurídico.

É importante insistir no papel central dos museus na política cultural e na fortíssima relação que eles mantêm com a França, desde o período revolucionário. Constituem, inegavelmente, elementos de atratividade para o território francês e sua posição de primeiro destino turístico internacional. Esse sucesso é ilustrado pela presença de quatro museus franceses entre os dez museus mais frequentados do mundo, e se apoia em múltiplos aspectos.

Alguns parâmetros gerais da cena museal francesa

Uma rede densa e rica de museus. Essa rede é constituída, hoje em dia, por 1.220 instituições que gozam da denominação de “Museus da França”, em situações de natureza e de estatuto de coleção extremamente diversificadas: entre eles, 41 museus nacionais – dentre os quais, os mais conhecidos no exterior – estão vinculados ao MCC. Essa rede de museus abarca, além dos museus nacionais, muitas instituições bem estabelecidas no território, os museus das cidades e dos departamentos, assim como museus de associações e fundações.

Um alto nível de frequência traduz a adesão do corpo social à instituição museal. Enumeram-se mais de 70 milhões de visitas na rede dos estabelecimentos vinculados ao MCC, com 60 milhões nos museus da França (28 milhões nos museus nacionais – com quase 9 milhões somente para o Louvre – e uma frequência global que aumentou em 80% em dez anos) e 10 milhões nos monumentos nacionais. Uma parcela de 61% dos franceses com mais de 18 anos visitou pelo menos um local patrimonial durante o ano. A frequência das famílias, dos jovens e do turismo popular encontra-se em expansão, e as pesquisas revelam um índice de satisfação relativamente alto em relação à oferta de mediação.

Uma democratização cultural em andamento. Nos museus da França, 42% dos ingressos são gratuitos – e, em especial, em razão do requisito de uma política tarifária que deve favorecer o acesso ao maior número de pessoas. A esse respeito, podemos congratular-nos pelo positivo balanço da recente prolongação da gratuidade, há muito praticada com os menores de 18 anos, para a faixa de idade de 18 a 25 anos, implementada em abril de 2009, depois das conclusões tiradas de um período de teste para a gratuidade total, realizada em alguns museus. Dessa forma, comparando a frequência durante o segundo trimestre de 2009 e o segundo trimestre de 2012, nota-se que o número duplicou (de 334.000 a 667.000 jovens), assim como o índice de presença em meio ao público das coleções permanentes (de 5% a mais de 11%). No plano da incidência da medida na sociologia dos beneficiários e da decisão de visitar, observa-se que a gratuidade contribui para a decisão de visitar de dois a cada três jovens, e que menos de 1% dos mesmos consideram-na irrelevante. Embora os jovens de classe média sejam os primeiros a se

beneficiarem da medida, os meios populares revelam-se os mais mobilizados: a participação desse grupo entre o público de 18 a 25 anos é duas vezes maior do que para o público com mais de 25 anos.

Características essenciais

Um legado histórico e político

A riqueza e a antiguidade das coleções é um traço característico da França, embora não seja o único país nessa situação. Antes mesmo de a noção de museu tornar-se assunto de uma espécie de teoria no século do Iluminismo, e ser introduzida nas leis pela Revolução Francesa, houve importantíssimas coleções – em especial dos reis da França, mas também de grandes famílias. As coleções nacionais são amplamente legatárias das coleções reais, principescas ou eclesiásticas – que, salvo as que foram destruídas ou vendidas durante a Revolução, foram reunidas pela Convenção Nacional em três instituições fundadoras: o Museu Central das Artes, criado no Louvre em 1792; o Museu Nacional de História Natural (1793) e o Conservatório Nacional de Artes e Ofícios (1794). Esse período, embora complexo, no qual alternaram-se atos de vandalismo e as primeiras medidas de proteção patrimonial, representou uma espécie de piso, sobre o qual boa parte do que foi construído em seguida se enraizou.

A questão do patrimônio nacional e dos museus representa uma realidade e um ideal bem arraigados na tradição política francesa; desde a Revolução, sob a notável influência de homens como o Abade Grégoire, Victor Hugo ou Prosper Mérimée, a proteção do patrimônio tornou-se rapidamente uma questão nacional, o que faz com que os museus sejam locais de compartilhamento democrático do conhecimento, de educação e de preservação das coleções.

A importância do patrimônio cultural e museal conservado nos museus franceses resulta também do respeito ao **princípio de inalienabilidade das coleções públicas**. Oriundo do Édito de Moulins, de 1566, que dizia respeito, nesses idos, às propriedades reais – sendo, em seguida, retomado em benefício das coleções nacionais –, esse princípio permite aumentar esse patrimônio e preservá-lo, apesar das vicissitudes encontradas, sem perdas voluntárias. Muitas vezes no centro de várias controvérsias nos últimos anos, com várias propostas de suprimi-lo, sob pretexto de que os museus são demasiadamente “ricos” e de que não expõem tudo, os governos sucessivos felizmente decidiram não pôr em causa essa preservação jurídica, essencial para a integridade das coleções públicas.

Uma densa malha territorial, principalmente formada ao longo do século XIX, sob a impulsão tanto das associações culturais quanto dos poderes públicos, resultou em um rico conjunto de estruturas diversificadas, que se desenvolveram sem coerência preestabelecida.

O quadro administrativo dedicado aos museus públicos parte de uma estrutura centralizada. A organização administrativa francesa continua sendo muito centralizada, ainda que tenha atravessado

processos de desconcentração e várias etapas de descentralização nas últimas décadas. Há um bom tempo, a França dispõe de um órgão central dedicado aos museus: até a Segunda Guerra Mundial, tratava-se de uma direção dos museus nacionais, associada a uma inspeção dos museus do interior, junto a um órgão das belas artes (beaux-arts), vinculada ao Ministério da Educação Nacional, o que expressa bem a vocação original dos museus. Em 1945, transformou-se na Direção dos Museus da França – que, em 1959, foi naturalmente integrada ao ministério dos assuntos culturais, desde a sua criação. Em 1991, passa por uma nova reorganização interna, adaptada às evoluções e destinada a permitir que a política do Estado em matéria de patrimônio museográfico fosse verdadeiramente impulsionada, com a criação de cinco departamentos (museografia; pessoal e profissões; assuntos jurídicos, informáticos e financeiros; públicos, ação educativa e difusão cultural; e coleções), uma comissão de comunicação e uma inspeção geral dos museus.

A implementação dessa organização interna coincidiu com as primeiras reflexões sobre a necessidade de rever o quadro jurídico dos museus, que retomaremos mais adiante. A última reorganização, que participa do movimento de reforma global do aparelho de Estado, data de 2010: a Direção dos Museus da França foi incluída em uma Direção Geral dos Patrimônios, que reúne os arquivos, os monumentos, a arqueologia e a arquitetura, adotando assim o nome de Serviço dos Museus da França. Esse serviço do órgão central abrange duas subdireções especializadas (política dos museus e coleções) e exerce um papel de comando e de elaboração das políticas públicas em matéria de museus: determina a regulamentação aplicável e encarrega-se do controle científico e técnico para o conjunto dos museus da França, assim como do comando dos museus nacionais.

No plano da administração desconcentrada, os conselheiros para museus das Direções Regionais dos Assuntos Culturais (Drac) suplementam e prolongam a ação impulsionada pelo órgão central, território afora.

Uma forte intervenção pública

Os museus públicos, que contribuem para uma política cultural de interesse geral, são entidades estruturalmente deficitárias.

Um esforço orçamentário considerável foi fornecido a partir do final dos anos 1970 – e, em particular, nos últimos dez anos – para apoiar suas atividades. Cabe destacar que, entre 2000 e 2010, o esforço orçamentário do Estado em prol dos museus nacionais passou de 334 a 528 milhões de euros, embora espíritos mais críticos tenham apontado uma concentração da implementação – e, por conseguinte, dos recursos – na região de Île-de-France.

No interior, o investimento médio gerado pela implicação decisiva do Estado pode ser avaliado em 100 milhões de euros por ano, ou seja, 1 bilhão de euros a cada dez anos.

Os museus regionais apresentam grande vitalidade, sob iniciativa das coletividades locais, que criam ou renovam museus e suas reservas. O MCC acompanha, dessa forma, um saldo de cerca de 150 projetos museais regionais, em todas as etapas de desenvolvimento. Um programa específico de investimentos consideráveis, mas focado em projetos promissores e exemplares – chamado de Plano Museus –, foi lançado em 2010, com valor global de 70 milhões de euros, em benefício de 79 museus da França, principalmente localizados no interior, e selecionados segundo critérios rigorosos.

Essa intervenção por meio de créditos orçamentários, que continuam sendo amplamente preponderantes nas “receitas” dos museus públicos, caminhou lado a lado com o aumento dos recursos próprios aos museus – graças, em especial, a dispositivos fiscais e ao mecenato, ao qual o MCC dá grande valor, e que ilustra o caráter indispensável das parcerias entre coletividades públicas e pessoas privadas.

Um quadro jurídico original, que exerce um papel central para a excelência e o desenvolvimento dos museus na França

A originalidade do quadro jurídico francês reporta-se à ambição e à bem-sucedida articulação de vários níveis normativos.

Um quadro compartilhado por 1.220 museus da França, doravante registrado no Código do Patrimônio (2004 e 2011) – o primeiro a ser unificado e o mais importante, dado o seu alcance

Os museus da França são numerosos, de todos os temas, e constituem um conjunto que poderíamos qualificar de heterogêneo, tamanha a diversidade dos campos que cobrem; mas, ao mesmo tempo, são regidos por grandes princípios comuns, reunidos em uma legislação renovada em 2002 – há apenas dez anos, portanto.

A lei de 4 de janeiro de 2002, relativa aos Museus da França, foi adotada ao cabo de um longo processo, após vários projetos de lei inacabados e muitos debates, durante mais de dez anos. Veio renovar, profundamente, um quadro jurídico díspar – e datado, principalmente, do imediato pós-guerra –, que se havia sobretudo preocupado com os museus nacionais. Essa lei, que veio principalmente suceder a um decreto de 1945 – cujo alcance tornou-se insuficiente –, tem o grande mérito de ter criado um quadro unificado para os museus, sob a forma de uma denominação protegida, cuja utilização abusiva pode ser punida por multa de 15.000 euros, sendo ainda claramente identificável pelo público, em especial, pela adoção de um logotipo específico.

É considerado museu, no sentido dessa lei: “toda coleção permanente composta de bens cuja conservação e preservação são de interesse público, e organizada com vistas ao conhecimento, à educação e ao prazer do público”.

A noção de “museu da França” – e este é, a meu ver, o grande trunfo do dispositivo instaurado – independe do modo de gestão da pessoa pública ou privada que possui as coleções. Essa denominação pode, portanto, ser aplicada aos museus pertencentes ao Estado, às coletividades locais, ou às pessoas jurídicas de direito privado sem fins lucrativos, tais como associações ou fundações.

Assim sendo, encontram-se, dentre os museus da França, reunidas sob uma mesma denominação, estruturas bem diversificadas:

- Os **museus nacionais**. Os 41 que estão vinculados ao MCC, mas também a outros ministérios, como, por exemplo, os três museus do Ministério da Defesa; o Museu Nacional de História Natural, do Ministério do Ensino Superior e da Pesquisa, ou o Museu Nacional do Esporte, do Ministério da Juventude e dos Esportes.
- Os **museus das coletividades territoriais**. A maioria dos museus da França entra nessa categoria: com efeito, os 1.220 são basicamente serviços municipais (70%). Além dos museus das grandes cidades do interior, conta-se, dentre eles, os 15 museus da cidade de Paris. Os museus departamentais, menos numerosos, representam 8% do total.
- Os **museus associativos**. Como exemplos, temos o Museu do Automóvel, em Mulhouse, e o Museu de Arte e de História do Judaísmo, em Paris.

A nova denominação “museu da França” foi automaticamente atribuída aos museus nacionais e aos museus ditos “classificados e controlados” antes da entrada em vigor da lei. A maioria desses últimos eram grandes museus do interior, enriquecidos por consideráveis depósitos do Estado, realizados a partir de 1801, no intuito de repartir territorialmente as coleções nacionais.

Para os demais, foi necessário efetuar uma solicitação. A denominação é concedida aos museus pelo ministro da Cultura e da Comunicação (e pode ser retirada sob solicitação justificada), após consulta do Alto Conselho dos Museus da França, do qual fazem parte, em especial, representantes da Assembleia Nacional e do Senado. Implica respeitar os requisitos previstos pela lei, de ordem científica – inventário e verificação decenal das coleções, normas de conservação das coleções, presença de funcionários científicos preparados, por exemplo –, mas também cultural – ações de mediação junto aos públicos, política tarifária que favoreça a democratização cultural. Em contrapartida, dá direito ao apoio do Estado, o qual pode tomar a forma de investimentos quando de obras de renovação, de subvenções específicas para certas aquisições.

Segundo o artigo L. 441-2 do Código do Patrimônio, proveniente da lei, os Museus da França têm como missão permanente:

- Conservar, restaurar, estudar e enriquecer suas coleções;
- Tornar suas coleções acessíveis ao público mais amplo possível;

- Conceber e implementar ações de educação e difusão, visando a garantir um acesso à cultura igual para todos;
- Contribuir à evolução do conhecimento e da pesquisa, assim como à difusão dos mesmos.

A ambição do marco normativo francês foi definir o que é um museu e quais são suas missões científicas, suas missões junto ao público, e intervir em todos os componentes constitutivos do que define o museu: coleções, programa científico e cultural elaborado por profissionais preparados, desenvolvimento das coleções para torná-las acessíveis ao público, e instalações adaptadas à conservação, à apresentação e à valorização das obras.

O direito dos museus faz parte de um ambiente jurídico e cultural favorável e complementar

Existe uma legislação e uma regulamentação para os prédios e, em especial, regras particulares para os prédios protegidos (ajudas, excelência dos mestres de obras e dos conselheiros técnicos, etc.).

Os museus dispõem também de diversas regulamentações a respeito das coleções, de sua circulação e enriquecimento – tais como a lei sobre o mecenato, de 2003, os dispositivos a respeito dos tesouros nacionais, o mecanismo de doação, criado por André Malraux já em 1968, e regras para a circulação internacional dos bens.

A estruturação dos museus também vem acompanhada pelo desenvolvimento de um sistema de formação eficiente, e de uma elevada exigência para os profissionais dos museus, com duas instituições especializadas: o Instituto Nacional do Patrimônio (INP) – uma escola de aplicação que forma conservadores de museu e, desde a integração do Instituto Francês de Restauradores de Obras de Arte (Ifroa), restauradores patrimoniais – e a Escola do Louvre, que se encarrega tanto da formação inicial como dos ciclos profissionalizantes. Paralelamente, o desenvolvimento do ensino em história da arte, em direito do patrimônio cultural e em gestão das instituições culturais nas universidades ajuda a formar profissionais capacitados, respondendo assim às diversas necessidades dos museus.

Enfim, cabe citar um importante parceiro dos museus, a Reunião dos Museus Nacionais, doravante realizada em um estabelecimento público com o Grand Palais, e que foi criada em 1895 para acompanhar os museus nacionais, servir-lhes de fundo comum e cumprir diversas missões a eles relacionadas, tais como a produção de exposições internacionais ou a publicação de guias e catálogos.

Um quadro jurídico de gestão evolutivo para os museus nacionais

Os anos 2000-2010 ficaram marcados pela preferência nacional, amparada pelo Estado, por uma política de desenvolvimento baseada em uma evolução rumo a uma maior autonomia dos estatutos dos museus nacionais.

A esse respeito, a reforma dos museus nacionais de 2004 promoveu uma mudança no estatuto administrativo de várias instituições vinculadas ao MCC. Embora a maioria desses museus nacionais sejam serviços de competência nacional – o que significa que eles continuam vinculados ao órgão central dos museus, por um vínculo orgânico muito forte –, outros se tornaram estabelecimentos públicos administrativos, ficando sob a tutela do MCC, mas adquirindo, assim, personalidade jurídica e autonomia financeira. Nessa categoria, encontram-se o Louvre, Versailles, Orsay e Guimet. O Museu do Quai Branly, aberto em 2006, foi diretamente criado com esse estatuto. O último museu nacional a ter-se tornado estabelecimento público foi o Museu Picasso, em 2010. Note-se que certos museus nacionais têm esse estatuto desde suas origens, não raro em razão de disposições testamentárias (Museu Rodin, por exemplo).

Além disso, certas junções foram realizadas nos últimos anos: o Museu da Orangerie com o Museu de Orsay; ou a aproximação entre o Museu Nacional da Cerâmica, de Sèvres, e a manufatura de Sèvres, no âmbito da Cidade da Cerâmica – à qual acaba de vincular-se, também, o Museu Adrien Dubouche, de Limoges.

Em poucos anos, o MCC passou, dessa forma e para certos museus nacionais, de uma gestão direta para uma modalidade de comando mais orientada para a estratégia em relação aos operadores, que se tornaram mais numerosos e autônomos.

À medida que se desenvolviam os estabelecimentos públicos, concebeu-se e lançou-se mão de um conjunto de ferramentas de comando e de contratualização de seus operadores: contratos de desempenho, cartas de missão e objetivos para os dirigentes, para que essa autonomia fosse enquadrada e respeitasse as diretrizes da política definida pelo MCC.

Um quadro protetor para a gestão das coleções

Os museus da França beneficiam-se de um conjunto bastante completo de regras, que enquadram a gestão das coleções e o que poderíamos chamar de seus “ciclos de vida”: regem, efetivamente, suas trajetórias e seus tratamentos, indo de suas entradas nas instituições públicas até suas eventuais saídas – que representam casos muito excepcionais, em virtude do princípio de inalienabilidade –, passando por diferentes etapas, que são o estudo, a verificação periódica da localização e do estado, a movimentação – que só pode ser temporária –, a difusão e a valorização das mesmas, etc.

- **As aquisições, a título oneroso ou gratuito,** são realizadas por meio de diferentes modalidades. Além das doações e dos legados, que continuam sendo uma fonte essencial de enriquecimento para as coleções dos museus, a administração cultural dispõe de uma certa quantidade de mecanismos e modalidades adaptadas de intervenção, a serviço desse objetivo. A esse respeito, no concernente aos modos de financiamento, pode-se citar dois dispositivos fiscais que já demonstraram sua eficácia: o da doação para pagamento de encargos, anteriormente evocado, que permite que um

contribuinte fique quite de certos impostos junto aos órgãos tributários, ao entregar obras; ou o chamado “mecenasato de empresa”, que instaura uma redução tributária de 90% sobre o imposto incidente nas sociedades, em razão da entrega – por empresas, para aquisição do Estado ou de outra pessoa jurídica pública – de obras previamente reconhecidas como tesouros nacionais, ou bens culturais considerados de grande interesse patrimonial. Esses dois importantes dispositivos são complementados por diferentes exonerações tributárias, destinadas a favorecer as doações e as compras no exterior. Dentre esses meios regalistas de intervenção, o Estado dispõe também do direito de preempção em vendas públicas, o que lhe permite substituir-se aos últimos licitantes dos leilões; e de um procedimento específico para a aquisição de obras que foram objeto de uma medida de recusa do certificado de exportação. Ainda no âmbito processual, convém destacar o respeito a um princípio de colegialidade, destinado a evitar escolhas que poderiam parecer contestáveis. Isso se traduz, concretamente, pelo fato de que todas as aquisições dos museus da França só sejam aceitas ao término de um processo de consultas obrigatórias junto a comissões científicas, cujo parecer prévio é requerido antes da entrada nas coleções, e que diferem conforme o estatuto dos museus: comissões científicas regionais para os museus da França territoriais; um primeiro nível de estudo pelas comissões de aquisição específicas de cada museu nacional que seja estabelecimento público, ou por alguma das comissões “temáticas” para os museus nacionais sob o estatuto de serviço de competência nacional – sendo esse nível complementado, a partir de certos limites de valor, por uma consulta ao Conselho Artístico dos Museus Nacionais, para a maioria dentre eles.

- A entrada nas coleções, que leva a pertencer ao domínio público, se expressa pela **inscrição no inventário regulamentar**, que é um ato fundador da segurança jurídica para os bens das coleções dos museus da França. A atualização do inventário é uma das missões principais dos profissionais da conservação, sendo-lhes fortemente recomendado acompanhar essa inscrição – atribuindo um número de inventário aos bens em questão – por uma operação de marcação, a qual consiste em reportar esse número no próprio objeto.
- As **movimentações dos bens das coleções dos museus da França** são realizadas, principalmente, sob duas formas: os empréstimos, consentidos por período limitado e justificado – na maioria das vezes, para uma exposição temporária –, exigindo-se um seguro por parte de quem pega emprestado; e os depósitos, que representam empréstimos mais longos – geralmente, de cinco anos renováveis – e ajudam a completar as coleções de alguma outra instituição cultural pública, como solução alternativa às aquisições. Para os museus nacionais, a anuência a esses movimentos é pronunciada pelo Serviço dos Museus da França, sob a forma de um decreto assinado por delegação ministerial, após consultar uma comissão específica que avalia a proposta, tendo em vista o estado de fragilidade, o respeito das regras de conservação preventiva, a pertinência científica do pedido e as condições de segurança do local de destino.

- A operação de **verificação das coleções** – que consiste em verificar regularmente a presença, a localização, o estado, a marcação e a conformidade da inscrição dos bens com o inventário – constitui um ato de boa gestão do patrimônio público. Atualmente, ela é praticada sob duas formas. A primeira diz respeito aos depósitos do Estado e é coordenada pela Comissão de Verificação dos Depósitos de Obras de Arte (CRDOA), que iniciou esse enorme trabalho desde 1996, com a ajuda de todas as instituições públicas depositantes, para reorganizar a situação dos depósitos consentidos por etapas sucessivas desde o século XIX, e cujo acompanhamento, ao longo do tempo, nem sempre foi realizado com o rigor necessário. As verificações conduzidas permitem proceder, em seguida e eventualmente, à transferência de propriedade dos depósitos do Estado anteriores a 1910 para as coletividades territoriais – possibilidade esta que foi introduzida pela lei relativa aos Museus da França: desde o começo do processo, a propriedade de 5.450 obras fora transferida às coletividades territoriais, em aplicação dessa disposição. Mais recentemente, a lei relativa aos Museus da França também instituiu uma obrigação de **verificação decenal** das coleções, cuja primeira edição – sem dúvida, a mais complicada de ser realizada, e que está dando atualmente muito trabalho às equipes científicas dos museus – deve terminar em junho de 2014. Esse ambicioso objetivo dará às próprias conservações um maior conhecimento do patrimônio museal que conservam, embora nem sempre permita medir todas as suas riquezas e o seu potencial, em termos de novos temas de pesquisa e de possibilidades de projetos de parcerias científicas, para a organização de exposições ou depósitos.
- A respeito da **luta contra a degradação das coleções**, convém insistir no papel central exercido pelo Centro de Pesquisa e Restauração dos Museus da França (C2RMF), em matéria de conservação preventiva, de restauração e de pesquisa fundamental aplicada ao conhecimento e à preservação material das coleções. Pode-se acrescentar a conscientização da **luta contra o roubo** e da necessidade de desenvolver as ações de prevenção nesse âmbito, o que levou a administração a dotar-se de uma comissão de segurança, criada há mais de vinte anos, após uma série de roubos marcantes nos museus. Essa estrutura bastante singular conta com o apoio de um oficial de polícia específico e ajudou a diminuir consideravelmente o número de roubos cometidos e a levar várias tentativas ao fracasso – às vezes, pelo simples efeito dissuasivo das medidas de segurança adotadas; essa estrutura encarrega-se, também, de capacitar os funcionários dos museus e de realizar auditorias de segurança nos museus da França – e também nos locais de exposição franceses ou estrangeiros aos quais os museus nacionais tencionam consentir empréstimos.
- A **informatização**, que se tornou um auxiliar indispensável na gestão dos museus, vem acompanhada da **digitalização**, prolongando-se na **disponibilização on-line das coleções dos museus** – essencial à valorização científica e à difusão do conhecimento. Essas operações são objeto de uma política voluntarista por parte do Serviço dos Museus da França,

que conta com o apoio financeiro do Plano Nacional de Digitalização, pois ainda resta muito por fazer a fim de garantir a disponibilização mais ampla possível junto ao público: embora esse vetor nunca consiga substituir uma visita de verdade, traz inegáveis vantagens, tanto para os pesquisadores e profissionais do mundo inteiro quanto para os preparativos de visita de turistas ou alunos. A base de dados *Joconde*, que é o catálogo coletivo das coleções dos museus da França, recenseia hoje 350 museus, e juntou-se ao portal *Collections*, que dá acesso a inúmeras bases de dados patrimoniais francesas em um único lugar – ajudando, ainda, a alimentar o portal *Europeana*.

- Enfim, no concernente a **sair das coleções**, trata-se de um ato excepcional, tão solene que exige uma lei para certos casos – os que foram excluídos das possibilidades de rejeição previstas pela lei relativa aos Museus da França (bens que ingressaram por doação ou legado). Isso explica o recurso à via legislativa para a entrega das cabeças maoris às autoridades neozelandesas. O procedimento conduzido para as demais situações exige que o proprietário das coleções convoque a comissão científica nacional das coleções, cujo parecer favorável e conforme deve ser obtido por maioria de dois terços dos membros que a compõem. Se a saída não é resultante de uma vontade deliberada, e sim de um ato ilícito, a imprescritibilidade da qual se beneficiam as coleções dos museus da França permite – a qualquer momento, quando forem descobertos em território nacional – lançar mão de uma solicitação formal e amigável para restituição dos bens em questão e, caso esta não seja conclusiva, recorrer a uma ação reipersecutória para conseguir reintegrá-los ao domínio público.

À guisa de conclusão, algumas perspectivas

A cena museal francesa foi consideravelmente remodelada nas últimas décadas, com inegáveis conquistas, mas também pontos menos bem-sucedidos. Em 2010, um relatório do tribunal de contas francês apresentou, dessa forma, um certo número de críticas sobre as evoluções dos museus nacionais desde 2000.

No momento em que a lei relativa aos Museus da França comemora dez anos de existência, e em que a nova ministra da Cultura e da Comunicação, Aurélie Filippetti, anuncia uma grande lei sobre o patrimônio para 2013, convém refletir sobre as questões futuras e constatar que novos desafios deverão ser superados no âmbito dos museus, e que escolhas deverão ser efetuadas em um quadro orçamentário que vem se anunciando – sem dúvida, de forma duradoura – pouco favorável, em razão da crise que atinge as economias europeias.

Para apontar perspectivas, ao cabo deste breve panorama do setor museal francês, cabe mencionar alguns focos de reflexão – a meu ver, bastante inevitáveis durante os anos por vir:

- Para os museus nacionais, sobretudo os que estão sob estatuto de estabelecimento público, coloca-se a questão de determinar o nível adequado entre autonomia e exercício da tutela, do bom equilíbrio entre a participação dos créditos públicos e a busca por recursos próprios, que poderia levar à tentação de um desenvolvimento intensivo da frequência.
- A “democratização cultural” tende ainda a aprimorar-se, graças ao novo impulso dado à educação artística e cultural pelo governo atual. A importância de levar as crianças ao museu, desde bem novas, já foi destacada há muito tempo por grandes responsáveis dos museus franceses, tais como Françoise Cachin e Pierre Rosenberg, que muito pleitearam em favor de uma verdadeira formação em história da arte, a partir do ensino primário, e de uma aproximação entre os alunos e o universo do museu.
- A busca por um melhor equilíbrio territorial deve ser prosseguida, talvez, por meio de uma maior circulação das coleções nacionais nos museus da França que já existem, e não forçosamente pela proliferação de antenas, tais como o Centre Pompidou-Metz ou o Louvre-Lens, por mais interessantes que sejam essas experiências. O Museu das Civilizações da Europa e do Mediterrâneo (MuCEM) – herdeiro do Museu de Artes e Tradições Populares –, a ser inaugurado em 2013, em Marselha, é o primeiro museu nacional a ser transferido de Paris para ser permanentemente implantado no interior.
- O destino a se dar aos museus fechados (cerca de 10% dos museus da França) e os possíveis roteiros para junções exigirão uma reflexão aprofundada. Isso coloca, também, a questão da atribuição da denominação “museu da França” – que deve, sem dúvida, obedecer a critérios mais exigentes –, assim como a dos critérios para a sua eventual remoção. Uma atenção constante deverá ser dada ao aprimoramento da rede dos Museus da França e a seu funcionamento.
- A ligação com todas as formas de difusão digital, que muda a relação com a visita – embora esta continue sendo, a meu ver, insubstituível –, também merece reflexão.
- Apesar de reafirmada na lei relativa aos Museus da França, a questão da inalienabilidade continua sendo debatida e faz pesar um risco recorrente sobre as coleções públicas. Os alarmes do mercado, em especial, disparam, em um momento em que a circulação comercial das obras importantes do passado se torna mais rara, e em que o dinheiro público é menos difundido. A supressão desse princípio fundador ignoraria a constante reavaliação do interesse das coleções públicas (sem a inalienabilidade, não teria sido possível criar o Museu de Orsay) e colocaria dramaticamente em causa a “base de confiança” que une os museus aos seus doadores, muito preocupados com a “santuarização” dos bens que oferecem ao deleite das gerações futuras, sem limites temporais.
- Ainda em andamento, a primeira edição da verificação decenal (inicialmente, uma obrigação legal) é, sem dúvida, uma oportunidade única de transformar esse importante esforço coletivo de organização em um elemento forte e estruturante da política museal, e em um trunfo para

aprofundar o conhecimento das coleções públicas já possuídas, abrir novas oportunidades de pesquisa e viabilizar partilhas e trocas renovadas. Em um contexto orçamentário limitado, a atividade das equipes científicas dos museus da França deverá, nos próximos tempos, concentrar-se mais, de qualquer forma, no desenvolvimento de outros projetos do que em aquisições onerosas, e a valorizar o rico patrimônio conservado, protegendo-o, assim, contra os ataques à inalienabilidade.

- A aplicação de regras estritas sobre as proveniências, no âmbito das aquisições – em uma época em que a moralização do comércio de bens culturais cresce em importância –, deve ser encorajada, mas condena certos museus a enfrentarem maiores dificuldades para adquirir.

A lista ainda poderia encompridar-se, pois a quantidade de temas a serem refletidos continua sendo considerável; mas acredito que isso já fornece um bom panorama das reflexões a serem lançadas.

O escritor italiano Giuseppe Tomasi di Lampedusa disse: “tudo tem que mudar para continuar o mesmo”. Os museus da França devem, portanto, passar por outras (r)evoluções, realizando-as com vistas a encarar novos desafios, mas permanecendo fiéis à sua vocação primeira e aos ideais nascidos do Iluminismo e da Revolução, que eles devem continuar encarnando, trazendo o toque de modernidade necessário para permanecerem em contato com as mutações do mundo.

CURRICULUM VITAE

CLAIRE CHASTANIER

Nascida em 1967. Estudou História na Sorbonne e História da Arte na Escola do Louvre. Trabalha há cerca de vinte anos no Ministério da Cultura e da Comunicação no setor museológico e principalmente com coleções e circulação de bens culturais. Seu percurso profissional lhe permitiu adquirir um bom conhecimento da paisagem patrimonial francesa, das problemáticas dessa área, de seu corpo jurídico e de suas evoluções.

Desde 2010, trabalha no Serviço de Museus da França, na Direção Geral do Patrimônio do Ministério da Cultura. Nesse posto, encarrega-se particularmente do conjunto de questões referentes à circulação de bens culturais (controle de exportação, luta contra o tráfico...), assim como de outros assuntos, tais como a proteção dos tesouros nacionais, a segurança do patrimônio, o enriquecimento e o estado das coleções públicas. A esse respeito, ela acompanhou toda a aplicação da lei francesa que conduziu o retorno das cabeças maoris à Nova Zelândia e o recente processo de codificação da parte regulamentar do Código do Patrimônio.

Ela coordena a atividade da Comissão Consultiva dos Tesouros Nacionais e é paralelamente a secretária-geral do Observatório do Mercado da Arte e do Movimento de Bens Culturais.

PLANO MUSEOLÓGICO – MARCO DE REGULAÇÃO DA GESTÃO MUSEAL NO BRASIL

Cícero Antônio F. de Almeida

Em sua *Introdução à técnica de museus*, escrita em 1945, Gustavo Barroso, criador do Museu Histórico Nacional, resumiu os conteúdos voltados à administração de um museu em cinco princípios: organização, arrumação, catalogação, restauração e classificação de objetos, reunidos na Parte Geral da publicação. Segundo o autor, eram os “ensinamentos do que se precisa imprescindivelmente saber para trabalhar num museu e poder dirigi-lo”¹. Nos capítulos dedicados às partes básica e especializada, estavam concentradas as disciplinas voltadas especificamente à catalogação e classificação de objetos, tais como cronologia, epigrafia, paleografia, diplomática, iconografia, heráldica, armaria, mobiliário, indumentária, prataria, arte religiosa dentre outras.

Vale notar que os conceitos de “organização” e de “arrumação”, segundo Barroso, continham certo grau de subjetividade, pois consideravam também o “gosto pessoal” dos profissionais que atuavam no museu, chamados à época “conservadores de museu”². A obra, pioneira do gênero no Brasil, e que foi a base de formação de inúmeras gerações de profissionais de museologia, refletia o pensamento corrente, mesmo fora do país, sobre o que se chama contemporaneamente de gestão museal.

Os museus viviam, em fins dos anos de 1940, o limiar de uma era iniciada ainda no Renascimento, com os Gabinetes de Curiosidades. Os anos que se seguiram ao final da Segunda Guerra Mundial marcariam uma renovação ampla na atuação dessas instituições, de forma mais evidente a partir da década de 1970. Como paradigma de mudança, podemos citar o conceito de “museu integral”, que indicava a necessidade de o museu lidar com a totalidade dos problemas da sociedade e com a inclusão da diversidade das expressões culturais, difundido na chamada Mesa Redonda de Santiago do Chile (1972). Na década seguinte, novas experiências contribuíram para acentuar essas tendências, através do surgimento e da consolidação do “museu aberto”, do “museu de vizinhança”, do “museu comunitário”, ou do “ecomuseu”, numa explosão de ideias que se convencionou chamar de Nova Museologia. O museu rompia definitivamente com a imagem de um local dedicado apenas ao abrigo e à conservação de

[1] BARROSO, Gustavo. *Introdução à técnica de museus*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional/Imprensa Nacional, 1945. v. 1. p. 12.

[2] Termo adotado a partir da tradição francesa do *conservateur*, especialista no tratamento de coleções de museus.

coleções, e deslocava seu interesse do objeto para o sujeito e a sociedade a qual ele pertence, valorizando a cultura não apenas entendida como traço de erudição, mas como marca da trajetória humana e da transformação contínua da realidade.

A partir dessas transformações, várias mudanças de comportamento na condução das atividades dos museus foram verificadas. No tocante à gestão, o impacto da complexidade e da diversidade do novo cenário de tendências foi particularmente determinante, obrigando os museus a adotarem métodos diferenciados de administração. Nos anos de 1980, os museus absorveram outras importantes mudanças, decorrentes das novas tecnologias de registro, armazenamento e circulação de informação; do surgimento de equipamentos mais precisos de monitoramento ambiental e de segurança, dentre outros sistemas e soluções tecnológicas; e, mais recentemente, das preocupações com a sustentabilidade socioambiental, que reforçaram ainda mais a necessidade de uma profissionalização no campo da gestão museal.

Desde meados do século XIX, encontramos estudos sobre a questão da administração de museus, concentrados, em sua maioria, nos problemas da conservação do acervo e da exposição pública dos objetos. No entanto, não se pode afirmar que esse seja um tema recorrente na bibliografia museológica, e até bem pouco tempo não eram comuns estudos que tratassem exclusivamente do assunto. Em língua portuguesa, destacamos a tradução, a partir de 2001, dos trabalhos de Stuart Davis³ e de Timothy Mason⁴. Em 2006, o Icom (Conselho Internacional de Museus) publicou *Como gerir um museu; manual prático*, sob a coordenação editorial de Patrick J. Boylan⁵.

No *Dicionário enciclopédico de museologia*, publicado em 2011, o termo “gestão” ganhou um verbete de destaque, no conjunto dos 21 “artigos enciclopédicos”, escrito por François Mairesse, professor da Escola do Louvre. Por gestão museal estão compreendidas as tarefas ligadas aos aspectos financeiros e jurídicos do museu, os trabalhos de segurança e de manutenção, a organização do pessoal, o *marketing*, dentre outros. De uma forma geral, são processos estratégicos e de planejamento geral das atividades de um museu⁶. Trata-se de uma abordagem bem distante daquela apresentada por Barroso.

As preocupações com a gestão dos museus estão também expressas no Código de Ética do Icom para Museus. Na parte dedicada à constituição institucional, o Código lembra a necessidade de o museu estipular claramente o seu estatuto jurídico, sua missão, sua permanência e seu caráter não lucrativo. Por outro lado, recomenda a elaboração de um “texto legal que defina a missão, os objetivos e as políticas do museu, assim como seu próprio papel e composição”.

Também o Código de Ética ressalta a responsabilidade da autoridade de tutela assegurar recursos financeiros “suficientes para realizar e desenvolver as atividades do museu”, além de “estabelecer um texto de diretrizes em relação às fontes de receitas que possam ser geradas através de atividades próprias do museu ou originárias de fontes externas”⁷.

A “museomania” – expressão utilizada pelo historiador e crítico alemão Andreas Huyssen –, que tomou conta do cenário cultural na transição do século XX para o XXI, aumentou exponencialmente as

[3] DAVIES, Stuart. Plano Diretor. Tradução de Maria Luíza Pacheco Fernandes. São Paulo: Universidade de São Paulo/Vitae, 2001. – (Série Museologia, 1)

[4] MASON, Timothy. *Gestão Museológica: Desafios e Práticas*. São Paulo: Universidade de São Paulo/British Council/(Fundação Vitae, 2004.

[5] Disponível em <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001478/147854f.pdf>. Último acesso em 3 de fevereiro de 2013.

[6] DESVALLÉES, André & MAIRESSE, François. *Dictionnaire Encyclopédique de Muséologie*. Paris: Armand Colin, 2011. p. 175.

[7] Disponível em <http://www.icom.org.br/C%C3%B3digo%20de%20%C3%89tica%20Lus%C3%B3fono%20iii%202009.pdf>. Último acesso em 3 de fevereiro de 2013.

possibilidades de geração de receitas a partir dos eventos organizados pelos museus, e se tornou tema obrigatório nos meandros da gestão museal. Já é possível mesmo falar em uma “economia de museus”. Calcula-se que existam cerca de 80 mil museus no mundo, sendo 3.200 no Brasil⁸. Apenas nos países da União Europeia, os museus são visitados por mais de 400 milhões de pessoas/ano. Nos EUA, esse número chega perto de 900 milhões e, no Brasil, atinge 33 milhões de visitantes, com acentuada tendência de aumento. A Pesquisa de Orçamentos Familiares do IBGE aponta a cultura na quarta posição dentre os gastos das famílias, atingindo cerca de oito por cento⁹.

No Brasil, desde que o Ministério da Cultura implantou a Política Nacional de Museus, em 2003, a questão da gestão tem sido apontada como estratégica. A partir de então começaram a surgir propostas de delineamento de novas ferramentas que buscassem comprometer os responsáveis de museus com a melhoria da gestão, em amplo sentido, cujo ponto de referência é o **Estatuto de Museus** (Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009) que, em seu artigo 44, determina explicitamente que os museus brasileiros elaborem e implementem o **plano museológico**. Trata-se, portanto, do marco de regulação da gestão museal no Brasil.

Como ferramenta estratégica, o plano museológico pode ser considerado uma decorrência do conceito geral de plano diretor – usual quando se trata do planejamento estratégico de empresas privadas e organismos governamentais, ou para a gestão de cidades –, aplicado ao caso específico dos museus. De uma forma geral, podemos afirmar que o plano museológico adotado no Brasil tem por princípios dez pontos basilares:

1. Possibilitar o equilíbrio e a estabilidade na gestão do museu, independentemente de sua direção e de seu corpo de trabalhadores;
2. Implantar uma estrutura básica de funcionamento dentro da qual podem ser tomadas decisões estratégicas;
3. Assegurar a salvaguarda do acervo;
4. Tornar clara a missão e as ações do museu tanto para funcionários quanto para o público;
5. Definir com clareza as ações coletivas e individuais no interior do museu, estabelecendo as responsabilidades de cada área de trabalho;
6. Propiciar o uso mais eficaz dos recursos;
7. Pensar no museu como um organismo complexo e interdependente, a partir dos princípios estabelecidos no Estatuto de Museus e demais documentos normativos, e na importância de estabelecer um equilíbrio entre as suas partes;
8. Identificar situações emergenciais ou de risco iminente;

[8] Segundo dados obtidos do Cadastro Nacional de Museus, criado e gerido pelo Instituto Brasileiro de Museu, disponível em www.museus.gov.br.

[9] ECONOMIA de Museus. NASCIMENTO JÚNIOR, José do (org.). Brasília: MinC/IBRAM, 2010. (Coleção Museu, Memória e Cidadania)

9. Levar em consideração a capacidade de solução dos problemas, através dos recursos de pessoal e orçamentários disponíveis;
10. Preparar o museu para novas realidades.

Para a implantação do plano museológico é preciso um criterioso conhecimento da instituição para qual se destina. Duas questões são consideradas, nessa perspectiva, indispensáveis: a definição da **missão** e um detalhado **diagnóstico**. A missão institucional deve traduzir a finalidade, os valores, as metas, a função e o público/parceiros. Definida a missão, esta deve ser compartilhada entre todos os funcionários, terceirizados, especialistas envolvidos com as atividades do museu e o público em geral – tem sido comum os museus afixarem em lugar visível sua missão institucional. Em relação ao diagnóstico, este deve ser executado com o amplo envolvimento dos funcionários do museu e com a participação, sempre que possível, de especialistas convidados, suprimindo carências internas. Como partes integrantes do plano, incluímos ainda as metas estratégicas, uma meta síntese (quando for o caso), e a criação de indicadores de monitoramento.

O Estatuto de Museus indica dez programas de trabalho no âmbito do plano museológico, que podem ser acrescidos de outros programas, ou mesmo suprimidos, a critério dos museus, atendendo a casos bastante específicos. Podemos reunir os programas, *grosso modo*, em dois principais conjuntos: os que lidam com aspectos **administrativos** e **gerenciais** *stricto sensu*, incluindo aí questões jurídicas, financeiras, de manutenção, de segurança, de pessoal, e os que lidam com aspectos eminentemente **finalísticos**, nos campos da gestão de coleções, comunicação e interação com a sociedade, dentre outros. No primeiro conjunto, temos os programas **institucional**, de **financiamento e fomento**, de **gestão de pessoas**, e de **segurança**. No segundo, os programas de **acervo**, de **exposições**, de **comunicação**, de **pesquisa**, **educativo** e **cultural**. O programa **arquitetônico e urbanístico** pode ser situado numa intersecção entre esses dois conjuntos.

Aqui devemos lembrar o caso dos museus em processo de criação. Nessas condições os programas servirão como uma espécie de roteiro do projeto e serão alterados naturalmente à medida que o museu iniciar suas atividades. Alguns programas dependerão da consolidação de outros (como no caso do programa Arquitetônico e Urbanístico). Em todo o caso, voltado para museus já criados ou em montagem, devemos considerar que o plano é um instrumento dinâmico, que deve ser constantemente renovado face às novas realidades, para que tenha a eficácia esperada.

O **programa institucional** deve refletir os parâmetros de atuação da instituição, tanto sob o ponto de vista da gestão política, quanto técnica e administrativa. A criação de um museu decorre, naturalmente, de fatores sociopolíticos e culturais específicos, que passam a definir todas as estratégias de ação, mesmo que não referidas explicitamente nos instrumentos de gestão. Os museus estão constantemente sob influências externas, de mudanças de hábitos, alterações de referências conceituais e mesmo de circunstâncias políticas. Os pressupostos referenciais de gestão devem estar explicitados nos estatutos, regimentos externos, programas de trabalho, dentre outros documentos legais.

O **programa de financiamento e fomento** trata do planejamento de estratégias voltadas para captação, aplicação e gerenciamento dos recursos oriundos de diversas fontes. O **programa de gestão de pessoas** está baseado na valorização, na capacitação e na garantia de direitos fundamentais do conjunto dos trabalhadores do museu. Também deve incluir preocupações com a ética profissional. O **programa de segurança** trata de todos os aspectos relacionados à segurança do museu, da edificação, do acervo e dos públicos interno e externo (sistemas de monitoramento e detecção, equipamentos de extinção, estabelecimento de rotinas de segurança, planos de gestão de riscos, etc.).

Dentre os programas de caráter finalísticos destacamos o **programa de acervos**. Nele estão incluídas todas as ações voltadas à aquisição, documentação e preservação do conjunto dos bens sob a guarda permanente ou temporária de um museu, ou “musealizados”, aí considerados também os conjuntos bibliográficos e arquivísticos. Portanto, reúne informações e atividades que vão desde o estabelecimento de critérios técnicos e conceituais que orientam a incorporação de novas coleções (política de aquisição), passando pelas diversas fases de documentação (inventário e catalogação em especial) e pelo estabelecimento dos princípios de intervenção direta nas coleções (medidas de conservação preventiva, higienização e de restauração).

As ações voltadas à comunicação museal estão incluídas nos programas **de comunicação e de exposições**. O primeiro está voltado à divulgação e à popularização dos projetos e atividades da instituição, além da disseminação, difusão e consolidação da imagem institucional. O segundo trata de todos os aspectos relacionados à concepção, ao planejamento, e à execução das exposições realizadas dentro e fora do museu, de longa, média ou de curta duração, tais como plano curatorial, circulação, análise de público-alvo, etc.

O **programa educativo e cultural** tem por base garantir o acesso universal, garantir e estimular a dimensão pedagógica do museu e de suas coleções, estreitar as relações da instituição com a comunidade, oferecer uma variada gama de serviços culturais, dentre outras. Ainda que todos os programas converjam para um propósito comum, caberá às ações educativas ressaltar, em última instância, a função social do museu. O **programa de pesquisa** contempla a produção de conhecimento a partir das informações contidas no próprio acervo do museu, promovendo a sua disseminação, além de investigações voltadas ao aperfeiçoamento das atividades globais da instituição, como estudos de público, de patrimônio cultural, de museologia e de história institucional. Finalmente, o **programa arquitetônico/urbanístico** trata da adequação e manutenção dos espaços livres e construídos, bem como da inserção do museu no espaço público, através de temas como acessibilidade e sustentabilidade ambiental.

A experiência de plano museológico, apesar de recente no país, tem possibilitado aos gestores públicos e privados a identificação dos problemas mais comuns que afetam os museus brasileiros. Um estudo preliminar dos diagnósticos elaborados por museus federais aponta como situações mais comuns os seguintes itens: falta de pessoal qualificado, deficiência orçamentária, problemas na

conservação das edificações e dos acervos, inadequação de infraestrutura e instalações (exposições, reservas técnicas e ateliês de restauração, dentre outras), deficiência de equipamentos (especialmente mobiliário adequado à guarda de acervo), deficiência no atendimento a público e pesquisadores, e deficiência de registro sobre acervo.

Por outro lado, estão sendo identificadas também as formas mais comuns de receita dos museus no Brasil. São elas: ingressos, participação em leis de incentivo, editais, prêmios, dentre outras modalidades, locação a terceiros e uso comercial de espaços próprios e, com menos frequência, campanhas públicas de captação de recursos e de acervos, mensalidades/anuidades oriundas das associações e uso comercial de imagens do acervo.

Vale aqui citar que, sob o ponto de vista das estratégias de aproximação com a sociedade e de obtenção de apoio financeiro, uma das tendências difundidas nas últimas décadas tem sido a criação de “associações de amigos”. Geralmente são organizações jurídicas da sociedade civil, sem fins lucrativos, cujo objetivo estatutário é a promoção, o aprimoramento e o desenvolvimento das atividades do museu.

Planejar passou a ser, portanto, palavra-chave num ambiente onde essa tradição ainda era bastante incipiente. Os gestores e demais responsáveis pela condução das atividades de trabalho dos museus, de uma forma geral, pouca afinidade tinham com expressões como metas estratégicas, indicadores de desempenho, diagnóstico de situação, dentre outras. No entanto, a dimensão pública e social dos museus no século XXI, além das determinações contidas no Estatuto de Museus, devem se impor sobre antigas tradições administrativas e determinar uma transformação de comportamento dos profissionais que atuam em museus.

CURRICULUM VITAE

CÍCERO ANTÔNIO FONSECA DE ALMEIDA

Museólogo, professor da Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e do MBA em Gestão Cultural da Universidade Cândido Mendes. Atualmente é diretor do Departamento de Processos Museais do Instituto Brasileiro de Museus.

A CULTURA E A EDUCAÇÃO EM BRASÍLIA

Carlos Alberto Ribeiro de Xavier

Resumo

A relação entre educação e cultura é estreita nas ações de formação da cidadania. A partir destas, é possível integrar as manifestações intelectuais e artísticas às práticas pedagógicas de ensino formal e informal. Nesse contexto, a correção da fratura entre as formulações e o planejamento das políticas relacionadas às duas áreas deve ser o foco de ações articuladoras das diversas instâncias e esferas da administração pública.

Com o presente texto pretendo subsidiar o processo de planejamento de ações culturais relacionadas aos programas voltados para a educação básica e para a formação de professores. Pretendo delinear como pode Brasília ser considerada uma cidade educadora, nos termos da declaração da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco); procuro mostrar, bem como reconhecer, que Lúcio Costa já pensava uma cidade capaz de abrigar a capital da República e, ao mesmo tempo, educar o cidadão, inspirar a ocupação ordenada e o desenvolvimento do Norte e do Centro-Oeste do Brasil, até então com baixa densidade populacional.

Antecedentes

Para o melhor entendimento de Brasília como cidade educadora, foram desenvolvidos três itinerários educativos destinados à orientação de professores e alunos das escolas visando à compreensão do plano de Lúcio Costa, do projeto educacional de Anísio Teixeira e da nova universidade imaginada por Darcy Ribeiro.

Os programas *Mais Educação e Educação Integral* do Ministério da Educação já incluem três de quatro itinerários educativos para os professores que participam dos seminários que vêm se realizando na capital federal, sendo três em Brasília e um no Rio de Janeiro. Em Brasília, com a colaboração do Governo do Distrito Federal (GDF), da Universidade de Brasília (UnB) e do Ministério da Cultura, foram previstos e exercitados os seguintes itinerários, dos quais vou falar dos dois primeiros:

- a. Anísio Teixeira e os caminhos da escola classe/escola parque;
- b. Lúcio Costa: a escala monumental e a escala gregária do plano piloto;
- c. Darcy Ribeiro e o inovador projeto da Universidade de Brasília.

Antes de falar mais detidamente de Brasília, é preciso, porém, alinhar algumas considerações sobre a educação no Brasil.

Nos três primeiros séculos da colonização, não há muito o que dizer sobre escola pública, uma vez que tivemos apenas as escolas dos jesuítas, destinadas à catequese dos índios e à educação de poucos, especialmente a preparação para a vida religiosa.

Claro que é muito importante a pedagogia dos jesuítas, grandes figuras a se destacar, especialmente padre Manoel da Nóbrega, o padre José de Anchieta e o padre Antônio Vieira. Mas não existia a escola pública como já era conhecida em outros países.

No período do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves – inaugurado com a chegada de Dona Maria I, Dom João VI, toda a família real e parte da corte portuguesa, que aportaram no Brasil em 1808 –, começaram as mudanças e as fundações do que o Brasil passaria a ser. No campo educacional, pouca coisa aconteceu, exceto as faculdades isoladas.

Em uma parada na Bahia, em fevereiro de 1808, D. João VI inaugurou a Escola de Medicina, hoje incorporada à Universidade Federal da Bahia (UFBA); no Rio, criou a Escola de Cirurgia. Mais tarde, depois da Missão Francesa, que trouxe artistas importantes, em 1827 foram criadas as faculdades de direito de Olinda, em Pernambuco, e a do Largo de São Francisco, em São Paulo. Em 1834, surgiu o pioneiro Atheneu Norte-Riograndense em Natal e no período da Regência – a 2 de dezembro de 1837, data do aniversário do imperador – surgiu o Colégio Pedro II, permanente referência do ensino. Essas são as principais escolas surgidas no Brasil no período, mas ainda não se falava de escola pública em âmbito nacional.

Durante o Segundo Reinado, a educação flutuava entre o modelo tradicional e secular do ensino católico e o ensino leigo, que estava sob a influência do ecletismo, do liberalismo e, finalmente, do positivismo. Perdeu-se mais tempo na experimentação do que no estabelecimento de um sistema público de ensino.

A República surgiu em meio às ideias positivistas, e eram muitas as promessas sobre a educação, mas até 1930 esse assunto permaneceu no Ministério da Justiça e Negócios Interiores, em um setor

denominado Departamento de Instrução Pública, Correios e Telégrafos. Essa situação por si só explica como a educação foi menos prezada durante a República Velha, quando as oligarquias do acordo do café com leite, entre Minas Gerais e São Paulo, revezavam-se no poder. Ao povo era oferecida apenas a instrução pública das primeiras letras.

Foi preciso viver uma revolução, a de 1930, para que o governo provisório de Getúlio Vargas pudesse criar, nos primeiros dias de sua instalação, finalmente, o Ministério da Educação e da Saúde Pública. Note-se que há um ministério a cuidar da educação e da saúde pública dos brasileiros há apenas 82 anos. Vários países latino-americanos estavam muito à frente – neles funcionavam universidades, enquanto as primeiras do Brasil só vieram a ser fundadas em 1934, em São Paulo, e em 1935, no Rio de Janeiro, reunindo as faculdades preexistentes.

Nos primeiros trinta anos de funcionamento do ministério no Rio, é digno de nota o período de doze anos de Gustavo Capanema – aquele que mais tempo permaneceu ministro –, haja vista o legado deixado: um sistema de ensino nacional, centralizado e de boa qualidade; um plano de vanguarda e liberal para a área da cultura e, como símbolo de uma época, o palácio que construiu para a sede do MEC, um marco da arquitetura modernista no mundo. Na verdade, Capanema fez existir a Unesco antes mesmo de esse organismo ser criado no pós-guerra, pois fez funcionar os programas nacionais da saúde, da educação, da ciência e da cultura em um mesmo ministério, já em 1937.

Brasília, cidade educadora

Brasília surge em 1960 como a renovação da esperança para os brasileiros, especialmente para a educação e a cultura. A cidade foi construída a partir do plano piloto de Lúcio Costa, tombada a nível nacional pelo Iphan e reconhecida mundialmente pela Unesco como patrimônio da humanidade.

Presidente do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais (Inep) em 1957, Anísio Teixeira trouxe Darcy Ribeiro para promover pesquisas sociológicas na educação e criou, a pedido do ministro Clóvis Salgado, “o planejamento do sistema de escola público de Brasília”, inaugurado em 1960. Era uma evolução do sistema baiano das escolas classe/escolas parque. Teixeira foi influenciado pela nova maneira de morar (as superquadras de Lúcio Costa), pela arquitetura de Oscar Niemeyer e pelo paisagismo de Burle Marx (que organizaram a escala residencial e a bucólica no plano de Lúcio) para conceber o sistema educacional.

Esse sistema escolar fez com que a população das unidades de vizinhança (o conjunto de cada quatro superquadras) tivesse à disposição um jardim de infância e uma escola classe em cada quadra e uma escola parque em cada unidade do conjunto. Em um mesmo espaço livre para o ir e vir a pé, as crianças, os pais e os professores podiam circular à vontade entre as unidades escolares, a biblioteca demonstrativa, o posto de saúde, o clube de vizinhança, os espaços de lazer e recreação das quadras e ainda a Igrejinha de Fátima. Esse modelo, criado para uma população de cerca de vinte mil habitantes, foi implantado e deveria ser repetido em cada unidade de vizinhança, o que não ocorreu.

Darcy Ribeiro, em um texto que publicou como Segunda Carta de Pero Vaz de Caminha, em 21 de abril de 1960, disse o seguinte sobre o projeto de Anísio Teixeira:

Os burocratas infantis, com menos de sete anos, terão dentro das quadras arredondadas de escolinhas para brincar com o tio Augusto Rodrigues. Os mais crescidinhos, a um passo da casa, quatro horas estudarão e mais quatro folgarão, atravessada uma alameda, numa escola-oficina-gandaia inventada por Anísio Teixeira para fabricar gente que melhor suporte e sustente o progresso do Brasil. Aos mais taludos, capazes de atravessar a rua dos loucos, prometem uma escola-escada, pela qual cada um há de subir segundo o peso de seu talento.

Devo dizer, Senhor, que a meu pesar, tudo isto, como o mais, são augúrios de monens de muita fé.

Para os itinerários educativos de Brasília, inicialmente serão descritos os caminhos da escola classe/escola parque de Anísio Teixeira dentro da escala residencial e bucólica; depois, retorna-se aos comentários sobre a proposta de itinerários educativos de Brasília, desta vez para apresentar outras duas dimensões do plano piloto de Lúcio Costa, a escala gregária e a escala monumental.

Apresentar e compreender o plano piloto da capital federal é uma necessidade não só para os professores, alunos, pais e servidores da educação de Brasília, como também um elemento indispensável para todos os brasileiros. Brasília entrou para o imaginário do brasileiro nos anos 1950 e não saiu mais. Portanto, é preciso lembrar Lúcio Costa.

Relembrar Lúcio Costa é também deixar falar duas grandes personalidades, que embarcaram do trem da utopia do projeto de JK/Lúcio Costa: um entrou em 1957 – junto, portanto, com a execução do plano piloto; e o outro entrou em 1960 – logo depois de inaugurada a cidade.

O primeiro foi Anísio Teixeira, convocado em 1957 pelo ministro Clóvis Salgado para desenhar o Plano de Educação e Cultura para a nova capital. Não demorou muito. Como presidente do Inep, Anísio pôde rever o seu próprio projeto de Salvador e orientar o experimento da Escola Júlia Kubitschek, cujos professores foram preparados na escola classe/escola parque, que havia criado em 1948 na Bahia, para começarem o trabalho em Brasília.

A Escola Júlia Kubitschek foi, portanto, o lugar onde cresceu o embrião da escola classe/escola parque de Brasília, e a Superquadra 308, o lugar onde se aproveitou o desenho da cidade para rever os conceitos e colocar em prática o “Plano Humano de Brasília”, o projeto utópico de uma sociedade nova que disporia de uma escola pública de qualidade e de uma universidade que produzisse o novo homem brasileiro.

De Anísio Teixeira lembro duas reflexões sobre a educação:

O que chamamos de educação é o esforço para compreender o presente. Sem compreendê-lo, não podemos viver. Há presentes incendiados de fermento intelectual e presentes inertes. É que nos primeiros o passado está vivo no presente e nos entreabre o futuro. Nos outros, depreciamos o presente e quedamos inertes na adoração do passado. Toda verdadeira crise de compreensão é uma crise de compreensão do presente, neste sentido de ponto de interseção entre o passado vivo e o futuro que vai nascer. Num desses momentos é que nos encontramos.

De mim eu só reconheço um crédito aos que me precederam: eles sofreram mais do que nós e, por isso, tudo lhes deve ser perdoado.

O segundo personagem foi Agostinho da Silva, português exilado desde os anos 1950 e que já tinha produzido intenso movimento intelectual no Rio, em São Paulo, na Paraíba e em Santa Catarina. Estava àquela altura dirigindo, na Universidade Federal da Bahia, o Centro de Estudos Afro-Orientais, fundado por ele. Veio ajudar Darcy e Anísio na organização da Universidade de Brasília.

Para demonstrar a perfeita sintonia de Agostinho com a utopia de Lúcio Costa em Brasília, retiro algumas frases, de seu livro *Reflexões, aforismos e paradoxos*: “consiste o progresso no regresso às origens: com a plena memória da viagem”, “não há liberdade minha se os outros a não têm”, “a nossa mente olha o vazio e o faz espaço”, “passo a vida fabricando o real”.

Muito antes da definição do conceito, Brasília já nasce uma cidade educadora.

A escola parque da Superquadra 308 Sul em Brasília

Para quem é de Brasília ou já está na cidade há muito tempo, a Superquadra 308 sul pode não ser novidade, mas é bastante recente a proposta de divulgação desse sítio como o verdadeiro centro histórico da capital federal. Há na plataforma da rodoviária o famoso cruzamento dos dois eixos do plano de Lúcio Costa, dividindo a cidade em norte-sul e leste-oeste, e, de lá, pela Esplanada dos Ministérios até a Praça dos Três Poderes, no sentido leste, está a “escala monumental” do seu projeto; claro, portanto, que aí está também o centro político de Brasília.

A “escala gregária” vem logo após a plataforma superior da rodoviária: Setor Comercial, Setor Hoteleiro, Setor Bancário, Setor de Autarquias, Setor de Diversões, tanto no lado da Asa Sul quanto da Asa Norte. Para esse centro nervoso converge a cidade: pela rodoviária passam cerca de 650 mil pessoas diariamente.

O que nós vamos conhecer ao percorrer o itinerário educativo de Anísio Teixeira é um pouco da história da construção da “escala residencial” e da “escala bucólica” do plano piloto de Lúcio Costa. A Superquadra Sul (SQS) 308 é considerada a quadra modelo de Brasília, a primeira organizada de

acordo com a concepção do plano. Estão lá os prédios de Niemeyer, dando forma ao casamento dos dois arquitetos: a criação do urbanista que concebeu uma forma nova de morar, reconhecida mundialmente e concretamente representada pelos onze blocos de seis andares (a altura humana de um prédio residencial, na concepção de Lúcio) distribuídos em um grande terreno.

Isso possibilitou um segundo casamento dos dois com o paisagismo de Roberto Burle Marx: os jardins definem a paisagem, áreas de jardins e de lazer que ligam todos os espaços.

O conjunto representado pelas superquadras 107/307, 108/308, 109/309 e 110/310 (tanto os blocos residenciais quanto os destinados ao comércio local, que Lúcio chamou de “varejo de bairro” nas entrequadras) forma uma unidade de vizinhança, e cada uma delas conta com um clube de vizinhança, nesse caso o de nº 1 de Brasília. Completa-se o conjunto com o posto de saúde, a Biblioteca Demonstrativa de Brasília e a Igrejinha de Fátima. Agregou-se recentemente ao conjunto a Estação do Metrô da 108 Sul.

Concebido o plano arquitetônico e urbanístico que poderíamos chamar de *hardware*, faltava criar o plano humano para Brasília. Como se organizaria o sistema educacional para formar o novo homem brasileiro? Qual o programa, o *software*?

O encarregado de tal plano foi Anísio Teixeira, que coordenou uma comissão para a criação da UnB e para a concepção do sistema educacional na nova capital, da educação básica à universidade.

Ele era também o presidente do Inep àquela época. A comissão que coordenou contava com Darcy Ribeiro, Cyro dos Anjos, Augusto Rodrigues e outras personalidades, mais o que havia de melhor entre os pensadores da educação e da cultura no Brasil.

O projeto de escola classe/escola parque de Brasília é uma evolução daquela que Anísio criara em Salvador nos anos 1940, quando ele foi o secretário de Educação da Bahia. Anísio levou professores da pioneira Escola Júlia Kubitscheck, que funcionava na cidade até então, para conhecer a Escola Classe/ Escola Parque de Salvador preparando-os para trabalharem na escola do futuro em Brasília.

O que podemos ver desse modelo: cada quadra conta com uma escola classe, jardim de infância e vários espaços de lazer. Os alunos de toda a unidade vizinhança (conjunto de quatro superquadras) frequentam a escola classe mais próxima e caminhando vão à Escola Parque da SQS 308 em horários alternados.

Implantada a escola padrão na quadra modelo em uma cidade parque, era natural que esse local se transformasse no principal espaço cultural de Brasília. O teatro da Escola Parque e o Cine Cultura (que ficava logo ao lado, na avenida W3) tornaram-se por mais de vinte anos o principal polo cultural da jovem capital. Incorporou-se recentemente também o Centro Cultural da 508 Sul.

Ali foram montadas as grandes peças de teatro e musicais e outros espetáculos que passaram pela cidade, e foi onde também se realizaram as grandes reuniões e manifestações políticas, como quando a cidade recebeu, em reunião de desagravo, o sindicalista Lula, que saíra da prisão em 1981; veio de São Paulo acompanhado do jornalista Adáulio Dantas, que também havia sido preso, sendo recebidos à noite no auditório da Escola Parque por um grande público.

Esse conjunto que forma o centro histórico de Brasília inclui também a Igrejinha de Fátima, a Biblioteca Demonstrativa do Instituto Nacional do Livro (INL) – hoje Biblioteca Demonstrativa de Brasília – e os jardins de Burlle Marx, que desenham a escala bucólica do plano. Do outro lado da W3, há ainda a Praça 21 de Abril e outro jardim de infância, destinado aos moradores das casas geminadas das quadras 700 e 900. Mais acima se encontram, como havia sido previsto, a Casa Thomas Jefferson, a Aliança Francesa e o Instituto Cervantes, escolas de línguas estrangeiras. Na sequência, finalmente, já na fronteira com o Parque da Cidade, encontram-se a Escola Normal, o Centro de Ensino Médio – também chamado Elefante Branco –, o Centro de Ensino de Línguas (CIL), o Centro Integrado de Educação Física (Cief), e, já dentro do Parque da Cidade, um setor de recreação pública.

Todo esse conjunto educacional e cultural que se estende do eixo W1 até o Parque da Cidade é um livro aberto de Anísio Teixeira; demonstra toda sua proposta das escolas classe/escolas parque e expõe, como um museu educativo a céu aberto, as bases do “plano humano de Brasília”, que ele engendrou.

É desse modelo que derivam os Centros Integrados de Educação Pública (Ciep), idealizados por Leonel Brizola e Darcy Ribeiro; os Centros Integrados de Atenção à Criança (Ciac), lançados por Fernando Collor; os Centros de Atenção Integral à Criança e ao Adolescente (Caic), realizados por Itamar Franco e Murílio Hingel; e os Centros Educacionais Unificados (CEU), lançados por Marta Suplicy. Juntos, desde abril de 2007, com o Plano de Desenvolvimento da Educação (PDE) e o programa Mais Educação, aliados aos programas Mais Cultura e Saúde na Escola e vários outros projetos afins, eles têm por objetivo a educação integral.

Brasília: nasce uma cidade educadora

As afinidades eletivas de Lúcio Costa e de Juscelino Kubitschek ficam evidentes, pois o reconhecido arquiteto urbanista não queria apenas apresentar um projeto para a nova capital, queria mesmo era ajudar Juscelino a realizar o seu sonho e promessa – o projeto utópico de uma nova civilização, nascida da Capital da Esperança, a Novacap, que influenciou a música, o cinema e a cultura nacional, pois também estava na cabeça de todos os brasileiros.

Maria Elisa Costa afirma que seu pai, Lúcio, não apresentou o projeto no concurso da nova capital para provar alguma teoria ou demonstrar algum novo aspecto da arquitetura moderna, que ele também inventou no Brasil. Não precisava disso. Ele queria muito mais do que apresentar um projeto: “Lúcio era sócio da utopia JK”.

Seguem trechos que mostram como Lúcio Costa apresentou seu plano para o concurso.

“...José Bonifácio, em 1823, propõe a transferência da capital para Goiás e sugere o nome de Brasília.”

Desejo inicialmente desculpar-me perante a direção da companhia urbanizadora e a comissão julgadora do concurso pela apresentação sumária do partido aqui sugerido para a nova capital, e também justificar-me. Não pretendia competir e, na verdade, não concorro – apenas me desvencilho de uma solução possível, que não foi procurada, mas surgiu, por assim dizer, já pronta.

Compareço não como técnico devidamente aparelhado, pois nem sequer disponho de escritório, mas como simples *maquisard* do urbanismo, que não pretende prosseguir no desenvolvimento da idéia apresentada senão eventualmente, na qualidade de mero consultor.

E se procedo assim candidamente é porque me amparo num raciocínio igualmente simplório: se a sugestão é válida, estes dados, conquanto sumários na sua aparência, já serão suficientes, pois revelarão que, apesar da espontaneidade original, ela foi, depois, intensamente pensada e resolvida; se o não é, a exclusão se fará mais facilmente e não terei perdido o meu tempo nem tomado o tempo de ninguém.

A liberação do acesso ao concurso reduziu de certo modo a consulta àquilo que de fato importa, ou seja, à concepção urbanística da cidade propriamente dita, porque esta não será, no caso, uma decorrência do planejamento regional, mas a causa dele: a sua fundação é que dará ensejo ao ulterior desenvolvimento planejado da região. Trata-se de um ato deliberado de posse, de um gesto de sentido ainda desbravador, nos moldes da tradição colonial. E o que se indaga é como no entender de cada concorrente uma tal cidade deve ser concebida.

Note-se que a construção de Brasília não partiu de um planejamento regional; ao contrário, é a construção da nova capital que pretendia ensejar o desenvolvimento regional, com a ocupação ordenada do Centro-Oeste, região até então despovoada e esquecida no desenvolvimento econômico do Brasil, o qual se desenrolou historicamente na região litorânea e parte do leste e sul do país. A partir dessa constatação é que Lúcio Costa vai concebendo a nova capital.

Ela deve ser concebida não como simples organismo capaz de preencher satisfatoriamente e sem esforço as funções vitais próprias de uma cidade moderna qualquer, não apenas como *urbis*, mas como *civitas*, possuidora dos atributos inerentes a uma capital. E, para tanto, a condição primeira é achar-se o urbanista imbuído de uma certa dignidade e nobreza de intenção, porquanto dessa atitude fundamental decorrem a ordenação e o senso de conveniência e medida capazes de conferir ao conjunto projetado o desejável caráter monumental.

Monumental não no sentido de ostentação, mas no sentido da expressão palpável, por assim dizer, consciente, daquilo que vale e significa. Cidade planejada para o trabalho

ordenado e eficiente, mas ao mesmo tempo cidade viva e aprazível, própria ao devaneio e à especulação intelectual, capaz de tornar-se, com o tempo, além de centro de governo e administração, num foco de cultura dos mais lúcidos e sensíveis do país.

Dito isso, vejamos como nasceu, se definiu e resolveu a presente solução:

1. Nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz.
2. Procurou-se depois a adaptação à topografia local, ao escoamento natural das águas, à melhor orientação, arqueando-se um dos eixos a fim de contê-lo no triângulo equilátero que define a área urbanizada.
3. E houve o propósito de aplicar os princípios francos da técnica rodoviária – inclusive a eliminação dos cruzamentos – à técnica urbanística, conferindo-se ao eixo arqueado, correspondente às vias naturais de acesso, a função circulatória tronco, com pistas centrais de velocidade e pistas laterais para o tráfego local, e dispondo-se ao longo desse eixo o grosso dos setores residenciais.
4. Como decorrência dessa concentração residencial, os centros cívico e administrativo, o setor cultural, o centro de diversões, o centro esportivo, o setor administrativo municipal, os quartéis, as zonas destinadas à armazenagem, ao abastecimento e às pequenas indústrias locais e, por fim, a estação ferroviária foram-se naturalmente ordenando e dispondo ao longo do eixo transversal que passou assim a ser eixo monumental do sistema. Lateralmente à intersecção dos eixos, mas participando funcionalmente e em termos de composição urbanística do eixo monumental, localizaram-se o setor bancário e comercial, o setor dos escritórios de empresas e profissões liberais e ainda os amplos setores do varejo comercial.
5. O cruzamento desse eixo monumental, de cota inferior, com o eixo rodoviário-residencial impôs a criação de uma grande plataforma liberta do tráfego que não se destine ao estacionamento ali, remanso onde se concentrou logicamente o centro de diversões da cidade, com os cinemas, os teatros, os restaurantes, etc.

Dessa forma vai se delineando a escala monumental e a escala gregária do plano. A plataforma da rodoviária organiza o espaço central e define o fluxo do tráfego. A intenção explícita do urbanista era a de separar bem as áreas de pedestres das áreas destinadas ao tráfego de automóveis. A convivência com os automóveis, que passaram a ser fabricados no Brasil na época da construção de Brasília, também foi prevista por Lúcio Costa.

6. O tráfego destinado aos demais setores prossegue, ordenado em mão única, na área térrea inferior coberta pela plataforma e entalada nos dois topos, mas aberta nas faces maiores...

...área utilizada em grande parte para o estacionamento de veículos e onde se localizou a estação rodoviária interurbana, acessível aos passageiros pelo nível superior da plataforma. Apenas as pistas de velocidade mergulham, já então subterrâneas, na parte central desse piso inferior que se espraia em declive até nivelar-se com a esplanada do setor dos ministérios.

7. Desse modo e com a introdução de três trevos completos em cada ramo do eixo rodoviário e outras tantas passagens de nível inferior, o tráfego de automóveis e ônibus se processa tanto na parte central quanto nos setores residenciais sem qualquer cruzamento...

...Para o tráfego de caminhões estabeleceu-se um sistema secundário autônomo com cruzamentos sinalizados mas sem cruzamento ou interferência alguma com o sistema anterior, salvo acima do setor esportivo, e que acede aos edifícios do setor comercial ao nível do subsolo, contornando o centro cívico em cota inferior, com galerias de acesso previstas no terrapleno.

8. Fixada assim a rede geral do tráfego automóvel, estabeleceram-se, tanto nos setores centrais como nos residenciais, tramas autônomas para o trânsito local dos pedestres a fim de garantir-lhes o uso livre do chão, sem contudo levar tal separação a extremos sistemáticos e antinaturais, pois não se deve esquecer que o automóvel, hoje em dia, deixou de ser o inimigo inconciliável do homem, domesticou-se, já faz, por assim dizer, parte da família.

Ele só se “desumaniza”, readquirindo *vis-à-vis* do pedestre feição ameaçadora e hostil, quando incorporado à massa anônima do tráfego. Há então que separá-los, mas sem perder de vista que, em determinadas condições e para comodidade recíproca, a coexistência se impõe.

Em seguida, Lúcio Costa define aquilo que é um ponto alto do plano piloto: a Praça dos Três Poderes.

9. Veja-se agora como nesse arcabouço de circulação ordenada se integram e articulam os vários setores.

Destacam-se no conjunto os edifícios destinados aos poderes fundamentais que, sendo em número de três e autônomos, encontraram no triângulo equilátero, vinculado à arquitetura da mais remota antiguidade, a forma elementar apropriada para contê-los. Criou-se então um terrapleno triangular, com arrimo de pedra à vista, sobrelevado na campina circunvizinha a que se tem acesso pela própria rampa da auto-estrada que conduz à residência e ao aeroporto.

Em cada ângulo dessa praça – Praça dos Três Poderes, poderia chamar-se – localizou-se uma das casas, ficando as do Governo e do Supremo Tribunal na base e a do Congresso

no vértice, com frente igualmente para uma ampla esplanada disposta num segundo terrapleno, de forma retangular e nível mais alto, de acordo com a topografia local, igualmente arrimado de pedras em todo o seu perímetro.

A aplicação em termos atuais, dessa técnica oriental milenar dos terraplenos, garante a coesão do conjunto e lhe confere uma ênfase monumental imprevista.

Ao longo dessa esplanada – o Mall, dos ingleses – extenso gramado destinado a pedestres, a paradas e a desfiles, foram dispostos os ministérios e autarquias.

Os das Relações Exteriores e Justiça ocupando os cantos inferiores, contíguos ao edifício do Congresso e com enquadramento condigno, os ministérios militares constituindo uma praça autônoma, e os demais ordenados em sequência – todos com área privativa de estacionamento – sendo o último o da Educação, a fim de ficar vizinho do setor cultural, tratado à maneira de parque para melhor ambientação dos museus, da biblioteca, do planetário, das academias, dos institutos, etc.

A Catedral ficou igualmente localizada nessa esplanada, mas numa praça autônoma disposta lateralmente, não só por questão de protocolo, uma vez que a Igreja é separada do Estado, como por uma questão de escala, tendo-se em vista valorizar o monumento, e ainda, principalmente, por outra razão de ordem arquitetônica: a perspectiva de conjunto da esplanada deve prosseguir desimpedida até além da plataforma onde os dois eixos urbanísticos se cruzam.

Há algum tempo, em um seminário sobre o patrimônio histórico, participei de um debate sobre as “cidades históricas mineiras” cujas construções estão em permanente ameaça em tempo de chuvas. Reforcei o argumento de que todas as cidades são históricas, pois todas têm a própria história para contar.

Assim também são as cidades educadoras, e qualquer cidade pode tornar-se educadora. Em toda e qualquer cidade, pequena ou média, ou ainda nos bairros ou periferias das grandes cidades e mesmo das megalópoles que já temos no Brasil, é possível reconhecer o território em que se insere a escola ou as escolas de determinada localidade, de forma a aproveitar ao máximo todas as possibilidades educativas, sem perda de qualidade. É possível sempre agir localmente sem deixar de ter uma consciência global dos problemas da modernidade.

As crises da modernidade atingem a todos, sejam as questões ecológicas, climáticas, econômicas, sejam as novas problemáticas de mudança da escola e do processo de aprendizagem e de “ensinagem”. Para mudar a escola é preciso mudar também a maneira como são vistas a cidade, a família, a comunidade e a organização social em que se inserem.

Brasília é um caso exemplar, pois essa é a verdadeira intenção de se chamar o plano urbanístico de “plano piloto”; de se chamar a concepção da primeira superquadra como “superquadra modelo” e de se

considerar modelar o “Planejamento do Sistema Escolar Público de Brasília” escrito por Anísio Teixeira, em 1957, e implantado em 1960, ao mesmo tempo em que se concluía a construção das primeiras unidades residenciais propostas do plano piloto de Lúcio Costa.

Note-se que ao mesmo tempo em que Oscar Niemeyer absorvia em seus projetos arquitetônicos as ideias de Lúcio Costa, também Burlle Marx e artistas como Volpi e Athos Bulcão colaboravam com o paisagismo e as obras de arte para desenharem as escalas residencial e bucólica do mesmo plano piloto. Estabelecidos esses parâmetros, Anísio Teixeira tratou de aproveitar a genial concepção para imaginar o sistema educacional, tomando por base a unidade de vizinhança, isto é, o conjunto de cada quatro superquadras.

Reflexão final

Há duzentos anos, a rainha de Portugal – Dona Maria I – e sua família, funcionários públicos de quase todas as áreas da administração do reino, parte da corte portuguesa e alguns súditos bem situados se movimentavam freneticamente para a mudança para o Brasil. Vinham trazendo de um tudo: roupas, objetos, móveis, utensílios e, especialmente, as arcas do Palácio de Belém abarrotadas, com o próprio Tesouro e parte do Patrimônio Real.

Dom João VI, príncipe regente, chega à Bahia com parte da comitiva em fevereiro de 1808 e, um mês e pouco depois, ao Rio de Janeiro para ocuparem quase todos os imóveis em bom estado existentes na então muito pequena cidade e que tiveram de ser cedidos aos que chegavam. A família real instalou-se no Paço da Praça XV e na Quinta da Boa Vista, também cedida por um rico português.

A mudança da capital da República do Rio para Brasília não foi assim: a cidade não existia, estava tão somente na privilegiada cabeça de alguns, mas foi se fazendo, se construindo ao mesmo tempo em que ia se desenhando o seu perfil, sua fisionomia. O esqueleto e mesmo os músculos esqueléticos da cidade ficaram prontos para a inauguração, mas sua massa muscular e sua forma não; esses traços foram se definindo com o tempo e hoje, quando se completam cinquenta anos do risco inicial – a cruz de Lúcio Costa, a lembrar a cruz das caravelas –, Brasília tem fisionomia e uma cultura própria.

Uma característica brasileira é a de um processo cultural em constante ebulição. Como na permanente tensão entre o moderno e o primitivo, convive-se com alta tecnologia que perfura poços de petróleo no fundo dos oceanos – e outras tecnologias aqui desenvolvidas por brasileiros –, assim como com o conhecimento tradicional dos povos indígenas, por exemplo, ianomâmis e outros povos, que vivem ainda hoje da mesma maneira que tanto assustava e confundia a cabeça dos europeus do século XVI. Essa efervescência cultural que caracteriza seu povo e a imensa diversidade biológica e cultural do Brasil são visíveis a olho nu em Brasília. Basta parar e observar a paisagem humana que se vê todos os dias circulando por importante ponto de convergência da cidade, o

cruzamento dos eixos e as vizinhanças da plataforma da Rodoviária Central, um verdadeiro caleidoscópio cultural brasileiro.

D. João VI fundou no Brasil a Fábrica de Pólvora do Reino em maio e, logo em seguida, o Real Jardim Botânico, em junho de 1808; um pouco depois fundou também a Biblioteca Nacional. As plantas do Real Jardim Botânico chegavam com os navios vindos de todos os continentes, carregados de espécies de todas as latitudes descobertas pelos portugueses; já os livros e outros acervos que até hoje estão na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, uma das mais importantes do mundo, vieram direto da matriz, em Lisboa.

Em Brasília, o Jardim Botânico só foi entregue à população em março de 1985, depois de vários projetos e tentativas, para mostrar e explicar suas próprias reservas florestais, especialmente as várias fisionomias dos cerrados.

Até agora, poucas plantas exóticas foram lá introduzidas, é um cenário nativo que vai sendo enriquecido ao longo dos anos, como todos os jardins. A Biblioteca Nacional e o Museu Nacional de Brasília foram entregues em dezembro de 2006, mas ainda são cenários arquitetônicos à espera de uma definição do uso público, de acordo com a vocação de cada instituição. E não contam, claro, com os acervos de ultramar, mas com muita vontade e determinação dos dirigentes para seu rápido e pleno funcionamento.

Como disse muito bem Agostinho da Silva: “A nossa mente olha o vazio e o faz espaço”, mas isso só poucas e privilegiadas mentes conseguem, como o fizeram Lúcio Costa e Oscar Niemeyer em Brasília. Sobre o ermo de que falava Juscelino Kubitschek, inventaram uma cidade criando os espaços e as áreas livres entre os diversos tipos de construções.

Brasília inteira é assim: dispõe de muitos espaços que a cultura pulsante do povo desta cidade vai preenchendo, aos poucos; gentes de todas as regiões do Brasil e de outros países vão desenvolvendo a cultura e construindo a história da capital da República.

A Novacap, criada em 1956 para construir a nova cidade, cumpre até hoje essa tarefa que deve seguir o rigor dos pioneiros. Inicialmente, foi comandada por Israel Pinheiro, que entregou em tempo recorde uma cidade para ser inaugurada em 1960. Os dirigentes que passaram pela Novacap depois, cada um por seu turno e a seu modo, foram completando a cidade e preservando as áreas livres projetadas pelo urbanista, talvez a principal marca de Brasília.

Poucas cidades ou nenhuma outra têm tanto espaço livre em relação à área construída; e nenhuma outra cidade tem tantos prédios, monumentos e palácios com a característica arquitetura de Oscar Niemeyer, a dos grandes espaços internos, em todos os seus projetos.

Lúcio Costa imaginou a Praça dos Três Poderes na década de 1930, muito antes, portanto, do concurso dos anos 1950, e nesse exercício ele já definira que essa praça deveria ser o *cuore* da futura capital da República e já prescrevera o que lá se vê hoje, *um fórum de palmeiras imperiais*, no lado da Câmara e *um bosque de madeiras de lei*, no lado do Senado.

Esse delicado arranjo da escala monumental, que vai da plataforma da rodoviária à Praça dos Três Poderes, anda tão ameaçado pela concentração de tráfego e de diversas atividades na área central que são necessárias urgentes providências, tomando de empréstimo aos pioneiros a capacidade de antecipar o futuro, para se proteger adequadamente este conjunto arquitetônico e paisagístico da descaracterização. E, justamente, é este núcleo principal da cidade o maior argumento que fez Brasília se tornar o único bem cultural moderno incluído na Lista do Patrimônio Mundial da Unesco.

O conjunto arquitetônico da Esplanada ainda não está completo; apenas o lado sul do Eixo Monumental se completou com a conclusão do Museu e da Biblioteca, mas já se fez necessário hoje, e urgentemente, um plano de uso público para essa área da cidade. É preciso também de programas educativos e turísticos, como os utilizados nos grandes parques e nos centros históricos, para mostrar as peculiaridades de Brasília que a fazem única.

É necessário que as regras de uso desse privilegiado espaço sejam claras para o público geral assim como devem ser transparentes as atividades de gestão compartilhada do Conjunto Cultural, entre o governo federal e o Governo do Distrito Federal.

CURRICULUM VITAE

CARLOS ALBERTO RIBEIRO DE XAVIER

Economista, servidor público federal, consultor da Unesco para educação e cultura e assessor de Educação Integral da Secretaria de Educação Básica (SEB) do Ministério da Educação (MEC). Foi diretor do Jardim Botânico do Rio de Janeiro e do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e chefe do gabinete de ministros da Educação e da Cultura.

É presidente da Comissão Intergovernamental do Conjunto Cultural da República e umas das principais figuras da resistência preservacionista do patrimônio de Brasília, bem como um profundo conhecedor das leis que regem o patrimônio material e imaterial.

A MUSEOLOGIA NO BRASIL – NOVO MARCO REGULATÓRIO

Ricardo Oriá

Durante muito tempo os museus foram vistos como depósitos de coisas velhas e relíquias de um passado remoto. No senso comum, consagrou-se a máxima de que “quem gosta de passado é museu!”. A partir do século XIX, eles serviram como elementos importantes para a consolidação do estado nacional. No ideário civilizatório, não havia país que não tivesse seu museu histórico, que pudesse “contar sua história”, numa perspectiva de educação cívica para a população.

Hoje, com a Nova Museologia¹ e o avanço epistemológico das ciências sociais, os museus passam a ser considerados importantes suportes da memória e elementos de afirmação da identidade cultural de uma dada coletividade. Não há quem possa negar que, no mundo contemporâneo, os museus são instituições culturais relevantes, instrumentos de preservação do patrimônio histórico e indutores do desenvolvimento do turismo.

Segundo o antropólogo Andreas Huyssen, assistimos hoje a um processo de musealização da sociedade. Segundo ele, estamos todos “seduzidos pela memória”, na medida em que “um dos fenômenos culturais e políticos mais surpreendentes dos anos recentes é a emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas das sociedades ocidentais. (...) a memória se tornou uma obsessão cultural de proporções monumentais em todos os pontos do planeta”².

No Brasil, desde o final do século passado, presenciamos a crescente reivindicação da constituição de museus próprios por parte de diferentes grupos étnicos e movimentos sociais. Eles veem a criação de instituições museológicas como um direito à memória, que possibilita a afirmação de sua identidade, o “resgate” de sua autoestima e o fortalecimento da ideia de pertencimento a uma determinada coletividade.

De fato, com os aportes teóricos da Nova Museologia, passou-se da concepção de museu como elemento de constituição da identidade nacional, que se pretendia única, homogênea e unívoca, para o

[1] O conceito de *Nova Museologia* foi adotado a partir da Declaração da Mesa-Redonda de Santiago, no Chile, em 1972, considerada um marco na história da museologia contemporânea.

[2] HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 9-16.

[3] Sobre esse novo processo museológico, consultar GOMES, Alexandre Oliveira e VIEIRA NETO, João Paulo. *Museus e memória indígena no Ceará: uma proposta em construção*. Fortaleza: Secult, 2009.

[4] Hoje, existem no país cerca de catorze cursos de graduação em museologia, sendo treze oferecidos por universidades públicas, crescimento esse evidenciado nos últimos anos com a expansão da rede pública de ensino superior, através do Programa de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (Reuni). Temos dois programas de pós-graduação no país, a saber: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio, com mestrado e doutorado) e a Universidade de São Paulo (USP, apenas com mestrado).

[5] INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. *Museus em números*. Brasília: Ibram, 2011. vol. 1, p. 27.

[6] *Política Nacional de Museus*: relatório de gestão 2003-2010. Brasília-DF: MinC/Ibram, 2010. p. 36.

[7] Distribuição dos museus brasileiros por região: Sudeste (34%), Sul (28%), Nordeste (24%), Centro-Oeste (11%) e Norte (3%). Fonte: Cadastro Nacional de Museus. Ibram. 08-10-2010.

[8] BRASIL. Ministério da Cultura. *Cultura em números*: anuário de estatísticas culturais. Brasília: MinC, 2009.

[9] Conforme MENDES, Luis Marcelo. De Ilhas e Plataformas In: MENDES, Luis Marcelo (org.). *Reprograma: comunicação, branding e cultura numa nova era de museus*. Rio de Janeiro: Imã Editorial, 2012, p. 18.

museu como espaço de afirmação de outros segmentos sociais. Assiste-se, assim, a um crescimento dos museus comunitários, museus populares, museus étnicos, ecomuseus e museus temáticos em detrimento de museus nacionais em várias partes do mundo. No Brasil, exemplo mais contundente desse novo processo museológico se deu com a criação do Museu da Favela, na favela da Maré, cidade do Rio de Janeiro, fruto da reivindicação dos próprios moradores locais.

Outro exemplo digno de registro, que revela a importância da necessidade de preservar nossa diversidade étnica e cultural no contexto de uma política museológica, é a criação de diversos museus em comunidades indígenas. Por intermédio desses “novos museus”, desmistifica-se a ideia de que, em algumas partes do território nacional, não existem mais índios, e revela-se um novo Brasil até então escondido. É o museu, com uma nova prática de memória cidadã, dando visibilidade a grupos étnicos e comunidades tradicionais³.

No Brasil, em particular, houve um aperfeiçoamento do setor museológico nos últimos anos, que se traduziu em três grandes conquistas: aumento do número de museus, criação de um novo marco regulatório para o setor e crescimento da oferta de cursos de museologia, em nível superior⁴.

Levantamento feito pelo Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) mostra que, em todo o país, o número de instituições museológicas chega a 3.025⁵. Essas instituições possuem um acervo com mais de 70 milhões de itens e geram mais de 22 mil empregos diretos⁶.

Apesar do crescimento do número de museus nos últimos anos, os dados ainda apontam para a seguinte realidade cultural: do total de 5.564 municípios existentes no Brasil, apenas 1.174 (21,7%) possuem museus, o que revela o baixo índice desse equipamento cultural no país e sua concentração nos grandes centros urbanos das regiões mais desenvolvidas do Brasil⁷. Acrescente-se a isso o fato de que 77,7% dos museus brasileiros não possuem orçamento próprio, o que, muitas vezes, inviabiliza a sustentabilidade financeira dessas instituições culturais, comprometendo a prestação da qualidade de seus serviços à população.

No Brasil, a relação museu-habitante é de um museu para cada 115 mil pessoas, enquanto na Argentina a relação é de 62 mil habitantes por museu e a Finlândia possui um museu para cada 5 mil habitantes. Além disso, o hábito de visitar museus não é ainda algo incorporado ao conjunto da população brasileira. É inadmissível que, em pleno século XXI, quando os museus em todo o mundo passam a exercer importante papel na revitalização dos grandes centros urbanos, pouco mais de 5% dos brasileiros já tenham visitado alguma exposição numa instituição museológica⁸.

Outra pesquisa realizada em 2011 pela Federação do Comércio do Estado do Rio de Janeiro (Fecomércio-RJ) aponta para uma participação ainda menor de brasileiros em atividades culturais. No universo de mil pessoas em 70 cidades do país, apenas 45% dos entrevistados estiveram envolvidos com alguma ação cultural, sendo que desse percentual apenas 16% indicaram priorizar a visitação de exposições em museus e centros culturais⁹.

Em que pese à importância dessas instituições culturais, a realidade social brasileira nos mostra que muito ainda precisa ser feito para que os museus possam cumprir o papel estabelecido pelo Conselho Internacional de Museus (Icom) que é o de ser “um estabelecimento permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberto ao público, que coleciona, conserva, pesquisa, comunica e exhibe, para o estudo, a educação e o entretenimento, a evidência material do homem e de seu meio ambiente”¹⁰.

Com efeito, apesar dos esforços do governo federal em desenvolver uma política nacional de museus, no contexto da política cultural implementada pelo Ministério da Cultura (MinC) desde o início do governo Lula – política cujo coroamento se deu com a criação do Instituto Brasileiro de Museus (Lei nº 11.906/2009) –, muito ainda precisa ser feito para o desenvolvimento do segmento museológico em nosso país. Nesse sentido, uma política cultural consentânea com o princípio da cidadania – o direito de todos aos bens e valores culturais – deve incorporar a necessidade de se criarem novas instituições museológicas nos municípios brasileiros e de dotar as já existentes de condições factíveis de funcionamento, de forma a promover o acesso da população a esses equipamentos culturais.

Como dissemos anteriormente, uma das maiores conquistas do setor museológico no país foi a instituição de um marco regulatório, até então inexistente, representado pela criação de uma autarquia federal responsável pelo setor – o Ibram – e, mais ainda, pelo Estatuto dos Museus (Lei nº 11.904/2009) e por outras normas correlatas, que dão configuração ao Sistema Brasileiro de Museus¹¹.

Entre os principais pontos inovadores trazidos pelo Estatuto dos Museus, podemos elencar:

- Definição mais ampla de museu: “consideram-se museus as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer natureza cultural, aberto ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento” (art. 1º).
- Existência de princípios fundamentais que devem pautar o trabalho dos museus: promoção da cidadania, cumprimento da função social, preservação do patrimônio cultural, acesso e inclusão social, respeito e valorização da diversidade cultural (art. 2º).
- Estabelecimento das funções básicas do museu: **Preservação** do patrimônio cultural musealizado (ações de identificação, conservação, restauração e segurança do acervo), **Pesquisa** como suporte para todas as áreas do museu (ações educativas) e **Comunicação** como tarefa de difusão cultural (exposições, publicações, seminários e fóruns).
- Destaque para a função educativa, bem como a necessidade de acessibilidade física e de conteúdo às pessoas com deficiência (art. 29).

[10] COELHO, Teixeira (org.). *Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário*. 2.ed. rev. e ampl. São Paulo: Iluminuras, 1997.p. 289.

[11] O Sistema Brasileiro de Museus foi instituído pelo Decreto nº 5264, de 2004, e tem como uma de suas funções básicas a promoção da interação entre os museus, instituições afins e profissionais ligados ao setor, bem como a gestão integrada e o desenvolvimento das instituições, acervos e processos museológicos.

- Obrigatoriedade do Plano Museológico (arts. 44 e 45), considerada ferramenta básica do planejamento estratégico, devendo definir sua missão básica e função específica contemplando os seguintes itens: o diagnóstico participativo da instituição; a identificação dos espaços e do patrimônio sob a guarda do museu; a identificação dos públicos; o detalhamento dos programas desenvolvidos (institucional, gestão de pessoas, acervos, exposições, educativo, pesquisa, arquitetônico-urbanístico, segurança, financiamento e fomento e comunicação – arts. 46 e 47)
- Participação da sociedade civil na gestão do museu, através da possibilidade de criação de associação de amigos de museus (art. 50).

Por fim, é preciso destacar que esse novo dispositivo legal precisa ser devidamente regulamentado em decreto pelo Poder Executivo, para que, de fato, ele possa ser totalmente implementado no contexto da atual política museológica.

Como historiador de formação acadêmica e na experiência de curadoria em um museu público, gostaria de reafirmar minha crença na importância da função social que os museus exercem no mundo globalizado em que vivemos. Remontando às origens gregas da palavra museu, penso essa instituição cultural como uma grande Ágora, ou seja, um espaço múltiplo que propicia o encontro das diversidades.

Afinal de contas, pouco importa se o museu seja um local onde se guardam coisas velhas ou novas. O importante é que ele seja um espaço que dialogue com a vida cotidiana das pessoas, estimule a reflexão crítica e proponha ações que as ajudem a construir seus próprios sonhos.

CRONOLOGIA DOS MUSEUS BRASILEIROS E DA POLÍTICA MUSEOLÓGICA

- **1818:** Criação do Museu Real por D. João VI (hoje Museu Nacional, pertencente à Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ).
- **1866:** Surgem os primeiros museus de história natural, de caráter enciclopédico: Museu Paraense Emilio Goeldi (1866) e Museu Paulista (1894).
- **1922:** Criação do Museu Histórico Nacional (Gustavo Barroso), no contexto das comemorações do centenário da independência do Brasil. O papel pioneiro do Museu Histórico Nacional está na criação do primeiro órgão de preservação do patrimônio histórico – Inspetoria dos Monumentos Nacionais.
- **1932:** Criação do primeiro curso de museologia (hoje, Escola de Museologia – Unirio).
- **1937:** Implantação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), que passa a desenvolver uma política museológica, com a criação de museus monográficos que consagram o barroco como ícone da identidade nacional (em Minas Gerais, Museu da

Inconfidência – 1938; Museu do Ouro – 1946; Museu do Diamante – 1954; Museu Regional São João Del Rei – 1958; no Rio Grande do Sul, Museu das Missões – 1938; no Rio de Janeiro, Museu Imperial de Petrópolis – 1943).

- **Década de 1950:** 1º Congresso Nacional de Museus (Ouro Preto-MG, 1956) e Seminário Regional da Unesco sobre a função educativa dos museus, no Museu de Arte Moderna (MAM), Rio de Janeiro-RJ, 1958.
- **1963:** Criação da Associação Brasileira de Museologia (ABM) e a luta pela regulamentação da profissão de museólogo.
- **1983:** Programa Nacional de Museus, ligado à Fundação Nacional Pró-Memória para a revitalização dos museus brasileiros.
- **1984:** Regulamentação da profissão de museólogo (Lei nº 7.287/1984).
- **Décadas 1980-1990:** ampliação do conceito de patrimônio cultural, incluindo os bens de natureza imaterial. Apropriação dos movimentos sociais pelo direito à memória e à identidade.
- **2003:** Política Nacional de Museus (gestão do ministro Gilberto Gil) e criação do Departamento de Museus e Centros Culturais (Demu/Iphan).
- **2004:** Implantação do Sistema Brasileiro de Museus (Decreto nº 5.264/2004).
- **2009:** Criação do Estatuto dos Museus (Lei nº 11.904/2009)
- **2009:** Criação do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), como autarquia federal do Ministério da Cultura (MinC), responsável pela política museológica (Lei nº 11.906/2009).
- **2010:** Implantação do Plano Nacional de Cultura (Lei nº 12.343/2010) e elaboração do Plano Setorial de Museus.

CURRICULUM VITAE

JOSÉ RICARDO ORIÁ FERNANDES

Doutor em História da Educação pela Universidade de São Paulo (USP). Mestre em Direito Público pela Faculdade de Direito da UFC. Professor dos Departamentos de História da Universidade Federal da Paraíba (1991-1992) e da Universidade Federal do Ceará (1992-1994). Autor de livros didáticos para o ensino fundamental e médio sobre a História Local e artigos em revistas especializadas sobre a temática do patrimônio cultural. Atualmente, é consultor legislativo da área de educação e cultura e curador do Museu da Câmara dos Deputados. Organizou para as Edições Câmara as publicações *Legislação sobre Patrimônio Cultural* (2010); *Legislação sobre Livro e Leitura* (2012) *Legislação sobre Museus* (2012).

RELAÇÕES ENTRE SETOR PÚBLICO E SETOR PRIVADO NO COLECIONISMO DE ARTE CONTEMPORÂNEA

Alexandre Melo

Contexto genérico

A relação entre os papéis respectivos do setor público e do setor privado na esfera cultural sempre foi um dos temas mais complexos e controversos no âmbito dos debates sobre política cultural. Ao longo da segunda metade do século XX, sobretudo na Europa, manifestou-se, em termos ideológicos, uma tendência para pressupor uma oposição de princípio entre arte e mercado. As formas extremas das formulações políticas decorrentes da aceitação dessa oposição seriam a defesa de uma estatização integral da política cultural ou, do lado oposto, a defesa da extinção das políticas culturais públicas e o abandono da cultura à pura lógica do mercado, no quadro do economicismo liberal mais radical. Em termos de realidades sociais concretas, ambas as opções extremas são absurdas ou mesmo inviáveis (para uma análise mais desenvolvida veja-se *Políticas Culturais*. In: Alexandre Melo, *Globalização Cultural*. Quimera, Lisboa, 2002, p. 145–152).

Não é possível – muito menos no contexto das crises orçamentais que hoje se vive em tantos países, sobretudo europeus – pretender que o Estado possa assegurar o financiamento ou sequer o funcionamento de todas as instituições e práticas culturais e artísticas mais relevantes. Mas também não é possível supor que o mercado possa garantir, nas práticas artísticas e culturais, os níveis de dinamismo, diversidade, criatividade e inovação necessários à formação de cidadãos com o grau de informação cultural e a capacidade de imaginação criativa necessários à vivência plena da democracia e habilitados, do ponto de vista intelectual, para participar numa dinâmica global de intensa competição nas áreas da criatividade ou mesmo do empreendedorismo. Daqui decorrem duas consequências.

Em primeiro lugar importa assumir o seguinte: “A política cultural deverá ser uma política central de qualquer governo. Essa noção ganha mais relevância sobretudo em estados que têm que lutar contra

problemas sociais que implicam défices culturais muito elevados. Qualquer país que queira ‘energizar’ a sua sociedade, no sentido de fazê-la participar da dinâmica global, tem que fazer uma aposta forte na política cultural. É fundamental que comece a existir essa consciência em países como os nossos. Dessa forma, a cultura terá de ser vista como um projeto governamental geral e transversal, envolvendo os vários ministérios” (Alexandre Melo. *Mecenato Privado*. In: *Anais do II Congresso de Cultura Ibero-Americana: Cultura e Transformação Social*. 2009, SESC, São Paulo, p. 192).

Em segundo lugar, é necessária uma estreita e produtiva articulação entre atores públicos e atores privados, com vistas a potencializar os recursos e valias disponíveis em cada contexto social concreto. A necessidade dessa articulação tornou-se particularmente evidente, ao longo da última década, por exemplo, na área da arte contemporânea, na qual muitas das principais coleções constituídas foram coleções privadas, ao mesmo tempo em que as instituições públicas se deparavam com crescentes limitações financeiras, burocráticas e políticas. Vamos a seguir exemplificar algumas possibilidades proporcionadas por esse tipo de articulações recorrendo a casos relativos às realidades portuguesa e europeia.

O momento histórico que atravessamos, marcado pelo impacto – diferenciado em função da situação concreta de cada país ou região – da crise financeira internacional e das crises orçamentais que, em muitos países, lhe estão associadas, afigura-se particularmente estimulante para testar e pensar o futuro possível do setor público (os orçamentos estatais para a cultura), do setor privado (a disponibilidade financeira dos agentes económicos privados) e das relações entre eles no âmbito do colecionismo de arte contemporânea, quer em termos gerais, quer em alguns casos concretos aqui apresentados.

Alguns exemplos

Em Portugal, no que diz respeito à arte do último século, o setor privado sempre teve um papel fundamental. A mais importante coleção de arte portuguesa do século XX é a coleção da Fundação Gulbenkian, uma fundação privada que muitas vezes se diz ter funcionado em Portugal, no período final da ditadura (1926–1974), como o “substituto” do que deveria ter sido um ministério da cultura moderno. Em Portugal, a mais importante coleção de arte internacional do século XX é a Coleção Berardo, também uma coleção privada, atualmente instalada num espaço público, o Centro Cultural de Belém, em Lisboa, no âmbito de um protocolo assinado com o Estado. Um dos mais prestigiados espaços de exposição de arte contemporânea em Portugal é o Museu de Serralves, no Porto, gerido por uma fundação “mista” criada com base num acordo, com contornos específicos, entre o Estado e os fundadores privados. A mais importante coleção de arte contemporânea (entendida no sentido de arte dos últimos trinta anos) internacional em Portugal é a coleção da Fundação Elipse, também ela uma coleção privada. Essa coleção faz parte do projeto Foundations of Arts for a Contemporary Europe (Face), um exemplo de cooperação internacional entre instituições culturais privadas europeias.

O projeto Face foi apresentado pela primeira vez no Parlamento Europeu, em Bruxelas, em 2008, congregando fundações de arte contemporânea, localizadas em diferentes países, que se propõem a trabalhar em conjunto numa série de iniciativas comuns. A sua exemplaridade, dentro da lógica de análise que viemos propor, resulta do fato de estarmos perante instituições privadas que se associam para desenvolver uma função – que poderíamos qualificar como pública – de promoção de arte contemporânea.

Começamos por estabelecer uma caracterização das diversas fundações intervenientes no projeto: Deste Foundation (Grécia), Ellipse Foundation (Portugal), Fondazione Sandretto Re Rebaudengo (Itália), La Maison Rouge – Fondation Antoine de Galbert (França), e Magasin 3 Estocolmo Konsthall (Suécia).

A fundação Deste, com base em Atenas, surgiu em 1983, por iniciativa do colecionador Dakis Joannou, assessorado pelos curadores Adelina von Fürstenberg e Efi Strousa, tendo um espaço próprio permanente desde 1998. A instituição tem organizado diversas exposições e apoiado projetos e publicações internacionais, promovendo tanto artistas consagrados como jovens artistas, nomeadamente por meio da atribuição de um prêmio para artistas gregos emergentes. A programação estende-se a projetos curatoriais e eventos especiais que exploram a conexão entre arte, moda, música, cinema, arquitetura ou design.

A Ellipse Foundation surgiu em 2004, por iniciativa de João Oliveira Rendeiro, instalando-se posteriormente num espaço próprio de exposição, em Cascais, com o propósito de apoiar os artistas contemporâneos por meio de um conjunto de iniciativas que incluem a aquisição e a produção de obras, exposições, projetos especiais e programas educativos. Com o passar do tempo, a instituição apostou principalmente na constituição de uma coleção de referência no âmbito da arte contemporânea internacional e num programa expositivo desenvolvido em colaboração com importantes curadores internacionais, como Andrew Renton ou Lisa Phillips.

A Fundação Sandretto Re Rebaudengo, com sede em Turim, foi fundada em 1995 pela colecionadora Patrizia Sandretto Re Rebaudengo, sendo seu diretor artístico Francesco Bonami. Desde o início apresenta um programa expositivo atento a temáticas políticas, sociais e filosóficas, reunindo artistas nacionais e internacionais. Paralelamente tem desenvolvido projetos em colaboração com instituições internacionais como o Hara Museum, de Tóquio, a Serpentine Gallery, de Londres, ou o Walker Art Centre, de Minneapolis. As exposições são acompanhadas por eventos cinematográficos, teatrais e performativos. As suas atividades complementam-se com um programa anual de residência para jovens curadores e um prêmio dedicado às mulheres.

La Maison Rouge surgiu em Paris, em 2004, por iniciativa do colecionador Antoine de Galbert. Por meio de um programa de exposições temporárias – individuais, coletivas e exposições especiais focadas em coleções privadas –, a instituição procura desenvolver diferentes facetas da criação contemporânea, incluindo múltiplas formas de expressão como a arte *outsider*, a *performance*, a arte primitiva e a arte

popular. A atividade da fundação completa-se na encomenda de obras de arte e na publicação de monografias, catálogos de exposição e livros de referência no âmbito da história da arte.

A Magasin 3 Stockholm Konsthall, impulsionada por Robert Weil e dirigida por David Neuman, desde 1987, aposta na apresentação de artistas internacionais de renome por meio de um intenso programa de exposições. A atividade expositiva processa-se numa relação dialética com a coleção, nomeadamente por intermédio da encomenda e produção de novos trabalhos. Paralelamente, a instituição desenvolve uma atividade editorial através da publicação de catálogos que documentam as exposições e a produção dos artistas, bem como um programa de palestras e conferências.

Essa apresentação sucinta dos diversos intervenientes no projeto Face serve para compreender melhor a origem do projeto, mas também para estabelecer, por meio das similitudes entre as diversas fundações, um retrato genérico das fundações privadas de arte contemporânea e do papel que desempenham. Antes de mais nada, temos uma forte associação à figura do fundador – geralmente um colecionador privado – e o desenvolvimento de coleções de referência, em termos internacionais, que servem de base a extensos programas expositivos, habitualmente com uma vocação internacional, quer ao nível de artistas e curadores, quer de eventuais parcerias.

As coleções e as exposições, por sua vez, requerem o estabelecimento de espaços expositivos, adaptados arquitetonicamente à arte contemporânea e que se traduzem, em muitos casos, na requalificação de edifícios preexistentes, frequentemente com um passado industrial.

Igualmente importantes, enquanto expressão dos objetivos das fundações privadas, são as diversas iniciativas paralelas às exposições e que reforçam o sentido “público” das suas funções. Esses eventos incluem atividades que procuram cruzar a arte com outras manifestações da cultura contemporânea, programas educativos e de formação de públicos, ciclos de conferências e palestras, atividade editorial ou apoio a artistas emergentes com bolsas, prêmios, residências e encomendas.

Devemos, contudo, salientar que a associação das diversas fundações num mesmo projeto não implica a redução a um denominador comum; antes funciona de acordo com um modelo de expansão de possibilidades e de concentração de recursos.

Embora as fundações privadas contemporâneas funcionem, em grande medida, fora dos enquadramentos nacionais, isso não implica que, de diversos modos, a realidade local de cada instituição não esteja presente, influenciando, por exemplo, a escolha dos artistas representados em cada coleção. A pluralidade de geografias abrangidas pelo Face – Grécia, Portugal, Itália, França, Suécia – implica uma diversidade de pontos de vista locais sobre uma realidade europeia e global, com uma amplitude que não seria facilmente igualada por instituições associadas ao setor estatal.

À multiplicidade geográfica acrescentam-se as idiosincrasias dos espaços expositivos – permitindo que a mesma exposição seja confrontada, na sua itinerância, com modelos espaciais heterogêneos –, as

experiências diversificadas das equipes de cada instituição e, obviamente, uma ampliação quantitativa e qualitativa dos públicos.

A expansão das possibilidades completa-se, como referimos, numa concentração de recursos, tanto financeiros como culturais, os quais, por sua vez, materializam-se na realização de eventos expositivos e outras atividades.

Até este momento o Face realizou uma exposição – assinada pelos curadores das várias coleções – que apresentou trabalhos das diversas fundações associadas ao projeto, sob o título *Investigations of a dog*, a partir de um conto de Franz Kafka. Teoricamente, a exposição baseou-se na noção de “literatura menor”, utilizada pelos filósofos franceses Gilles Deleuze e Felix Guatari, na análise ao trabalho de Kafka, para descrever a ligação entre escrita e política, ou seja, a possibilidade de a criação artística conter mensagens revolucionárias, a partir, precisamente, do uso subversivo da linguagem. Os artistas reunidos na exposição partilham a prática de uma arte que pode ser lida à luz dessa categoria de “menor”, na medida em que desenvolvem um discurso artístico que não reproduz as categorias estéticas consagradas e subverte o uso convencional dos meios expressivos que adota. Como o cão, protagonista do conto de Kafka, esses artistas colocam a si mesmos questões sobre o sentido do fazer artístico, estimulados por um envolvimento emocional apaixonado com a sociedade dos seres humanos.

A exibição percorreu, durante dois anos, espaços expositivos das várias fundações e deu origem a um conjunto de publicações encomendado para esse feito. As publicações incluíam contos inéditos de jovens escritores de cada país – escritos em sua própria língua – baseados no texto de Kafka e nas obras expostas.

De um modo genérico podemos concluir que o projeto Face constitui um exemplo paradigmático da necessidade de repensar os modelos institucionais no nível da arte contemporânea e que, de certa forma, espelha as possibilidades, mas também as incertezas da uma realidade europeia atual marcada pela crise.

Reunindo cinco fundações privadas sem fins lucrativos, o projeto Face pertence, obviamente, ao universo do setor privado, principalmente no nível dos recursos que mobiliza. Porém, as atividades que se propõe desenvolver – exposições, coprodução de obras, projetos editoriais –, bem como os objetivos que assume – promover a arte contemporânea e alargar o seu público – têm uma matriz eminentemente pública.

O projeto Face espelha uma característica fundamental do seu próprio objeto: o fato de a arte ser, por excelência, o lugar do público e do comum e, portanto, um espaço privilegiado para repensar as categorias de público e privado.

CURRICULUM VITAE

ALEXANDRE MELO

Doutorado em Sociologia da Cultura. Licenciatura e Mestrado em Economia. Professor de Sociologia da Arte e Cultura no ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa.

Assessor Cultural do Gabinete do primeiro-ministro de Portugal entre 2005 e 2011.

Colaborador da revista *Artforum* (Nova Iorque) e jornal *Público* (Lisboa). Autor de vários documentários e livros (*Sistema da Arte Contemporânea, Globalização Cultural, Arte e Artistas em Portugal*, entre outros) sobre arte e artistas contemporâneos.

Curador e coordenador das Coleções Internacionais de Arte Contemporânea do Banco Privado para o Museu de Serralves (2000/2008) e da Ellipse Foundation (desde 2004).

MUSEU NACIONAL DO CONJUNTO CULTURAL DA REPÚBLICA

Wagner Barja

ARTE E CULTURA CONTEMPORÂNEA

O Museu Nacional do Conjunto Cultural da República (MUN), em Brasília, tem como característica fundamental o marcante traço da complexa e ampliada cultura visual contemporânea. Afirmando essa natureza, trabalha para ser visto e reconhecido como um núcleo de referência das expressões artísticas do nosso tempo. Suas linhas programáticas priorizam a preservação todos os modos de culturas e expressões artísticas tradicionais e/ou mais remotas como um importante conjunto de valores simbólicos a serem considerados em sua diversificada programação como bens patrimoniais insubstituíveis, influenciadores da atualidade, que devem ser exibidos ao público por meio das avançadas tecnologias à disposição do pensar e do fazer museológico.

O Museu Nacional tem por missão a coleta, a pesquisa, a salvaguarda – a proteção, a conservação, a documentação –, e a comunicação – por meio das exposições, das ações educativas e culturais e, ainda, de publicações impressas, mídias digitais e o que mais couber – de referenciais no registro para a assimilação pública da cultura visual contemporânea, a partir da identificação e musealização de testemunhos representativos e significativos das múltiplas linguagens artísticas antepassadas, da atualidade e as vindouras, com vistas à constituição de um patrimônio público digno de ser testemunho e de tornar-se documento de manifestações artísticas, científicas, culturais, educacionais e econômicas, daquelas decorrentes, todas fruto da ação do homem deste período e também as outras capazes de contribuir para o desenvolvimento socioeconômico e cultural da nossa sociedade.

O acervo do Museu Nacional é composto atualmente por obras predominantemente de arte contemporânea brasileira e por algumas estrangeiras. São destaques do acervo do MUN, entre outras, obras dos modernistas: Di Cavalcanti, John Graz, Anita Malfatti, Djanira, Pancetti, Manabu Mabe,

Fukushima, Volpi, Milton Dacosta, Ianelli e dos artistas contemporâneos atuais: Milton Marques, Laura Lima, Rodrigo Paglieri, Cirilo Quartim, Elder Rocha, Zaragoza entre tantos outros.

Desde 2007, o museu abriga também o efetivo administrativo e mais de mil obras do acervo do Museu de Arte de Brasília (MAB), fechado para reforma. Por suas políticas de democratização dos acervos públicos, constantemente essas coleções são exibidas ao público em recortes curatoriais.

Pelo fato de se encontrar num estágio inicial de constituição, o trabalho com o acervo do MUN está mais concentrado na sua conservação preventiva, no seu acondicionamento adequado, na restauração de algumas obras e na sua documentação, em fase de catalogação do acervo por meio do programa e banco de dados Donato, desenvolvido e utilizado pelo Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro em parceria com o Ibram, do qual o MUN possui autorização de uso.

A pesquisa e a comunicação desse acervo recém-constituído encontram-se em fase inicial. Existe uma pesquisa em andamento sobre as obras de arte abstratas da coleção Oceanos Gêmeos e, também, obras do acervo têm participado de exposições promovidas tanto pelo museu como por instituições parceiras.

O MUN conta com uma ampla reserva técnica, mas ainda precisa ser mais bem mobiliada, pois os trainéis, mapotecas e estantes que possui já são numericamente insuficientes. Um novo mobiliário, definido com a orientação de um conservador, em função das características do acervo, das necessidades de acondicionamento e buscando a racionalidade no uso do espaço, está entre as principais metas de aquisição do museu.

O acervo tem sido mantido em condições ideais de temperatura, umidade, higienização, acondicionamento, armazenamento e segurança, o que o resguarda de ameaças físicas, químicas, biológicas, naturais e humanas.

A existência de políticas aquisitivas para acervos permanentes do MUN possibilitará a caracterização desse equipamento público no que tange ao seu perfil e ao seu compromisso com o desenvolvimento de políticas culturais mais amplas, processuais e duradouras. Além disso, virá a contribuir para a participação dessa instituição nas políticas de incentivo à produção cultural e na sua participação em aquisições, principalmente por meio de prêmios locais e nacionais que incentivem a construção do processo de sua própria história e de sua inserção mais permanente e menos eventual na sociedade.

Avalia-se que, por meio da análise das culturas visuais contemporâneas, podem-se identificar as características de uma sociedade e contar a sua verdadeira história, daí a necessidade de se ter um acervo dessas culturas. Por final, a constituição de uma memória material das artes resulta na constituição de um patrimônio de lastro cultural e pecuniário de natureza pública.

Uma política para a constituição de acervos no museu contribuirá para deitar raízes, deixar subsídios para a nossa história e para os possíveis projetos referentes ao desencadear de um processo de valorização do nosso patrimônio artístico.

Assim que implantada a estrutura organizacional pretendida, poderá ser constituído o Conselho Curatorial, com três membros qualificados nas diversas linguagens das artes para, junto com a direção do museu, estabelecerem-se e respaldarem-se os projetos e as ações relativas à constituição do acervo, incorporações, descartes, sua salvaguarda e comunicação. Há também a perspectiva da criação e instituição no calendário de eventos, num prazo de até dois anos, de um prêmio aquisitivo de arte e pesquisa organizado pelo Museu Nacional. Prêmio esse de caráter nacional e continuado, para que em médio prazo possa se constituir uma coleção com vistas ao fomento, à produção das artes contemporâneas e, ainda, focado numa política de acervamento adequada à natureza e missão do museu.

O sistema de documentação manterá a rotina de cadastramento, catalogação e tombamento dos objetos e documentos museológicos que vierem a integrar o acervo da instituição, além do gerenciamento dessas informações. Assim que as obras do acervo forem todas catalogadas no programa e banco de dados Donato, pretende-se disponibilizar essas informações em meio eletrônico para outros setores do museu e para o público em geral.

Em virtude das características físicas e técnicas, prefere-se priorizar a conservação preventiva do acervo, evitando-se a necessidade de futuras restaurações. Esse trabalho, que abrange a conservação, armazenamento, acondicionamento, embalagem, logística, monitoramento ambiental e segurança das peças, é mantido rotineiramente. Lança-se mão de equipamentos de controle ambiental – temperatura e umidade – que cobrem os espaços expositivos, reserva técnica e laboratório de conservação; e de segurança – vigilância presencial e por monitoramento de câmeras; e de seu laboratório de conservação.

O programa expositivo do MUN, por meio do conceito genuíno do museu, do seu acervo, da permanente prática nas montagens das exposições e de suas propostas curatoriais, promove o encontro, a identificação, a significação, a afirmação e a valorização do patrimônio simbólico manifesto em linguagens artísticas nas suas mais diversificadas formas de expressão. Com vistas, ainda, a dar conhecimento e vivência na fruição da arte pelo público, busca reconhecer a identidade dos indivíduos e da sociedade por suas manifestações que abarcam as exposições temporárias e as do seu acervo permanente.

A museografia no MUN desenvolve-se a partir de exposições temporárias demandadas e de seu acervo permanente com projetos relacionados com o conceito do museu e adequados à sua arquitetura interna. Pretende-se manter o número médio de dezessete exposições anuais, todas realizadas de acordo com as normas internacionais e com conceitos formais e técnicos de uso adequado de um aparato museológico.

A mediação em arte é considerada fundamental para a acessibilidade cognitiva e fruição estética do público, e é exigência para todas as exposições que no MUN se realizam.

Em busca de expandir conhecimentos nos campos artístico e museal e de disseminar, a partir de seu acervo e de sua pesquisa e práticas, o Museu Nacional desenvolve linhas de ações relacionadas com as demandas da arte atual, com as culturas visuais contemporâneas, com o incentivo e melhoria da produção das expressões artísticas, sua disseminação na sociedade e com os diversos aspectos da museologia contemporânea.

CURRICULUM VITAE

WAGNER BARJA

Mestre em Arte e Tecnologia da Imagem, pelo Instituto de Artes IdA/VIS da Universidade de Brasília – UnB. Notório saber em Teoria e História da Arte, Plástica e Arte-Educação, pelo Conselho Superior de Educação/ME. Chefe do Sistema de Museus do Distrito Federal e diretor do Museu Nacional do Conjunto Cultural da República.

OS NOVOS DEPARTAMENTOS DE RESTAURAÇÃO NO MUSEU RAINHA SOFIA E PRADO

Pilar Sedano Espín

No século XVII, realizou-se um projeto de reordenamento do Passeio do Prado, desde Atocha a Cibeles. De início, a ideia era criar uma área de descanso para os reis. Esse projeto é realizado sobre terrenos cedidos pelo conde-duque de Olivares com numerosas construções, fontes e jardins, dos quais estão conservados atualmente os jardins Retiro, o Casarão Antigo, o Salão dos Bailes e o Museu do Exército, que fora o anterior Salão de Reinos.

Aparentemente, na sua época deve ter sido um dos passeios mais belos Madri, já que é citado em obras de literatos contemporâneos, como Lope de Vega.

No século seguinte, dando continuidade à ideia de dar mais importância a esse passeio, são projetados prédios como o Museu de Ciências Naturais, a Porta de Alcalá e o Hospital Geral de Madri, e os nobres continuam com construções nesta área, como o Palácio de Villahermosa e o Palácio de Boavista, em Cibeles.

Ao arquiteto Juan de Villanueva é atribuído o projeto do Museu de Ciências Naturais e a Sabatini, a Porta de Alcalá, assim como a conclusão do projeto do anterior monarca do Hospital Geral de Madri. O projeto de Villanueva não foi concluído e, após a Guerra Napoleônica e a volta de Fernando VII, as obras são retomadas desta vez com um novo projeto, para o Museu de Pinturas. Nessa decisão tem grande influência a mulher de Fernando VII, Isabel de Braganza, que custeava a obra com seu próprio dinheiro. Ela morre antes da inauguração do museu.

A reabilitação do prédio se dá a partir das salas centrais e da galeria norte, deixando o resto das salas como armazém e criando um espaço dedicado à restauração.

A princípio, os restauradores vão depender do palácio e os trabalhadores ficam sob a coordenação do pintor da corte do Rei.

Para a inauguração do museu, em 1819, foram restauradas 311 obras. À medida que se abrem novas salas, obras vão sendo restauradas, o que faz com que o rei aprove a organização e o regulamento, entre 1827 e 1829, da nova sala de restauração proposta por Vicente López, que foi, nesta época, o pintor da corte que coordenou as restaurações.

A partir da morte do monarca e devido aos problemas de heranças, a coleção passa a ser propriedade da Coroa como instituição, e não mais propriedade pessoal dos reis. Há também mudanças na direção do museu, que fica sob responsabilidade de pintores, o primeiro José de Madrazo.

Madrazo consegue para o museu, a coleção do Tesouro do Delfim e a coleção de Artes Decorativas. Ele também vai ser muito sensível à restauração. À equipe, são incorporados restauradores de escultura, como Valeriano de Salvatierra, que intervém em numerosas obras da coleção.

Em 1868, com a Revolução de Setembro e a derrubada de Isabel II, o museu passa a ser propriedade do Estado.

Aos poucos, o quadro de restauradores vai sendo ampliado e mais assistentes são incorporados. Estes vão realizar trabalhos menores, como moer os pigmentos, tratar das telas dos suportes das pinturas, etc.

Restauradores como José Bueno redigem manuais onde expõem propostas de melhorias para as restaurações. Devido a essas iniciativas, é criada a Escola de Restauração de Pinturas do Real Museu, que acolhe jovens que, ao longo de sua formação, estão encarregados da restauração de plantão, ficando à disposição para trabalhar quando for preciso.

Em 1839, surgem discussões sobre a importância de limitar as intervenções de restauração e questiona-se a limpeza feita às pinturas que poderia eliminar velamentos, inclusive, surge a proposta de conservar a pátina do tempo. Nesse período, os especialistas aconselham que as pinturas sejam reenteladas para ficarem fortalecidas, prática que passou a ser moda adotada por outros museus.

Em 1853, Vicente Polero publica *A arte da restauração*, que dá uma especial importância à conservação preventiva e aborda o problema que as restaurações ruins podem provocar nas pinturas. Um debate já iniciado por alguns artistas, como Goya.

As tarefas dos restauradores são ampliadas e, com um novo regulamento, ganham a competência de controlar os movimentos dessas obras para evitar pancadas ou manipulações malfeitas, assim como realizar uma supervisão regular nos depósitos.

Durante a guerra civil, os restauradores têm um papel importante na preparação e proteção das obras durante seu deslocamento até Genebra, inclusive, dois deles, Manuel Arpe e Tomás Gómez, vão acompanhá-las durante seu trajeto até seu retorno ao museu.

O Ateliê do Prado é mantido. Nos anos 1980 cria-se um projeto de novo ateliê, com instalações mais modernas, junto a outras obras de infraestrutura do prédio, como condicionamento de depósitos, controle de umidade e temperatura. Também nesses anos é criado o Gabinete de Documentação Técnica

do Prado, independente do setor de restauração. Os novos restauradores incorporados procedem da Nova Escola de Restauração, que é criada em Madri, em 1960.

Os novos ateliês duram poucos anos, pois com as novas obras de reabilitação do prédio, os restauradores passam a ocupar as salas de exposições permanentes, que são desalojadas com esse objetivo. Essa localização vai durar até 2007, onde vai ser incluído o novo Departamento de Restauração, no âmbito do projeto de ampliação do museu.

História do Museu Rainha Sofia e suas coleções

Em 1990, volta a surgir a ideia da importância do Eixo Prado e cogita-se o deslocamento do Museu de Arte Contemporânea, situado na Cidade Universitária, para o prédio desenhado por Sabatini como Hospital Geral de Madri.

O projeto do Hospital Geral começa com Fernando VI, que nomeia Hermsilla como encarregado dos primeiros planos, os quais englobavam o quarteirão inteiro até a rua Atocha. Ao morrer Fernando VI, Carlos III se encarrega do projeto e recomenda a Francisco Sabatini que o finalize, mas o trabalho fica inacabado, pois a fachada que agora se vê corresponde a uma fachada interior do pátio principal.

As coleções que vão para este prédio procedem do Museu de Arte Moderna, que contempla as coleções do século XIX e as do princípio do XX, que inicialmente eram conservadas no Museu Arqueológico Nacional, depois no Casarão do Bom Retiro, e depois dele foi ao prédio da Cidade Universitária nos anos 1970.

Em outubro de 1951, por decreto de lei, o Museu de Arte Moderna é dividido em dois: o Museu Nacional de Arte do Século XIX e o Museu de Arte Contemporânea.

A coleção de arte do XIX fica instalada na parte alta do prédio do Casarão do Bom Retiro, enquanto a contemporânea é instalada no andar inferior.

A partir desta época, é que se fala da necessidade de criar um prédio que acolha as coleções contemporâneas, mas é na década de 1960 que vai se organizar um grande concurso para que arquitetos nacionais e internacionais apresentem os projetos para o prédio do novo museu contemporâneo que será erguido nos terrenos da Universidade Complutense.

Depois de várias tentativas, o projeto é atribuído a Juan de Herrera, que é quem desenha o prédio e que vai acolher a coleção até 1990. O novo museu inaugura-se em inícios dos anos 1970, instalam-se as coleções oriundas do Casarão do Bom Retiro, Museu Contemporâneo, aquisições e doações de pintores importantes como Miró e Dalí.

No final da década de 1980, é concebida a unificação da área em que estejam próximos os três museus o que dá ao Museu Contemporâneo a importância que merece, estando já o Museu do Prado, e com o projeto da coleção Thyssen no Palácio de Villahermosa, considera-se que o Museu Nacional de Arte Contemporânea deve estar localizado na mesma região. Para isso é escolhido o prédio de Sabatini que até os anos 1960 tinha sediado o Hospital de Madri e que esteve prestes a desaparecer por não ter sido tombado pelo patrimônio.

Esta nova ideia sugere uma grande obra para fornecer ao prédio a infraestrutura necessária como museu. Foram feitas salas, depósitos, cais de carga, climatização adequada, segurança e um espaço importante para um departamento de restauração. O Departamento de Restauração do Museu Rainha Sofia vai contribuir com uma nova ideia de departamento com um organograma inovador.

Novos Departamentos de Restauração

Departamento do Museu Nacional Rainha Sofia

Em 1990, recebo a encomenda de Tomás Llorens, que no momento era diretor do Museu Rainha Sofia, para criar e desenhar o novo departamento, assim como formar uma equipe de restauradores em arte contemporânea.

Na Espanha, será o primeiro museu a incluir dentro de suas especialidades de restauração os laboratórios de análise e os estudos técnicos, que serão dirigidos por uma restauradora.

O novo organograma do departamento inclui um chefe que vai coordenar os laboratórios e as diferentes especialidades de restauração.

Esse organograma conta com a criação de equipes de pessoal especializado nas diferentes áreas, assim como os espaços e equipamentos necessários para poder desenvolver os novos modelos.

Os dois últimos andares, com luz e ventilação naturais, serão ocupados pelo *design*. Lá estarão os laboratórios, com seu técnico responsável; os restauradores de pinturas, esculturas e papéis e os fotógrafos. Também serão formados técnicos em radiografia e reflectografia.

A mudança na organização do departamento visa o trabalho em equipe multidisciplinar, na qual cada especialista exerce sua função e conhecimento para que as obras tenham a melhor conservação e tratamento. Os equipamentos desses espaços foram pensados para o tratamento das obras contemporâneas, em vista da dificuldade que há em seus materiais e técnicas, pelo qual é importante o trabalho em equipe nos laboratórios, tanto para o estudo dos materiais presentes nas obras, como para estudo dos possíveis materiais a utilizar nos tratamentos necessários, assim como a maneira de aplicação.

Entre as funções do novo departamento do museu, além da pesquisa e tratamentos, está a aplicação da conservação preventiva, como primeira instância nos espaços de exposição, depósitos e montagens, para com isso, evitar intervenções desnecessárias. Também desempenha a função de zelar pelas coleções emprestadas que ficam em exposições temporárias, realizar os relatórios de conservação, aconselhar se é possível ou não sua viagem e em que condições isso deve ser feito, orientar sobre o *design* de caixas de transporte, executar a vigilância da manipulação e das montagens, assim como os tratamentos a serem feitos antes do deslocamento.

O trabalho do departamento nas exposições temporárias também é importante para as obras que chegam de outras instituições, a realização de relatórios a respeito do estado de conservação quando chegam ao museu e sua vigilância enquanto estão dentro dele e novamente o relato feito na procura periódica de anomalias.

Além das exposições, da pesquisa, dos tratamentos, são importantes também o trabalho dos docentes, que deve ser realizado nos departamentos a fim de formar jovens restauradores, assim como os convênios de colaboração com outros museus ou instituições afins, com o objetivo de trocar informação sobre os trabalhos realizados. A capacitação constante do pessoal através de cursos e congressos também é muito importante para desenvolver nosso trabalho com os melhores meios e condições.

As coleções do Museu Rainha Sofia procedem, em primeiro lugar, do Museu de Arte Contemporânea. No início dos anos 1990, ele também incorpora o Guernica e outras séries de obras de Juan Gris. Entretanto, a definição definitiva de quais obras seriam pertencentes ao Museu do Prado e ao Rainha Sofia só chegou em 1995, quando ficam vinculadas ao Rainha Sofia as obras criadas por artistas nascidos a partir de 1881 (nascimento de Picasso).

Inclusive, com as doações da família de Miró e o testamento de Dalí, as coleções são ampliadas, com as contribuições de outros artistas como Benjamín Palencia, Alberto Sánchez ou Lipchitz. A coleção continuou a crescer com as compras feitas junto aos herdeiros de Picasso e de outros artistas contemporâneos, até conseguir ir preenchendo as lacunas que sofrera devido ao isolamento dos anos de ditadura depois da Guerra Civil Espanhola.

Outros artistas esquecidos pelo mesmo motivo são reivindicados nos anos 1990, através de diferentes exposições. Atualmente, eles fazem parte de sua coleção, que adquiriu, aliás, outros gêneros como vídeos, instalações, etc.

A partir dos anos 1990, novas ampliações são projetadas nos museus do Eixo do Prado.

No Museu Thyssen, a coleção do barão, que fora instalada no Palácio de Vistahermosa, passa a ser propriedade do Estado espanhol, e, no início do ano 2000, é realizada uma ampliação do prédio para instalar a coleção da baronesa, Carmen Thyssen.

Departamento de Restauração do Museu Nacional do Prado

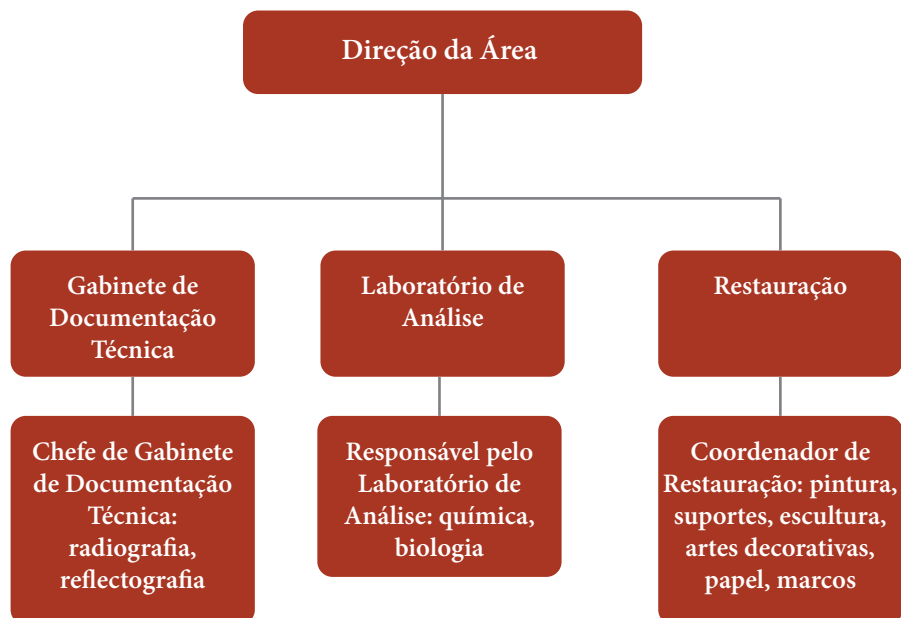
O Museu do Prado, que levou anos em sua ampliação, elege o projeto de Rafael Moneo, através de um concurso público, para sua ampliação. Esse projeto inclui espaço para salas de exposições temporárias, novos depósitos e um espaço importante para um novo departamento de restauração.

No final de 2002, estando ainda na direção do departamento do Rainha Sofia, fui chamada pelo diretor do Prado que deve pedir permissão ao museu Rainha Sofia, para me incorporar ao Museu do Prado e realizar o projeto do novo departamento de restauração.

O diretor vai conduzir a modernização do museu e apoiar a criação de novos estatutos nos quais estará incluído o novo organograma e projeto do Departamento de Restauração.

Com o novo organograma, são incluídas as diferentes especialidades de restauração que se correspondem com as coleções do museu, assim como uma quantidade suficiente de técnicos especializados. Fazem os desenhos de novos espaços para os laboratórios técnicos e o Laboratório de Análise de nova criação, também dentro da Área de Restauração, com seus respectivos especialistas.

ORGANOGRAMA



O NOVO DEPARTAMENTO

Os espaços adquiridos a partir da ampliação de 900 m² realizada para o novo departamento serão distribuídos em quatro andares.

O *design* dos espaços e instalações levaram em consideração as necessidades de higiene e segurança no trabalho. Espaços amplos e com as medidas necessárias para poder desenvolver o trabalho nas condições exigidas.

Sabemos que dentro do Departamento de Restauração serão realizadas uma série de operações de tratamentos sobre a obra de arte, como limpezas, consolidações e vernizagens que acarretam a utilização de certos materiais, como adesivos, dissolventes ou resinas que podem ter certa periculosidade se não forem tomadas as medidas adequadas.

O departamento deve dispôr de instalações adequadas com uma saída de produtos tóxicos, exaustores adequados que tenham o menor ruído possível e cabines fechadas para a utilização dos materiais mais tóxicos. Essas instalações tem de ser feitas dentro da obra arquitetônica pela necessidade de contemplar saídas ao exterior, etc.

Também devem estar previstos armários especiais à prova de fogo, com saída exterior de gases, onde se guardem os dissolventes ou materiais com perigo de explosão, como dissolventes orgânicos, verniz, resinas ou adesivos que levem em sua composição certo tipo de dissolventes.

A área dedicada aos raios X deverá levar pelo menos 5 mm de chumbagem em paredes e tetos e deverá estar localizada em áreas mais baixas, totalmente isolada do passo de pessoas alheias à instalação. É necessário também instalar detectores de radiação e cartazes que proibam a passagem.

A estas áreas, além das instalações adequadas, deve-se conscientizar ao pessoal que trabalha nas áreas de Restauração (restauradores, químicos, etc.) do cuidado que é necessário ao utilizar produtos tóxicos, como frascos, recipientes de segurança, óculos, luvas, e eliminar, na medida do possível, produtos verdadeiramente perigosos, como benzeno, butilamina, nitroderivados e nitritos, tetracloreto de carbono, ou qualquer produto que afete gravemente a saúde dos técnicos.

Também é preciso, em todas as áreas de restauração e laboratórios contar com colírio e duchas que estejam disponíveis para qualquer emergência.

Dentro destas premissas, o departamento foi desenhado em quatro andares:

1. No último andar (4^a) estão localizados os serviços de Restauração de Pintura, suportes e uma câmara de vernizagem independente. Além dos equipamentos habituais em qualquer ateliê de restauração, a área de pintura estará dotada de exaustores móveis para a aspiração de produtos tóxicos, luzes de alta qualidade, armários de segurança para dissolventes, duas mesas de sucção e um microscópio de superfície com câmara digital. Numa área elevada sobre o ateliê, habilitou-se uma área de escritórios, com computadores e uma biblioteca especializada.

2. No piso imediatamente inferior (3ª) está o ateliê de Restauração de Escultura, equipado com exaustores de produtos tóxicos, armários para solventes, cavaletes e mesas hidráulicas e um guindaste sujeito a um trilho no teto (polia composta ou guincho) para a movimentação de peças pesadas. Existe um outro microscópio com câmera digital, uma equipe de laser ótico e um microabrasimetro.
3. Neste mesmo andar está localizado o Laboratório de Análise, composto de importantes equipamentos específicos para os estudos de materiais artísticos e de restauração, tanto orgânicos como inorgânicos, que incluem dois cromatógrafos (de gases e de líquidos) para o estudo de aglutinantes e vernizes (materiais orgânicos), uma equipe de espectroscopia infravermelho (FTIR) e um microscópio eletrônico de varrido de microanálise de energias dispersivas de raios X acoplados (SEM-EDX) (análises inorgânicas). Da mesma forma há um microscópio ótico e uma lupa binocular, ambos previstos de câmera digital, e variado material geral de laboratório. É importante afirmar que no Laboratório de Análise há uma linha de pesquisa de datação de madeiras que se desenvolveu com a nova bióloga do laboratório e o professor Peter Klein, o especialista mais reconhecido neste tipo de estudos, que está, há anos, criando uma base de dados de dendrocronologia, atualmente a mais importante neste tipo de estudos.
4. Por último, o terceiro andar acolhe o Gabinete de Documentação Técnica, que está encarregado de técnicas como a radiografia e reflectografia de infravermelho. Neste lugar será realizado unicamente o trabalho de escritório e o *scanner* de placas radiográficas para obter imagens digitais de alta qualidade das radiografias e a digitalização de imagens obtidas nos estudos de infravermelho.
5. Em nível inferior (mezanino), está localizado o ateliê de Restauração de Documento Gráfico, que conta com um terceiro microscópio, uma mesa de sucção e uma câmera e umidificação por ultrassom. Além do mais, foi habilitada uma ampla área de depósito e uma cortadora de *passe-partout*.
6. Ao lado do ateliê de Documento Gráfico, existe um espaço dedicado à digitalização e ao tratamento de imagens positivas, com o equipamento adequado.
7. No porão, junto aos depósitos, está a sala de raios X, perfeitamente blindada segundo a regulamentação de segurança. Trata-se de um espaço muito amplo, que permite o trabalho com obras de grandes dimensões e conta com negatoscópio de grande tamanho. Da mesma forma, neste espaço foi instalado um cavalete motorizado para trabalhar com a câmera de reflectografia infravermelha de forma contínua. Nas proximidades, está o quarto de revelação de radiografias e uma sala de arquivo para elas.
8. Em espaços novos de inauguração recente, habilitou-se uma área de 400 m² mais, para restauração de molduras, obras de grande formato e desinfecção de objetos através de gases inertes.

Com a criação do novo organograma, o Departamento é composto de novos espaços, até dez, que constituem as diferentes especialidades.

Uma aposta importante foi a criação do Laboratório de Análise, que não existia no museu.

Além dos equipamentos, que neste momento pode-se dizer que são os mais completos para a análise de obras de arte, foram criados dois novos compartimentos: químico e biologia.

O Laboratório de Análise está comprometido com o desenvolvimento de linhas de pesquisa, projetos europeus e em conservação preventiva, assim como no assessoramento nos departamentos de Manutenção, Segurança e Exposições.

Também podemos narrar as mudanças produzidas no Gabinete de Documentação Técnica. No organograma novo, o Gabinete pertence à Área de Restauração, e sua principal função, da mesma forma que o laboratório, é servir às necessidades dos restauradores e aos pedidos dos conservadores, mas também possui suas próprias linhas de pesquisa técnica.

Os equipamentos também foram renovados, junto a seus espaços, assim como a equipe, em que foram criadas três novas funções: digitalização de imagens, técnico em radiografia e técnico em reflectografia.

Entre os equipamentos que foram incorporados, pode-se destacar o *Scanner* de RX, que permite digitalizar as placas que são tomadas como película contínua com níveis excelentes, e a câmara de infravermelho Osiris, que é a mesma usada nos museus europeus como a National Gallery de Londres ou o Museu do Louvre, o que nos permite ter uma relação direta e confrontar resultados com eles.

Podemos salientar a importância do Laboratório de Análise e do Gabinete Técnico estarem dentro do departamento ou área de restauração, já que toda a pesquisa técnica é realizada dentro desta área.

Quanto às especialidades de restauração, foram criadas funções em escultura, artes decorativas, suporte de celulose. Nessas especialidades, além das equipes necessárias, criou-se uma linha de critérios atualizada.

CURRICULUM VITAE

MARIA PILAR SEDANO ESPÍN

Na atualidade, trabalha na Prefeitura de Madri como diretora-geral do Patrimônio Cultural.

Diplomada pela Escola Superior de Restauração de Madri, Espanha, e membro de importantes organismos internacionais de conservação de arte.

Em 37 anos de trajetória profissional, dirigiu as áreas de conservação dos museus espanhóis mais importantes: o Prado e o Rainha Sofia, e dirigiu vários projetos de restauração no Instituto de Conservação e Restauração de Bens Culturais (atualmente Instituto do Patrimônio Cultural da Espanha).

Em dezembro de 2011, foi condecorada com a medalha do mérito civil.

MADRI – PATRIMÔNIO HISTÓRICO E MUSEUS

María José Rodríguez Relaño

Boa tarde, quero agradecer ao Museu de Arte Nacional de Brasília, como organizador deste seminário, o convite que me permitiu apresentar o trabalho que tem sido feito pela Prefeitura de Madri em relação à reabilitação arquitetônica, a fim de acolher centros ou locais com vocação museológica ou expositiva e, em geral, espaços culturais.

Quero agradecer também, a todos que estão assistindo, a sua presença e atenção.

O Departamento Governamental das Artes da Prefeitura de Madri, através da Direção Geral de Patrimônio Cultural, tem, entre as suas competências, conservar o patrimônio histórico municipal, tanto móvel como imóvel. No caso do patrimônio imóvel, a melhor maneira de conservá-lo é através de seu uso e manutenção. Para isso, a Direção Geral de Patrimônio Cultural, nos últimos cinco anos, tem impulsionado a reabilitação do patrimônio histórico com o fim de acolher instituições ou atividades culturais.

Madri, como capital da Espanha, apresenta uma evolução no censo de sua população, passando de 3.116.222 pessoas em 2003 a 3.453.215 pessoas em 2011, com a particularidade de que sua população flutuante, os visitantes que não fazem parte do censo, é calculada em cerca de 6.000.000, isto é, a população diurna é, aproximadamente, o dobro do censo.

Diante da evidente demanda cultural produzida pelo aumento da população de Madri, especialmente a população diurna, o Departamento Governamental das Artes propôs, faz alguns anos, aperfeiçoar as instalações e edificações que pudessem dar alojamento a museus, bibliotecas, teatros, salas de exposições e espaços de relação multicultural no âmbito do município.

Este é o trabalho que é desenvolvido, faz cinco anos, pela Direção Geral de Patrimônio Cultural, criando ou reabilitando espaços para a cultura: bibliotecas, arquivos e museus.

Como exemplos de intervenções realizadas para valorizar edificações históricas vinculando-as a novos usos compatíveis, serão apresentadas seis edificações de diferente caráter cultural, sempre no âmbito museístico ou expositivo.

De cinco delas, farei uma breve resenha para seu conhecimento e, a respeito da sexta, o edifício Conde Duque, uma apresentação mais profunda, que explique o processo construtivo e sua reabilitação até o momento atual.

Dos seis exemplos, três deles têm finalizada a sua intervenção construtiva, estando a instalação museística em diferentes graus de implementação:

- Gráfica Municipal – Centro das Artes do Livro.
- Museu de Santo Isidoro.
- Museu Municipal de História.

E os outros três exemplos são as três grandes intervenções no patrimônio histórico municipal, naus almirantes para o desenvolvimento cultural, que são grandes contêineres que acolhem as linhas estratégicas culturais municipais:

- Matadouro Madri, espaços vinculados à “cultura e criação”.
- Palácio de Cibeles, Centro, espaços para a “cultura e cidade”.
- Conde Duque, espaços para a “cultura e o conhecimento”.

GRÁFICA MUNICIPAL – CENTRO DAS ARTES DO LIVRO

O prédio da antiga gráfica municipal é uma obra de Ferrero Llusia de 1933, com ampliação em 1954. Nos anos 1990, a atividade da gráfica amplia-se a aspectos de divulgação cultural em torno ao livro e à encadernação e se decide, em 2009, a reabilitação do prédio para acolher o Centro das Artes do Livro.

Os dois andares inferiores vão acolher as áreas públicas para oficinas e salas de exposições e o último andar, serviços de gráfica e oficinas, espaços que não estão abertos ao público. É um prédio de caráter industrial, com tripla abertura em seu núcleo central, onde se pode destacar de origem o rótulo integrado dentro da composição da fachada de tijolo.

O prédio tem uma proteção integral e precisou adaptar-se à regulamentação vigente, especialmente às medidas de segurança e detecção e extinção de incêndios.

Atualmente apresenta as áreas de montagem para exposição de antigas máquinas de gráfica e publicações.

MUSEU DE SANTO ISIDORO – MUSEU DAS ORIGENS DE MADRI

No centro histórico de Madri, junto à Basílica de Santo André, está localizado o prédio que serve de sede ao Museu de Santo Isidoro, cujo conteúdo recolhe restos arqueológicos encontrados em Madri desde suas origens até o século XVI.

A intervenção consistiu em reabilitar várias salas que até então estavam sem uso definido e cobrir um pátio interior para dar suporte funcional às atividades do Museu, preservando respeitosamente os elementos construtivos. O Museu está aberto ao público.

MUSEU DE HISTÓRIA

Aloja-se no que foi o antigo hospício, obra de Pedro de Ribera (o mesmo arquiteto de Conde Duque), realizada entre 1721 e 1725. A distribuição principal, a capela e a fachada foram declaradas Bem de Interesse Cultural em 1919, na categoria de Monumento. O prédio se salvou da demolição em 1922, ao ser adquirido pela prefeitura, juntamente a outros terrenos do antigo hospício.

Seguindo o plano diretor, o prédio foi reabilitado cobrindo parcialmente um pátio interior para criar um grande espaço de acolhida, manteve-se a distribuição original para exibição da coleção permanente, e tem sua parte superior destinada aos escritórios. O Museu tem obras desde o século XVI ao XX, com obras românticas, pinturas de Goya e Soroya, Lucas Jordán e uma magnífica maquete da cidade de Madri de 1830, de Gil de Palacio.

MATADOURO MADRI

Em março de 2006, foi apresentado um plano diretor para o desenvolvimento da criação contemporânea no antigo recinto do matadouro e mercado de gado de Madri. Trata-se de um conjunto de galpões de arquitetura industrial do início do século XX, do arquiteto Luis Bellido, que define o projeto como uma pequena cidade criativa. Vários galpões reabilitados para teatro, cinemateca, central de *design*, galpão da música, casa do leitor e resta ainda a finalização de outros dois.

Em 2012, iniciamos a obra de urbanização do entorno para conectá-lo com o Rio Manzanares, abrindo-se no sentido literal Matadouro-Madri a Madri-Rio.

PALÁCIO DE CIBELES – CENTRO

Em março de 2011, abriu-se para o público o Palácio de Cibeles, antigo Palácio de Telecomunicações. Foram reabilitados para usos culturais quase 30.000 m2 de espaços que em sua maioria tinham sido antes acessíveis para o público.

O prédio, obra do arquiteto Antonio Palacios, alberga espaços dedicados a propostas de vanguarda na área de cultura e gestão criativa, espaços expositivos e plataformas para o debate e a exploração artística com o objetivo de desenvolver ideias participativas de encontros reais e virtuais.

Além desses espaços abertos ao público, integram-se ao prédio a prefeitura e a vice-prefeitura, a Câmara e os Departamentos de Governo das Artes e Meio Ambiente, Segurança e Mobilidade.

Em junho de 2012, começou a funcionar o Observatório da Cidade, uma plataforma para colocar em prática iniciativas de outras cidades do mundo, o qual tem uma lanchonete, um restaurante e um mirante de onde se pode observar a cidade de Madri num percurso de 360°.

CONDE DUQUE

Em 1704, Felipe V cria sua guarda pessoal ou Guarda Real, as Companhias de Reais Guardas de Corps, a semelhança da francesa, e atribui à Prefeitura de Madri a construção de um novo prédio que pudesse dar resposta às necessidades da tropa.

Coincide com o final da Guerra de Sucessão e o corregimento do Marquês de Vadillo, que encomendou o projeto e a direção da obra do Quartel de Reais Guardas de Corps ao arquiteto Pedro de Ribera, mestre de obras e pedreiro da vila. Intervêm junto a Ribera outros mestres, realizando-se o projeto em 1718. A obra financiou-se integralmente com impostos municipais, sendo concluída em 1754.

O Conde Duque era um prédio quartel dessas características no interior de Madri e foi o maior prédio da cidade depois do Palácio Real durante muitos anos. O Conde Duque acolhera companhias e escolas militares, a Academia de Matemática, a Guarda Civil, e inclusive acolheu durante alguns anos o telégrafo ótico, um serviço estratégico para a época, na chamada Torre do Observatório. Também foi depósito de grãos para abastecer a capital do Reino e, durante a República, presídio.

Em 1841, Conde Duque destina-se a Escola Geral Militar e o Quartel da Cavalaria, realizando-se importantes modificações, e, em 1846, o Quartel da Cavalaria passa a ocupar todo o prédio.

Ocorreram dois incêndios devastadores em 1859 e 1869, começando posteriormente uma reconstrução parcial com estrutura metálica nos andares mais altos, já que sobreviveram os andares mais baixos da construção.

Em 1916, o edifício destina-se ao Museu de Armas da Cavalaria e, diante da grande deterioração, em 1934 a prefeitura propõe sua demolição para fazer jardins.

Os terrenos tiveram um conflito de propriedade com a Casa de Alba e, em 1943, o Exército compra definitivamente os terrenos.

Em 1950, torna-se a considerar a demolição do prédio, mas felizmente, em 1962, passam a defender sua restauração para destiná-lo a uso público diante da opção de derrubada para edificar moradias e jardins.

Finalmente, em 1969, cem anos depois do segundo incêndio, a Prefeitura de Madri compra o prédio do Ministério do Exército e, em 1975, o Colégio Oficial de Arquitetos de Madri organiza uma exposição que solicita à prefeitura a restauração do prédio para ser destinado a usos culturais ou representativo. Em 1976, o museu é declarado Monumento Histórico-Artístico.

Em 1981, a prefeitura organiza um concurso público para sua reabilitação e, em 1982, começam suas obras, ocupando-se parcialmente as áreas que se foram adicionando. Mas Conde Duque não chegou a ser concluído.

Em 2004, quarenta por cento do prédio estava sem uso e em aspecto de ruínas. Ao ficar o prédio sem restaurar em sua totalidade, o resultado era uma desordenada distribuição de usos e circulações, por isso foi que, em 2005, se desenvolveu um plano diretor que ordenava o conjunto, agrupando em torno do pátio norte as instituições municipais (Arquivo de Villa, biblioteca, biblioteca musical e hemeroteca) e, em torno ao pátio central e sul os espaços culturais e expositivos (Museu de Arte Contemporânea, auditório, salão de atos, observatório, teatro, salas de ensaio e salas de exposições).

As dependências ordenam-se de forma vertical, evitando interferência entre si, dando prioridade ao uso público nos andares mais baixos, estabelecendo um acesso gradual aos espaços e dedicando os andares altos a usos administrativos:

- **ARQUIVO DE VILLA**

- O Arquivo de Villa representa a memória histórica da Prefeitura de Madri e é a instituição municipal mais antiga, conservando os fundos documentais que sustentam a história de Madri. Aparece pela primeira vez em 1525.
- O arquivo organiza-se definitivamente em 1748, e, em 1781, torna-se um escritório público. Atualmente tem dezessete quilômetros lineares de estantes.

- **BIBLIOTECA MUNICIPAL**

- É criada no dia 14 de fevereiro de 1876, tornando-se independente do Arquivo de Villa. Dentro de seus fundos mais antigos há 14 incunábulo, 515 obras do século XVI, 1.265 do século XVII, 3.994 do século XVIII e 23 autos sacramentais escritos por Calderón de la Barca.

- **HEMEROTECA**

- Em 1916 cria-se a hemeroteca municipal, que tem 250.000 volumes com uma grande coleção de imprensa espanhola antiga, hispano-americana, francesa, alemã e espanhola.

- **BIBLIOTECA MUSICAL**

- É criada em 1919, com empréstimo de instrumentos musicais e fundos de partituras de todas as épocas.

- **MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA E CENTRO DE APOIO AOS MUSEUS**

- Os espaços do Museu de Arte Contemporânea estão atualmente dedicados à atualização de suas instalações para adaptá-los à normativa vigente.

As obras que saíram a concurso público foram atribuídas, entre 2006 e 2011, a oito empresas construtoras, das quais participava um enorme número de profissionais de todos os ofícios, dirigidos por seis equipes de arquitetos e coordenados pelos arquitetos da Direção Geral de Patrimônio Cultural.

Como critérios de intervenção, apoiados em documentação histórica cartográfica e fotográfica, adotaram-se os seguintes:

- Em fachadas e coberturas, prescindiu-se dos ângulos e se restaura o tijolo como elemento unitário. Recuperam-se as proporções dos buracos, restaura-se o portal e homogenizam-se as coberturas sem romper com a unidade construtiva.
- No interior, são recuperados os pilares, os socos, os moldurados de granito e as arcadas de tijolo.
- Recupera-se a estrutura metálica rebitada do primeiro piso e são construídos novos núcleos de comunicação vertical que não rompem com a arquitetura.
- Realizam-se novas instalações que respondem às normativas vigentes.

A vocação de Conde Duque é a de ser uma das pedras angulares da cultura de Madri, que ainda se dedica à execução de outras obras de condicionamento de instalações e de espaços expositivos para a comunidade e que, agora, sem a possibilidade de contar com grandes investimentos, o que nos corresponde é manter o patrimônio cultural e divulgá-lo. Conde Duque, com 60.000 m2 de superfície, sempre terá algo por fazer.

CURRICULUM VITAE

MARÍA JOSÉ RODRÍGUEZ RELAÑO

Arquiteta. Iniciou sua carreira pública em 1993, na Subdireção Geral de Obras e Patrimônio do Ministério de Justiça.

Atualmente, desde 2008, presta serviços no Ayuntamiento de Madrid, na Área de Governo de Las Artes, na Direção Geral de Patrimônio Cultural, como chefe do Departamento de Patrimônio Histórico. Nesse departamento, realizou trabalhos como: restauração e reabilitação de edifícios históricos de propriedade do Ayuntamiento de Madrid, para uso cultural – Edifício Conde Duque, Museu de História, Biblioteca Casa Iván de Vargas, Museu de San Isidro, Museu de Artes e Tradições Populares (Corrala), etc; manutenção e conservação dos monumentos municipais de Madri; gestão dos investimentos da Direção Geral de Patrimônio Cultural; foi vocal das comissões municipais de Proteção do Patrimônio Histórico e Natural.

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL – DE FORTALEZA A MAIOR MUSEU DE HISTÓRIA BRASILEIRA

Vera Lúcia Bottrel Tostes

Em todas as épocas pode-se perceber que o costume de celebrar datas associadas tem o objetivo principal de construir e consolidar a memória de um fato. E uma das formas de comemoração é a criação de museus, nos quais a memória de um fato, de um acontecimento, de um indivíduo ou grupo social é celebrada. Como instituições de memória, os museus têm a capacidade de promover a lembrança e lutar contra o esquecimento através das edificações – monumentos históricos – e do valor simbólico de suas coleções, os fragmentos materiais de uma nação.

No Brasil, em especial na segunda metade do século XIX e início do XX, as datas comemorativas, sobretudo aquelas relacionadas a fatos históricos, servem aos propósitos políticos de apresentar à sociedade os planos governamentais de instituição e glorificação da nação. A República, em suas primeiras décadas, utiliza-se dessa estratégia para mostrar à sociedade um Estado forte, moderno, confiante no futuro e otimista no progresso. Para tanto, associa novos ideais às referências do passado ao enfatizar imagens de uma heroica formação do país. Tais imagens são reforçadas com a realização de uma exposição internacional comemorativa do Centenário da Independência, em 1922, que constitui uma das maiores celebrações históricas que o país conheceu.

A fundação do Museu Histórico Nacional (MHN), nesse momento, tem como cenário um país que se quer moderno. O espaço do museu é planejado como receptáculo da gloriosa memória nacional, estabelecendo um elo permanente da história do passado, com o presente no intuito de fortalecer o Estado e seus ideais nacionalistas.

O antigo Arsenal, sede do MHN até os dias atuais, edificação remanescente do período colonial, é o local – “monumento histórico” – escolhido para a inauguração da exposição do Centenário da Independência, pelo presidente Epitácio Pessoa, em 7 de setembro de 1922.

Passado e futuro, reunidos no monumento arquitetônico, conjugam a lembrança da temporalidade que propõe a exposição à criação de um organismo de caráter permanente, lugar destinado à guarda e à exibição das relíquias representativas da nação.

O conjunto arquitetônico que remonta ao século XVI, hoje situado no centro histórico do Rio de Janeiro, guarda em seu traçado uma verdadeira rede de memória dos períodos colonial, imperial e republicano, constituindo em si um dos mais expressivos objetos deste que é, sem dúvida, o maior museu da história brasileiro.

Na última década, tanto o conjunto arquitetônico como as exposições de longa duração passaram por um processo de modernização, com a restauração da edificação, das coleções e das exposições.

A fortaleza

A construção da fortaleza tem início quando o governador Mem de Sá manda edificar a Bateria de Santiago, em 1567, para integrar o sistema defensivo da Baía de Guanabara. Ampliada em 1607, a bateria cede lugar à Fortaleza de Santiago, construída em uma ponta de terra que avançava sobre o mar, com o propósito de reforçar a defesa da cidade contra a invasão estrangeira, sobretudo a invasão dos franceses. A partir de 1693, passa a servir como prisão de escravos faltosos, tendo, por essa razão, recebido também a denominação de Calabouço. A partir do século XIX, toda a região passa a ser conhecida como Ponta do Calabouço.

Ao longo do tempo, outras construções somam-se à fortaleza, da qual ainda resta hoje uma muralha. A cada acréscimo estreitavam-se os laços com a cidade e com o país. Surge assim a Casa do Trem, erigida, em 1762, a mando de Gomes Freire de Andrade, conde de Bobadela, e destinada à guarda dos armamentos (os trens de artilharia) das tropas portuguesas para reforçar a defesa da cidade, ameaçada por corsários em busca do ouro vindo de Minas Gerais.

Com a elevação da cidade à condição de capital do Vice-Reino, é construído, em 1764, pelo vice-rei Dom António Álvares da Cunha, conde da Cunha, no terreno entre a Fortaleza de Santiago e a Casa do Trem, o Arsenal de Guerra, destinado a reparo das armas, fabricação de munição e fundição. A edificação já deixa antever o estilo neoclássico, tanto nas arcadas do pátio principal como no portão hoje denominado de Pátio de Minerva.

A fundição aliava à fabricação bélica a elaboração de peças artísticas, como as primeiras esculturas fundidas em bronze na América, em 1783, e as figuras de Eco e Narciso, entre outras, de Valentim da Fonseca e Silva, dito Mestre Valentim (1750–1813), que adornaram praças e jardins públicos, hoje preservadas nos museus da cidade.

No início do século XIX, apesar de constituir uma importante instalação militar, o seu funcionamento é restrito em comparação aos arsenais europeus, visando a evitar a concorrência com a metrópole.

Esse panorama só se modifica com a vinda da corte portuguesa para o Brasil, em 1808, quando o Arsenal do Trem (como também era denominado) passou a ter uma organização semelhante ao de Lisboa.

Transformado em centro de um conjunto com funções específicas e de local de produção de equipamento militar, atende às necessidades do Reino de disponibilidade de munições, uma vez que a metrópole estava sem condições de suprir as tropas devido à ocupação francesa. No entanto, por impossibilidade financeira e falta de pessoas qualificadas para exercer as funções de artífices, as instalações não foram ampliadas. Obras acontecem somente a partir de 1835.

A academia militar é instalada provisoriamente na Casa do Trem ou Real Trem, em 1811. Entretanto, sem condições adequadas quanto ao número de salas, transfere-se, no ano seguinte, para o local definitivo, no Largo de São Francisco, em uma edificação que vinha sendo preparada desde 1739, mas sem conclusão.

A partir da chegada da família real portuguesa (1808), da Independência (1822), do estabelecimento do Império (1822–1889), e, principalmente, na primeira década republicana, o conjunto arquitetônico transforma-se em um grande centro de produção e guarda de armas e munições para o Exército brasileiro. O crescimento urbano e as instalações obsoletas contribuem para a transferência do Arsenal de Guerra da Ponta do Calabouço para a do Caju, local onde permanece até os dias atuais.

O início do século XX marca um período de grande desenvolvimento para a cidade que aspirava ser a “Paris das Américas”. Avenidas são abertas, jardins e praças públicos são construídos e uma grande exposição internacional é projetada, nos moldes das já realizadas em Londres (1892), Paris (1867), Viena (1873) e Filadélfia (1876) para celebrar o Centenário da Independência, em 1922.

A exposição representou um projeto audacioso, o maior realizado no Brasil até aquela data, e contou com a participação de numerosos países que construíram diversos pavilhões, alguns dos quais existem até os nossos dias. O evento buscou, com as reformas urbanísticas, criar um cenário de modernidade, onde a cidade apresenta-se não somente “como capital política e administrativa, como a capital financeira e o principal porto comercial do país, mas como a capital de um projeto de futuro que o Estado e as forças sociais por ele representadas impunham sobre [a] sociedade”¹.

Uma vasta área urbana é escolhida para abrigar a exposição, recuperando, entre outras, a região do Arsenal e seu entorno, o bairro da Misericórdia e o Morro do Castelo que, após a transferência do Arsenal e o desaparecimento da presença militar, tornam-se locais descritos pelo cronista João do Rio onde “os grupos de vagabundos e desordeiros [que] desapareciam ao nosso apontar, e, afundando o olhar pelos becos estreitos em que a rua parece vaziar a sua imundice, por aquela rede de becos... Havia casas de um pavimento só, de dois, de três; negras, fachadas pegadas uma à outra. A rua mal iluminada tinha candeeiros quebrados... Os prédios antigos pareciam ampararem-se mutuamente”².

O processo de recuperação da área (descrita também como *bairro infecto*) procurou compensar o arrasamento do Morro do Castelo; a Comissão Executiva do Centenário decide, então, eleger o

[1] Neves, Margarida de Souza. Museu – Memória – História. In: Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, vol. 27, 1995, p. 22.

[2] Kessel, Carlos. Suntuoso palácio, infecto bairro. In: Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, vol. 30, 1998, p. 235.

edifício do antigo Arsenal de Guerra e suas dependências e os terrenos circunvizinhos como local para a exposição, onde foi montado o Palácio das Indústrias (ou Palácio das Grandes Indústrias).

A reforma da edificação fica por conta dos arquitetos Arquimedes Memória e Francisque Cuchet, designados pelo prefeito Carlos Sampaio para “a reconstrução do antigo Arsenal – que todos queriam que fosse demolido, à exceção do grande presidente Epitácio Pessoa, que me apoiou na resolução, que tinha tomado, de conservá-lo”³.

O Grande Palácio das Indústrias ganha decoração arquitetônica neocolonial e também novos pavimentos, pátios internos, colunatas, muxarabis, azulejos e telhas de cerâmica, “...convertendo-se em um magnífico monumento de estilo neocolonial, o mais vasto e um dos mais belos do certame”⁴. Segundo o livro de ouro da exposição, o Ministério da Guerra estabeleceu um museu militar ocupando duas salas “em que se admiram peças históricas de inestimável valor”⁵. No entanto, em 1922, há menos de uma década do final da Primeira Guerra Mundial, não se justificava um museu militar.

O presidente Epitácio Pessoa⁶ atende aos apelos de intelectuais como Gustavo Barroso⁷, entre outros, que, por intermédio da imprensa, pedia, em artigos, a criação “de uma ação salvadora de se realizar a fundação dum verdadeiro museu histórico, no qual se pudesse reunir, para ensinar o povo a amar o passado, os objetos de toda a sorte que ele representa”⁸ e cria o MHN com sede no Palácio das Indústrias, antigo Arsenal Real, simbolicamente no mesmo decreto que revoga o banimento da família imperial.

A centenária edificação recebeu nas décadas seguintes reformas que modificaram seu traçado original. Tais acontecimentos colaboraram para que o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) tenha recusado o tombamento. Para vencer esse entrave, na década de 1970 é recuperada a fachada principal. Nos anos 1980 iniciam-se as obras de restauração da Casa do Trem, posteriormente interrompida. Novos entraves financeiros atrasam a conclusão das obras, somente possível em 1996, já na atual direção.

Modernização do MHN – uma década de obras

Desde o início da gestão atual, em 1994, as metas apontadas no primeiro planejamento já deixam claras as prioridades voltadas para a preservação e o resgate dos espaços do conjunto arquitetônico que constituem o museu interna e externamente. Essas metas foram perseguidas e concluídas.

O resgate e a modernização das galerias de exposição, a ampliação das áreas de acesso ao público e tratamento de acervo (com ênfase na reserva técnica e nos laboratórios), a implantação das exposições de longa duração da numismática e da história nacional, além de outras voltadas para preservação das coleções, processamento informativo, ampliação da produção científica, ampliação e diversificação das ações educativas, como aponta o Relatório de Gestão 1994–2002, p. 4, transcrito no Relatório de Gestão 2003–2011, p. 3, constituem o centro da administração. Todas as ações passam a objetivar a conservação

[3] Idem, p. 236.

[4] Idem, p. 240.

[5] Ibidem.

[6] Epitácio Lindolfo da Silva Pessoa nasceu em Umbuzeiro, PB, em 1865 e faleceu em Petrópolis, RJ, em 1942. Foi eleito presidente da República em 1919, permanecendo no cargo até 15 de novembro de 1922, quando encerrou seu mandato.

[7] Gustavo Adolfo Luiz Guilherme Dodt da Cunha Barroso (1888–1959), intelectual, jornalista, escritor, político com participação ativa no movimento integralista em 1933, participou do levante de 1938. Deixou a política em 1942, dedicando-se às atividades acadêmicas, intelectuais e culturais (tem mais de cem títulos publicados). Foi o idealizador e primeiro diretor do MHN, permanecendo no cargo até a sua morte, em 1959, com breve intervalo entre 1930 e 1932.

[8] Abreu, Regina. Memória, História e Coleção. In: Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, vol. 28, 1996, p. 38.

e a restauração, além da ampliação e diversificação de público. Essas metas nortearam a trajetória do MHN entre 2003 e 2010.

Os estudos para um plano geral de ocupação do espaço arquitetônico foram realizados em trabalho de equipe que teve início em 1996 e intensificaram-se após a conclusão da reforma da Casa do Trem, em 1999.

A base conceitual que norteou o projeto foi o princípio da edificação como elemento patrimonial estático e a história de um processo em permanente mutação com novas pesquisas e ideologias – figurativamente representado por uma grande torrente de água que entra pela porta principal do museu e se espalha em ondas sinuosas por toda a edificação, a qual permanece estática quanto às suas linhas arquitetônicas.

O plano geral, onde se inclui a Casa do Trem, foi distribuído pelos andares no seguinte formato:

Primeiro pavimento: serviços, como recepção, acessos, auditório, loja, restaurante/café. As galerias existentes no entorno do Pátio dos Canhões foram adaptadas para exposições temporárias, à exceção dos meios de transporte que, em consequência de sua dimensão, permaneceram no térreo, como exposição de longa duração. Opta-se pela restauração do traçado original do pátio interno de 1922, retirando-se a laje de cobertura, e pela manutenção do Pátio Eptácio Pessoa com os canhões, o chafariz de 1940 e a cor rosa como memória da primeira museologia do museu, em 1924. Entretanto, uma grande reforma foi implantada tornando o pátio mais acessível aos portadores de deficiência visual. Um novo auditório com capacidade para duzentos lugares é construído no Pátio da Minerva.

Segundo pavimento: espaços de acolhimento, galerias de exposições de longa duração, biblioteca e arquivo histórico.

Terceiro pavimento: setores administrativos e técnicos, salas de aula, almoxarifado, segurança e laboratório da conservação e restauração.

Após uma série de reuniões internas foi possível estabelecer um planejamento de execução das obras, dividindo e detalhando o projeto em dois, subdivididos em diferentes etapas. O projeto Modernização I foi apresentado sob incentivo da Lei Rouanet, em 2003, através da Associação dos Amigos do Museu Histórico Nacional (AAMHN) e aprovado para captação no mesmo ano.

O ministro da Cultura Gilberto Gil foi um parceiro desde o primeiro momento do seu mandato. Seu apoio ao projeto em nível ministerial foi fundamental, encaminhando-o ao Iphan e posteriormente ao Departamento de Museus, que colaboraram para a viabilização das parcerias. Atuaram como parceiros o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES), a Caixa Econômica Federal, a Fundação Vitae e a Holcin Cimentos S.A., cujos recursos foram repassados via AAMHN.

A edificação encontrava-se com áreas bastante danificadas, apresentando riscos de curtos-circuitos elétricos e desmoronamentos de parte dos pisos superiores, que desde 1939 não recebiam reformas. Durante as etapas, por muitas vezes os trabalhos foram suspensos para estudo de

situações emergenciais, como a descoberta de fiação ativa dentro de paredes que não eram tocadas há quarenta anos. Encontrar a trajetória da fiação elétrica até seu ponto final, assim como canos que retinham água estagnada há décadas, por vezes, atrasava o andamento em até trinta dias. Foi surpreendente, também, verificar o estado de desgaste das estruturas em ferro que sustentam o terceiro pavimento e que poderiam ceder a qualquer momento. Foi necessário procurar novas soluções, como a colocação de sapatas metálicas e novos suportes.

A descoberta de um arco e uma forja, nas proximidades das galerias do primeiro piso, contribuiu para o resgate da edificação no seu traçado original e a memória do período que abrigou as cavalariças do Exército, no final do século XIX e início do século XX. À medida que a restauração avançava era possível perceber o piso original das galerias onde estão instaladas as carruagens. Coincidência extraordinária: enquanto o grupo discutia como criar uma museografia mais próxima do período colonial na amostra das viaturas e dos calçamentos da época, operários descobriam o piso de pedra do século XVIII. O que hoje seria cenário é original, e as carruagens dos séculos XVIII e XIX encontram-se dentro do ambiente de época. Esses exemplos são alguns dos muitos com os quais a cada dia éramos surpreendidos, mas que não representaram o desânimo de concluir as metas.

Em nenhum momento os ambientes foram fechados ao público. Ao término de cada etapa, o novo espaço era aberto, o que facilitou manter o museu em funcionamento com o deslocamento de áreas de atendimento. Para o público foi preparado um impresso que explicava os possíveis desconfortos e mostrava as futuras soluções.

Após três anos, esse conjunto de obras civis patrimoniais foi concluído, marcando de forma significativa o processo de modernização e devolução ao público de áreas antes inacessíveis e degradadas, o acervo das carruagens completamente restaurado e exposto nas galerias denominadas Do Móvel ao Automóvel. Na área de acesso ao segundo pavimento, entre as escadas rolantes, outra obra importante é devolvida ao olhar dos visitantes: a monumental escultura em gesso de Dom Pedro II restaurada. Uma vitória!

Muito mais por fazer

Enquanto o processo do primeiro projeto é realizado, o trabalho interno não cessa. Novo projeto em andamento complementa o anterior: a conservação e adequação das galerias de exposição de longa duração, a conservação e adequação das galerias do entorno do Pátio dos Canhões, a refrigeração dessas galerias, a execução e montagem de exposição de longa duração. Essas metas procuraram resgatar as características construtivas do conjunto arquitetônico e a renovação dos espaços de visitação, o que permitiu desenvolver o conceito das novas exposições.

A viabilização do projeto foi possível pela participação da AAMHN, pelo apoio do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), pelos patrocínios do BNDES e da PSA Ltda., que junta-se ao projeto no seu final, em 2010, e permite a conclusão da montagem expositiva das galerias 5 e 6.

Resgatando a história

Com a conclusão da restauração de todas as áreas destinadas a exposições de longa duração, é possível iniciar o projeto de modernização do discurso historiográfico e museológico que envolve novos conceitos e pesquisas atualizadas tanto da história como da museografia.

Desde a decisão presidencial, em 1922, de criar um museu, a imprensa, durante meses, ocupou-se da defesa e do combate à criação de um museu e da escolha do local ideal, apontando a desnecessidade de mais um “aparelho burocrático” que, como dizia o jornal *A Noite*, era “concebido para criar empregos desnecessários”.

Contudo, a imprensa se vê vencida pelo decreto presidencial de 2 de agosto de 1922, que cria o Museu Histórico Nacional, no âmbito das comemorações, perpetuando o “febril sonho” do país por novas realizações e fortalecimento político.

Inicia-se, assim, a trajetória do primeiro museu brasileiro cujo projeto se constrói em torno da instrução pública, que, por intermédio de objetos, documenta os grandes momentos da história nacional e de seus vultos representativos, constituindo um marco dentro do movimento museológico brasileiro. Inaugurado em 12 de outubro de 1922, abre as portas em duas tímidas galerias no mesmo dia em que se comemora o Descobrimento da América e o Centenário da Aclamação de Dom Pedro I, imperador do Brasil, na sua data natalícia.

Os primeiros 37 anos do MHN estão visivelmente sintonizados com o pensamento político de seu fundador e idealizador, o Dr. Gustavo Barroso (1922–1959), que entendia o tempo passado como instrumento de legitimidade dos homens enquanto grupo social.

Na década de 1940, durante o Estado Novo, o museu encontra o momento decisivo do seu estabelecimento enquanto organismo nacional. Juntamente com o museu, firmam-se as iniciativas das décadas anteriores, como o Curso de Museus, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional que, apesar de ter sido desvinculado em 1937, tem suas bases fincadas em 1932, na sua sede, por iniciativa do próprio Gustavo Barroso.

O acervo do museu é formado com doações provenientes de instituições públicas e de particulares e destinava-se a “ensinar o povo a amar o passado”. Respondendo ao apelo da diretoria “para a generosidade de particulares”, ricas famílias contribuem para dobrar o acervo. Além disso, foram feitas importantes aquisições.

Esse momento especial de expansão do MHN é retratado por Gustavo Barroso quando refere-se ao então presidente Getúlio Vargas: “S.Exa. tornou-se protetor do Museu Histórico prestigiando-o e dando-lhe meio para atingir o alto ponto de desenvolvimento em que se encontra. Além dessa contribuição, contribui pessoalmente para o enriquecimento das coleções com seguidas e preciosas dádivas.

Pode, sem favor, ser considerado um benemérito do Museu Histórico, que deve ao Sr. Epitácio Pessoa a sua fundação e ao Dr. Getúlio Vargas o seu grande enriquecimento”⁹.

Esse é o período marcado pelo lançamento dos *Anais*, que, entre outras publicações específicas, contribui para a formação dos profissionais em museus.

A forte marca dessa gestão é mantida nas décadas seguintes, quando o museu passa por fases difíceis de conservação da edificação histórica e do acervo. Apesar de receber em 1960, como anexo, na gestão do Dr. Josué Montello (1960–1967), o Palácio do Catete – transformado em Museu da República, após a transferência da capital para Brasília –, o MHN praticamente fechou as portas devido a graves problemas de manutenção. O Museu da República separa-se definitivamente do MHN somente em 1984.

Sob a direção do capitão de fragata Léo da Fonseca e Silva (1967–1971) e do Dr. Gerardo B. Raposo Câmara (1971–1984), o MHN, em contínuas dificuldades para a manutenção do seu patrimônio, reformula as galerias de exposição, modernizando a leitura museográfica. A história passa a ser apresentada em ciclos evolutivos e os seus personagens perdem o lugar de gloriosos protagonistas das ações. Mas, sob um regime político ditatorial, conserva a matriz histórica ditada pelo Estado enfatizando o acervo proveniente das coleções da elite nacional.

No entanto, nesse momento, o MHN ocupa todo o edifício, antes dividido com o Ministério da Agricultura, o que possibilita a ampliação para novas áreas onde o estabelecimento de uma reserva técnica, a mais moderna do país até aquele momento, inicia a preservação do acervo.

Esse foi o primeiro grande movimento no sentido da democratização do acervo, permitindo uma ruptura com o passado.

Ao longo da segunda metade da década de 1980, o conceito de patrimônio histórico introduzido com a criação da Fundação Nacional Pró-Memória, em 1981 – que passa a entender como patrimônio qualquer bem, material ou não, desde que represente a tradição cultural do povo brasileiro, substituindo o “objeto relíquia” –, assim como o processo de abertura política – com o fim da ditadura militar – favorecem a introdução de novos acervos e a reformulação das exposições. Essa reformulação passa a mostrar uma história mais comprometida com um sistema social acompanhando a tendência da historiografia internacional.

Na década de 1990 e nos primeiros anos do século XXI, as ações museológicas refletem o momento de continuidade política, e, principalmente a partir de 1995, a estabilidade econômica permite traçar objetivos de médio e longo prazos. Esse cenário favorece a conclusão de importantes obras de restaurações já citadas, além da retomada, após vinte anos, da publicação *Anais*.

A informação é agilizada, eliminando distâncias com a realidade virtual, ampliando o conhecimento das coleções e preenchendo as lacunas com novas aquisições, introduzindo objetos que procuram

[9] Oliveira, Vânia Dolores Estevam de. De casa que guarda relíquias à instituição que cuida da memória: a trajetória do conceito de museu no Museu Histórico Nacional. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, vol. 28, 1996, p. 76.

inserir o homem no seu meio social. As coleções voltaram a crescer, ampliando-se nos últimos anos, e contribuindo para que hoje o museu detenha e oitenta por cento das coleções do Ibram.

A definição de Pierre Nora, “a memória é a vida, sempre trazida pelos grupos vivos e por esta razão, ela está em evolução permanente...”¹⁰, e a de Luís Reis Torgal, “a memória histórica está particularmente sujeita a influências ideológicas, dos grupos sociais, dos partidos, do Estado...”¹¹, exemplificam o atual conceito histórico apresentado nas exposições, conjugando memória do Estado com memória social.

Ao longo de noventa anos, a permanente dinâmica vem possibilitando a continuidade e a implantação de novos projetos, para atender à crescente demanda da sociedade. Sendo a museologia e a história ciências em constante movimento, o MHN caminha no sentido de responder aos estímulos de seu tempo. A sua capacidade de adequação e de inovação tem sido uma constante desde a sua criação.

A intensa produção de pesquisas e os atendimentos especializados visam a oferecer cada vez mais opções de atividades educativas e de lazer. Entendendo o significado de “nacional”, hoje, o museu leva suas exposições a todo o território brasileiro e a todos os cidadãos, mesmo os que se encontram em detenção prisional.

O museu vivo e ativo enfrenta os desafios contemporâneos sem deixar que os princípios de preservação e sobretudo os da ética profissional sejam atropelados pelos acelerados processos impostos pelo mundo globalizado.

Mais do que nunca, tanto a museologia quanto a história têm o compromisso de conservar e difundir a memória histórica e social da nação, garantindo a identidade e a diversidade cultural para que as futuras gerações possam usufruir desses conhecimentos, justificando sua permanência no mundo.

[10] Godoy, Solange. Patrimônio cultural e cidadania: as representações de memória nos museus. In: Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, vol. 28, 1996, p. 108.

[11] Torgal, Luís Reis. História e ideologia. Coimbra, 1989, p. 20.

CURRICULUM VITAE

VERA LÚCIA BOTTREL TOSTES

Graduação em Museologia e Belas Artes, e Mestrado em História Social.

Coordenou o Arquivo Fonográfico do Museu da Imagem e do Som, foi diretora do Museu Fundação Casa de Rui Barbosa, assistant curator – Philadelphia Art Museum/USA, professora titular da Faculdade de Museologia Estácio de Sá e coordenadora da Documentação dos Museus Brasileiros – Fundação Pró-Memória.

Atualmente, é diretora do Museu Histórico Nacional, do Museu do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e professora da Universidade do Rio de Janeiro (Unirio).

Participou de congressos nacionais e internacionais, apresentando trabalhos. É membro titular de associações científicas e instituições culturais no Brasil e no exterior. Recebeu diversas medalhas e condecorações brasileiras e estrangeiras pelo desempenho na área museológica.

TÉCNICAS FÍSICO-QUÍMICAS APLICADAS AOS OBJETOS EM OURO DAS COLEÇÕES FRANCESAS

Maria Filomena Guerra

Arqueometria e estudos de conservação

A aplicação de métodos físico-químicos ao estudo da morfologia dos objetos do patrimônio cultural e dos materiais que os constituem fornece informações fundamentais para uma melhor compreensão e conservação das produções materiais que herdamos das civilizações que nos precederam. No entanto, esse domínio da ciência é relativamente recente. É com efeito no final do século XIX, com as múltiplas descobertas arqueológicas e a revolução no mundo da física e da química, que o interesse pelas antigas civilizações e pelas suas produções materiais ocorre no seio das diferentes comunidades intelectuais. Naqueles dois domínios, algumas aplicações ao estudo do patrimônio cultural vão assim surgir, mas o fato de as análises serem destrutivas impediu de abordar variadíssimas questões.

Investigadores como Humphrey Davy e Marcelin Berthelot¹ realizam no século XIX experiências sobre objetos do patrimônio cultural: o primeiro publica nos anos 1920 várias análises de pinturas, enquanto o segundo publica, entre 1877 e 1906, sobretudo análises de metais (Caley, 1948). O interesse recrudescente da parte das ciências exatas pelo patrimônio cultural resulta na implantação de laboratórios totalmente dedicados às coleções de museu. É Friedrich Rathgen (Rathgen, 1898), doutorado em química orgânica, que dirige, entre 1888 e 1927 (Riederer, 1976), o mais antigo laboratório de conservação e restauro instalado num museu: o Laboratório de Química dos Museus Reais de Berlim.

Mas é apenas nos anos 1950 que a aplicação da físico-química aos estudos patrimoniais surge como uma verdadeira disciplina. Designada “arqueometria”, essa nova disciplina é o resultado da criação, em 1955, do Laboratório de Investigação em Arqueologia e História de Arte da Universidade de Oxford e do lançamento, em 1958, nessa mesma universidade, de uma nova revista científica intitulada *Archaeometry*, que vem reforçar os trabalhos publicados desde 1952 na revista *Studies in Conservation*. Note-se que o primeiro volume de cada uma dessas revistas contém um artigo sobre estudos de objetos de ouro (Weill, 1952, e Kraay, 1958).

[1] Devemos notar ainda o trabalho pioneiro efetuado em 1798, por Klaproth (Klaproth, 1798).

Durante vários anos, a disciplina arqueometria tratou essencialmente três grandes temas do patrimônio cultural: a datação, a prospecção geofísica e a caracterização de materiais. O aparecimento de novos grupos de investigação em áreas tais como a biologia, a climatologia, a genética, etc., levou a uma reorganização dos temas de investigação e ao conseqüente aparecimento de outras revistas científicas. Na área das colecções museológicas, são as questões ligadas à conservação dos materiais utilizados em arte contemporânea, tais como os polímeros plásticos produzidos em massa a partir do século XX (Lavédrine et al., 2012) e os suportes de audiovisual (Boust et al., 2009), que levaram ao desenvolvimento de novas estratégias de conservação preventiva e de restauro.

O estudo físico-químico das produções materiais em ouro integra-se atualmente nas chamadas ciências dos materiais do patrimônio. Essa comunidade científica investiga a evolução das técnicas de fabricação dos objetos, traça as antigas rotas comerciais quer dos materiais quer dos objetos, e define os mecanismos de alteração dos materiais de modo a estabelecer estratégias de conservação e de restauro dos objetos.

O Centro de Pesquisa e de Restauro dos Museus da França e a análise dos objetos de ouro

Criado em 1998, por fusão do Laboratório de Pesquisa dos Museus da França com o Serviço de Restauro dos Museus da França, o Centro de Pesquisa e Restauro dos Museus da França (C2RMF)² tem por missão assegurar a pesquisa, a conservação preventiva e o restauro das colecções dos museus franceses, assim como conservar e constituir arquivos da documentação relativa aos materiais, técnicas e restauros das obras daqueles museus.

Cerca de 160 pessoas – conservadores, engenheiros, investigadores, técnicos, documentalistas, restauradores, administrativos, etc. – trabalham nos laboratórios e nos *ateliers* do C2RMF, situados no Palácio do Louvre, em Paris, e na Petite Ecurie du Roi, em Versalhes. O C2RMF está organizado em quatro departamentos: departamento de Pesquisa, departamento de Conservação-Restauro, departamento de Conservação Preventiva, e departamento de Arquivos e Novas Tecnologias da Informação. O C2RMF edita todos os anos dois números de uma revista intitulada *Technè*³, que tem por objetivo apresentar as pesquisas inéditas no campo da aplicação das ciências exatas ao estudo do patrimônio cultural (trabalhos efetuados em laboratório e em restauração), de modo a divulgar no seio das diferentes comunidades científicas e técnicas as novas descobertas neste domínio tão particular.

O C2RMF dispõe de um largo número de técnicas de exame e de análise, sobretudo não destrutivas, que permitem estudos aprofundados dos diferentes materiais patrimoniais (datação, caracterização, etc.). Esses estudos, por vezes pioneiros, abrem verdadeiras perspectivas em diversos domínios

[2] A história e as missões do C2RMF são descritas no site www.c2rmf.fr

[3] Em 2001, foi publicado no n° 13/14 da revista *Technè*, intitulado *Découvrir Transmettre*, um panorama dos diversos temas tratados no C2RMF.

interdisciplinares que levam ao conhecimento não só das obras, mas também dos artistas e artesãos que as fabricaram, assim como das sociedades em que estes evoluíram. Esses conhecimentos são essenciais para o restauro e a conservação das obras.

No caso dos objetos de ouro, a sua produção depende da perícia e da originalidade do artesão, e a sua conservação depende do ambiente de exposição e reserva e, por vezes, das técnicas de fabricação aplicadas. Apenas a combinação de diversas técnicas de exame e de análise podem responder às questões ligadas à ourivesaria e à moeda antigas. Os estudos a partir dessas técnicas podem ser realizados quer nos laboratórios do C2RMF quer *in situ*, através da deslocação aos museus de equipamentos portáteis. No entanto, as técnicas portáteis, muitas vezes mais limitadas que as técnicas de laboratório, podem não responder, ou responder apenas parcialmente, a certas questões.

Exemplos de estudo de objetos de ouro

Para fabricar objetos de ouro é possível utilizar técnicas mais ou menos elaboradas, segundo o efeito final que é pretendido e a perícia do artesão. Fundição com um molde e martelagem podem iniciar o fabrico da peça que é depois submetida a um número variável de operações sucessivas de montagem, decoração e acabamento. Essas operações deixam no objeto e nos materiais informações, tais como marcas de ferramentas, *stress* mecânico ou térmico, etc. Após fabricação o objeto tem uma função que deixa traços que aparecem ao longo do tempo na sua superfície. A estas marcas vêm juntar-se os produtos de corrosão ligados não somente ao próprio material e às técnicas de fabricação utilizadas, mas também ao meio onde o objeto foi conservado (água, atmosfera, solo).

Não existem para o estudo e conservação de objetos de ouro nem técnicas nem protocolos “melhor adaptados”. As estratégias analíticas desenvolvidas no C2RMF permitem um conhecimento geral do objeto através da utilização de várias técnicas complementares de exame e análise (Guerra, 2008). As técnicas de exame utilizam várias luzes e radiações, e as técnicas de análise podem ser, segundo as informações que se deseje obter, elementares, isotópicas ou estruturais.

As técnicas de exame são essencialmente as seguintes:

1. Microscopia óptica, isto é a observação sob lupa binocular da morfologia do objeto iluminado com uma fonte de luz natural, cujo ângulo com a superfície do objeto varia entre rasante e perpendicular.
2. Microscopia eletrônica de varrimento (MEV), para observação da morfologia dos objetos, sob feixe de elétrons. A microscopia de elétrons tem uma melhor resolução do que a microscopia óptica. A emissão de elétrons pela amostra depende da interação do feixe de elétrons incidente com a amostra, o que significa que vai refletir a sua composição química. A deteção dos raios X também emitidos pela amostra permite realizar análises elementares.

3. Radiografia de raios X, para determinar pormenores de fabricação dos objetos invisíveis à superfície.
4. Análise topográfica da superfície por rugosimetria óptica sem contato com digitalização 3D, para determinar as formas e dimensões das ferramentas utilizadas pelo artesão, assim como o tipo de técnica empregue. (Esquès et al., 2008).

As análises realizadas no C2RMF utilizam feixe de íons (Guerra, 2004) e outras técnicas em configuração fixa e/ou portátil, como a fluorescência de raios X (XRF), a difração de raios X (XRD), o MEV-EDS, etc. (Guerra, 2008). Das técnicas citadas, apenas a MEV-EDS permite associar uma imagem de alta resolução a uma análise elementar. A técnica XRF pode quanto a ela ser utilizada no laboratório ou então em configurações portáteis. Essa técnica de análise elementar pode ser associada à técnica XRD, que fornece uma análise estrutural. E assim é possível no caso de objetos apresentando patologias de corrosão determinar a natureza das ligas e identificar os produtos de corrosão desenvolvidos na superfície dos objetos (Guerra & Tissot, 2012).

As técnicas de feixe de íons são desenvolvidas no C2RMF no acelerador Aglae (Acelerador do Grande Louvre para Análise Elementar), instalado no Palácio do Louvre, de tipo tandem NEC Pelletron 2 MV. No caso das ligas de ouro é possível efetuar análises com grande resolução espacial e limites de detecção otimizados. Para esse material, as técnicas utilizadas são: Pixe (emissão de raios X induzida por feixes de partículas – Particle Induced X-Ray Emission), que analisa diretamente a superfície do objeto utilizando um microfeixe extraído no ar, com diâmetro de 30 a 50 μm em rotina, geralmente de prótons; RBS (Espalhamento Rutherford – Rutherford Backscattering) para determinar a composição e a espessura de camadas superficiais finas e de substratos (perfis de concentração elementar); Pige (emissão de raios gama induzida por feixes de partículas – Particle Induced Gamma-Ray Emission), que utiliza certas reações nucleares para a análise elementar de vários materiais, e que no ouro realiza uma análise menos superficial do que o Pixe; Pixe-XRF (fluorescência de raios X induzida por Pixe), que transforma o acelerador de partículas num potente tubo de raios X para a determinação de elementos presentes em muito baixos teores.

As técnicas disponíveis no C2RMF são por vezes insuficientes para resolver questões relacionadas com a proveniência e circulação do ouro, pois é necessário obter limites de detecção mais baixos para certos elementos característicos dos depósitos explorados (quer do tipo, primário ou secundário, quer da sua localização geoquímica). Nesses casos, são desenvolvidas outras técnicas, em colaboração com os laboratórios especializados. Citemos a ICP-MS (espectrometria de massa com fonte de plasma induzido), que pode ser associada a uma ablação *laser*, mas que mesmo nessa configuração necessita de um pequena amostra que é consumida durante a análise (Gondonneau & Guerra, 2002), e a espectrometria por fluorescência de raios X com luz sincrotrão (SR-XRF), que é totalmente não destrutiva (Radtke et al., 2012).

Referências

- Bouchard J.F., Guerra M.F. 2009. Archéologie précolombienne et analyses scientifiques : la figurine d'El Angel, une œuvre composite d'orfèvrerie de la culture La Tolita -Tumaco (Equateur- Colombie), *ArcheoSciences* 33, 273-280.
- Boust C., Dubail M., Dazord C. 2009. Obsolescence technologique et art contemporain. Etude de la couleur lors de la numérisation de films argentiques, *Art d'aujourd'hui, patrimoine de demain – Conservation et restauration de œuvres contemporaines*, Institut national du patrimoine, Paris, 219-229
- Caley E.R. 1948. On the application of Chemistry to Archaeology, *The Ohio Journal of Science* 48:1, 1-14.
- Esquès C., Guerra M.F., Plé E., Stutz F. 2008. Techniques de décoration sans apport de matière par mesure optique sans contact de l'état de surface : première approche aux bijoux mérovingiens, *ArchéoSciences* 32, 71-81.
- Gondonneau, Guerra M.F. 2002. The circulation of precious metals in the Arabic Empire: the case of the Near and the Middle East, *Archaeometry*, 44:4, 573-599
- Guerra M.F. 2004, Fingerprinting ancient gold with proton beams of different energy, *Nucl. Instrum. and Methods B* 226, 185-198
- Guerra M.F. 2004b. The circulation of South American precious metals in Brazil in the end of the 17th century, *Journal of Archaeological Sciences* 31, 1225-1236.
- Guerra M.F. 2005. Etruscan gold jewellery pastiches of the Campana's collection revealed by scientific analysis. *Studia Archaeologica* 150, L'Erma Di Bretschneider, 103-128.
- Guerra M.F. 2007. Examen et analyse élémentaire de bijoux étrusques de la collection Campana
In *Les bijoux de la collection Campana : de l'antique au pastiche*, C. Metzger e F. Gaultier eds., Louvre ed., Paris, 145-177.
- Guerra M.F. 2008. An overview on the ancient goldsmith's skill and the circulation of gold in the past: the role of X-ray based techniques, *X-ray Spectrometry*. 37:4, 317-327
- Guerra M.F., Tissot I. 2012. The role of nuclear microprobes in the study of technology, provenance and corrosion of cultural heritage: the case of gold and silver items, *Nucl. Instrum. Meth. B*. 59148, em publicação.
- Klaproth, M. H. 1798. Mémoire de Numismatique Docimastique. In *Mémoires de l'Académie Royal des Sciences et Belles Lettres* (Berlin: Classe de Philosophie Expérimentale), 97-113.
- Kraay C. 1958. The composition of electrum coinage, *Archaeometry* 1:1, 21-22

- Lavédrine B., Fournier A., Martin G. 2012. Preservation of plastic artefacts in museum collections, Comité des travaux historiques et scientifiques - CTHS, Paris.
- Radtke M., Reiche I., Reinholz U., Riesemeier H., Guerra M.F. 2012. Beyond the Great Wall: Gold of the Silk Roads and the first Empire of the steppes. Anal. Chem. 2012 em publicação
- Rathgen F. 1898. Die Konservierung von Altertumsfunden, Berlin (traduzido em inglês em 1905: The preservation of Antiquities)
- Riederer J. 1976. The Rathgen Research Laboratory at Berlin. Studies in Conservation 21:2, 67-73.
- Weill A.R. 1952. Étude aux rayons X de l'hétérogénéité des précipitation dans un alliage or-argent-cuivre: analyse d'un objet ancien égyptien antique en électrum, Studies in Conservation 1, 30-38.

CURRICULUM VITAE

MARIA FILOMENA GUERRA

Nasceu em Lisboa. De nacionalidade portuguesa e francesa, é diretora de investigação no CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique - Instituto de Química), UMR 8220, no Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France, Palácio do Louvre, em Paris.

Licenciada em Física pela Universidade de Lisboa, doutorada em Física Aplicada pela Universidade Nova de Lisboa e habilitada a dirigir investigação em Ciência e Estrutura da Matéria pela Universidade de Orléans (França), foi bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian e foi professora da Universidade Nova de Lisboa antes de entrar como pesquisadora no Instituto de Ciências Sociais e Humanas do CNRS em 1993.

O seu campo de investigação é a aplicação dos métodos físico-químicos ao estudo dos objetos em ouro e prata assim como às rotas comerciais destes metais no passado.

ANÁLISE CIENTÍFICA DE OBRAS DE ARTE E OBJETOS DE VALOR HISTÓRICO-CULTURAL

Cristiane Calza

Arqueometria

Nos últimos anos, a análise científica de obras de arte e objetos de valor arqueológico – denominada arqueometria – vem adquirindo crescente interesse, possibilitando o envolvimento de restauradores, conservadores, arqueólogos, historiadores, físicos e químicos em torno de um objetivo comum. Além de fornecer informações acerca da composição desses artefatos, das técnicas utilizadas em sua confecção e do local de manufatura – o que permite associá-los a um determinado período histórico –, esse tipo de análise pode auxiliar, ainda, na identificação de falsificações e na avaliação de tratamentos de conservação e restauro (Klockenkämper et al., 2000; Calza et al., 2008, 2009).

Dentre as técnicas de análise mais utilizadas para esse propósito, destacam-se: Fluorescência de Raios X (XRF), Difração de Raios X (XRD), Emissão de Raios X Induzida por Partículas (Pixe), Espectroscopia Raman, Espectroscopia no Infravermelho com Transformada de Fourier (FTIR), Microscopia Eletrônica de Varredura com Espectroscopia por Dispersão em Energia (SEM-EDS), Análise por Ativação Neutrônica (NAA), Radiografia Digital e Tomografia Computadorizada.

Tendo em vista que os objetos de estudo da arqueometria apresentam um caráter único, muitas vezes associado a um grande valor artístico e/ou histórico-cultural, deve-se optar, sempre que possível, pela utilização de uma técnica analítica não destrutiva, ou seja, que não necessite da retirada de amostras e preserve sua integridade. Outra questão importante envolve as dificuldades inerentes à remoção das obras de arte ou artefatos até um laboratório para a realização das análises. Muitas vezes estes podem apresentar grandes dimensões – como alguns quadros, esculturas, sarcófagos, peças de mobiliário, etc. Além disso, há de se levar em conta a segurança e a infraestrutura necessárias para transportar obras de grande valor, algumas vezes avaliadas em milhares ou milhões de dólares. Pode ocorrer frequentemente

que as obras se encontrem em exposição e, portanto, não possam ser removidas das galerias. Por todos esses motivos, a utilização de um equipamento portátil é fundamental, pois permite que as análises sejam realizadas no próprio local onde a peça se encontra exposta, sem a necessidade de removê-la de paredes, vitrines ou pedestais, desde que o equipamento se encontre acoplado a um tripé (Calza et al., 2009, 2010a, 2010b).

Objetos de estudo

Os artefatos cerâmicos usualmente constituem o tipo de objeto mais encontrado em escavações arqueológicas, devido à facilidade de obtenção de matéria-prima e de modelagem da argila quando umedecida – o que possibilita confeccionar objetos e utensílios em diversos formatos –, bem como pela rigidez e grande resistência apresentadas pelo material após secagem e queima. O conhecimento da composição da argila utilizada para produção desses artefatos – obtido a partir de técnicas como XRF, Pixe, NAA, XRD, etc. –, associado à estatística multivariada, permite determinar sua procedência e avaliar técnicas de fabrico. Tendo em vista que objetos produzidos a partir de uma argila específica apresentarão uma composição química semelhante entre si – diferindo em relação a outros que sejam produzidos a partir de uma argila diferente –, é possível, portanto, associá-los a grupos humanos distintos ou a determinadas localidades geográficas. Desse modo, esses dados podem auxiliar, por exemplo, no esclarecimento de intercâmbios culturais e comerciais entre sociedades antigas (Hein et al., 2004; Calza et al., 2007). Utilizando-se técnicas de imagem, como tomografia e radiografia, é possível, ainda, observar detalhes da estrutura e da tecnologia de manufatura das peças, além de seu conteúdo interno (no caso de ânforas, vasos canopos, urnas funerárias, etc.).

A análise de objetos metálicos, utilizando técnicas como XRF, permite determinar a composição da liga metálica utilizada. Fato importante para objetos de ouro, por exemplo, nos quais o percentual deste na liga e os elementos-traço presentes fornecem informações acerca da procedência do artefato. Com o emprego de técnicas de imagem – como radiografia, tomografia e microscopia eletrônica de varredura (sendo esta última limitada a objetos de pequenas dimensões) –, é possível identificar a tecnologia de manufatura (a partir de marcas de ferramentas e técnicas de construção), além de detalhes de decoração ocultos pela corrosão, por soldas, emendas e adições posteriores. Pode-se, igualmente, caracterizar a técnica de douradura utilizada a partir da presença de determinados elementos nos espectros (Cesareo et al., 2010a, 2010b). Já no caso específico de moedas, podem ser identificadas falsificações antigas – como, por exemplo, moedas de cobre recobertas com folha de prata. Por outro lado, as falsificações modernas podem ser reveladas pela presença de elementos químicos estranhos à liga original ou em proporções completamente diferentes (Guerra, 1995).

A análise da composição elementar do papel fornece informações a respeito de sua origem, tecnologia de produção e período histórico. Essas informações podem auxiliar na autenticação, restauração e conservação de documentos históricos. As variações na composição elementar (presença ou não e maior ou menor concentração de determinado elemento químico) possibilitam identificar papéis de épocas distintas e de diferentes produtores. O mesmo se aplica à análise da composição da tinta utilizada em documentos e dos pigmentos utilizados em gravuras, ilustrações, mapas e selos (Klockenkämper et al., 2000; Hahn et al., 2004; Cesareo e Brunetti, 2008).

Na análise de esculturas, pode-se identificar a composição dos materiais utilizados e os pigmentos empregados na policromia, além da presença de retoques e adições posteriores – empregando-se técnicas como XRF, Pixe ou XRD, por exemplo. Já o estado de conservação pode ser avaliado por meio das técnicas de radiografia e tomografia, que permitem a visualização de danos estruturais (rachaduras e emendas), e da parte interna, revelando a utilização de estruturas metálicas, pregos e cravos para sustentação, etc. Essas informações permitem estabelecer o período histórico das obras e, em alguns casos, identificar possíveis falsificações realizadas a partir de montagens com fragmentos de outras peças ou adições posteriores à execução da obra.

No caso de pinturas, o exame radiográfico pode auxiliar de forma importante nos tratamentos de conservação e restauro, fornecendo informações relativas aos danos existentes (craquelamentos, regiões de perda, danos causados por insetos), características da obra (trama do tecido da tela, presença de pregos, utilização de branco de chumbo), alterações introduzidas (retoques, emassamentos) e, ainda, a existência de pinturas sobrepostas. Entretanto, o tipo de análise mais realizada em pinturas é a caracterização dos pigmentos, utilizando técnicas como XRF, Pixe e espectroscopia Raman.

Análise de pigmentos

A análise dos pigmentos utilizados em uma pintura é importante por uma série de motivos. O primeiro deles seria a possibilidade de analisar o método de trabalho do artista, conhecer quais pigmentos foram utilizados por ele, de que forma esses pigmentos foram misturados para criar uma determinada tonalidade de cor e, ainda, quais pigmentos foram utilizados na camada de preparação da pintura. Para fins de restauro, esse tipo de análise permite diferenciar as regiões que exibem a pintura original daquelas que apresentam sinais de retoques antigos ou modernos, identificando, ainda, os materiais utilizados em cada caso. Um outro propósito seria auxiliar na conservação das obras de arte, uma vez que, dependendo de sua natureza, alguns pigmentos podem ser sensíveis à luz, à umidade, a poluentes atmosféricos ou ao calor – o que pode requerer condições bastante específicas de armazenamento e cuidados na exposição de uma obra. Além disso, pode ser necessário identificar os pigmentos antes da aplicação de produtos químicos ou quaisquer outros tratamentos, no intuito de reverter ou, ao menos, estacionar o processo de deterioração de uma pintura (Klockenkämper et al., 2000).

Alguns pigmentos são conhecidos e utilizados desde a Pré-História (como o caso dos ocres) e da Antiguidade (branco de chumbo e vermilion, por exemplo), enquanto outros são de uso mais recente (como o azul da Prússia, a partir do século XVIII, e o branco de titânio, a partir do século XX). Portanto, a partir da identificação dos pigmentos originais empregados pelo artista, e com base em sua cronologia de utilização disponível na literatura, pode-se associar uma pintura a um determinado período histórico e, ainda, descobrir possíveis falsificações. Entretanto, essa identificação nem sempre é simples, considerando-se que vários pigmentos podem ser misturados no intuito de se obter uma tonalidade em particular. Além disso, alguns pigmentos, como o ultramarino, por exemplo, podem ser encontrados em sua forma natural (obtido a partir do lápis-lazúli) ou artificial (sintetizado em laboratório), as quais diferem entre si apenas pelas impurezas presentes. Outros pigmentos podem apresentar-se sob diferentes formas cristalográficas, como no caso do branco de titânio, que pode estar na forma de anatase ou rutilo. Outro aspecto a ser considerado é que nem sempre o emprego de uma única técnica analítica é suficiente para a identificação precisa de um pigmento. Um exemplo disso é o que ocorre com os pigmentos verdes viridian e óxido de cromo – ambos utilizados a partir da primeira metade do século XIX –, que apresentam praticamente a mesma composição química, diferindo apenas pela presença de uma molécula de água. Nesse caso, se for utilizada uma técnica de análise elementar como a fluorescência de raios X, não será possível afirmar qual desses dois pigmentos foi utilizado, pois nos espectros de ambos serão visualizados apenas os picos relativos ao cromo. Em situações desse tipo recomenda-se o emprego de uma técnica adicional de análise, como a espectroscopia Raman, por exemplo.

História da utilização dos pigmentos: alguns casos interessantes

Além dos pigmentos terrosos, conhecidos como ocres – que são utilizados desde a Pré-História, podendo ser encontrados em pinturas rupestres por todo o mundo –, existem outros pigmentos bastante antigos, como é o caso do azul egípcio, por exemplo, que foi o primeiro pigmento sintético produzido pelo homem, por volta de 3000 a.C. Produzido a partir de compostos de cálcio misturados ao óxido de cobre (ou malaquita) e areia, esse pigmento foi largamente utilizado durante a Antiguidade, difundindo-se por toda a bacia do Mediterrâneo até o século XII d.C. (Pagès-Camagna e Colinart, 2003; Mazzocchin et al., 2004; Barnett et al., 2006).

Outro pigmento antigo é o vermilion, que foi desenvolvido pelos chineses a partir da trituração do mineral cinábrio, cerca de dois mil anos antes de sua utilização pelos romanos. O nome vermilion deriva do latim *vermiculus* (pequenos vermes) ou *vermis* (vermes), por causa do corante vermelho extraído do quermes (embora este último fosse um tipo de pulgão e não um verme, como acreditavam os romanos). Durante o Império Romano, o cinábrio era minerado em Almadén, na Espanha, e extensivamente

utilizado em pinturas decorativas em paredes, estátuas e ainda aplicado na pele dos gladiadores. Era utilizado, ainda, como cosmético, pelas mulheres, aplicado nas maçãs do rosto e nos lábios para dar um tom avermelhado à pele (Barnett et al., 2006).

O vermelho de chumbo, desenvolvido pelos gregos a partir do óxido de chumbo, e conhecido pelos romanos como *minium* (derivado do mineral encontrado na região do rio Minius, noroeste da Espanha), foi bastante utilizado nas iluminuras dos manuscritos medievais. Esse aspecto fez com que os artistas que trabalhavam com *minium* ficassem conhecidos como *miniator* (miniaturistas) – aqueles que faziam *miniaturas*. O termo *miniaturas*, que era originalmente utilizado para as letras capitais vermelhas dos manuscritos, passou a ser eventualmente aplicado a pequenos caracteres e, posteriormente, a qualquer coisa que apresentasse dimensões reduzidas (Barnett et al., 2006).

O processo de manufatura do branco de chumbo foi desenvolvido pelos gregos, que colocavam tiras de chumbo com vinagre dentro de recipientes porosos, enterrando-os, em seguida, em esterco, de forma a gerar o calor necessário para acelerar a reação. Esse processo, com alguns poucos refinamentos, continuou a ser utilizado até cerca de 1960. Esse pigmento permaneceu como a coloração branca mais utilizada pelos artistas até o século XIX, quando surgiu o branco de zinco, e ainda é considerado o mais branco dentre os pigmentos brancos. Era utilizado pelas mulheres, desde o período greco-romano até a Idade Média, como pó facial, quando ainda não se conheciam os efeitos nocivos do chumbo ao organismo (Barnett et al., 2006).

O azul ultramarino, utilizado no Afeganistão desde o século VI, acabou por se tornar mais caro que o ouro, em virtude de ser preparado a partir de uma pedra semipreciosa (lápiz-lazúli), somado ao alto custo do processo de manufatura. O termo *ultramarino* surgiu somente por volta do século XIV, a fim de distingui-lo da azurita, referindo-se ao fato de que o pigmento era importado do norte do Afeganistão, através do mar. Em 1824, em Paris, foi oferecido um prêmio de seis mil francos a quem conseguisse produzir ultramarino sintético a um custo de menos de trezentos francos por quilo. Somente quatro anos depois, Jean Baptiste Guimet conseguiu sintetizar o pigmento, a um custo de quatrocentos francos por quilo. Esse pigmento ficou conhecido como ultramarino francês e rapidamente tornou-se uma coloração bastante popular entre os artistas (Barnett et al., 2006).

O primeiro pigmento moderno produzido em laboratório foi descoberto em 1704 pelo colorista Diesbach, de Berlim, enquanto ele tentava produzir laca vermelha utilizando carbonato de potássio e uma base como substrato. Ao utilizar um banho contaminado com gordura animal, ele acidentalmente obteve um pigmento púrpura que, posteriormente, se tornou azul. Esse pigmento ficou conhecido como azul da Prússia e foi disponibilizado para os artistas a partir de 1724, tornando-se extremamente popular (Ortega-Avilés, 2005; Barnett et al., 2006).

O verde-esmeralda foi desenvolvido no intuito de aprimorar o verde de Scheele, tendo sido comercialmente produzido pela primeira vez, em 1814, na Alemanha. Era extremamente tóxico,

sendo constituído por acetoarsenito, que apresenta uma coloração verde-esmeralda brilhante. Alguns pesquisadores sustentam uma teoria de que a morte de Napoleão teria sido causada pelos vapores de arsênio provenientes do papel de parede do quarto (colorido com verde-esmeralda) que lhe servia de prisão, na ilha de Santa Helena (Barnett et al., 2006). De fato, um trabalho recente que realizou análises por SR-XRF em fios de cabelo de Napoleão encontrou altas concentrações de arsênio (Chevallier et al., 2006).

O amarelo indiano – utilizado por Vermeer – era um pigmento orgânico, conhecido na Índia pelo menos desde o século XV. Afirma-se que era produzido a partir da urina de vacas alimentadas exclusivamente com folhas de manga, e preparado na forma de bolas amarelo-amarronzadas, que revelavam sua origem através do odor característico. Esse tipo de dieta, que deixaria os animais fracos e doentes, teria sido banida no início do século XX (Barnett et al., 2006; Eastaugh et al., 2008).

Exemplos de aplicações da arqueometria: alguns estudos de caso

Dentre as técnicas utilizadas nas análises de obras de arte e objetos de valor histórico-cultural desenvolvidas pelo grupo de arqueometria do Laboratório de Instrumentação Nuclear do PEN/Coppe/UFRJ* destacam-se a Fluorescência de Raios X e a Radiografia Digital. Ambas as técnicas contam com equipamentos portáteis para a realização das análises, sejam eles comerciais, como no caso da Radiografia Digital, ou desenvolvidos no próprio laboratório, caso da Fluorescência de Raios X (Calza, 2007). O laboratório é chefiado pelo professor Ricardo Tadeu Lopes; as imagens radiográficas são realizadas pelos pesquisadores Davi Ferreira de Oliveira, Joseilson Rodrigues Nascimento e Henrique de Souza Rocha, enquanto as demais análises, envolvendo Fluorescência de Raios X e outras técnicas, pelos pesquisadores Cristiane Calza e Renato Pereira Freitas.

A Fluorescência de Raios X (XRF) é uma técnica de análise não destrutiva, que tem sido muito utilizada em arqueometria para investigar a composição elementar de pigmentos (em manuscritos, pinturas e outros artefatos), objetos cerâmicos, ligas metálicas e estátuas. Em uma interpretação bastante simplificada dos processos envolvidos, pode-se dizer que quando o feixe de raios X atinge a superfície do objeto analisado, um elétron é retirado de um nível eletrônico mais interno, gerando uma vacância, que será preenchida por um outro elétron de um nível eletrônico mais externo. Esse processo – denominado efeito fotoelétrico – ocasiona a emissão de raios X característicos, que apresentam uma energia específica para cada elemento químico. O resultado observado na tela do microcomputador é um gráfico denominado “espectro de XRF”, que apresenta picos em determinados valores de energia. Por meio da consulta a uma tabela de energias, é possível, então, identificar os elementos químicos presentes na amostra (Calza, 2007).

*Programa de Engenharia Nuclear do Instituto Alberto Luiz Coimbra de Pós-Graduação em Engenharia – Universidade Federal do Rio de Janeiro.

A radiografia digital tem sido bastante utilizada em museus no estudo de artefatos arqueológicos e obras de arte, com o objetivo de revelar detalhes estruturais e danos invisíveis a uma simples inspeção visual (Calligaro et al., 2003; Calza et al., 2010b). O princípio da técnica baseia-se no fato de que os raios X são atenuados de forma distinta pelas diversas áreas do objeto analisado, de acordo com vários fatores que incluem a energia da radiação, além da densidade, espessura e composição química das regiões analisadas. A imagem radiográfica é, basicamente, um resultado das diferenças de densidade, reveladas através de regiões claras e escuras. Regiões de maior densidade, como metais ou áreas de pinturas que apresentam pigmentos com elementos de número atômico alto em sua composição, atenuam a radiação de forma mais eficiente do que aquelas de baixa densidade, ou apresentando pigmentos com elementos de baixo número atômico. Consequentemente, o ouro e regiões onde foi empregado branco de chumbo (o número atômico do chumbo é 82) aparecem como áreas claras nas radiografias, uma vez que a intensidade da radiação que atingirá o filme radiográfico, após atravessar a região analisada, será menor. Outros pigmentos – como o ocre, por exemplo, que contém ferro (cujo número atômico é 26) – permitem uma maior passagem dos raios X – que irão escurecer o filme radiográfico –, sendo visualizados como áreas mais escuras. Seguindo o mesmo raciocínio, as regiões de perda e craquelamento em pinturas serão visualizadas como áreas de cor negra (Humphreys, 2002; Leonardi, 2005; Calza, 2008).

Dentre os diversos projetos na área de arqueometria desenvolvidos no Laboratório de Instrumentação Nuclear, destacam-se as seguintes análises: pinturas do acervo do Museu Nacional de Belas Artes; artefatos cerâmicos e peças da Coleção Egípcia do Museu Nacional da UFRJ; objetos de ouro pré-colombiano de museus do Peru; imagens sacras; altares, pinturas e esculturas do Convento de Santo Antônio, RJ; etc.

A análise de pinturas do acervo do Museu Nacional de Belas Artes vem sendo desenvolvida há alguns anos, tendo principiado com o quadro *Primeira missa no Brasil*, de Victor Meireles (Calza, 2008). Desde então, foram analisadas mais de quarenta pinturas, em sua maioria de renomados artistas brasileiros do século XIX (como Pedro Américo, Henrique Bernardelli, Almeida Júnior, Eliseu Visconti, Rodolfo Amoedo, etc.), tendo sido examinadas, ainda, recentemente, obras de Cândido Portinari, Alberto Guignard e Rodolfo Chambelland. A maior parte das análises utilizou um sistema portátil de XRF para a identificação dos pigmentos originais empregados nas pinturas, caracterizando, por conseguinte, a paleta de cada artista (Calza et al., 2009, 2010a). Além disso, foram realizadas radiografias computadorizadas dos quadros *Primeira missa no Brasil* (Victor Meireles), *Más notícias* (Rodolfo Amoedo), *A redenção de Can* (Modesto Brocos), *Descanso da modelo* (Almeida Júnior), *Interior de atelier* (Rafael Frederico) e *Gioventù* (Eliseu Visconti). Nesse último, a análise radiográfica revelou a presença de uma pintura escondida sob a jovem retratada na pintura original – um estudo preparatório completo para a pintura *Recompensa de São Sebastião*, do mesmo artista (Calza et al., 2010b; Calza, 2011). Nos outros casos estudados, foi possível observar o estado de conservação das obras, a trama do tecido da tela, alterações nos desenhos originais, regiões de craquelamento na pintura e de perdas de suporte, retoques, emassamentos, uso de branco de chumbo, etc.

Os estudos realizados em peças do acervo do Museu Nacional da UFRJ, destacam-se a análise – empregando XRF e estatística multivariada – dos pigmentos originais utilizados em pinturas decorativas na cartonagem do sarcófago de uma múmia egípcia do Período Romano (Calza et al., 2008), além de outros artefatos da Coleção Egípcia, tais como *ushabtis* (servidores funerários) e estatuetas diversas confeccionadas em materiais distintos, além de uma máscara funerária (Calza et al., 2011a). No caso de artefatos cerâmicos, foram analisados fragmentos e tangas de cerâmica Marajoara, cachimbos e peroleiras. As tangas de cerâmica Marajoara tiveram sua composição elementar identificada por XRF e foram avaliadas, ainda, por meio de Principal Component Analysis (PCA), revelando a separação das amostras em grupos distintos, possivelmente devido a diferenças na “receita” de preparo da pasta cerâmica ou com relação ao local de produção (Calza et al., 2007; Freitas, 2009; Freitas et al., 2010). Os fragmentos de cachimbos cerâmicos e bordas de peroleiras analisados são oriundos de escavações em sítios arqueológicos na região de Itaboraí, RJ. A mesma metodologia adotada para o caso anterior foi empregada aqui, auxiliando no esclarecimento de algumas questões propostas pelos arqueólogos com relação a esses artefatos (Coelho, 2012; Dias, 2012). Além disso, outras técnicas de análise – como SEM-EDS, XRD, FTIR e espectroscopia Raman – foram utilizadas de modo a complementar sua caracterização.

Um exemplo da análise de objetos metálicos foi o trabalho que envolveu artefatos de ouro pré-colombiano pertencentes aos acervos do Museu das Tumbas Reais de Sipán e do Museu Nacional Sicán, no Peru. Os artefatos, oriundos da cultura Mochica, foram encontrados em 1987 na tumba do Senhor de Sipán, considerada a maior descoberta arqueológica dos últimos tempos. As peças analisadas compreendem adereços como brincos, colares, narigueiras, protetores de coxa, chocalhos, adornos para cabeça, etc. A partir das análises por XRF, foram identificadas as composições elementares das ligas metálicas que constituem as peças, outros materiais utilizados em sua confecção, além de ter sido estabelecida uma metodologia para cálculo da espessura da camada de ouro (Cesareo et al., 2010a, 2010b, 2011a).

Entre as imagens sacras analisadas, destacam-se a imagem de São Sebastião, pertencente à igreja dos Capuchinhos, no Rio de Janeiro, e trazida por Estácio de Sá à cidade no século XVI; uma imagem de Nossa Senhora da Conceição do acervo da UFRJ, atualmente exposta no Museu D. João VI na Escola de Belas Artes (EBA) da UFRJ; além de imagens devocionais dos séculos XVIII e XIX. Nessas imagens foram identificados os pigmentos originais e materiais utilizados em retoques antigos e modernos (quando existentes), utilizando a técnica de XRF, além do estado de conservação e estrutura interna das mesmas, com emprego da técnica de radiografia digital.

Outro trabalho importante envolveu a análise da talha dourada dos altares; a policromia, douramento e composição da terracota de imagens sacras; além das pinturas nas paredes laterais e no teto da capela-mor do Convento de Santo Antônio, RJ. Entre as imagens analisadas, destacam-se a de Santo Antônio (século XVII), localizada no altar-mor, além das imagens de São Francisco, Nossa Senhora da Conceição

e dos grupos escultóricos do nascimento e morte de São Francisco, entre outros. Nesse caso, utilizou-se XRF para identificação dos pigmentos originais e materiais empregados em retoques antigos e modernos (Calza et al., 2011b).

Finalmente, merece ser igualmente citada a análise das pinturas realizadas por Henrique Bernardelli nas rotundas do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, bem como dos painéis de Eliseu Visconti para o teto do *foyer*. Em ambos os casos, os pigmentos originais e a camada de preparação das pinturas foram identificados com auxílio da técnica de XRF (Motta Jr. et al., 2011).

Considerações finais

No atual contexto de preservação do patrimônio, não há mais como ignorar a importância da arqueometria como ferramenta auxiliar na conservação e no restauro de obras de arte e objetos de valor histórico-cultural. Entretanto, a obtenção de resultados relevantes em estudos apresentando essa característica interdisciplinar encontra-se intimamente relacionada à cooperação e integração entre os profissionais de diferentes áreas de *expertise* envolvidos, tais como químicos, físicos, restauradores, conservadores, arqueólogos, historiadores, etc. Tendo em vista que os objetos de estudo apresentam um caráter único, muitas vezes associado a um grande valor artístico e/ou histórico-cultural, deve-se optar, sempre que possível, pela utilização de técnicas não destrutivas de análise, de forma a preservar sua integridade. Outro aspecto relevante é o emprego de equipamentos portáteis, a fim de possibilitar análises *in situ*, sem a necessidade de remoção das obras dos locais onde se encontram expostas (paredes, vitrines, pedestais, etc.).

Agradecimentos

Às agências de fomento Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Faperj) e Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) pela bolsa de pós-doutorado.

Referências

- BARNETT, J.R., MILLER, S., PEARCE, E. “Colour and art: A brief history of pigments”. *Optics & Laser Technology*, v. 38, pp. 445–453, 2006.
- CALLIGARO, T., DRAN, J.C., KLEIN, M. “Application of photo-detection to art and archaeology at the C2RMF”. *Nuclear Instruments and Methods in Physics Research A*, v. 504, pp. 213-221, 2003.
- CALZA, C. “Desenvolvimento de Sistema Portátil de Fluorescência de Raios X com Aplicações em Arqueometria”. Tese (Doutorado em Engenharia Nuclear). COPPE, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- CALZA, C. “Análise Científica da Pintura”. In: *Primeira Missa no Brasil – O Renascimento de uma Pintura*. 1ª ed., Rio de Janeiro, MNBA, pp. 62-69, 2008.
- CALZA, C. “Análise científica da obra Gioventù, de Eliseu Visconti”. *Anuário do Museu Nacional de Belas Artes*, v.1, pp.193-205, 2011.
- CALZA, C., ANJOS, M.J., BUENO, M.I.M.S. et al. “EDXRF analysis of Marajoara pubic covers”. *Nuclear Instruments and Methods in Physics Research B*, v. 263, pp. 245-248, 2007.
- CALZA, C., ANJOS, M.J., MENDONÇA DE SOUZA, S.M.F. et al. “X-ray Microfluorescence with Synchrotron Radiation applied in the analysis of pigments from ancient Egypt”. *Applied Physics A*, v. 90, pp.75-79, 2008.
- CALZA, C., PEDREIRA, A., LOPES, R.T. “Analysis of paintings from the nineteenth century Brazilian painter Rodolfo Amoedo using EDXRF portable system”. *X-Ray Spectrometry*, v. 38, pp. 327-332, 2009.
- CALZA, C., PEREIRA, M.O., PEDREIRA, A., LOPES, R.T. “Characterization of Brazilian artists’ palette from the XIX century using EDXRF portable system”. *Applied Radiation and Isotopes*, v. 68, pp. 866-870, 2010a.
- CALZA, C., OLIVEIRA, D.F., ROCHA, H.S. et al. “Analysis of the painting “Gioventù” (Eliseu Visconti) using EDXRF and Computed Radiography”. *Applied Radiation and Isotopes*, v. 68, pp. 861-865, 2010b.
- CALZA, C., FREITAS, R.P., BRANCAGLION Jr., A., LOPES, R.T. “Analysis of artifacts from ancient Egypt using an EDXRF portable system”. *Proceedings of International Nuclear Atlantic Conference (INAC)*, Belo Horizonte, 2011a.
- CALZA, C., FREITAS, R.P., SANTOS, R.O., LOPES, R.T. “EDXRF portable system used in the analysis of altars, sculptures and paintings from XVII and XVIII centuries in Brazil”. *Proceedings of International Nuclear Atlantic Conference (INAC)*, Belo Horizonte, 2011b.
- CESAREO, R., BRUNETTI, A. “X-ray fluorescence analysis of 19th century stamps”, *X-Ray Spectrometry*, v. 37, pp. 260–264, 2008.

- CESAREO, R., BUSTAMANTE, A., CALZA, C. et al. "Energy-dispersive X-ray fluorescence analysis of a pre-Columbian funerary gold mask from the Museum of Sicán, Peru". *X-Ray Spectrometry*, v. 39, pp. 122-126, 2010a.
- CESAREO, R., CALZA, C., ANJOS, M.J. et al. "Pre-Columbian alloys from the royal tombs of Sipán: energy dispersive X-ray fluorescence analysis with a portable equipment". *Applied Radiation and Isotopes*, v. 68, pp. 525-528, 2010b.
- CESAREO, R.; BUSTAMANTE, A., FABIAN, J., CALZA, C. et al. "Portable equipment for a non-destructive analysis of pre-Columbian metal artifacts from the Royal Tombs of Sipan by Energy Dispersive X-ray Fluorescence spectrometry". *X-Ray Spectrometry*, v.40, p.37-46, 2011a.
- CHEVALLIER, P., RICORDEL, I., MEYER, G. "Trace element determination in hair by synchrotron x-ray fluorescence analysis: application to the hair of Napoleon I". *X-Ray Spectrometry*, v. 35, pp. 125-130, 2006.
- COELHO, F. A. N. "A negra fumaça: uma análise dos cachimbos do sítio arqueológico Macacu IV – Itaboraí – RJ. Dissertação (Mestrado em Arqueologia)". Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.
- DIAS, D. C. "Peroleiras no Brasil: uma abordagem arqueológica dos recipientes cerâmicos voltados para o transporte marítimo nos séculos XVI-XVIII". Dissertação (Mestrado em Arqueologia). Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.
- EASTAUGH, N., WALSH, V., CHAPLIN, T., SIDALL, R. *Pigment Compendium: A Dictionary and Optical Microscopy of Historical Pigments*. Elsevier, 2008.
- FREITAS, R. P. "Análise de fragmentos de tangas de cerâmica Marajoara utilizando sistema portátil de Fluorescência de Raios X e Estatística Multivariada". Dissertação (Mestrado em Engenharia Nuclear). COPPE, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- FREITAS, R.P., CALZA, C., LIMA, T.A. et al. "EDXRF and multivariate statistical analysis of fragments from Marajoara ceramics". *X-Ray Spectrometry*, v.39, pp.307-310, 2010.
- GUERRA, M.F. "Elemental analysis of coins and glasses". *Applied Radiation and Isotopes*, v. 46, pp. 583-588, 1995.
- HAHN, O., OLTROGGE, D., BEVERS, H. "Coloured prints of the 16th century: non-destructive analysis on coloured engravings from Albrecht Dürer and contemporary artists". *Archaeometry*, v. 46, n. 2, pp. 273-282, 2004.
- HEIN, A., DAY, P.M., ONTIVEROS, M.A.C. et al. "Red clays from Central and Eastern Crete: geochemical and mineralogical properties in view of provenance studies on ancient ceramics". *Applied Clay Science*, v. 24, pp. 245-255, 2004.
- HUMPHREYS, E.S. "How to spot a fake". *Materials Today*, v. 5, pp. 32-37, 2002.

- KLOCKENKÄMPER, R., VON BOHLEN, A., MOENS, L. “Analysis of pigments and inks on oil paintings and historical manuscripts using Total Reflection X-Ray Fluorescence spectrometry”. *X-Ray Spectrometry*, v. 29, pp. 119-129, 2000.
- LEONARDI, R. “Nuclear Physics and painting: sub-topic of the wide and fascinating field of science and art”. *Nuclear Instruments and Methods in Physics Research A*, v. 752, pp. 659-674, 2005.
- MAZZOCCHIN, G.A., RUDELLO, D., BRAGATO et al. “A short note on Egyptian blue”. *Journal of Cultural Heritage*, v. 5, n. 1, pp. 129-133, 2004.
- MOTTA Jr., E., CALZA, C., TEIXEIRA, C.V. et al. “Eliseu Visconti’s monumental marouflage wall paintings: conservation, context, and technical examination”. *Proceedings of ICOM-CC Triennial 16th Conference*, Lisboa, 2011.
- ORTEGA-AVILÉS, M., VANDENABEELE, P., TENORIO, D. et al. “Spectroscopic investigation of a ‘Virgin of Sorrows’ canvas painting: A multi-method approach”. *Analytica Chimica Acta*, v. 550, pp. 164–172, 2005.
- PAGÈS-CAMAGNA, S., COLINART, S. “The Egyptian green pigment: its manufacturing process and links to Egyptian blue”. *Archaeometry*, v. 45, n. 4, pp. 637–658, 2003.

CURRICULUM VITAE

CRISTIANE CALZA

Possui graduação em Química pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), mestrado, doutorado e pós-doutorado em Engenharia Nuclear pela Coppe/UFRJ. Em seu doutorado desenvolveu um sistema portátil de Fluorescência de Raios X para análise de obras de arte. Atualmente é pesquisadora do Laboratório de Instrumentação Nuclear no Programa de Engenharia Nuclear da Coppe/UFRJ, onde desenvolve projetos na área de Arqueometria. Trabalha com as técnicas de Fluorescência de Raios X, Difração de Raios X, Microscopia Eletrônica de Varredura, Espectroscopia Raman, Radiografia Digital e Estatística Multivariada aplicadas à análise de obras de arte e objetos de valor histórico-cultural. Entre seus trabalhos mais importantes destacam-se: análise de obras de pintores brasileiros do século XIX do acervo do Museu Nacional de Belas Artes; análise de peças da Coleção Egípcia do Museu Nacional da UFRJ; análise de imagens, altares e pinturas do Convento de Santo Antônio (RJ); análise das pinturas de Bernardelli e Visconti nas rotundas e foyer do Teatro Municipal (RJ); análise da Berlinda de Aparato de D. Pedro II do Museu Imperial (Petrópolis, RJ); análise de peças de ouro pré-colombiano no Peru; etc.

A ESCOLA DO LOUVRE (1882–2012), OU A ALIANÇA DA HISTÓRIA DA ARTE COM A MUSEOLOGIA

Claire Barbillon (texto lido por Stefania Cataldo)

Introdução

A Escola do Louvre dá especial valor ao conceito de “museologia”. Não somente ela foi, desde 1927, a primeira instituição a propor um ensino nessa área, como também um ano inteiro de sua formação denomina-se, desde 1949, de forma mais ou menos explícita, “ano da museologia”. No entanto, a museologia é uma disciplina que, na França, conquistou uma autonomia acadêmica há pouco tempo. Algumas universidades francesas propõem grades curriculares com esse nome, mas as mesmas se encontram inseridas em departamentos devotados a outras disciplinas: à sociologia ou à comunicação, e, muito raramente, à história da arte. No mais, na França, como no Canadá, por exemplo, não é necessário, em absoluto, ter adquirido conhecimentos prévios em história da arte para se inscrever em um mestrado de museologia.

Uma das particularidades da Escola do Louvre reside, pelo contrário, na estrita subordinação de uma disciplina à outra, oferecendo, dessa forma, um modelo paradoxalmente antigo e original. Propõe-se aqui expor as suas características e trazer à tona seus aspectos mais problemáticos, adotando um ponto de vista histórico. Além de destacar as evoluções e as ambiguidades do programa, esse posicionamento cronológico permitirá identificar a furtiva passagem do termo museografia ao termo museologia. Ainda estamos longe da precisão das definições de Georges-Henri Rivière, que diferenciava, em 1981, museografia – “corpo de técnicas e práticas aplicadas ao museu” – e museologia – “ciência do museu” –, com a pluralidade de abordagens metodológicas e a abertura hermenêutica que isso supõe. Mas até hoje, os dois termos continuam traçando um percurso paralelo, não desprovido de sentido. Cabe notar que nenhum historiador da arte francês questiona a pertinência do ensino em museografia. Mas o conjunto dos componentes da museologia, observada a evolução desse conceito e seus campos, ainda pode ser

considerado questionável. A análise do ensino dessa disciplina na Escola do Louvre durante cerca de um século pode trazer elementos ao debate, pois a noção de curso orgânico – específica ao ensino ministrado nessa instituição, durante a graduação – influencia sua concepção da museologia. Essa terminologia específica reitera, de fato, o laço “orgânico” – portanto, quase físico, ou matricial – que une o ensino de história da arte ministrado na Escola às unidades de conservação das obras que constituem os departamentos do Museu do Louvre e os demais museus franceses. O estudo da museologia pode mostrar que essa consubstancialidade entre um ensino e seu objeto é mantida nos programas de ensino específico da Escola do Louvre, embora haja um deslocamento metonímico do objeto – que vai da obra à instituição que a conserva e apresenta: o museu.

A Escola do Louvre, uma exceção francesa há 130 anos

Localizada em uma das alas do Palácio do Louvre, a escola de mesmo nome é uma instituição de ensino superior que ministra, conforme os termos oficiais, um ensino em arqueologia, história da arte, epigrafia, antropologia, história das civilizações e museologia. Sendo a única desse tipo na França, encontra-se vinculada ao Ministério da Cultura, e não ao da Educação Nacional; atualmente, tem estatuto de instituição pública – tendo sido este determinado por um decreto datado de 1997¹ – e é colocada sob a tutela da Direção dos Museus da França, em meio à qual representa uma exceção, já que esse departamento, como o seu nome indica, se encarrega principalmente dos museus.

Desde o início, em 1882, essa escola foi concebida com dois objetivos: formar conservadores de museu e colaboradores, mas também propor a amadores que aperfeiçoassem seus conhecimentos, a fim de oferecer aos museus um público esclarecido e fiel. Dessa forma, a Escola organizou, desde seus primórdios, cursos e programas paralelamente destinados aos alunos (cerca de 1.500, atualmente), que recebem uma formação profissionalizante e que diploma, e aos ouvintes, para os quais são organizadas aulas específicas, em turno diurno e noturno e em mais de vinte cidades da França. Algumas aulas, dentre as mais especializadas (aulas chamadas de “orgânicas”, epigrafia, heráldica), estão conjuntamente abertas a ambos os tipos de público. Cabe notar que o número de ouvintes chega a cerca de 13.000 pessoas.

Os primeiros cinquenta anos

Certos elementos de comparação permitem entender melhor a posição da Escola do Louvre em meio ao cenário do ensino da história da arte na França do final do século XIX². Nesse país, o desenvolvimento do ensino em arqueologia e o do ensino em história da arte não foram rigorosamente concomitantes. O primeiro ensino em arqueologia remonta a Aubin-Louis Millin, conservador do gabinete de antiguidades junto à Biblioteca Nacional, bem no final do século XVIII. Mas tratava-se

[1] Na França, um estabelecimento público é uma pessoa jurídica de direito público que tem certa autonomia administrativa e financeira para cumprir uma missão de interesse geral, bem definida, sob controle do Estado. Ele tem um conselho administrativo, assim como agências e finanças próprias que, graças a certa flexibilidade, lhe permitem cumprir melhor seu papel. Distingue-se estabelecimento público administrativo (EPA) de estabelecimento público de caráter industrial ou comercial (EPIC), devido à natureza de sua atividade. Os EPAs, como a Escola do Louvre, são majoritariamente submissos ao direito público.

[2] Lyne Therrien. *L'Histoire de l'art en France. Genèse d'une discipline universitaire*, Paris, ed. CTHS, 1998.

de uma formação erudita, reservada a alguns poucos iniciados. A primeira cadeira de arqueologia foi instituída no Collège de France, em 1831, para receber Champollion – que havia fundado, cinco anos antes, o Departamento de Antiguidades Egípcias do Museu do Louvre. No que tange à história da arte, coube esperar cerca de meio século para que aparecesse um ensino público da disciplina – com a criação, em 1878, de uma cadeira no Collège de France destinada a receber Charles Blanc. Ainda assim, a cadeira denominava-se de “estética e história da arte”, como se tivesse sido necessário reforçar a legitimidade da segunda por meio da primeira. A Sorbonne acompanhou o movimento com certo atraso, já que a arqueologia só conquistou uma cadeira em 1876, para a qual preferiu-se Georges Perrot a Alexandre Bertrand; a história da arte, como tal, só foi aceita entre as disciplinas consagradas por uma cadeira em 1893, dentro da faculdade de Letras, sendo a mesma ocupada por Henry Lemmonier. Tais datas não são de todo inúteis ao tentarmos medir o interesse da criação da Escola do Louvre, em 1882.

Na verdade, em 24 de janeiro de 1882, dois dias antes da queda do governo de Léon Gambetta, o ministro das artes, Antonin Proust, tinha assinado um decreto que instituía, junto ao Museu do Louvre, uma “escola de administração dos museus [...] destinada a preparar os futuros funcionários – administradores, conservadores, conservadores-adjuntos, adidos, inspetores de museu, conferencistas, bibliotecários e arquivistas”. No dia 26, Gambetta entregou sua demissão; no dia 30, Antonin Proust transmitiu seus poderes a Jules Ferry, junto a quem Paul Mantz [3], mais conhecido hoje como crítico e historiador da arte, foi nomeado diretor-geral de Belas-Artes.

É nessa nova configuração política que um segundo decreto modifica, seis meses depois, a terminologia: já não se trata de uma “escola de administração dos museus”, e sim da “Escola do Louvre”, sendo Louis de Ronchaud, administrador do Museu do Louvre, nomeado para sua direção. Em relatório enviado a Paul Mantz, pouco antes de sua nomeação, este último propõe sua interpretação do texto fundador de Proust: “O nome de escola de administração, utilizado pelo senhor ministro das artes, não deve ser tomado ao pé da letra. O que o senhor Proust quis criar no Louvre – sendo isso, parece-me, o que devemos organizar – é uma escola prática de arqueologia e história da arte, análoga à Escola de Estudos Avançados já estabelecida para outras ciências, que vem sendo extremamente útil”⁴. Ele evoca a fundação de seminários para jovens eruditos, viajantes envolvidos em missões arqueológicas, críticos de arte que “saibam do que falam”, e vulgarizadores destinados a formar o gosto do público.

Ao decidir atribuir as cadeiras de ensino aos conservadores ou adidos de conservação dos museus, ele apresenta as características essenciais da escola e de seu método, nos seguintes termos: “O ensino nascerá da conservação, assim como a conservação nasceu da coleção. Será uma evolução lógica, e, por assim dizer, orgânica, que fará essas coleções frutificarem e tirará desses vastos depósitos tudo aquilo que podem trazer para o progresso da ciência e a educação do público”⁵.

Retomando a questão da defasagem entre o ensino da arqueologia e o da história da arte, existente em todas as instituições, a Escola do Louvre não foi exceção, embora a defasagem temporal tenha sido muito menor que em outros lugares. O programa do primeiro ano de aula (1882–1883) já propunha seis

[3] A primeira fonte publicada da história da Escola do Louvre é a obra coletiva que ela publicou na ocasião de seu cinquentenário: *1882-1932 L'École du Louvre*, Paris, s.d. Bibliothèque de l'École du Louvre. A primeira contribuição, de autoria de Henri Verne, contém preciosos detalhes sobre a gênese do projeto do estabelecimento; as citações a seguir são trechos extraídos dali (pp. 1–39).

[4] *Idem*, pp. 7–8.

[5] *Ibidem*.

cursos exclusivamente dedicados a disciplinas arqueológicas: arqueologia nacional, arqueologia egípcia, língua demótica, direito egípcio, epigrafia semítica e arqueologia assíria.

Quatro anos depois, em 1886, Ronchaud atribuiu um curso de história da pintura a Georges Lafenestre, conservador-chefe do Departamento de Pinturas do Louvre; já o primeiro curso de história da escultura, assegurado por Louis Courajod, seu colega do Departamento de Esculturas, acontece em 1887 – tratando das origens do Renascimento.

A partir daí, implementou-se uma série de cursos chamados de “cursos orgânicos” (a denominação existe até hoje), que expressavam, por tal adjetivação, sua essencial correspondência com a própria organização dos museus. Dessa forma, Charles Émile Molinier, especialista em objetos de arte, ficou encarregado do curso de história das artes aplicadas, já no final do ano de 1887.

Alguns anos depois, de dezembro de 1902 a julho de 1903, coube a Salomon Reinach realizar um curso de história geral da arte, em 25 aulas. Só para esse curso, foram entregues, em 1906, 748 cartões de matrícula; e já que nenhuma sala era grande o suficiente, foi preciso organizar essas aulas na galeria Denon, uma das maiores do Museu do Louvre. No mais, o curso deu lugar, já em 1904, a uma pequena publicação, sob o título de *Apollo*, um pequeno volume muitas vezes reeditado. O sucesso desse curso explica-se pelas necessidades em cultura geral, tanto dos alunos como dos ouvintes, sendo estas especialmente vivas no campo da história da arte, que não era tema de ensino no currículo do segundo grau. A partir de 1920, a Escola institucionalizou o ensino paralelo de cursos orgânicos, bastante especializados, e do curso geral de história da arte. Essa estrutura geral de ensino de graduação dura até hoje.

Originalmente, o diploma da Escola do Louvre só era concedido após a defesa de uma tese, sem a qual só era possível vangloriar-se do título de ex-aluno. Existiam, portanto, várias maneiras de ser aluno da Escola, desde aqueles que ambicionavam exercer posteriormente responsabilidades de conservador, até a vontade sincera de aprender para aproveitar melhor as coleções públicas. Em 1921, o dispositivo dos cursos incrementou-se graças a uma iniciativa filantrópica de uma atriz do Théâtre Français, Rachel Boyer: ela criou uma fundação destinada a custear as taxas anuais de um curso público de história geral da arte. Preparou-se uma sala de 600 lugares no subsolo da ala sul do Jardim des Tuileries, onde se ministrava um curso de 32 aulas, repetindo-se as mesmas em uma noite da semana e domingo pela manhã. Há cerca de um século, o sucesso desse curso nunca foi ameaçado.

O dispositivo pedagógico da Escola incrementou-se com a organização de “conferências-passeios”, organizadas em grupos mais restritos, e conduzidas em frente das obras para facilitar uma análise histórica e crítica. Desde o princípio, diferenciaram-se, em seu significado, das visitas guiadas oferecidas aos visitantes leigos ou temporários.

Aberta com 131 alunos em 1882, a Escola contava com 893 (alunos e ouvintes, indistintamente) em 1910, e com 1.328 em 1931.

Um ensino único na França, no meio do século XX: da museografia à museologia

Em sua primeira e efêmera denominação – “Escola de administração dos museus” –, dava-se a entender, de forma evidente, a necessidade de um ensino especializado que abordasse as diferentes questões específicas ao ofício de conservador. Alguns anos antes do projeto de Proust, Alexandre Bertrand, conservador do Museu das Antiguidades Nacionais conservadas no Castelo de Saint-Germain-em-Laye, tinha preparado um projeto de ensino que já ultrapassava o da Escola: ele desejava incrementar suas palestras com sessões organizadas em frente das obras, com aulas práticas nas salas do museu. Tinha a convicção, reafirmada por muitos outros depois dele, de que o saber não era suficiente para formar um bom conservador, e de que era necessário, para exercer essa atividade, confrontar-se aos problemas colocados pela mais íntima familiaridade com as obras.

Em 1927, coube a Gaston Brière, conservador do Museu de Versalhes, dedicar um curso à “história das coleções e dos museus de arte moderna”: nascia então, de fato, o ensino da museologia na Escola do Louvre – embora o termo não tenha sido pronunciado, uma vez que a “museografia” o precedia.

Já no ano seguinte, o curso foi dividido em três partes, incrementando-se com um conjunto de visitas práticas ministradas por vários professores, que ilustravam os problemas técnicos específicos a cada tipo de coleção. O programa detalhado do ano 1928–1929 mostra que muitas das questões que hoje se referem à museologia já tinham sido perfeitamente identificadas, tornando-se, como tais, tema do curso. Esse curso semanal, chamado de “aulas de museografia teórica”, abordava, de fato:

1. A organização geral dos museus franceses, dos museus nacionais, departamentais, municipais e privados; dos museus de arte e arqueologia, dos museus históricos e técnicos.
2. O cotidiano dos museus, o papel dos conservadores, das comissões, do quadro científico e técnico, do quadro de vigilância. A manutenção das coleções, a proteção destas contra roubos e incêndios. Os inventários e catálogos, as reproduções e modelagens.
3. O papel social dos museus, a conservação das riquezas artísticas do passado, o papel pedagógico em geral, estético, científico e técnico.

Abriu-se uma janela internacional graças às conferências ministradas por Marcel Nyns, diretor de Belas-Artes da Bélgica, que abria para os museus belgas; e por Gabriel Rouches, conservador do Departamento de Pinturas do Louvre, que abria para a formação das coleções nos museus da Espanha. As questões relativas à construção e à organização de museus ficavam a cargo de dois arquitetos, Auguste Perret e M. Gerber, tratando da “construção de um museu moderno” e da “construção dos museus nos Estados Unidos”. Abordava-se, enfim, questões técnicas referentes à apresentação e à conservação-restauração, tais como as “aplicações científicas dos raios de luz no estudo das pinturas e coleções” ou “a restauração e a conservação dos quadros, a partir de problemas específicos à técnica da pintura”.

Exercícios práticos completavam o curso: realizados de 25 a 30 vezes por ano, eram ministrados nos próprios departamentos, em frente das obras, e abordavam questões de apresentação, de manutenção e de organização das instalações. Acrescentava-se a isso a visita a certos serviços técnicos, como os ateliês de modelagem ou calcografia, os ateliês de restauração.

Esse conjunto conduzia a um exame de obtenção do diploma, chamado “Certificado de Estudos Museográficos”.

A transformação semântica que passa da “museografia” à “museologia”, à qual se fez alusão há pouco, aconteceu em 1949. O regulamento da Escola datado de julho de 1949 testemunha essa substituição, que deve estar provavelmente relacionada à criação do International Council of Museums (Icom), em 1947, para a qual Georges Henri Rivière tanto contribuiu, e que consagra institucionalmente o termo “museologia”.

A museologia continuou sendo, durante toda a segunda metade do século XX, uma das características marcantes do ensino ministrado na Escola do Louvre. Depois dos três anos de graduação em história da arte, propõe-se um quarto ano aos melhores alunos desse período (aqueles que obtiveram seus diplomas tirando, pelo menos, 14/20 em suas aulas de especialização), sendo este inteiramente dedicado a essa disciplina.

O programa desse quarto ano apresentava, em 1979–1980, as seguintes categorias:

1. Princípios e prática da museografia.
2. Gestão e administração.
3. Disciplinas técnicas atuais para a conservação e a restauração das obras de arte nos museus.
4. O papel dos métodos científicos no estudo e na conservação das obras de arte.
5. Visitas a museus, canteiros, viagens de estudo, estágios e aulas práticas para conservadores, especialistas e técnicos.

No início dos anos 1990, uma nova reforma testemunha uma profunda mudança: o público torna-se objeto de estudo. Nunca evocado nos títulos de curso até 1988, é mencionado pela primeira vez em uma série de conferências do programa anual de 1988–1989, sob o título geral de “Entretenimento, comunicação e público nos museus”. A questão da mediação e dos públicos mostrou-se especialmente fértil, e em particular, do ponto de vista das oportunidades profissionais.

Hoje em dia: uma instituição única no cenário francês, aberta a parcerias nacionais e internacionais, e uma dinâmica de pesquisa inovadora

Ao longo dos últimos vinte anos, a Escola do Louvre foi progressivamente organizando seu ensino, baseando-se no modelo das universidades francesas e europeias, mas sem perder a sua fundamental originalidade. Dessa forma, o ensino encontra-se organizado de acordo com os três ciclos – doravante, tradicionais na Europa – do sistema “L-M-D”, ou seja, “Licenciatura-Mestrado-Doutorado”, também chamado de “3-5-8”, em função do número de anos de estudo cursados em cada ciclo. Mas contrariamente ao que ocorre no ingresso à faculdade, que exige apenas o *baccalauréat* (exame de conclusão do ensino médio), entrar na Escola do Louvre exige, desde 1994, obter sucesso em um exame de entrada. Nos últimos anos, a política da Escola vem procurando torná-lo mais seletivo do que era originalmente, quando alcançava taxa de aprovação de ingresso de cerca de trinta por cento. Atualmente, gira em torno de apenas vinte por cento. Há cinco anos, cerca de dois mil candidatos vêm se inscrevendo no exame; pouco mais de quatrocentos são aprovados. O exame não avalia nenhum conhecimento prévio sobre história da arte, e sim a cultura geral dos candidatos, verificando se possuem os elementos necessários para situarem-se cronológica e geograficamente, e em relação a significados, e se dominam a expressão escrita e possuem boas capacidades de análise para documentos visuais.

É particularmente necessário que os alunos da Escola do Louvre sejam autônomos em seu domínio dos exercícios escritos (análises de obras e dissertação), pois a Escola – onde lecionam, fundamentalmente, conservadores e profissionais do museu –, adota um sistema de exames principalmente baseado na redação e nas provas de final de ano ou semestre.

O sistema do exame de entrada no primeiro ano de graduação é compensado pela possibilidade, oferecida a estudantes provenientes de universidades francesas ou estrangeiras, de entrar por meio de transferências no segundo, terceiro, quarto ou quinto ano, mediante a apresentação de um dossiê de candidatura, devendo este ser deferido por uma comissão.

Na graduação, o ensino é organizado segundo um duplo sistema, que alia um núcleo de disciplinas obrigatórias para todos e a escolha de uma especialização, mantida pelo aluno durante os três anos de graduação.

O núcleo obrigatório compõe-se de aulas magistrais dedicadas à história geral da arte, estudada em três anos, sendo incrementado por sessões que tratam de técnicas artísticas, iconografia e história das coleções, assim como por sessões de trabalho dirigido em frente das obras, que só são realizadas nas salas dos diferentes museus de Paris e da região parisiense.

Cada aluno pode escolher uma ou duas especialidades dentre as 31 propostas, que contêm oito disciplinas arqueológicas, aulas paralelas nos grandes departamentos do Louvre, ou outras mais recentes, como aulas de

história da fotografia, história do cinema, história da moda ou do traje, assim como aulas relacionadas a campos extraocidentais ou raros (história do patrimônio militar, história da gravura, do desenho). Cada curso especializado divide-se, por sua vez, em três elementos: o curso dito “orgânico” – o mais específico, ao qual também assistem ouvintes –; o curso “de síntese”, que fornece, como indica o nome, elementos mais gerais sobre a especialidade escolhida; e os trabalhos práticos, que oferecem apoio metodológico.

O ensino da especialidade pode ser complementado por aulas de epigrafia, numismática ou heráldica, em função dos campos escolhidos pelo aluno.

Aulas de língua são oferecidas, de maneira livre; em um futuro próximo, farão parte do ensino obrigatório e serão submetidas a avaliação.

Uma reforma recente reconfigurou a primeira etapa da pós-graduação, baseando-se no modelo dos mestrados (*masters*) – com isso, os titulares do novo diploma de pós-graduação criado no verão de 2008 poderão se prevalecer do grau de mestrado, o que lhes permitirá aproveitar plenamente, se assim o desejarem, os intercâmbios e passarelas com diversas instituições francesas e europeias.

Essa reforma remodelou os conteúdos ensinados, em função do novo ritmo semestral, adaptando-os ao sistema de notação do *European Credit Transfer System* (ECTS), a fim de possibilitar trajetórias individuais fluidas – o que permite tirar partido das experiências adquiridas em outras instituições de ensino, e por conseguinte, descompartimentar o ensino ministrado na Escola.

Doravante, os ensinamentos ministrados sob forma de aula magistral compõem um primeiro semestre indiferenciado, durante o qual se iniciam também as aulas obrigatórias de língua e os trabalhos de pesquisa. As aulas magistrais constituem um núcleo obrigatório de museologia e história da arte, durante o qual os alunos adquirem as bases que lhes permitirão decidir que escolha fazer quanto a uma das duas opções oferecidas no segundo semestre: essas opções denominam-se “mediação” ou “objetos”, o que significa que elas permitem um aprofundamento, no primeiro caso, nos campos da pedagogia, da comunicação, da gestão e do *marketing* nos museus e instituições patrimoniais; e, no segundo caso, no campo da conservação-restauração das obras de arte, dos objetos etnográficos ou dos próprios monumentos, com vasto leque de seminários. O segundo semestre constitui-se de seminários, aos quais se acrescentam as aulas de língua e a continuação dos trabalhos de pesquisa. No programa do segundo semestre, a novidade reside na ênfase dada à museografia, tendo uma pesquisa realizada junto aos estudantes mostrado que ela está no centro de suas expectativas. Para essa matéria, os alunos se dividem em cerca de dez seminários, cuja metade é organizada em museus parisienses, e a outra metade, nas demais regiões, no intuito de sensibilizá-los ao conjunto de questões que se coloca entre o momento em que uma obra entra em uma coleção pública e o momento em que é apresentada, assim como às diferentes competências e ofícios que entram em jogo nesses âmbitos. Os alunos também são fortemente incentivados a escolher um quarto seminário semestral (já que o segundo e o terceiro são determinados pela opção que escolheram) fora da grade proposta pela Escola

do Louvre, junto a instituições parceiras, com as quais foram celebradas convenções visando a facilitar a circulação dos estudantes.

A avaliação dos conhecimentos acompanha o novo ritmo semestral. Compõe-se de exames escritos quando de uma primeira sessão, em janeiro, e em seguida, de uma avaliação contínua para os seminários do segundo semestre, e de uma sessão de defesa de monografias, em junho. Exames de recuperação continuam sendo efetuados para as provas escritas, em setembro.

A Escola manteve a tradição de ocasionar, durante esse primeiro ano de pós-graduação, uma primeira experiência de pesquisa para os alunos, levando à redação de uma monografia preparada durante todo o ano universitário. Organizam-se, doravante, “grupos de pesquisa” destinados a esse fim; os mesmos são compostos por cerca de dez alunos, que se reúnem periodicamente e são orientados individualmente por algum professor da Escola, responsável pela escolha dos temas tratados pelos alunos. O espaço dado ao trabalho de pesquisa é claramente valorizado, já que um coeficiente de quinze sobre sessenta pontos ECTS é atribuído à monografia de pesquisa, ou seja, um quarto da nota global anual. Instaurando esse princípio dos grupos de pesquisa, a Escola espera criar proveitosas interações entre os alunos ao longo de suas primeiras experiências com um trabalho individual, continuando a explorar arquivos e informações de primeira mão, como no passado – permanecendo-se, assim, em estreita relação com as problemáticas patrimoniais e museais contemporâneas.

Reconfigurado com base no modelo dos mestrados a partir da volta às aulas de 2007, o segundo ano de pós-graduação oferece aos alunos a possibilidade de uma especialização, sempre no âmbito comum de um ensino fundamentado nas coleções, nos museus e no patrimônio.

No âmbito da pesquisa, dois percursos são oferecidos: o de “história da arte aplicada às coleções”, que permite consolidar a primeira experiência de pesquisa e fornece o máximo de vantagens para a preparação do concurso de conservador do patrimônio (para o qual a Escola organiza uma preparação específica); e o de “museologia”, dotado de duas orientações principais, convindo expô-las aqui. Em estreita relação com o Serviço de Público da Direção do Patrimônio, a primeira visa a desenvolver a reflexão e permitir que sejam adquiridas competências nos campos da avaliação e da previsão. De fato, é essencial estar sempre progredindo no conhecimento dos públicos, das expectativas e das possibilidades de influenciar a frequência dos museus, em função de perspectivas específicas e diferenciadas. Nesses assuntos, é necessário um sólido domínio de instrumentos oriundos da sociologia. Mas um segundo campo da pesquisa em museologia também é desenvolvido na Escola do Louvre: trata-se do estudo dos dispositivos de apresentação das obras, adotando-se uma perspectiva ao mesmo tempo histórica e crítica. Naturalmente, esse tipo de estudo de como pendurar as obras nos museus e nas coleções públicas ou privadas não pode se dar sem que se adote uma ótica comparatista: incita-se fortemente os alunos da Escola do Louvre que escolhem esse campo a saírem do contexto francês, e a estudarem as apresentações das obras na Europa, e para além. Os percursos de pesquisa podem naturalmente conduzir a uma continuação dos estudos em etapa posterior da pós-graduação, além de favorecerem parcerias com instituições de ensino superior francesas e estrangeiras.

A Escola do Louvre também oferece três percursos “profissionalizantes”, que têm por objetivo fornecer elementos sólidos para abordar diferentes ofícios do mundo do patrimônio, da mediação cultural e do mercado da arte, em torno da experiência central de um estágio, avaliado e explorado sob forma de monografia. Esses percursos, dirigidos por profissionais das três áreas em questão, tornam-se também uma oportunidade para estabelecer parcerias – com a faculdade de direito da universidade de Paris-Sud (Sceaux), por exemplo, desde 2008; e, de maneira mais pontual, com a Escola Normal Superior de Letras e Ciências Humanas de Lyon.

A Escola do Louvre também oferece doutorado para os alunos que desejarem se aprofundar na pesquisa. Durante três anos, no mínimo, os alunos que seguem esses estudos preparam uma espécie de tese, estreitamente relacionada às problemáticas de pesquisa dos museus e do patrimônio, estudando, em particular, coleções, ou tratando alguma questão de museologia. No sistema francês, que continua sendo amplamente centralizado, apenas as universidades podem conceder doutorados oficiais, os quais são necessários para se ter acesso aos cargos universitários de ensino e pesquisa. A Escola concede apenas, nesse nível, um diploma específico à sua própria instituição. É por isso que ela vem se concentrando, nos últimos anos, em favorecer as cotutelas universitárias, por meio de parcerias na França e no resto do mundo.

Recentemente, a Escola decidiu desenvolver seu doutorado criando uma equipe de pesquisa composta por pesquisadores titulares da habilitação para dirigir pesquisas, a única que autoriza a dirigir teses na França. Graças a um generoso patrocínio, foi possível contratar os primeiros membros dessa equipe. Esses pesquisadores continuam filiados às suas instituições de origem (museus, instituições relacionadas aos museus da França – como o Centro de Pesquisa e Restauração dos Museus da França –, ou ainda, universidades), mas vêm contribuir, em meio expediente, na direção dos alunos de doutorado e na elaboração dos principais eixos de pesquisa da Escola, organizando, em especial, seminários e jornadas de estudo.

Recentemente, criou-se uma revista eletrônica da Escola do Louvre, que testemunha a vivacidade da pesquisa: *Cahiers de l'École du Louvre* [Cadernos da Escola do Louvre]. O primeiro sumário demonstra a diversidade dos campos de pesquisa abarcados: o primeiro artigo diz respeito a um objeto das coleções do Museu do Louvre – “Sobre uma lâmina de punhal em nome de um rei Menkheperre”, por Renaud Pietri –; o segundo trata de uma técnica e uma área pouco exploradas – “Os inícios da fundição ornamental na França, do Império até a Monarquia de Julho”, por Jean-Paul Zitt –; já o terceiro mostra que existe uma abertura para todas as artes, incluindo problemáticas relacionadas à coreografia – “As danças ‘orientais’ na França, do século XIX até os dias de hoje: história de imagens, olhares da história”, por Anne-Laure Garrec. Em seguida, dedica-se um artigo a um escultor russo: “Joseph Moiseevitch Tchaikov (1910–1937): da Ruche dos Makhmadim à ideologia soviética”, por Marie Vacher; a relação entre a imagem e o som, entre as artes visuais e a música, é inquirida no penúltimo artigo: “Pensar a música, escutar as imagens: leituras de *Cahiers d'art, Jazz et Documents* sobre o jazz e o cinema americanos”, por Diane Turquety. O primeiro número da revista eletrônica termina com um artigo dedicado à arte contemporânea: “O museu imaginário de Jean Dubuffet? Documentação fotográfica nos

arquivos da Coleção de Arte Bruta”, por Baptiste Brun. Todos os autores cursam doutorado na Escola do Louvre, ou encontram-se, de forma excepcional, no final do mestrado. O segundo número dos *Cahiers de l'École du Louvre* publicará artigos de pesquisa em museologia, ao lado de outros que dirão respeito à história da arte e das coleções.

Conclusão

À guisa de conclusão, gostaria de insistir em dois pontos: o dinamismo da pesquisa na Escola do Louvre e o desenvolvimento de parcerias e intercâmbios, sobretudo internacionais, que a instituição ainda deseja amplamente desenvolver.

Como vimos anteriormente, a pesquisa está no centro do ensino de mestrado, sendo objeto de uma primeira abordagem para todos os alunos, no primeiro ano de mestrado, e de um aprofundamento no segundo, com a redação de uma segunda monografia, mais elaborada. O doutorado dedica-se à pesquisa. A Escola assinala e valoriza os melhores trabalhos de pesquisa realizados por seus alunos, publicando posicionamentos referentes a essas monografias (sob forma de resenhas, em seu *site*), e dando sequência a uma coleção de publicações realizadas a partir das melhores monografias de doutorado (o quinto número está sendo preparado) – graças, também, à sua mais nova revista. Fora isso, a Escola mantém uma política de colóquios internacionais, cujos atos são periodicamente publicados (o último volume, publicado em setembro de 2012, tratava de um balanço da história da arte na segunda metade do século XIX, vinte anos após a abertura do Museu de Orsay), e edita manuais, que refletem seu método pedagógico na graduação (atualmente existem seis, respectivamente dedicados ao Egito, à Grécia, a Roma, às antiguidades orientais, à arte das Américas, à China). Para o nosso país, é essencial mostrar o dinamismo da pesquisa nos museus e nas instituições patrimoniais, e promover intercâmbios entre os universos bastante separados da cultura e do ensino superior. Por ter, eu mesma, uma experiência profissional nesses dois universos, conheço as dificuldades, tantas vezes sentidas, para conduzir projetos comuns a essas duas áreas. A Escola do Louvre, assim como o Instituto Nacional de História da Arte – que acaba de festejar seu décimo aniversário –, são vetores essenciais desse diálogo e desses cruzamentos.

Há vários anos, a Escola vem sentindo a urgência de multiplicar seus laços com instituições francesas e, principalmente, estrangeiras. Aliás, o número de estágios fora da França oferecidos aos alunos multiplicou-se por dez nos últimos quatro anos. Com as instituições francesas, existem dois tipos de parceria: aquelas que permitem que os alunos da Escola efetuem um duplo diploma, estudando paralelamente outra disciplina; e aquelas que buscam compartilhar ensinamentos e cruzar métodos, em nossas próprias áreas de competência: a história da arte e a museologia.

Na primeira área, nossos principais parceiros são uma faculdade de direito – a Universidade de Paris-Sud (Sceaux), Faculdade Jean Monnet – e a Universidade de Paris Diderot, Departamento de

estudos anglófonos; na segunda, a Escola encontra-se particularmente vinculada à Universidade de Paris Ouest Nanterre La Défense, à Universidade François Rabelais de Tours e à Escola Prática de Estudos Avançados. Com essas três instituições, são regularmente implementados intercâmbios de seminários de mestrado e cotutelas doutorais.

No que tange aos intercâmbios internacionais, a Escola fechou, há cinco anos, um compromisso com a universidade de Heidelberg para um mestrado internacional de museologia e de história da arte. Os estudantes que dele participam passam o primeiro ano do mestrado na Escola do Louvre, e o segundo, em Heidelberg; recebem forte apoio com aulas de alemão e francês, e muito aproveitam desse intercâmbio. Alguns entram nessa grade conjunta vindo de outras instituições. Uma outra parceria, bem mais antiga, com o Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, permite que um seminário seja realizado todos os anos, durante quinze dias, em Veneza; ainda há outro, que concerne cerca de vinte alunos da Escola, os quais passam três meses na universidade de Montreal para efetuar um estágio e uma formação em museologia. A Escola do Louvre fundou, três anos atrás, na Universidade de Paris-Sorbonne de Abu Dhabi, e em parceria com o Departamento de História da Arte e Arqueologia da Universidade Paris-Sorbonne, um mestrado profissionalizante sobre as “profissões do museu”, que deve rapidamente permitir que se forneça aos novos museus do Emirado – em particular, o Louvre de Abu Dhabi – funcionários competentes nas áreas de conservação e gestão das coleções, assim como na área de mediação junto ao público. A Escola do Louvre acaba de assinar uma nova convenção com a Universidade de Neuchâtel, na Suíça, que criou um programa de mestrado em museologia particularmente inovador. Estabeleceu, recentemente, uma outra parceria com a Universidade de Utrecht, nos Países-Baixos. Ela vem, ainda, desenvolvendo parcerias com a Grã-Bretanha, e ficaria lisonjeada de poder fazê-lo com o Brasil, também.

Tendo em vista o desenvolvimento da pesquisa em museologia, o outono de 2008 testemunhou a implementação de um doutorado internacional de museologia, conjuntamente estabelecido pela Escola do Louvre, a Universidade de Avignon e a Universidade do Quebec, em Montreal. Este último tem por intuito permitir que os alunos de doutorado da Escola do Louvre continuem suas pesquisas em cotutela, na área de museologia – o que já era possível na área de história da arte.

Hoje, a ambição da Escola do Louvre, assim como a de Philippe Durey, conservador-geral do Patrimônio – que dirige a instituição há quase dez anos –, é manter a especificidade dessa “escola dos museus e do patrimônio”, tão original em suas relações com os objetos e as coleções, sem perder de vista o desenvolvimento, por todos os meios, de novas confrontações, contatos e colaborações com outras instituições que ensinam história da arte e das civilizações mundo afora. Deseja, em especial, intensificar as relações com os Estados Unidos, e eu fico, é claro, muito feliz de ter podido apresentar-lhes a nossa escola, na esperança de implementar um início de parceria com vocês.

CURRICULUM VITAE

CLAIRE BARBILLON

Nascida em 1960, é historiadora da arte, especialista em esculturas da segunda metade do século XIX e em historiografia. Iniciou sua carreira no Museu d'Orsay. Foi interna no Instituto Nacional de História da Arte (Paris), depois conferencista na Universidade Bordeaux III, foi diretora de estudos da Escola do Louvre (2003-2011). Atualmente é conferencista em história da arte contemporânea na universidade Paris Ouest Nanterre La Défense, e ainda é professora na Escola do Louvre (cadeira de história da arte no século XIX e no início do século XX).

FORMAÇÃO EM MUSEOLOGIA NO BRASIL – A CONTRIBUIÇÃO DA UNIRIO E AS RECENTES TRANSFORMAÇÕES

Ivan Coelho de Sá

No Brasil, a formação em museologia tem origem no Curso de Museus do Museu Histórico Nacional (MHN), criado há oitenta anos, em 1932, origem da atual Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Esse curso consistiu na primeira experiência do gênero nas Américas e é um dos mais antigos do mundo. Além de ter inaugurado a formação em museologia, o Curso de Museus lançou as bases para o desenvolvimento da museologia como campo disciplinar e para a profissionalização do museólogo, tornando-se, também, um marco das iniciativas de patrimônio e de preservação.

O pioneirismo desse curso está fortemente relacionado ao contexto brasileiro das décadas de 1920 e 1930, período de intensos contrastes entre o antigo e o novo, entre tradições e rupturas. A secular economia agrária passou a sofrer concorrência do capitalismo e da industrialização que se impõem no cenário brasileiro, promovendo novos meios de produção e novas relações de trabalho. O governo central e o sistema oligárquico, sustentado pelo coronelismo, chocam-se com as reivindicações das classes médias urbanas defendidas pelos tenentes, jovens e arrebatados oficiais do Exército. A eclosão de greves nos principais centros sinaliza o movimento operário, que ganha força reivindicando condições mais dignas de trabalho e de vida. Em termos culturais, a importação maciça do gosto europeu, materializada no Eclétismo, em sua fase final, começa a ser contestada pelo Neocolonial e pelo Modernismo, ao mesmo tempo em que o tradicionalismo acadêmico passa a ser questionado pelas propostas inovadoras dos modernistas. Esse choque de tendências culmina com a Revolução de 1930, sinalizando uma nova era para o país e impulsionando as primeiras manifestações concretas nos campos da museologia e do patrimônio. Instituições como o Curso de Museus e, posteriormente, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) e o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), criados em 1937, bem como, já na década de 1940, o Museu Imperial e o Museu da

Inconfidência de Ouro Preto, funcionavam, para as esferas governamentais, como instrumentos de *status*, poder e ufanismo de um novo país que se “inventava”.

O Curso de Museus, cuja trajetória vai estar diretamente ligada à atuação do político, escritor e jornalista Gustavo Barroso (1888–1959), foi oficializado em março de 1932¹, na gestão de Rodolfo Garcia (1873–1949) como diretor do MHN, cargo que ocupou em substituição a Barroso. Com a duração de dois anos, o curso era estruturado em disciplinas que inauguraram o ensino da museologia no Brasil. O quadro de professores era composto por funcionários do próprio MHN e, das disciplinas criadas, uma era totalmente inusitada no continente americano: técnica de museus. Idealizada e ministrada por Gustavo Barroso, constitui, até a atualidade, a base e a estrutura principal do ensino de museologia. O programa era constituído de um vasto campo de saberes, englobando áreas que, atualmente, entendemos como Museologia, Museografia e Museologia Aplicada. Na verdade, técnica de museus – geral, básica e aplicada – sintetizava noções de pesquisa, documentação, preservação, conservação, educação em museus e comunicação, ou seja, os pilares básicos da museologia contemporânea. O decreto que reformulou o curso, em 1944, traz informações mais precisas sobre a ementa da parte geral desta disciplina: “... terá como introdução o estudo das finalidades sociais e educativas dos museus e compreenderá os seguintes tópicos: organização, arrumação, classificação, catalogação, adaptação de edifício e noções de restauração”.² As fontes estudadas por Barroso referem-se ao que havia de mais recente, na época, nos campos da museologia, do patrimônio e da preservação, como *Revista museion* (1927–1928), *Musées et monuments* (1932–1935) e *Museographie* (1935).

Essa intenção de criar um curso de museus equivalia a um investimento na formação de técnicos de museus – conservadores, como eram chamados até a década de 1960 –, absolutamente insólita para a realidade brasileira da época, sobretudo se considerarmos a inexistência de uma tradição museológica. A preocupação com a criação de museus, muito incipiente no século XIX, restringia-se a alguns poucos museus e, somente no século XX, nas décadas de 1920 e 1930, os museus começaram a alcançar uma dimensão maior com o desenvolvimento de ideologias nacionalistas, típicas da política autoritária da República Velha, e que se acentuou no Estado Novo. Assim, num Brasil de oito décadas atrás, completamente infenso ao desenvolvimento de museus, descompassado com o contexto europeu e americano – sem recursos materiais, escolas e professores especializados –, investir na formação de profissionais de museus era uma atitude visionária que exigia muita determinação e idealismo, até porque Gustavo Barroso e os demais professores pioneiros eram todos autodidatas no campo da museologia. A matriz que influenciou o conceito e a estrutura do Curso de Museus foi a Escola do Louvre, criada em 1882 como um curso de arqueologia e história da arte para dar suporte ao estudo das coleções do Museu do Louvre e que, em 1927, foi ampliada com a criação de um curso de museografia.

As transformações conceituais que pautaram o desenvolvimento do Curso de Museus do MHN e sua conversão em Curso de Museologia da Fefierj (atual Unirio³) estão muito ligadas a todo um contexto histórico e podem ser percebidas nos objetivos previstos pelos regimentos e decretos que regulavam o

[1] Decreto nº 21.129, de 7 de março de 1932. *DOU* de 15 mar. 1932.

[2] Decreto nº 16.078, de 13 de julho de 1944. Museu Histórico Nacional – Legislação. Ministério da Educação e Saúde/Serviço de Documentação. Folheto nº 46, p. 76.

[3] Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado do Rio de Janeiro (Fefierj), transformada, em 1979, em Universidade do Rio de Janeiro (UNI-RIO), atual Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio).

funcionamento do curso. O decreto de 1932 evidencia que a criação do curso estava associada ao ensino das matérias que interessavam ao MHN: “Criar no Museu Histórico Nacional um “curso de museus”, destinado ao ensino das *matérias* que interessam à mesma instituição”⁴. Na verdade essas disciplinas, ou melhor, esse conjunto de disciplinas – história do Brasil, história da arte, arqueologia, numismática, epigrafia e cronologia, sigilografia, heráldica, etc. – daria embasamento ao estudo, à identificação, à classificação e à catalogação das coleções do MHN.

Em 1934, o decreto que aprovou o novo regulamento do MHN promoveu algumas pequenas modificações no curso e, ao tratar dos objetivos, percebe-se uma discreta ampliação do seu alcance, ainda que atrelado aos *objetivos culturais* do MHN: “Manterá o Museu Histórico um curso destinado ao ensino das matérias que interessam aos seus objetivos culturais”. A diferença entre um curso “destinado ao ensino das matérias que interessam à instituição” para um curso “destinado ao ensino das matérias que interessam aos seus objetivos culturais”, ou seja, objetivos do MHN, é bastante sutil, mas muito reveladora, uma vez que o *ensino das matérias* está associado às coleções, ao passo que os *objetivos culturais* transmitem uma ideia de compromisso e de relação da instituição com o público.

Na reforma de 1944, a ideia de ampliar a formação aparece de forma mais incisiva. Pela primeira vez nos decretos relativos ao curso aparece o termo *conservador de museus* e esse profissional não é associado unicamente ao MHN, mas a museus históricos, artísticos e “instituições análogas”, provável alusão a casas históricas como a de Rui Barbosa e a museus de igrejas, fortalezas e outros monumentos. Certamente essa proposta de ampliação sintoniza-se ao próprio crescimento dos museus federais no início da década de 1940: Museu Imperial de Petrópolis (1940), Museu das Missões (1940), Museu Histórico Abílio Barreto, de Belo Horizonte (1943), e Museu da Inconfidência, em Ouro Preto (1944).

O regimento de 1966 do MHN manteve as finalidades previstas no regimento de 1944 e a maior inovação referia-se ao abandono do termo *conservador de museus*, que cai gradativamente em desuso, e a adoção do termo *museólogo* para o profissional que terminar o curso: “os alunos que concluírem o Curso de Museus receberão o título de *museólogos*” (grifo nosso).

A década de 1970 foi decisiva para o Curso de Museus e ficou caracterizada por uma série de mudanças que visavam à atualização e à assimilação de novos modelos conceituais. Inicialmente, podemos constatar que essas mudanças foram favorecidas pelo próprio contexto do final dos anos 1960 e do início dos anos 1970, tanto internacionalmente quanto no Brasil, marcado pelos movimentos libertários, liderados pelos jovens que se insurgiam contra as instituições estabelecidas e o sistema como um todo, clamando pela democracia e pelos direitos civis, pela liberação feminina, pela liberdade sexual, pela aceitação e respeito às diferenças raciais e religiosas, etc.

Outro aspecto a ser considerado refere-se às políticas públicas de cultura, que anunciaram uma nova visibilidade para as questões do patrimônio. Essas transformações correspondem, em grande parte, à atuação do arquiteto Renato Soeiro como presidente do então Departamento do Patrimônio

[4] Regimento do Curso de Museus. Decreto nº 58.800, de 13 de julho de 1966. *DOU* de 18 jul. 1966.

Histórico e Artístico Nacional (DPHAN), transformado por ele em Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). Uma de suas principais iniciativas refere-se à preocupação em formar uma rede de instituições culturais em todo o país, coordenada pelo Iphan. Essa proposta contou com o apoio do Ministério da Educação (MEC) e foi institucionalizada com os Encontros de Governadores para a Preservação do Patrimônio, realizados em Brasília (1970) e em Salvador (1971) com a finalidade principal de integrar ao âmbito federal e, ao mesmo tempo, expandir aos estados e municípios a responsabilidade da proteção dos bens culturais. O primeiro encontro gerou uma recomendação chamada Compromisso de Brasília, no qual é divulgado o conceito de bens culturais e antecipado, de certa forma, a ideia de patrimônio integral, apesar de não aparecer ainda esse termo. Por outro lado, o compromisso revela preocupação com os profissionais da área de patrimônio e recomenda a criação de cursos, inclusive para a formação de “museólogos de diferentes especialidades”. O Compromisso de Salvador, promovido pelo II Encontro de Governadores, reafirma as mesmas recomendações de Brasília, enfatizando a destinação de mais recursos para o Iphan, a promoção de convênios desse órgão com as universidades e a criação do Ministério da Cultura e de secretarias de cultura no âmbito estadual.

Essa política de promoção ao patrimônio da parceria Iphan/MEC, ainda que tenha alertado para as questões de preservação de patrimônio e divulgado os profissionais dessa área, inclusive museólogos, não surtiu efeito real em termos de formação em museologia, uma vez que não houve um apoio efetivo à criação de graduações nessa área. Essas políticas de preservação de patrimônio, incentivadas pelos encontros de governadores, repercutiram mais no plano das ideias do que das práticas, que exigiam muitos investimentos. De qualquer forma, pela primeira vez após quase quarenta anos, surgem novos cursos de museologia em Salvador e no Rio de Janeiro. Em 1970, no Departamento de Filosofia da Universidade Federal da Bahia (UFBA), o professor Valentin Calderón cria um novo curso de museologia, o segundo do país, em pleno funcionamento até a atualidade. No Rio de Janeiro, foram criados dois cursos de museologia no ano de 1975. O primeiro, na Faculdade de Arqueologia e Museologia Marechal Rondon (Fammaro), extinta pelo MEC dois anos depois, e o outro, nas Faculdades Integradas Estácio de Sá (Fines⁵), que durou cerca de vinte anos, tendo sido fechado em meados da década de 1990. A não continuidade destes dois últimos indica certa dificuldade dos cursos de museologia persistirem em universidades particulares.

Por outro lado, no início e no decorrer da década de 1970, os cursos de museologia existentes – basicamente o da Unirio e o da UFBA – tiveram que adaptar seus currículos às novas propostas do MEC em relação a eixos temáticos, cargas horárias e duração. Em termos legais, as reformas dos anos 1970 inserem-se num amplo projeto do próprio MEC no sentido de reorganizar o ensino superior e que tem origens na Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB), de 1961⁶, que instituiu o Conselho Federal de Educação (CFE) como órgão decisório em matéria de organização e funcionamento dos estabelecimentos de ensino, bem como de outras questões de natureza pedagógica, inclusive assuntos curriculares.

[5] Depois Universidade Integrada Estácio de Sá (Unes).

[6] Lei nº 4.024, de 20 de dezembro de 1961. *DOU* de 27 dez. 1961.

As frequentes reformas ocorridas no Curso de Museus nos anos 1970, normalmente pontuais, tiveram como ponto de partida o Parecer CFE/MEC nº 971/1969, de 5 de dezembro de 1969, que estabeleceu os eixos temáticos museologia, museografia e comunicação museológica, numa perspectiva teórica e prática de estudo da museologia e privilegiando a relação com o público, bem como a Resolução do CFE nº 14, de 27 de fevereiro de 1970, determinando os mínimos de conteúdo e duração a serem observados na organização dos cursos de museologia. Com base nessas normas foram implantadas sucessivas adaptações à matriz curricular de 1966. A partir de 1973, é adotado o sistema de créditos e, no ano seguinte, a duração do curso é ampliada para quatro anos.

A mais importante reforma curricular do Curso de Museus, quando se percebe efetivamente uma mudança conceitual de base, ocorreu em 1974, aparecendo sintomaticamente nos documentos oficiais o termo *museologia* em substituição a *museus*. Essa reforma foi aprovada pelo CFE em 6 de dezembro de 1974 e homologada pelo MEC em 29 de janeiro de 1975, apresentando uma concepção engajada dos museus e priorizando a formação em museologia, num contexto interdisciplinar. Essas mudanças tornam-se visíveis nos novos objetivos do curso:

- a) formar profissionais e especialistas de *museologia*; b) realizar, desenvolver e incentivar a pesquisa no *campo da museologia*; c) aprimorar processos, métodos e técnicas relativas aos problemas de museus, e divulgar seus resultados; d) contribuir, pelos meios ao seu alcance, inclusive em articulação com entidades nacionais e internacionais, para o estudo dos *problemas da museologia*, tendo em vista a dinâmica do desenvolvimento do país; e) estender o ensino e a pesquisa à comunidade, mediante cursos ou serviços especiais...⁷ (grifos nossos).

Essa mudança de termos, de *cursos de museus* para *curso de museologia*, reflete uma complexa transformação filosófica e conceitual que certamente está relacionada também aos influxos da Mesa-Redonda de Santiago de 1972 e a todo o seu ideário de patrimônio integral e inclusão social. De uma maneira simplista podemos dizer que o Curso de Museus concentrava-se no estudo das coleções do MHN – identificação, classificação, catalogação, etc. –, ao passo que o Curso de Museologia passa a enfatizar o estudo das questões da própria Museologia: museu integral, função social, integração com o público, etc. As mudanças de conceito podem ser percebidas nas novas denominações das disciplinas. O exemplo mais marcante refere-se à técnica de museus, que constituía o cerne do curso e é desmembrada em várias disciplinas de museologia e museografia, correspondendo basicamente à teoria e à prática museológicas. As disciplinas de formação geral também foram reformuladas: as disciplinas história da arquitetura, história da escultura e história da pintura deixam de ser estudadas isoladamente, sendo substituídas pelas disciplinas história da arte e história da arte brasileira. Artes menores perde essa classificação depreciativa e passa a ser denominada artes decorativas. A disciplina etnografia transforma-se em várias disciplinas de antropologia, denominação que transmite uma ideia mais ampla de estudo do homem.

Ao longo de três décadas os cursos de museologia da Unirio e da UFBA permaneceram como os únicos do país. Nem a atuação de Aloísio Magalhães, a despeito de todos os seus esforços à frente

[7] Regimento e currículo no Curso de Museus aprovados pelo parecer nº 4127/74, CFE, 6 dez. 1974.

do Iphan e da Fundação Nacional Pró-Memória, na primeira metade da década de 1980, foi capaz de reverter esse quadro e desencadear um incentivo à implantação de graduações em museologia. Somente no início dos anos 2000 outro contexto histórico viria influir na implementação de uma política cultural específica de museus, provocando uma modificação radical, num espaço de tempo muito curto, do quadro da formação em museologia no Brasil. Isso ocorreu com a reviravolta política suscitada com a ascensão do governo Luiz Inácio Lula da Silva (2003–2011), que trouxe novas perspectivas para a educação e a cultura. O Ministério da Cultura desenvolveu um amplo projeto de apoio aos museus e, em 2003, foi criado no Iphan o Departamento de Museus (Demu)⁸, atual Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), para tratar especificamente das questões dos museus. Uma das primeiras iniciativas do Demu foi pôr em prática uma Política Nacional de Museus (PNM), apresentando programas para gestão do campo museológico, inclusive Formação e Capacitação de Recursos Humanos e Modernização de Infraestruturas Museológicas. Consonante com isso, o Demu investiu no oferecimento de oficinas, na captação de recursos para a atualização técnica dos museus e incentivou a criação de cursos de museologia em vários estados do país. Assim, as propostas da PNM convergiram para o Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (Reuni), lançado em 2007⁹, que incentivou o crescimento das universidades federais e possibilitou o investimento em construções e reformas de prédios, contratação de docentes e aquisição de equipamentos.

A hegemonia dos cursos de museologia da Unirio e da UFBA foi rompida em 2004 com a criação do curso de museologia da Fundação Educacional Barriga Verde (Febave), em Orleans, Santa Catarina. Em 2006, já com o apoio do Demu, mas ainda sem o suporte do Reuni, foram criados os cursos de museologia da Universidade Federal de Pelotas (UFPel) e da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). De 2007 a 2011, já no contexto do Reuni, foram implantadas novas graduações em museologia: em 2007, na Universidade Federal de Sergipe (UFS); em 2008, na Universidade de Brasília (UnB), na Universidade Federal de Ouro Preto (Ufop), na Universidade Federal do Pará (UFPA) e na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); em 2009, na Universidade Federal de Goiás (UFG), na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC); em 2010, na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); e em 2011, na Unirio (curso noturno). Ainda em 2011, independentemente do contexto do Reuni, por se tratar de uma instituição particular, foi criado um curso de museologia na Faculdade de Educação, Ciências e Artes Dom Bosco (Faeca), em Monte Aprazível, SP.

Num prazo recorde de oito anos, os cursos de museologia existentes no Brasil passaram de dois para quinze, onze dos quais localizados nas cidades próximas ao litoral. Destes, alguns já foram reconhecidos pelo MEC e outros estão em processo de avaliação. Em pouco tempo também essa expansão de bacharelados mobilizou todo o campo da museologia, inclusive no sentido de congraçamento e organização de classe. Ainda em 2004 foi criada a Rede Nacional de Estudantes de Museologia (Renemu),

[8] Em 2009, o Demu desvinculou-se do Iphan e foi transformado no Instituto Brasileiro de Museus (Ibram).

[9] Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais. Instituído pelo Decreto nº 6.096, de 24 de abril de 2007.

cujo primeiro encontro aconteceu nesse mesmo ano, dentro da programação do 1º Fórum Nacional de Museus, promovido pelo então Demu, em Salvador, e reunindo alunos da Unirio, UFBA e Febave.

A organização dos docentes ocorreu no segundo momento, em 2008, com a criação da Rede de Professores do Campo da Museologia, por ocasião do 3º Fórum Nacional de Museus em Florianópolis. A atuação dessas redes, de professores e alunos, tem sido importantíssima, não somente no que se refere à integração dos cursos, dos professores e dos estudantes, mas também em defesa do campo da museologia. Em 2009, a Rede de Professores elaborou uma definição dos referenciais teóricos para todos os cursos de museologia, sendo apresentados e aprovados pelo MEC nesse mesmo ano.

Em síntese, todas essas conquistas no campo da museologia têm sido bastante positivas, anunciando um futuro promissor tanto para a formação em nível de graduação quanto para o próprio desenvolvimento da museologia, dos futuros museólogos e dos museus.

CURRICULUM VITAE

IVAN COELHO DE SÁ

Graduação em Museologia pela Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio (1986); graduação em Pintura pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ (1989); mestrado em História da Arte (1994) e doutorado em Artes Visuais (2004) pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGAV, da EBA/UFRJ.

Professor adjunto do Departamento de Estudos e Processos Museológicos (DEPM) e do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-MUS), do Centro de Ciências Humanas e Sociais (CCH/Unirio). Ministra disciplinas de História da Arte Ocidental, Museologia e Preservação, e Técnicas e Processos Artísticos. É diretor da Escola de Museologia da Unirio e presidente da Associação Pró Museu Nacional de Belas Artes. Tem experiência nas áreas de Museologia, Preservação e História da Arte, com ênfase na metodologia acadêmica e na pintura brasileira do século XIX.

FORMAÇÃO EM CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO NA ESPANHA – A ESCOLA SUPERIOR DE CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE BENS CULTURAIS (ESCRBC). ANTECEDENTES E ADAPTAÇÃO AO ESPAÇO EUROPEU DE EDUCAÇÃO SUPERIOR

Ruth Viñas Lucas

Antecedentes

As origens de nossa escola atendem à necessidade de formar técnicos restauradores qualificados na Espanha, com uma titulação reconhecida, e supõem o primeiro momento em que o ensino oficial da conservação e restauração de bens culturais atinge cobertura em nosso país¹.

Seus primórdios, a princípio dos anos 1960, vinculam-se com os do Instituto Central de Conservação e Restauração de Obras e Objetos de Arte, Arqueologia e Etnologia (ICCROA, atualmente Instituto do Patrimônio Cultural da Espanha – IPCE) e entre seus atributos encontra-se a docência. Em 1964, começam a ser oferecidos no ICCROA os cursos de formação de técnicos restauradores de obras de arte, que adquirem caráter oficial quando, em 1969, o Ministério da Educação cria a Escola de Artes Aplicadas à Restauração. Nesse primeiro momento, somente existiam as especialidades de restauração de pintura e de arqueologia.

Em 1971, reorganiza-se a estrutura do ICCROA e, embora o centro docente mantenha os vínculos com o instituto, separam-se ambas direções. Com a criação do Ministério da Cultura, em 1977, a que era

[1] Véase VIÑAS LUCAS, R. (1999): «Cinco lustros de experiencia arriban a la comunidad de Madrid: la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales». *Pátina* (10-11). 342-355.

até então chamada Escola de Restauração de Obras de Arte passa a depender do Ministério da Educação, e o ICCROA, do Ministério da Cultura. Por não possuir uma sede, a Escola teve que ser instalada provisoriamente no Museu da América, com graves problemas de falta de espaço e infraestrutura.

Em 1980, o Ministério da Educação adquiriu um prédio do século XVII no centro de Madri, o “Palacio de las Rejas”, tendo como objetivo sua reabilitação para transformá-lo em sede do que chamou Escola de Conservação e Restauração de Bens Culturais (ECRBC). O prédio pôde ser ocupado no período de 1986/1987, ano da inclusão da especialidade de restauração de obras escultóricas.

Por outro lado, o ensino de restauração de documentos gráficos fora iniciado em 1973, na Escola de Formação de Técnicos Restauradores de Documentos Gráficos, vinculada ao Serviço Nacional de Restauração de Livros e Documentos. Em 1978, essa escola, em processo similar ao da Escola de Restauração, transformou-se na especialidade de restauração do livro dentro das Escolas de Artes e Ofícios.

A necessidade de unificar planos de ensino, critérios didáticos e titulações, e a possibilidade que seria conquistada ao dispôr de uma nova sede capaz de acolher todas as especialidades foi a motivação que fez com que os estudos de restauração do documento gráfico tivessem um deslocamento físico rumo à que até então fora Escola de Conservação e Restauração, e que no curso seguinte ficassem totalmente integrados como uma nova especialidade, tal como foi estabelecido pela reforma educativa espanhola de 1990 (LOGSE)².

A transcendência da mudança na reforma educativa de 1990 foi que elevou a condição dos estudos de conservação e restauração à de ensino superior, e fez com que a titulação – único título oficial espanhol de conservação e restauração reconhecido – ficasse equiparada com todos os seus efeitos à de um diploma universitário (estudos superiores de primeiro ciclo, de três anos). Nesse momento, a escola ganhou seu nome atual, Escola Superior de Conservação e Restauração de Bens Culturais (ESCRBC).

Esse importante avanço não foi considerado suficiente, pois aspirava-se a categoria de licenciatura com um novo plano de ensino de quatro anos, que ficou reduzido à três: um curso de noções gerais e dois de especialização, nas especialidades de arqueologia, documento gráfico, escultura, pintura ou tecidos. Juntamente à implantação do novo plano de estudos, a Escola enfrentou o desafio das convalidações, homologações e diferentes sistemas para conseguir equiparar todos os estudos de restauração anteriores, que correspondiam com uma titulação inferior, equivalente à formação profissional de segundo grau.

Outra consequência da reforma do sistema educativo foi que o governo espanhol ultrapassou as competências em matéria de educação às comunidades autônomas. A ESCRBC, que antes dependia diretamente do Ministério da Educação, ficou subordinada à Comunidade de Madri. Por sua vez, estabeleceram-se as bases para a criação de escolas em outras regiões, atualmente em Cataluña e Galícia (1991), Aragón (2000), Asturias (2002), e Castilla-León (2006).

O Ministério da Educação expede o título oficial, estabelece os sistemas de acesso ao ensino, os pré-requisitos que os centros devem cumprir, e os conteúdos mínimos do currículo, que devem ser

[2] Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo (LOGSE)

completados por cada governo autónomo. Esse currículo mínimo, obrigatório para todos os centros oficiais, assegura um ensino multidisciplinar e um alto conteúdo de matérias práticas, que garantam a adequada formação do conservador restaurador.

Adaptação ao Espaço Europeu de Educação Superior

Em 1999, a Espanha assinou a chamada Declaração de Bolonha, comprometendo-se, junto a outros 28 países europeus, à criação de um Espaço Europeu de Educação Superior, que deveria ser implantado a partir de 2010.

Esse espaço educativo afeta a todos os estudos superiores, universitários e não universitários, e tem como objetivo atingir um sistema de titulações superiores equivalentes, facilmente compreensíveis, que melhorem a competitividade do sistema educativo europeu, facilitando a mobilidade de estudantes e a obtenção de emprego.

O sistema de titulações superiores fica estruturado em dois níveis. O primeiro nível ou ciclo tem uma duração de três a quatro cursos, e qualifica para o acesso ao mercado laboral. O segundo nível é a pós-graduação, que inclui o mestrado, de um a dois anos dirigidos à especialização académica ou profissional, ou à iniciação em tarefas de pesquisa, e o terceiro ciclo ou doutorado, encaminhado à pesquisa.

Os títulos superiores oficiais vão acompanhados de um documento normalizado, denominado Suplemento Europeu ao Título, que informa tanto do nível e do conteúdo dos estudos como das competências e capacidades profissionais adquiridas. Esse aspecto é importante, pois implica a elaboração dos currículos em função de resultados de aprendizagem, que devem estar de acordo com as necessidades do mercado laboral.

A unidade de validação da atividade académica deixa de ser o número de horas com o professor (horas/aula), e é substituída pelas horas de trabalho do aluno necessárias para superar cada matéria (assistência, estudo, preparação de exercícios, realização de exames, etc.). É o denominado European Credit Transfer System (ECTS), o Sistema Europeu de Transferência de Créditos, no qual um crédito ECTS equivale a cerca de 25 a 30 horas de trabalho do aluno. Cada curso ou ano académico consta de 60 ECTS, o que implica uma dedicação ao estudo equivalente às horas de um trabalho de tempo integral.

Como garantia de qualidade, as instituições educativas e suas titulações devem ser submetidas a sistemas de acreditação e avaliação interna e externa, pelo qual são constituídas, pelas Agências de Avaliação de Qualidade, como organismos de acreditação e avaliação (na Espanha, a Aneca, e em Madri, a Acap).

Em termos gerais, no sistema educativo espanhol, o primeiro ciclo de educação superior é denominado graduação e consta de quatro cursos (240 ECTS), e os mestrados se desenvolvem entre um ou dois cursos, com um mínimo de 60 ECTS e um máximo de 120 ECTS.

Como ensino superior, os estudos da Escola Superior de Conservação e Restauração de Bens Culturais estão passando por uma nova transformação para se adaptar ao Espaço Europeu de Educação Superior³. Essa adaptação iniciou no ano 2006 com a atual Lei Orgânica de Educação⁴, que inclui o ensino da conservação e restauração dentro da educação artística superior como ensino não universitário.

De acordo com a Lei Orgânica de Educação, os estudos de conservação e restauração que serão cursados pelas escolas superiores – que vão oferecer um título equivalente, a todos os efeitos, à graduação universitária – poderão oferecer estudos de mestrado e estabelecer fórmulas de colaboração com a universidade para organizar estudos de doutorado próprios.

Embora, na Espanha, o pré-requisito para o acesso aos postos oficiais de conservador-restaurador seja a graduação, é muito importante que exista a possibilidade de atingir o mestrado, por ser o nível de titulação exigida para esses profissionais em alguns países europeus. Isto se deve às propostas da Ecco (European Confederation of Conservator-Restorers' Organisations) e ENCoRE (European Network for Conservation-Restoration Education), do Parlamento e do Conselho Europeu, que reivindicam a regulamentação da profissão de conservador-restaurador, e por sua vez solicita para esses estudos o máximo nível, isto é, cinco anos de estudos superiores específicos de conservação e restauração (300 ECTS), com acesso a doutorado⁵.

O sistema educativo espanhol não contempla para os estudos de conservação e restauração a possibilidade do chamado “mestrado integrado” (5 anos – 300 ECTS), mas o requerimento do Ecco e ENCoRE pode ser cumprido completamente pelos estudos de graduação com mestrado: os anteriores títulos de bacharelado com um mestrado de dois cursos (3 + 2), e os novos graduados com um mestrado de um ano (240 ECTS + 60 ECTS). Essas três possibilidades são encontradas em diferentes centros docentes europeus.

Como membro de ENCoRE, a ESCRBC trabalha há anos pela melhor adequação do ensino da conservação e restauração, e colabora ativamente com o Ministério da Educação, na normativa estatal de regulamentação desse tipo de ensino, e com a Comunidade de Madri, no âmbito autônomo.

Os novos cursos de graduação em conservação e restauração estão estruturados em quatro cursos (240 ECTS), dois de noções gerais e dois de especialidades, e acrescenta-se às cinco especialidades anteriores a de mobiliário. Os cursos de noções gerais fornecem ao aluno uma formação geral em conservação e restauração que o capacita para poder abordar com responsabilidade trabalhos técnicos básicos sobre diversos bens culturais, dando-lhe condições de buscar um maior nível de especialização. Os dois últimos anos, de formação específica nas especialidades de bens arqueológicos, documento gráfico, escultura, mobiliário, pintura ou tecidos, incluem estágios externos, reconhecidos como elementos indispensáveis para a completa formação do futuro profissional, e a elaboração de um projeto de final de curso em que sejam integrados todos os conhecimentos adquiridos.

O Ministério da Educação regulamenta o ensino de conservação e restauração estabelecendo setenta por cento de conteúdos básicos para todas as escolas⁶. Isso garante uma formação multidisciplinar baseada no conhecimento coordenado de matérias científicas, humanísticas, técnico-artísticas e de

[3] Véase VIÑAS LUCAS, R. (2011): «Desarrollo del Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales en la ESCRBC». *Pátina* [16]. 203-224.

[4] Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. (LOE).

[5] ECCO-ENCoRE (2003): Paper on Education and Access to the Conservation-Restoration Profession. Aprobado por la Asamblea General de ECCO (Bruselas, 7 de marzo de 2003) y por la Asamblea General de ENCoRE (Turín, 9 de mayo de 2003).

[6] Real Decreto 635/2010, de contenido básico de las enseñanzas de Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales

gestão, assim como o exercício prático de destrezas aplicadas sobre obra real, e um currículo elaborado de acordo com as recomendações oriundas de diversos fóruns profissionais e docentes internacionais no âmbito da conservação e restauração (Icom⁷, ENCoRE – Ecco⁸, AGSS⁹). (Ver tabela Conteúdo básico dos planos de estudos de graduação em conservação e restauração de bens culturais)

A normalização dos ensinamentos de conservação-restauração assegura a adequação às competências profissionais e nos aproxima do objetivo de uma profissão regulamentada, já que as titulações que habilitam o exercício profissional têm uma percentagem de conteúdos mínimos similares. Por outro lado, permite unificar os critérios das diversas escolas superiores de conservação e restauração e facilita o intercâmbio de estudantes.

Para o acesso aos estudos é preciso ter a posse do título de segundo grau (educação secundária), e passar numa prova específica, que valoriza a maturidade, os conhecimentos e as aptidões necessárias para o melhor aproveitamento do curso. Estão reservadas quinze por cento das vagas, sem realização da prova de acesso, aos técnicos superiores de artes plásticas e *design*. No caso concreto da ESCRBC, ofertam-se em cada curso quarenta vagas, seis delas de acesso direto.

Para uma qualidade adequada do ensino, o Ministério também regulamentou os pré-requisitos das instalações e a relação numérica professor-aluno¹⁰, que ficou estabelecida como sendo de, no máximo, dez alunos por professor para as matérias de conteúdo prático, e vinte nas teóricas.

Cumprindo com os compromissos para o estabelecimento do Espaço Europeu de Educação Superior, o primeiro curso de graduação em conservação e restauração de bens culturais na ESCRBC foi implantado no ano 2010; no ano 2012, a última turma da anterior diplomatura finalizou seus estudos e os primeiros graduados vão concluir sua formação em 2014¹¹.

O perfil profissional desses titulados formados pela ESCRBC é, de acordo com a regulamentação vigente, o de

“técnico qualificado para analisar e diagnosticar o estado de conservação dos bens culturais, definir, planificar e executar estratégias, planos e tratamentos de conservação-restauração e redigir e dirigir projetos de conservação-restauração. Este profissional estará capacitado para participar na gestão de coleções e se responsabilizar pela sua conservação preventiva, realizar a assessoria técnica e para o exercício da pesquisa e docência”¹².

A atual atribuição da ESCRBC na Direção Geral de Universidades e Pesquisa do Conselho de Educação da Comunidade de Madri é um impulso para nossos ensinamentos e nos permite assumir os novos desafios: implantação completa do currículo de graduação, adaptação das anteriores titulações, participação em projetos europeus para a mobilidade de alunos e professores, desenvolvimento das competências de pesquisa e estudos de pós-graduação.

[7] *El conservador-restaurador: Una definición de la profesión*. Copenhague, ICOM, 1984.

[8] Documento de Viena: A framework of Competente for Conservator-restorers in Europe, ENCoRE – Proyecto FULCO, 1998

Professional Guidelines: European Confederation of Conservator-Restores Organizations, ECCO, 2002, 2003 y 2004.
Paper on Education and Access to the Conservation-Restoration Profession, ECCO – ENCoRE, 2003.

[9] Documento de Pavia: Summit europeo Tutela del Patrimonio Culturale: Verso un profilo europeo del restauratore di beni culturali. Tutela, Associazione Giovanni Secco Suardo, 1997

CON.BE.FOR: Ricerta comparativa conservatori-restauratori di beni culturali in Europa, Lurano, Associazione Giovanni Secco Suardo, 2000.

[10] Real Decreto 330/2010, de requisitos mínimos de los centros que impartan Enseñanzas Artísticas Superiores.

[11] El actual currículo de la ESCRBC se encuentra en el Decreto 33/2011 de la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid, por el que se establece el Plan de Estudios para la Comunidad de Madrid de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales.

[12] Artículo 3 del Real Decreto 635/2010, de contenido básico de las enseñanzas de Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales.

Conclusões

O conservador-restaurador é o profissional *responsável* pela conservação e restauração material dos bens culturais, assim como pela *determinação dos critérios* de intervenção, com os conhecimentos, habilidades e destrezas necessários *para realizar tratamentos* e garantir sua *integridade e permanência*¹³. Em suas mãos está a salvaguarda de nosso patrimônio cultural.

Desde seus antecedentes até o atual desenvolvimento no marco do Espaço Europeu de Educação Superior, a ESCRBC tem se aproximado cada vez mais do cumprimento dos dez pontos que considera fundamentais para a formação de profissionais da conservação-restauração¹⁴:

1. *Acesso restrito* segundo conhecimentos e aptidões demonstráveis, permitindo um ensino não massivo e evitando um desequilíbrio em relação à demanda laboral.
2. Estudos *diretamente orientados* à conservação-restauração, com alto conteúdo de ensinamentos *práticos*, integrados no currículo *interdisciplinar* com conteúdos de teoria e prática da conservação e restauração, científicos, humanísticos, técnico-artísticos e de gestão, claramente focados na formação integral do conservador-restaurador.
3. Desenho dos planos de estudos para que sejam *equiparáveis* aos de outros países, facilitando o intercâmbio e a circulação de estudantes e docentes.
4. Nível equivalente ao primeiro e segundo ciclo *de ensino superior* (*nível de graduação e pós-graduação*) com possibilidade de acesso a estudos de terceiro ciclo ou doutorado.
5. Estudos vinculados ou em colaboração com a universidade, permitindo uma conexão entre a docência e a *pesquisa*.
6. Vinculação ou colaboração com os principais *centros de conservação-restauração* para facilitar o acesso a determinados meios, tecnologia de ponta e, inclusive, estágios dirigidos.
7. *Titulação específica de conservação-restauração*, na qual estejam contempladas diversas *especialidades* segundo a idiosincrasia de cada sociedade.
8. Titulação *equiparável à de outros países*, para facilitar a circulação e o intercâmbio de profissionais.
9. Sistema de *homologações e/ou convalidações* que permitam acessar ao título aos formandos anteriores ou aos conservadores-restauradores “pioneiros” que iniciaram sua atividade profissional antes da implantação dos estudos regulamentados.
10. Titulação *oficial reconhecida que habilite o exercício profissional*, evitando qualquer confusão a respeito das competências de outras titulações ou profissionais, assim como a intrusão profissional.

O empenho pelo merecido reconhecimento acadêmico e profissional da conservação e restauração de bens culturais é o último ponto em que é preciso o maior incentivo. A regulamentação da profissão se distância das competências dos centros educativos, mas estes podem contribuir para fazer dela mais acessível com a melhora e dignificação de seu ensino e visibilizando o problema diante da sociedade.

[13] Memoria del Seminario “Estudios previos de adaptación a la nueva titulación de Grado”. Grupo de trabajo de profesores de la ESCRBC – Madrid, abril de 2006.

[14] VIÑAS LUCAS, Ruth (2004). Evolución de la Enseñanza de la conservación-restauración en España y estado actual. *Primer foro de Conservación del Patrimonio Cultural*. Universidad Simón Bolívar (Caracas-Venezuela). 4 y 5 de enero de 2004.

VIÑAS LUCAS, Ruth (2008). La conservación y restauración de Bienes Culturales en el nuevo contexto educativo español. *PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, nº 66, mayo de 2008, pp106-123.

| CONTEÚDO BÁSICO DOS PLANOS DE ESTUDOS DE GRADUAÇÃO EM CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE BENS CULTURAIS | | |
|--|---|-------------------------------|
| MÓDULOS | DISCIPLINAS DE FORMAÇÃO BÁSICA | TOTAL FB: 105 CRÉDITOS |
| FUNDAMENTAÇÃO | - Princípios técnicos e metodológicos de conservação-restauração | 25 |
| | - Conservação preventiva: bens <i>in situ</i> , depósito, exposições e deslocamentos | 6 |
| INSTRUMENTAL | - Procedimentos e técnicas artísticas | 10 |
| | - Técnicas de obtenção e tratamento de imagens | 6 |
| | - Recursos informáticos aplicados à conservação-restauração | 4 |
| CIENTÍFICO-TECNOLÓGICO | - Química, física e biologia: fundamentos e aplicação à conservação-restauração | 16 |
| | - Tecnologia e propriedades dos materiais | 6 |
| PESQUISA | - Metodologia da pesquisa e da documentação | 4 |
| HISTÓRICO-CRÍTICO | - História dos bens culturais | 10 |
| | - Gestão do patrimônio cultural | 5 |
| | - Teoria e História da conservação-restauração, e normativa para a proteção do patrimônio | 5 |
| GESTÃO PROFISSIONAL | - Gestão e organização profissional | 4 |
| | - Projetos de conservação e restauração | 4 |
| DISCIPLINAS OBRIGATÓRIAS DE ESPECIALIDADE | | TOTAL OE: 53 CRÉDITOS |
| FUNDAMENTAÇÃO | - Metodologia e práticas da conservação-restauração da especialidade correspondente | 35 |
| INSTRUMENTAL | - Técnicas do bem cultural da especialidade correspondente. Aplicação à conservação-restauração | 8 |
| HISTÓRICO-CRÍTICO | - História do bem cultural da especialidade correspondente. Aplicação à conservação-restauração | 10 |
| INTEGRAÇÃO | ESTÁGIOS EXTERNOS | 3 |
| | TRABALHO FINAL DE GRADUAÇÃO | 6 |
| TOTAL CONTEÚDO BÁSICO | | 167 |

CURRICULUM VITAE

RUTH VIÑAS LUCAS

Graduação em Encadernação, diplomação em Conservação e Restauração de Bens Culturais, especialidade: Documento Gráfico. Licenciatura em Psicologia. Doutorado em Belas Artes.

Atualmente, é diretora da Escola Superior de Conservação e Restauração de Bens Culturais e professora titular da Escola Superior de Conservação e Restauração de Bens Culturais, desde 1986, lecionando matérias relativas à teoria e prática da conservação e restauração de documentos gráficos.

FOTOGRAFIA APLICADA À CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO

David Gómez Lozano

O que chamamos coloquialmente fotografia é uma técnica ou, melhor, um conjunto de técnicas de obtenção de imagens da realidade que surgiu durante o primeiro terço do século XIX, há quase duzentos anos.

Sempre são citados os franceses Niepce e Daguerre e o inglês Talbot como os pais da fotografia. Mas não foram esses os únicos que naquelas primeiras décadas do XIX pesquisaram sobre a obtenção mais ou menos mecânica de imagens. De fato, entre os pioneiros da fotografia cabe citar o brasileiro de origem francesa, Hercules Florence. Na realidade, Florence antecipou-se em mais de uma década diante de seus colegas europeus, desenvolvendo um procedimento para a fabricação de etiquetas baseado na fotossensibilidade dos sais da prata.

Fotografia e veracidade

Dentre as características mais marcantes das imagens fotográficas, uma das mais apreciadas é, sem dúvidas, a sua forte carga documental. Fala-se muito (e continuará falando-se disso) sobre a questão da veracidade da imagem fotográfica, um assunto realmente apaixonante. Até que ponto uma fotografia pode ser considerada um documento de veracidade inquestionável?

Ao longo da história, são inumeráveis os exemplos de fotos fictícias, de falsificações da realidade. Como, por exemplo, as de William Mumler (1832–1884), famoso fotógrafo estado unidense e introdutor de um gênero conhecido como “fotografia de espíritos”. Aparentemente, Mumler tinha a rara habilidade de retratar as pessoas junto a algum ser querido já falecido. Esse fotógrafo teve seu momento de glória quando fotografou a viúva do presidente Abraham Lincoln, supostamente, junto ao fantasma de seu marido.

Mumler morreu pobre e suas imagens foram finalmente repudiadas como vulgares impressões sobrepostas, embora (isto talvez seja o mais chocante de sua trajetória profissional) tenha sido julgado pelo delito de falsificação e declarado inocente por um tribunal.

Outro caso famoso de falsificação fotográfica é o de Nikolai Ivanovich Yezhov (1895–1940), chefe da polícia secreta soviética durante o grande expurgo dos anos 1930 e conhecido entre os foto-historiadores como “comissário de guerra fantasma”. Após sua queda na desgraça, Yezhov acabou sendo vítima da repressão stalinista que ele próprio ajudou a estabelecer. Condenado a morte, após a sua execução, foi literalmente apagado de todas as fotos em que aparecia junto a Stalin e ao resto do aparato do partido, numa grosseira tentativa de fazê-lo desaparecer da história oficial soviética.

Os casos de Mumler e Yezhov demonstram que a edição de imagens não é novidade nem algo necessariamente ligado ao Photoshop e a outros programas de edição de imagens, embora seja certo que hoje em dia resulte mais simples manipular as fotografias do que no passado.

Em todo caso, falar de “edição” quando em realidade nos referimos a falsificação (enganação, finalmente) não deixa de ser um subterfúgio e, definitivamente, uma forma de manipular a realidade.

Relação de iluminação e relação de contraste

Na conservação do patrimônio cultural, a fotografia é uma ferramenta de primeira ordem, empregada para obter a maior quantidade possível de informação a respeito dos objetos que se quer preservar. Não se trata, no entanto, de fazer belas fotos de bens culturais. Não se trata de idealizar a realidade, mas de demonstrá-la tal e como é.

O problema é que as coisas não apresentam sempre e em toda ocasião a mesma aparência. À luz de velas, é dito (e é verdade) que as pessoas têm uma aparência mais agradável que, por exemplo, sob a luz de lâmpadas fluorescentes domésticas.

É necessário desenhar um padrão de iluminação ao qual submeter todas as imagens cujo fim seja documentar de modo realista o estado de conservação dos bens culturais. Para isso, e por um lado, haverá de se controlar a *cor* da luz empregada durante a sessão. Por outro lado, deve-se controlar a disposição, a situação das fontes de luz, e com isso a *forma* em que a luz incide sobre o sujeito.

Chama-se “relação de iluminação” a diferença de iluminação recebida por cada uma das partes do sujeito. Quando todo o sujeito recebe a mesma quantidade de luz, costuma-se dizer que a relação de iluminação é 1:1 (isto é, “1 a 1”) e é a regra que deve ser seguida na hora de iluminar um objeto e reproduzi-lo adequadamente. A ideia é o seguinte: iluminemos o objeto da forma mais uniforme possível, fazendo com que todo ele receba a mesma quantidade de luz. Se esse objetivo for atingido, as partes mais claras do objeto vão refletir mais luz e as mais escuras, menos luz. Logo, todo ele será

reproduzido de maneira bastante próxima a como é percebido na realidade. Claro que existem ocasiões em que é conveniente alterar a relação de iluminação, de modo que uma parte do objeto receba mais luz do que o resto, mas geralmente se busca uma iluminação equilibrada, uma relação de iluminação de 1:1.

É por isso que, ao se fotografar em espaços exteriores e não houver fontes de luz artificial, é preferível fazer isso em dias em que o céu esteja totalmente nublado (ou, em dias de sol, procurar um lugar na sombra), pois a iluminação resulta mais uniforme nessas circunstâncias do que sob a plenitude do sol.

Uma forma relativamente simples de obter uma iluminação uniforme consiste em introduzir o sujeito numa “caixa de luz”, um espaço totalmente rodeado por algum material translúcido. Deste modo, ao situar as fontes de luz no exterior de tal espaço não serão geradas sombras consideráveis. A câmera deverá ficar igualmente fora dessa estrutura, por isso, para obter as imagens, deve-se fazer um pequeno orifício nessa estrutura.

Como já foi dito, se a cena for iluminada de maneira uniforme, as altas luzes do objeto vão se mostrar mais claras e as sombras mais escuras. A diferença máxima na luz refletida pelas diversas partes do objeto nos oferece um sinal de seu contraste. Referimo-nos então à “relação de contraste” ou diferença entre as partes mais claras e mais escuras de uma cena. A relação de contraste é, então, consubstancial à relação de iluminação, mas também à natureza intrínseca de cada objeto.

Por exemplo, se pretendo fotografar a fachada do Museu Nacional num dia nublado, a iluminação será muito uniforme (apresentando uma relação próxima a 1:1). Porém, se fotografo sob esse mesmo céu uma tela com uma figura em tons claros sobre um fundo escuro, a tela apresentará um contraste elevado, produto da diferença entre a luz que reflete o fundo escuro e a que reflete a figura (mais clara).

Portanto, o contraste não depende exclusivamente da iluminação. Uma imagem tomada com uma relação de iluminação 1:1 poderá mostrar um contraste muito maior dependendo da natureza do objeto fotografado.

Reprodução realista das cores

Resolvido o problema da uniformidade na iluminação, procede-se à questão da cor da luz a ser empregada. Como é sabido, as fontes de luz rara vez emitem uma só cor ao longo de sua vida útil. Por outro lado, tampouco costumam emitir uma cor neutra, geralmente se emite luz com a predominância de alguma cor. Nem sequer o sol emite luz neutra e da mesma cor ao longo do mesmo dia, isso sem falar das cores emitidas ao longo das diversas estações do ano. A passagem de uma mera nuvem pelo céu pode fazer com que a luz solar mude drasticamente sua cor. A cor da luz solar também varia com a latitude geográfica.

Para reproduzir adequadamente a cor dos objetos, o primeiro que precisamos é empregar fontes de luz com um *índice de reprodução cromática* elevado. O índice de reprodução cromática (que pode ser denominado em algumas ocasiões IRC, outras CRI e outras vezes Ra) é um valor indicativo da capacidade de uma fonte de luz para reproduzir fielmente as cores. As fontes de luz aconselhadas para reproduzir um bem cultural deveriam apresentar um IRC maior ou igual a 90, embora geralmente se aceitem valores sensivelmente inferiores (chegando inclusive a 80).

Tanto as luzes de incandescência como as de halogêneo ou o sol por si mesmo atingem um valor CRI de 100, o máximo da escala, pelo qual todas elas são adequadas para fotografar obras de arte. Os fluorescentes domésticos tem um valor inferior e seu uso não é recomendado para a reprodução de bens culturais. Somente alguns fluorescentes, fabricados especialmente para aplicações fotográficas, apresentam coeficientes CRI acima de 90, nesses casos seu uso é recomendado.

Algo parecido ocorre com os LED: seu valor CRI costuma estar em torno de 80, pelo que a princípio não parecem a melhor opção como fonte de luz para reproduzir bens culturais. No entanto, nos últimos tempos tem aparecido no mercado fotográfico lâmpadas a base de LED cujo coeficiente de Ra tem sido melhorado, superando inclusive o valor 90 da escala.

Além de empregar fontes de luz com um alto índice de reprodução cromática, é preciso relacionar a cor da luz com a resposta de cor do sensor da câmera digital que se esteja utilizando. Isso, felizmente, é algo relativamente simples. Nesse sentido, cabe afirmar que o desenvolvimento da fotografia digital veio para simplificar grandemente a reprodução de bens culturais. Há alguns anos, para fazer o catálogo de uma exposição era preciso andar carregando focos pesados, película calibrada especificamente para a cor da luz emitida por esses focos, uma mala de filtros coloridos para corrigir eventuais desvios cromáticos, um termocolorímetro, etc. Além do mais, os resultados nem sempre eram os ideais, porque uma revelação não tão perfeita pode prejudicar o trabalho do fotógrafo.

Hoje, como já foi dito, tudo é muito mais fácil. As câmeras digitais trazem consigo várias cores de luz (ou valores de *temperatura da cor*, escala que mede em graus Kelvin a cor da luz). Cada um desses valores corresponde a um tipo de fonte de luz: lâmpada doméstica, luz de *flash*, céu despejado, céu nublado, etc. Só é preciso ajustar o tipo de fonte de luz empregada à resposta da câmera e as cores vão se reproduzir de forma aceitável.

É claro que, se o que se quer é o melhor resultado possível é preciso dar mais um passo e calibrar especificamente a câmera para a luz de nossas fontes. Isso pode ser feito de uma forma relativamente simples, seguindo as instruções do fabricante da câmera. Para isso, o normal é utilizar como referência algum elemento neutro, geralmente branco ou cinza. Se dispuser de um termocolorímetro (algo pouco habitual, porque são caros e cada vez mais difíceis de se encontrar), pode-se medir com ele a temperatura de cor das fontes de luz e selecionar tal valor na câmera (nem todas as câmeras apresentam essa opção). Por outro lado, se fotografarmos empregando um formato bruto (ou RAW), tudo isso é desnecessário, já que se pode ajustar exatamente a cor durante o posterior processo de edição.

O modo profissional de reproduzir fielmente as cores é algo mais complexo, mas não muito mais do que isso. Consiste em criar o que é chamado de *perfil* de câmera específico, não só para a luz empregada, mas também para nosso modelo concreto de câmera.

Para perfilar uma câmera, emprega-se uma carta de cor junto com um programa de informática especialmente desenhado para isso. O procedimento consiste em fotografar uma mostra ou carta de cor em formato RAW, empregando a luz que vamos utilizar nas fotografias definitivas. Após isso, a imagem da carta de cor deve ser convertida em formato DNG (um formato de imagem bruto, aberto e universal) e selecionada pelo programa mencionado. O *software* de criação de perfis reconhece os quadros de cor da carta e designa a cada um deles um valor predeterminado RGB. Ao fazer isso, cria-se um pequeno arquivo informático, que mais tarde poderemos designar a todas as fotos realizadas com a mesma câmera e em idênticas condições de luz. Desse modo, aparentemente complexo, em menos de dez minutos pode-se criar um perfil de câmera que vai nos possibilitar reproduzir as cores do original com uma fiabilidade extrema.

Até aqui a primeira e elemental aplicação da fotografia à restauração de bens culturais não é mais nem menos do que a reprodução fidedigna do estado de conservação da peça. Um bom relatório de conservação deverá incluir imagens verazes de todas as superfícies do sujeito – tomadas frontais, laterais e traseiras – empregando diferentes esquemas de iluminação (luz frontal, luz rasante e luz transmitida pelo próprio objeto).

Fotomacrografia, fotomicroscopia, fotomicrografia

Mas a fotografia oferece muitas outras possibilidades para enriquecer a documentação dos bens culturais. Por exemplo, por meio da fotografia podem-se obter imagens de pequenos detalhes do objeto, tão pequenos que não poderiam ser vistos a olho nu. O chamado *fator de ampliação* ou relação de aumento entre o objeto original e sua imagem fotográfica é um dado indicativo do tamanho a que se reproduzirá o objeto no interior da câmera fotográfica. Expressa-se como o quociente entre imagem (I) e objeto (O) e é um conceito que estamos habituados a usar, por exemplo, quando se lê um mapa ou se usa maquetes a escala.

Segundo o grau de ampliação das imagens e o equipamento necessário para sua obtenção, podem-se destacar duas técnicas diferentes: *fotomacrografia* e *fotomicroscopia*. Geralmente se confundem ambos os conceitos e, além disso, é frequente empregar erroneamente o termo “macrofotografia” para se referir à fotomacrografia. Convém insistir, contra a crença popular, de que uma macrofotografia não passa de uma foto muito grande, sem estabelecer o valor de seu grau de ampliação em relação à imagem obtida na câmera.

Segundo o grau de ampliação na câmera do tamanho do objeto fotografado, podemos fazer uma distinção – como já foi dito – entre fotomacrografia e fotomicroscopia. O limite entre ambas as

disciplinas não é rígido, e cada autor estabelece valores distintos. O critério mais extenso estabelece para as fotomacrografias um grau de ampliação no intervalo de 1:10 e 10:1 em relação ao tamanho do objeto original. Para obter tal relação de tamanho entre o original e sua imagem na câmera, deve-se empregar uma objetiva especial que permita aproximar-se do sujeito mais do que uma *normal* o permitiria. Essas objetivas especiais para fotografar de perto costumam ser denominados por seus fabricantes “objetivas macro” ou “micro”, o que de algum modo contribui para a confusão na hora de se referir a essas técnicas especializadas de obtenção de imagens.

Ao permitir o foco a uma distância menor, as objetivas macro possibilitam a reprodução do sujeito no sensor a um tamanho maior. Atualmente, a maioria das objetivas tem uma certa capacidade “macro”, mas por não estarem desenhadas para um uso específico de perto, a qualidade de suas imagens se ressentem quando são feitas fotos de perto assim. Só algumas poucas objetivas estão desenhadas para oferecer a máxima qualidade em tomadas de perto. Costumam ser objetivas de *design* simétrico (isto é, com grupos de lentes idênticas em ambos os lados de seu centro ótico) e seu diafragma (a superfície da lente situada a maior distância do plano onde se forma a imagem) costuma ser plano ou minimamente curvo.

Se não tiver uma objetiva macro, ainda é possível obter fotomacrografias a partir do uso de acessórios como foles macro, tubos de extensão ou anéis de aproximação. Todos esses elementos permitem separar a objetiva do plano onde se forma a imagem e com isso focar a uma distância menor, com o qual se aumenta a razão de ampliação. Infelizmente, o emprego de quaisquer desses acessórios reduz a quantidade de luz que chega ao sensor e aumenta a *difração*, fenômeno ótico-físico pelo qual a qualidade da imagem se reduz.

Outros acessórios que podem ser usados para obter fotomacrografias são as lentes de aproximação e os anéis inversos. Estes últimos permitem instalar a objetiva sobre o corpo da câmera por meio do diafragma, isto é, ao contrário de como isso é feito tradicionalmente. Uma objetiva assim inversa vê reduzida sua distância mínima de foco, o que permite que se tirem fotos a uma distância menor, aumentando a relação de tamanho entre objeto e imagem.

Quando precisemos obter imagens num grau de ampliação em câmera maior de 10:1, falamos de *fotomicroscopia*. Para obter esta razão de ampliação tão elevada, não basta empregar uma câmera convencional; é preciso empregar um microscópio, por isso o nome.

É preciso insistir no fato de que o conceito de ampliação faz referência ao tamanho da reprodução *no interior da câmera, no sensor*. É muito importante ter isso presente, pois, como se sabe, é possível ampliar uma imagem original pequena – como a de um negativo ou uma diapositiva ou aquela obtida pelo sensor de uma câmera digital moderna – e fazer com ela uma imagem tão grande como a fachada de um edifício. Porém, essa imagem não seria uma fotomacrografia, mas uma “macrofotografia” (isto é, uma foto grande). Não é, portanto, apropriado empregar como sinônimos conceitos tais como fotomacrografia e macrofotografia, algo que – por outro lado – ocorre inclusive em alguns manuais de fotografia.

Quanto ao termo *fotomicrografia*, muitas vezes se emprega – erroneamente – como sinônimo de fotomicroscopia. Na realidade, a fotomicrografia não tem nada a ver com as técnicas antes descritas, já que consiste na reprodução fotográfica de documentos com suportes reduzidos (tais como microfilmes ou microfichas).

Por serem tão pequenas, as fotomicrografias não podem ser observadas a olho nu e requerem algum meio de ampliação para serem vistas. As fotomicrografias mais antigas de que se tem notícia são as do John B. Dancer (1812–1887) que obteve em cerca de 1850. As imagens de Dancer são tão pequenas que para poder vê-las adequadamente é necessário empregar um microscópio.

Fotografia panorâmica, fotografia esférica e multirresolução para mosaicagem de imagens

A fotografia panorâmica constitui outro recurso de grande utilidade na hora de documentar o patrimônio cultural, especialmente os espaços arquitetônicos. A origem de seu uso remonta ao início da fotografia. Os primeiros panoramas consistiam em daguerreótipos tomados sucessivamente a partir do mesmo lugar, por meio do giro da câmera sobre um eixo vertical.

Desde esse momento e ao longo da história da fotografia, se desenharam numerosos modelos de câmeras panorâmicas que permitem obter um amplo ângulo visual numa única imagem. Essas câmeras empregavam às vezes um objetivo móvel para impressionar, parcialmente e pouco a pouco, a película fotográfica. Em outras versões, era a película a que se movimentava ao redor de uma objetiva imóvel.

Hoje em dia, a fotografia panorâmica goza de uma inusitada efervescência. Existem numerosos programas informáticos que permitem unir séries de fotografias para gerar panorâmicas de até 360° de circunferência. O mercado oferece também numerosos modelos de rótulas panorâmicas, algumas delas motorizadas.

Também é possível gerar mosaicos compostos por várias filas e colunas de imagens. De modo similar ao que ocorre com as panorâmicas, esses mosaicos alcançam uma resolução muito elevada, devido a que a imagem final está composta por muitas imagens parciais da mesma cena, juntas por meio de um *software*. As fotografias assim obtidas costumam ser denominadas *multirresolução para mosaicagem de imagens* e podem ser guardadas como arquivos de imagem (tais como .jpg ou .tif) e também como arquivos de vídeo (.wav ou .html) sobre os quais é possível se deslocar movimentando o cursor. Por outro lado, muitas câmeras digitais permitem realizar numa única tomada imagens panorâmicas de até 360°, sem necessidade de pós-produção.

Também é possível obter imagens que percorram um espaço esférico completo. Esse tipo de imagem é útil especialmente na hora de documentar o interior de edifícios ou, por exemplo, em

jazidas arqueológicas. As imagens esféricas guardam-se em formato de vídeo e podem ser percorridas com ajuda do *mouse*. O número de imagens necessário para obter um panorama esférico dependerá do ângulo coberto pela objetiva empregada. Tal ângulo depende tanto da distância focal da objetiva como do tamanho do sensor da câmera utilizada. Nesse sentido, quanto menor for a distância focal da objetiva empregada e maior for o tamanho do sensor, o número de imagens necessário para obter uma imagem esférica será menor, o que vai reduzir as exigências do equipamento informático a ser usado na montagem.

Fotografia infravermelha (IR)

O trânsito entre os séculos XVIII e XIX foi uma época de grande atividade científica. Entre outros grandes avanços, dois foram fundamentais para o desenvolvimento posterior da ciência: em 1800, enquanto estudava a decomposição da luz branca através do uso de um prisma de vidro, Sir William Herschel (1738–1822) descobre a existência de certas radiações invisíveis, situadas justamente *além* do vermelho e passa a chamá-las *ultravermelho* [hoje em dia são chamadas de *infravermelhas* (IR)]. Um ano depois, o alemão Wilhelm Ritter (1776–1810) descobre que também *mais perto* do violeta existem radiações invisíveis, e as chama *ultravioletas* (UV).

Todos os materiais fotográficos a base de prata são sensíveis às radiações ultravioletas, mas não às infravermelhas. Os primeiros materiais fotográficos somente eram sensíveis às radiações UV, violetas e azuis. Durante o último quarto do século XIX, e graças às investigações do cientista alemão Hermann Wilhelm Vogel (1834–1898), a sensibilidade das emulsões fotográficas foi se estendendo, primeiro até o verde, depois até o amarelo e mais tarde até o laranja. A princípios do século XX, já era possível alcançar o vermelho, com o que se completava a sensibilização a todas as cores da luz visível. Nos próximos anos, a evolução da indústria fotoquímica permitiu desenvolver película fotográfica sensível, inclusive, além do vermelho, na região IR do espectro, com o limite em torno dos 1.150nm. Posteriormente, não fora possível estender a sensibilização do material fotográfico além desse limite e, de fato, a película IR (que ainda hoje continua sendo fabricada, em sua versão para imagens em branco e preto) não costuma ser sensível além dos 900nm.

Como é sabido, as câmeras digitais dispõem de um sensor composto por um grande número de células fotossensíveis de silício (Si), chamadas *pixels*. Há vários tipos de sensores digitais, os mais comuns são os CCD e os CMOS. Sua estrutura é similar: ambos tipos de sensores constam de um número variável de fotocélulas, cada uma delas coberta por um filtro vermelho (R), verde (G) ou azul (B). As fotocélulas costumam estar dispostas no que é conhecido como *estrutura* ou *pauta Bayer* e que consiste numa quadrícula formada por filas e colunas de *pixels* R, G e B. O número total de células fotossensíveis com filtro verde é o dobro que o das células com filtro vermelho ou azul. Dito de outro modo, há tantos

pixels sensíveis ao G como a soma dos sensíveis ao R e ao B. Isso é assim justamente para conseguir que a sensibilidade às cores da câmera seja similar à de nossos olhos, que é maior ao verde e menor na medida em que nos aproximamos aos extremos do espectro visível (azul e vermelho).

Além dos CCD e dos CMOS, há um terceiro tipo de sensores digitais, o conhecido como Foveon X3, cuja estrutura é diferente à dos anteriores, pois todos seus *pixels* são sensíveis a R, G e B.

Independentemente do tipo de captador que incorpore uma câmera fotográfica, sua sensibilidade espectral não se limita às cores da luz visível. As câmeras convencionais também são sensíveis a uma porção do espectro IR, concretamente a que se estende aproximadamente até os 1.000nm.

De acordo com isso, qualquer câmera digital poderia captar radiações IR. Ou, o que acaba sendo a mesma coisa, qualquer câmera digital poderia ser utilizada para fazer fotografias IR.

Na realidade, os fabricantes costumam incorporar um filtro anti-IR (denominado normalmente filtro hot mirror) sobre o sensor da câmera para evitar que as radiações IR possam chegar a este e, com isso, afetar a reprodução dos tons.

Alguns modelos de câmera permitem retirar este filtro hot mirror, de modo que, ao fazê-lo, a sensibilidade da câmera ao IR se multiplica exponencialmente. Em outros casos, o filtro impede somente de forma parcial a passagem das radiações IR, pelo que bastará aumentar adequadamente o tempo de exposição para se obter imagens IR aceitáveis. Por último, existem no mercado numerosas empresas dedicadas a eliminar o filtro anti-IR das câmeras digitais, substituindo-o por um material da mesma grossura, mas transparente a esse tipo de radiações.

Além da possibilidade de se empregar câmeras convencionais – modificadas ou não – e das câmeras que levam um filtro hot mirror que pode ser retirado, de vez em quando aparece no mercado algum modelo de câmera especificamente desenhado para fotografia IR. Alguns desses modelos não empregam sensores de silício, mas de arsenieto de índio e gálio (InGaAs). A sensibilidade dessas câmeras abrange radiações entre 0.9–1.7 μ m, pelo qual (ao não ser sensível à luz visível) não precisa de filtros.

Além de dispôr de uma câmera sensível às radiações IR, é preciso usar uma objetiva adequada para captar esses tipos de radiações. De forma análoga, ao se referir à fotomacrografia, existem algumas objetivas especialmente desenhadas para oferecer sua melhor resposta na porção IR do espectro. Sempre que o orçamento permitir, essas objetivas especiais devem ser escolhidas na hora de fazer fotos IR de qualidade máxima.

Se o orçamento disponível não for suficiente para isso e for necessário optar por empregar uma objetiva convencional, é preciso considerar que algumas destas podem incorporar em alguma ou várias das suas lentes coberturas que refletem parcial ou totalmente as radiações IR. Isso vai provocar a aparição de uma área central mais clara no centro da imagem. Esse defeito é conhecido como “*hot spot*”

e pode, além do mais, gerar certo tingimento (geralmente em tom avermelhado, azulado ou magenta). Dependendo do modelo de câmera, da objetiva utilizada e inclusive da abertura do diafragma a usar, o efeito pode ser maior ou, pelo contrário, desaparecer.

Para obter imagens IR, além de uma câmera e objetiva adequada, é preciso usar algum filtro que impeça a passagem das radiações visíveis e que permita o passo das radiações IR. Para esse fim, fabricam-se numerosos filtros, cada um deles com um umbral de transmissão diferente. Também podem ser empregadas duas lâminas ou filtros polarizadores cruzados (isto é, com ângulos de polarização perpendiculares em relação ao outro). Colocados desta forma, dois filtros polarizadores impedem a passagem da luz visível, mas não o da luz IR.

Como fontes de luz para fotografia IR podem ser usadas todas as que emitem esse tipo de radiação invisível. Assim, as lâmpadas incandescentes e halogêneas, o *flash* eletrônico e alguns tipos de LEDs são perfeitamente úteis para esse tipo de fotografia. Não é o caso do sol, pois embora este emita IR, a quantidade dela que chega varia em função da meteorologia, latitude, hora do dia ou época do ano.

Para que uma imagem IR ofereça informação de algum valor para a documentação dos bens culturais, deve ser processada adequadamente. É muito raro obter uma imagem IR útil diretamente da câmera.

Quando obtemos uma imagem IR, sua aparência costuma ser mais ou menos monocromática (avermelhada ou verde, de acordo com o modelo de câmera). Sempre é necessário editá-la para melhorar seu contraste. Por isso, é conveniente – dir-se-ia, inclusive, que imprescindível – empregar formatos brutos (RAW) na hora de fazer fotografias IR, já que se tomamos as fotos em algum formato preeditado (como o comum .jpg), sequer teremos possibilidade de melhorar seu aspecto durante a edição.

Como regra geral, as imagens IR cujo fim seja a documentação de bens culturais se transformam a preto e branco, embora em ocasiões e segundo o filtro empregado na tomada, é possível obter certas (poucas) cores, que eventualmente poderiam oferecer informação de alguma utilidade.

Algumas das aplicações mais comuns da fotografia IR na documentação de bens culturais são o estudo aéreo de estruturas arqueológicas enterradas ou semienterradas pela vegetação, do desenho subjacente em obras pictóricas ou de documentos carbonizados ou censurados.

Existem dois procedimentos para obter imagens IR. Cada um deles pode oferecer informação diferente, pela qual pode ser empregado um ou outro, dependendo do caso.

O procedimento conhecido como *reflectância no infravermelho* é o mais comum e consiste no registro fotográfico das radiações infravermelhas que reflete um sujeito ao ser iluminado por uma fonte de luz IR. Ao ser exposto a radiações invisíveis, um sujeito pode absorvê-las, refleti-la ou transmiti-las, de modo semelhante a como seria feito com as radiações visíveis. No caso de refletir parcial ou totalmente as radiações IR recebidas, estas poderiam atingir a câmera e – após atravessar a objetiva – incidir sobre o sensor digital. Para que a imagem obtida corresponda unicamente a radiações IR, é preciso inserir um

filtro sobre a objetiva, de modo que impeça o passo ao resto de radiações, tanto visíveis como UV. A princípio, qualquer fonte de luz convencional pode ser empregada para essa técnica, sempre que emita uma quantidade suficiente de radiações IR. Por outro lado, não é necessário filtrar as fontes de luz, pelo qual é possível trabalhar com luz visível.

A reflectância infravermelha aplica-se com êxito no estudo das tintas: as que são a base de preto carvão ou azul da Prússia mostram-se muito escuras ao ser fotografadas pela reflectância de infravermelho, enquanto as ferrogálicas tendem a mostrar uma aparência cinza (salvo as que tenham sido secadas, o que elimina delas o galato férrico e, com isso, reduz a opacidade ao IR). Por sua vez, as tintas feitas de anilina se mostram transparentes ou semitransparentes às radiações IR.

São famosos os trabalhos do Dr. Bendickson, da Biblioteca Huntington, que conseguiu restituir com ajuda dessa técnica o conteúdo de um manuscrito do século XVII censurado pela Inquisição. Devido a que a tinta empregada pelo censor mostrava-se transparente ao IR, não foi difícil obter imagens fotográficas nítidas das passagens censuradas. A reflectância IR também permite decifrar documentos deteriorados pelo tempo ou carbonizados. Para isso, é preciso que exista alguma diferença física entre o suporte e o resíduo escrito. Quando isso ocorre, o primeiro será reproduzido em tom claro – devido à sua maior capacidade para refletir o IR – enquanto a tinta carbonizada vai se mostrar em tom escuro, pela sua maior absorção de tais radiações. Por esse motivo, a reflectância IR tem sido empregada com grande êxito, por exemplo, para o estudo dos famosos papiros do Mar Morto.

A outra técnica de fotografia infravermelha que se emprega na conservação é a *luminiscência infravermelha*. Está baseada no fenômeno pelo qual certos materiais geram radiações ao serem estimulados por determinadas emissões de luz. Dependendo da distribuição espectral da luz geradora, o sujeito poderá ou não responder a ela. No caso de ser assim, a resposta vai consistir na emissão de radiações de maior longitude de onda do que as originais. Quando a resposta é em forma de radiações infravermelhas, falamos de luminiscência (ou fluorescência) infravermelha. A luminiscência infravermelha emprega geralmente uma ou várias fontes de luz filtradas para emitir somente radiações visíveis de uma determinada longitude de onda. Igualmente e para evitar que qualquer radiação não infravermelha possa alcançar o sensor, é preciso colocar um filtro opaco diante da objetiva. Esse filtro vai impedir a passagem tanto da luz visível como da luz ultravioleta, permitindo unicamente às radiações IR penetrar no interior da câmara.

Essa técnica é especialmente de utilidade em arqueologia, devido à grande e díspar fluorescência de alguns minerais e pigmentos usados na confecção de numerosos objetos arqueológicos.

Reflectografia de infravermelho

A reflectografia de infravermelho surge a finais dos anos 1960, a partir das pesquisas do holandês Van Asperen de Boer, que empregava uma câmara de vídeo que continha um tubo Vidicon, sensível ao infravermelho. Esse sistema conseguia perceber radiações de até 1.300nm, pelo qual chegava a elevar o limite oferecido pela película infravermelha que se comercializava na mesma época, cujo limite ficava em torno aos 900nm. Além do mais, a reflectografia de infravermelho oferecia uma vantagem imediata: não era preciso esperar a revelação do material para saber se este oferecia alguma informação escondida da luz visível.

Por outro lado, a baixa qualidade das imagens obtidas por meio da reflectografia de infravermelho obrigava a tomar imagens parciais do objeto para, depois disso, juntá-las, de forma similar ao que ocorre hoje em dia com a multirresolução para mosaicagem. Esses mosaicos reflectográficos, realizados de forma artesanal, deviam ser fotografados novamente para obter uma imagem final conjunta.

Atualmente, o termo reflectografia é empregado geralmente para se referir a sistemas de captação com limiar infravermelho superior ao acessível com câmeras convencionais. Porém, é certo que qualquer câmara fotográfica digital capaz de captar radiações infravermelhas e de guardá-las em formato de vídeo poderá perfeitamente ser considerada um reflectógrafo de infravermelho, herdeiro da mais pura tradição dos protótipos de Van Asperen de Boer.

Fotografia multiespectral e hiperespectral

Na documentação fotográfica de obras de arte, um caso excepcional é constituído por certas câmeras que oferecem a possibilidade de obter simultaneamente imagens originadas de diversas radiações, visíveis ou não. Para isso, essas câmeras incorporam filtros internos que permitem escolher a categoria precisa de radiações que se quer empregar na obtenção de cada imagem. Essas câmeras são capazes de obter, de forma precisa e simultânea, imagens de diferentes porções do espectro, de uma largura mínima de aproximadamente 100nm, e recebem o nome de *multiespectrais*.

O estado atual de tecnologia não permite cobrir todo o espectro fotográfico com um único modelo de captador multiespectral. Existem até cinco classes de atuação definidas para esse tipo de dispositivo de imagem [*UV*, com uma classe de captação de longitudes de onda entre 200 e 400nm; *Visível-NIR* (400–1000nm); *IR Próximo* ou *SWIR* (1000–2500nm); *IR Médio* ou *MWIR* (3000–5000nm) e *IR Distante* ou *LWIR* (8000–12000nm)], se bem que, até a data, somente os três primeiros já foram aplicados na conservação-restauração de obras de arte.

Também os sistemas *hiperespectrais* geram uma série de imagens de diversas porções do espectro visível, assim como do ultravioleta e do infravermelho. À diferença do que ocorre com os captadores multiespectrais, a precisão desses outros dispositivos permite obter imagens em bandas de radiação de

tão somente 10nm ou ainda menores. Também permite combinar imagens obtidas a partir de diferentes bandas de radiação. Desse modo, podem-se sintetizar e comparar diversas imagens para avaliar possíveis diferenças entre elas.

Fotografia ultravioleta (UV)

As radiações ultravioletas estão divididas em três grandes regiões (UVA, UVB e UVC), das quais somente a primeira se emprega em fotografia convencional. Para empregar UVB, é preciso utilizar objetivas com lentes de quartzo, já que o vidro é opaco a essas radiações. O UV distante (UVC) não se usa em fotografia (emprega-se em medicina, para atacar tumores, etc).

De forma análoga ao que se referem ao falar em fotografia infravermelha, a técnica conhecida como *fluorescência UV* recolhe a luz visível refletida por uma espécie previamente estimulada com luz UV. Nesse sentido, seria mais preciso denominá-la – como fazem alguns – “fluorescência induzida por UV visível”.

Essa técnica emprega, pelo menos teoricamente, fontes de luz que somente emitem UV. Na prática, empregam-se fontes de *luz negra*, isto é, fontes de luz filtradas para emitir radiação UV juntamente com uma pequena quantidade de radiação visível (de cor roxa ou violeta). As lâmpadas de luz negra podem ser lâmpadas de Wood (lâmpadas de vapor de mercúrio revestidas com óxido de níquel) ou as básicas fluorescentes revestidas de um acetato ou pintadas de cor violeta escuro ou preto.

Para obter imagens produto da fluorescência gerada por radiações UV, é preciso montar sobre a objetiva um filtro que impeça a passagem de tais radiações. Assim é que se evita que a energia excitadora chegue ao sensor digital da câmera e se misture com a energia produzida durante a excitação.

A técnica da fluorescência UV é de grande utilidade no campo da conservação: por exemplo, usa-se com êxito para detectar a existência de repintadas (que não costumam fluorescer tanto como o material original, já envelhecido) ou durante a eliminação de um verniz, para comprovar se resta algo a ser eliminado (o verniz antigo ainda presente sobre a peça aparecerá mais claro devido à sua maior fluorescência). Igualmente pode ser empregada no estudo de pinturas rupestres ou para detectar restos de adesivos empregados em restaurações prévias de objetos arqueológicos. Por meio dessa técnica e dependendo do material excitado, é possível gerar diferentes cores. O estudo das diferentes respostas – em cor e intensidade – demonstra-se eficaz na análise de pigmentos.

Por sua vez, a técnica conhecida como *reflectância UV* registra os raios UV refletidos por uma superfície. Para isso, emprega qualquer fonte de luz emissora de UV, assim como um filtro opaco (sobre a câmera) para impedir a passagem de radiação não UV ao sensor digital. Essa técnica não é usada tanto como a fluorescência UV no campo da documentação de bens culturais.

Fotografia como substituto ou complemento do objeto original

Até aqui, foi vista uma série de aplicações da fotografia para documentação. Na sua função como ferramenta ao serviço da conservação de bens culturais, a fotografia pode também desempenhar a função de substituição do objeto original. Em realidade, essa função é consubstancial à natureza do meio. Desde suas origens, a fotografia tem sido valorizada pelo seu realismo até o ponto que alguns críticos exaltados chegaram a preferir as cópias fotográficas aos sujeitos originais que apareciam representados nelas.

Essa tradição da imagem fotográfica como substituta do sujeito original pode ser tracejada, por exemplo, nas imagens de crianças mortas, tão extensas durante o século XIX, numa época em que a mortalidade infantil era enorme e o retrato *post mortem* era a única coisa que permitia a seus parentes rememorar ao pequeno descendente tal como era.

Muito mais próximo acaba sendo o costume de muitos museus e coleções de colocar uma imagem dos quadros itinerantes junto ao lugar que ocupam habitualmente, outra forma (mais rude, se quiser assim) de substituir ao objeto real pela sua imagem.

Enraizado de alguma forma com essa tradição, mas sem dúvidas com um maior impacto pela sua semelhança com o objeto real e sua síntese como mesmo, cabe assinalar o emprego de imagens fotográficas como elemento do processo de restauração de obras de arte. Assim, a empresa espanhola Arsus Paper desenvolveu em colaboração – entre outros – com a multinacional Hewlett Packard e o Conselho Superior de Pesquisas Científicas (CSIC) um produto chamado Papelgel[®] e que é um material copolímero laminar, imprimível e biodegradável. De aspecto muito similar aos papéis para impressão convencionais de qualidade fotográfica, o Papelgel permite transferir imagens fotográficas de grande qualidade a objetos com volume, sem apenas limitação de tamanho, forma ou textura.

O primeiro uso que se deu a esse novo material foi a reprodução *in situ* e na escala real dos afrescos de várias igrejas românicas do Pirineu. Posteriormente e em colaboração com a Universidade Politécnica de Valência, Arsus Paper tem usado com sucesso o Papelgel na reintegração cromática de grandes faltas em pintura mural. Desse modo, foi possível transferir imagens fotográficas sobre morteiros de cal, sem necessidade de usar adesivos intermediários, que poderiam afetar a permeabilidade do suporte natural. Labores desse tipo têm sido desenvolvidos na restauração de pinturas murais de Antonio Palomino, na igreja dos Santos Juanes de Valência (Espanha).

CURRICULUM VITAE

DAVID GÓMEZ LOZANO

Doutor [Ph.D.] pela Universidade Complutense de Madrid. Licenciado em Publicidade e Relações Públicas, pela Faculdade de Ciências da Informação da Universidade Complutense de Madrid. Especialista universitário em Fotografia Publicitária pela Faculdade de Ciências da Informação da Universidade Complutense de Madrid. Técnico especialista em Imagem e Som pela IFP, Príncipe Felipe de Madrid. Vice-diretor e professor titular de Fotografia da Escola Superior de Conservação e Restauração de Bens Culturais.

CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE ARTE CONTEMPORÂNEA – INSTALAÇÕES DE ARTE E NOVOS MEIOS

Arianne Vanrell

Os artistas fazem experiências, desde sempre, com as novas descobertas e exploram as possibilidades técnicas e científicas de sua época e de seu entorno para dar forma a suas ideias por meio de propostas artísticas que são o reflexo de seu lugar de origem ou contexto social, de seu tempo, suas inquietações e pensamentos profissionais ou coletivos.

Durante as últimas décadas, a descoberta de novos materiais e as inovações tecnológicas têm acompanhado os artistas na produção de um discurso cada vez mais elaborado, ao mesmo tempo que os novos instrumentos de comunicação e a acelerada progressão do mundo atual se refletem em propostas mais interativas, que, da mesma forma que nos processos vivenciais, precisam se expressar, através de todo tipo de formas, suportes, ferramentas e elementos tangíveis e intangíveis.

O desafio da conservação nos museus de arte contemporânea reside na dificuldade de preservar não só a matéria original e o aspecto estético das obras, mas conservar e transmitir as ideias e os enunciados conceituais do artista através de exposições e montagens pormenorizadas, nas quais são recriadas as sensações propostas, empregadas pelo artista como veículos de comunicação.

A conservação da proposta original do artista deve se apoiar numa documentação exhaustiva que permita entender o valor e o papel de cada um dos elementos que conformam a obra de arte e facilite a compreensão integral da mesma.

Os elementos tangíveis, que podemos restaurar e conservar através do cuidado de sua materialidade, expõem novos desafios para a conservação pelo número inesgotável de materiais industriais ou artesanais que são utilizados pelos artistas em função de suas necessidades de expressão, sem considerar fatores

de estabilidade ou de conservação material, deparando-nos com frequência com peças usadas de forma experimental ou com técnicas e/ou materiais incompatíveis entre si, muito precárias ou pouco estáveis.

As relações espaciais estabelecidas na montagem dos elementos tangíveis ou a “tensão” que apresentam entre si os componentes de instalações de arte durante sua exposição podem alterar a percepção geral da obra e influir ou modificar a maneira com que apreciamos as sensações necessárias para apoiar o discurso do artista, junto com outros elementos sensoriais, como a iluminação, o tato, o som, o cheiro ou outros recursos que permitam evocar recordações, experiências, sentimentos ou emoções importantes dentro da sua narrativa.

A conservação desses elementos sensoriais se apoia numa documentação de qualidade que permite compreender, de forma objetiva, a transcendência e a hierarquia de cada elemento dentro da instalação. Essa informação, processada e editada, serve de base para elaborar protocolos de intervenção, realizar estudos para determinar os riscos potenciais de perdas materiais ou conceituais e argumentar calendários de ação em função das necessidades, da fragilidade das obras ou dos custos da recuperação de cada um dos seus elementos, sem perder de vista as possibilidades técnicas e financeiras de cada museu.

Durante a instalação de obras em exposições temporárias, muitas delas com a participação ativa dos artistas, podemos fazer um contraste entre a informação teórica e os problemas práticos que se apresentam e resolvem durante o processo de montagem de peças complexas. Os contratemplos ou inconvenientes que surgem ao adaptar o espaço de exposição às necessidades de cada instalação, reinterpretar o percurso do espectador, definir a intensidade da luz, o som ou qualquer outro elemento sensorial com a ajuda de seus criadores, ou, em sua ausência, de seus assistentes ou montadores, nos permite esclarecer dúvidas e entender melhor a mensagem que se quer transmitir e a reação que se deve esperar do público.

A boa comunicação entre todos os departamentos que trabalham diretamente com as obras na montagem de exposições é essencial para obter informação útil que possibilite a montagem de mostras sucessivas sem depender da supervisão direta do artista.

O Departamento de Conservação do Rainha Sofia participa ativamente no processo de produção, avaliação e manutenção das obras da coleção do museu, para o qual é realizado um estreito acompanhamento das necessidades de cada peça em exposições dentro e fora de nossa instituição. É responsável pelo controle das condições de empréstimo e o acompanhamento dos deslocamentos, montagens e desmontagens de suas obras em empréstimos para instituições externas e pelo cuidado de peças de outras instituições que participam temporariamente em nossas mostras expositivas.

Em cada empréstimo é avaliada a qualidade de nossa informação, conferindo que esteja sendo interpretada de forma adequada pelas diferentes equipes da exposição, embora estas não conheçam todos os detalhes da peça. Isso nos ajuda a melhorar e adaptar nossas instruções e manuais de boas práticas e as regras para a manutenção de exposições. Também permite identificar as necessidades

técnicas específicas de cada instalação para definir os pré-requisitos de espaço que devem se cumprir para expôr determinadas obras.

Graças à troca de experiências com outras instituições durante projetos de investigação e ao contato contínuo com outros museus, conseguimos comparar nossas ideias e procedimentos com os de outras instituições, avaliar sua idoneidade e aplicar a nossos protocolos em função das características e das necessidades de nossas coleções.

A base de dados do museu recolhe essas modificações e permite armazenar a informação que provém do artista, bem como o histórico de modificações, atualizações ou explicações adicionais consideradas necessárias à sua melhor compreensão.

Em exposições complexas é produzida informação adicional dirigida aos vigias da sala, o que enfatiza as singularidades ou características das obras que requerem uma maior atenção ou cuidado, contribuindo para melhorar a resposta dos responsáveis pelo cuidado das obras em exposição e a comunicação, em caso de incidentes, com o Departamento de Exposições Temporais, Restauração ou Segurança.

O departamento de Conservação Restauração e a difusão

Além do trabalho prático que desenvolve durante o estudo de suas obras ou a montagem de exposições, o Departamento de Conservação - Restauração vem fazendo, nos últimos anos, um esforço importante de comunicação e difusão através da página *web* do museu. Nela queremos compartilhar o trabalho realizado pelo departamento, o qual se divide em: formação, projetos e processos.

A “formação” é muito importante para nós. O Departamento de Conservação-Restauração do museu Rainha Sofia é a sede do Grupo Espanhol de Arte Contemporânea do Instituto Internacional para Conservação, e faz treze anos que realiza uma jornada anual de conservação e restauração de arte contemporânea que atualmente dura dois dias e convoca anualmente a mais de quatrocentas pessoas, muitas delas estudantes.

Desde o início, as jornadas de conservação costumam se desenvolver em fevereiro, coincidindo com a semana da Feira de Arte Contemporânea de Madri (Arco), para aproveitar essa data de encontro com a arte contemporânea internacional em nossa cidade, o que propicia a participação de um número cada vez maior de profissionais estrangeiros, entre os que se destacam a presença de colegas de Portugal, Itália, América Latina, Estados Unidos e Canadá.

Nessa página eletrônica é oferecida informação sobre nossa participação em seminários, cursos e congressos – como é o caso deste Seminário Internacional de Gestão Museológica, em Brasília –, bem como o *link* da página principal de cada evento, sua ficha de inscrição e qualquer outra informação que possa ajudar a promover esses eventos e facilitar a participação de todos os interessados.

O Departamento de Conservação-Restauração do museu coordena, junto a Universidade Complutense de Madri, o Mestrado de Conservação e Restauração de Arte Contemporânea, do qual também participam a Cinemateca Espanhola, MediaLab Prado e um nutrido grupo de profissionais de instituições museológicas e universidades.

O mestrado propõe a possibilidade de realizar práticas nos centros participantes, um dos quais é nosso Departamento de Conservação, pelo que passam a maior parte dos alunos em vivências com duração de três meses.

Nessas vivências realizam-se exercícios práticos em função dos interesses dos alunos e do trabalho programado pelo departamento, com a intenção de obter experiências dentro do contexto laboral e aplicar os conhecimentos obtidos nas aulas teóricas, como por exemplo desenvolver propostas e protocolos de montagem para instalações de arte, avaliar riscos de perda conceitual ou material durante processos de restauração ou de exposição de obras interativas, desenhar entrevistas para artistas com os quais tenham trabalhado na montagem de suas obras em exposições dentro do museu e aprender a redigir e editar a informação obtida para facilitar seu uso e incorporar à base de dados do museu.

Também se propõem exemplos de participação com outros departamentos do museu nos quais esteja em destaque o trabalho em equipe. Um exemplo de sucesso dessa colaboração é o projeto Museu a Mão, desenhado e proposto pelo Departamento de Educação do museu para integrar novos públicos, entre os quais se destacam os cegos que frequentam o museu por meio de visitas guiadas.

Nosso departamento participa nesse projeto para estabelecer os parâmetros de conservação aplicáveis à seleção de obras dos percursos táteis, melhorando o acesso a esculturas selecionadas, por meio do desenho de dispositivos de segurança e da assessoria na elaboração de modelos a escala passíveis de manipulação antes de acessar a obra original, para ajudar na compreensão integral de objetos de grande tamanho e/ou facilitar a apreensão do processo criativo de alguns artistas.

Em “processos”, publica-se informação sobre intervenções de restauração, estudos ou tratamentos em obras de nossa coleção de uma forma clara e amena, dirigida a estudantes, profissionais e público geral com informações claras e concretas sobre o trabalho interno do departamento. Foi muito bem acolhida por parte do público a possibilidade de acessar a estudos prévios a intervenções de restauração e às imagens realizadas com luz visível, raios x, infravermelho ou ultravioleta que se utilizam para identificar restaurações anteriores, deteriorações, repintadas, arrendimentos. Também se destacam estudos interessantes que mostram a reutilização de suportes em algumas pinturas ou as singularidades no uso de materiais ou técnicas em peças importantes da coleção, assim como a explicação dos resultados obtidos a partir de análises químicas realizadas como parte do processo de estudo prévio às intervenções de restauração.

Os “projetos” de pesquisa, a participação e o intercâmbio de conhecimentos são muito importantes para melhorar nossas competências profissionais e aprofundar o estudo de nossas coleções. Podemos destacar os últimos projetos: Inside Installations, Practic ‘s e Refectum #1.

A participação em Inside Installations nos permitiu desenvolver temas específicos para o cuidado de instalações de arte e de trocar pontos de vista com todas as instituições e especialistas que fizeram parte dele.

A heterogeneidade das instalações de arte fez com que fosse propícia sua análise e observação através de estudos de caso, com o objetivo de analisar as singularidades e necessidades dessas obras em ensaios práticos, resolver dúvidas, problemas técnicos e conceituais, avaliar a idoneidade da documentação fornecida pelos artistas e oferecer novos dados durante o processo de trabalho de montagem, realizado em companhia do artista ou de seus colaboradores. Esse projeto tem modificado nossa documentação e modelos de atuação, nossa capacidade de análise e compreensão das necessidades de conservação, exposição, estudo e difusão de obras complexas.

A difusão desses projetos estimulou o interesse de países da América Latina, com os que o Departamento de Conservação-Restauração do museu estabeleceu convênios de formação e de assessoria para aplicar os protocolos desenvolvidos no projeto inicial às características e necessidades das obras, aos profissionais e às possibilidades técnicas das instituições e museus da Argentina e do Uruguai.

Em ambos os casos, foram propostos objetivos em função das necessidades e características das obras. Os excelentes resultados obtidos facilitaram a realização de posteriores trabalhos multidisciplinares, graças a mais apoios institucionais.

Projetos como Practic's (Practices, Research, Access, Collaboration, Teaching in Conservation of Contemporary Art), enfatizam a busca de soluções para melhorar o acesso e a compreensão, apreciação e valorização da arte contemporânea.

Como parte desse projeto, organizou-se o congresso internacional Contemporary Art: Who Cares?, a publicação do livro *Inside installations, theory and practice in the care of complex artworks*, o filme documentário *Installation art: who cares?* e encontros em Liubliana e Porto para dialogar sobre como melhorar o acesso e a compreensão do público à arte contemporânea.

A troca de ideias e a participação ativa de profissionais de diferentes áreas de conhecimento têm propiciado a criação de novas redes de Incca, (International Network for Conservation of Contemporary Art) no centro e leste europeu, na Itália, França, América do Norte, Escandinávia e América Hispânica, que reúne países e profissionais da América Latina, Espanha e Portugal.

O grupo Incca América Hispânica está ligado diretamente à www.ricac.net, que é a plataforma *online* da Rede Ibero-americana de Conservação de Arte Contemporânea (Ricac), desenvolvida para facilitar a troca e difusão de seus membros em suas línguas maternas, espanhol e português, o que permite um fluxo mais rápido de informação e facilita a participação dos profissionais dos países que a integram.

Outro projeto desenvolvido no departamento foi o Refectum #1, que propôs, através do estudo de caso da obra *6 TV Dé-collage / 1963-1995*, de Wolf Vostell, processos de documentação e conservação de obras digitais.

Faz vários meses que existe o trabalho no projeto Viagem ao Interior do Guernica, para o qual se desenvolveu um sistema de obtenção de imagens robotizadas pelas quais foram capturadas milhares de imagens e dados com luz visível, infravermelho, multiespectral, ultravioleta, *scanner* em 3D e reflexos espectrais de grande resolução. A partir desses dados, poderemos obter uma grande quantidade de informação sem sequer tocar a obra, oferecendo a possibilidade de acessar novos dados sobre os materiais e a técnica dessa peça-chave de nossa coleção.

Atualmente estamos começando a estudar alternativas para pôr em prática novos projetos de pesquisa sobre a coleção do museu, baseando-nos nas possibilidades de análise que oferecem as humanidades digitais e as metodologias e ferramentas desenvolvidas na teoria de sistemas complexos para facilitar a visualização e compreensão de dados. O projeto, em fase de estudo metodológico, pretende convocar a museus e colegas através de www.ricac.net no estudo e análise comparativo de suas coleções.

CURRICULUM VITAE

ARIANNE VANRELL

Conservadora do Museu Nacional Centro de Arte Rainha Sofia, em Madri, Espanha. Estudou História da Arte e obteve o Mestrado em Conservação e Restauração em Patrimônio Cultural, na Universidade de Paris I, Sorbonne, e o DEA em Conservação e Restauração na Universidade Complutense de Madri. Especialista em Conservação de Instalação e Novos Meios em Arte. Desenvolve pesquisas e coordena a presença espanhola no projeto europeu Inside Installation, no qual é também responsável por sua difusão na América Latina. Integra, ainda, o projeto da Comunidade Europeia Practics.

A RESTAURAÇÃO DE PINTURAS DO ACERVO DO MUSEU NACIONAL DO CONJUNTO CULTURAL DA REPÚBLICA

Ladislav Szarvas Junior

O Museu Nacional do Conjunto Cultural da República (MUN), situado na Esplanada dos Ministérios, é um projeto do arquiteto Oscar Niemeyer e foi inaugurado em 15 de dezembro de 2006, data da comemoração dos 99 anos desse brilhante arquiteto.

O museu vem, ao longo dos seus seis anos de atividades culturais, dedicando-se também à criação de seu acervo e destacando em sua gestão museológica a conservação/restauração como uma de suas principais metas. Foi com essa preocupação que o museólogo e diretor da instituição, o Sr. Wagner Barja, contou com a colaboração do conservador e restaurador Ladislav Szarvas Junior para executar a restauração de três obras do acervo de autoria de dois importantes artistas brasileiros, Orlando Teruz e Arcângelo Ianelli.

As obras não se encontravam em bom estado de conservação e apresentavam problemas, como craquelês, descolamentos da camada pictórica, rasgo, perda da camada pictórica, perda de suporte, marcas de chassis, etc. Como o museu não possui laboratório de restauração, o professor Ladislav montou um pequeno laboratório no Departamento de Conservação com o auxílio da conservadora do museu, a Sra. Lucia Mafra. Esse trabalho tem como principal intenção discorrer sobre os problemas das obras e sobre as técnicas e materiais empregados na conservação/restauração. Essa restauração contou com a supervisão técnica da conservadora e restauradora Claudia Nunes, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) do Rio de Janeiro, gentilmente cedida pelo Instituto.

F. 01

Conservadora Lucia Mafra, conservador e restaurador Ladislav Szarvas Jr. e o diretor do Museu de Arte de Brasília, Glênio Lima, ao fundo.



F. 02

O autorretrato apresentava pequenos craquelês, pequena área de perda e verniz oxidado. Essa obra possui assinatura no verso.

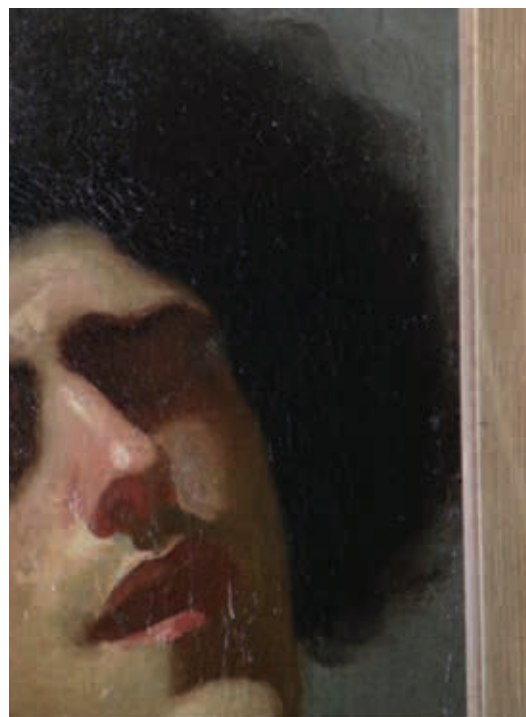
F. 03

Detalhe mostrando craquelês.

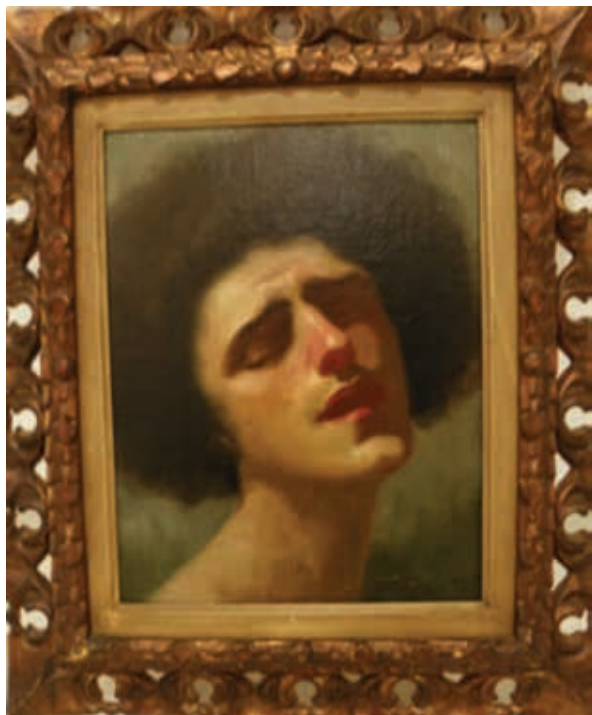
Duas das obras são de autoria do artista Orlando Rabello Teruz, carioca de ascendência árabe, nascido no Rio de Janeiro em 18 de agosto de 1902 e falecido em 17 de agosto de 1984, também no Rio de Janeiro. Orlando Teruz foi pintor e professor de pintura. Matriculou-se aos 18 anos na Escola Nacional de Belas-Artes e foi aluno de Rodolfo Chambelland e Batista da Costa.

Em 1934, recebeu um prêmio de uma viagem ao estrangeiro, mas por problemas burocráticos só foi usufruí-lo em 1939. Viajou para França, Holanda e Itália, mas, devido à deflagração da Segunda Guerra Mundial, foi obrigado a retornar ao Brasil em meados de 1950, quando tornou-se professor de pintura no Instituto de Belas Artes da Guanabara. Na década de 1970, iniciou com a família a formação de seu museu particular no bairro da Tijuca, no Rio de Janeiro. Realizou diversas exposições no Brasil e no exterior.

As obras de Orlando Teruz que integram o acervo do MUN são um autorretrato na técnica óleo sobre tela e outra obra elaborada na técnica desenvolvida pelo artista, com fundo de preparação da tela completa e extremamente liso (mistura de gesso e alvaiade), o qual gera craquelês profundos e perda da camada pictórica e descolamento do suporte.



Obra após o término da restauração e novamente emoldurada.



Os craquelês são rachaduras na camada pictórica. Algumas vezes o fundo de preparação racha, criando os craquelês de fundo, que conseqüentemente aparecerão na camada pictórica.

Geralmente, após cinquenta anos, uma pintura a óleo terá craquelês, pois o óleo da tinta estará completamente seco, e esta perderá a sua elasticidade. O aparecimento dos craquelês acontece porque o suporte continua sempre se movimentando, absorvendo e perdendo umidade.

São realizados testes de limpeza com solventes alifáticos polares e não polares, para sabermos qual solvente ou formulação removerá o verniz com segurança, sem danificar a camada pictórica.

A obra foi higienizada frente e verso, o verniz oxidado removido, o suporte foi hidratado pelo verso e foi aplicado adesivo Beva 371 e a consolidação e planificação da camada pictórica foi realizada em mesa térmica.

A obra recebeu novo verniz cuja função é a de proteger a camada pictórica da poeira e da poluição da camada atmosférica – prevenindo, dessa forma, a deterioração –, além de saturar as cores dos pigmentos e igualar o brilho das diversas áreas da pintura, uma vez que, após a secagem da tinta a óleo, algumas áreas ficam com brilho e outras, não. O verniz utilizado foi um verniz sintético, denominado Paraloid B-72, desenvolvido especialmente para a proteção de pinturas. A reintegração cromática foi realizada com pigmentos naturais e verniz.

F. 05

A segunda obra de autoria de Orlando Teruz que foi tratada mostra a figura de um cavalo.



A segunda obra foi pintada com técnica desenvolvida pelo artista, anteriormente citada, na qual o fundo de preparação do suporte é extremamente liso com a aplicação de várias camadas de uma mistura de gesso e alvaíade.

Também há os fatores naturais de degradação de obras de arte: a *iluminação*, a luz solar direta e os raios ultravioletas, que são invisíveis aos nossos olhos; a *temperatura*, com variações bruscas, pode causar danos ao suporte (tecido ou madeira), o qual absorve e desprende umidade; e a *umidade relativa do ar*, a quantidade de água no ar em um determinado ambiente. Esses são fatores que agem diretamente sobre a obra, causando craquelês, descolamento e perda do fundo de preparação, ocasionando grandes danos, como podemos constatar.

F. 06

Detalhe mostrando craquelês e área de perda da camada pictórica.

F. 07

Detalhe ampliado onde nota-se o descolamento da camada pictórica.



[1] Gustav Berger, cientista alemão naturalizado norte-americano, desenvolveu vários produtos para restauração nos anos 1970/1980, bem como desenvolveu equipamentos e novas técnicas de intervenção em obras de arte. O adesivo Beva 371 revolucionou a restauração de obras de arte.

Com o aprimoramento de novos processos de reentelamento com o adesivo Beva 371, desenvolvido por Gustav Berger¹, a intervenção para esse tipo de problema tornou-se muito mais sofisticada e ao mesmo tempo mais simples. Beva 371 foi formulado especialmente para impregnação de pinturas e para reentelamentos, pois adere à maior parte dos materiais conhecidos.

A impregnação é ainda o único método conhecido para consolidação de pinturas delaminadas e com rachaduras. O adesivo, nesses casos, precisa penetrar entre os craquelês com a finalidade de readirir as partículas perdidas.

O Beva 371 tem como uma de suas grandes vantagens sobre os outros adesivos ser solúvel em solventes (hidrocarbonetos) fracos, em geral, sem prejuízo para a pintura. Pode ser usado para consolidar objetos de arte, pode ser aplicado e removido sem causar mudanças no objeto de arte, e a frente e o verso do objeto podem ser tratados com o produto. As inscrições e a assinatura que a obra possa conter permanecem inalteradas no seu aspecto visual.

Essa obra necessitou a adesão de um novo suporte para aumentar a força contrária à dos craquelês. A obra foi impregnada com adesivo Beva 371 pela frente e pelo verso e reentelada com linho em mesa térmica.



Obra após reentelamento
em mesa térmica.



A terceira obra restaurada é de autoria de Arcângelo Ianelli, com certificado. Arcângelo Ianelli, paulista, nasceu em 18 de julho de 1922 e faleceu também em São Paulo, em 26 de maio de 2009; foi pintor, escultor, ilustrador e desenhista brasileiro. O trabalho desse paulistano começou com desenhos a carvão e passou pelo figurativismo, desenhando modelos vivos e pintando marinhas e paisagens urbanas. Em suas telas desse período retratou a visão que tinha do bairro onde ficava seu ateliê, no Paraíso, em São Paulo.

Na década de 1950, Ianelli fez parte do grupo Guanabara, que reunia vários artistas japoneses, dentre eles Manabu Mabe (1924-1997), Yoshiya Takaoka (1909-1978) e Tikashi Fukushima (1920-2001).

A abstração apareceu pela primeira vez em sua carreira nos anos 1960. Na década de 1970, iniciou a produção de esculturas. Foi nesse período também que surgiram na sua pintura os quadrados e os retângulos monocromáticos, cujas simplificações se tornariam sua marca registrada.

F. 10

Pintura de Arcângelo Ianelli, de 1973, época em que o autor explorou a geometria.



F. 11

Indicação de rasgo na pintura.



Recebeu inúmeros prêmios, participou de diversas exposições na Europa, nos EUA e no Brasil – dentre elas, oito bienais de São Paulo. Suas obras estão em museus no Japão, no México, na Itália, no Canadá e na América Latina, além de constar do acervo das principais instituições brasileiras.

A obra de Ianelli, pertencente ao Museu Nacional do Conjunto Cultural da República e parte deste trabalho, é uma natureza morta, óleo sobre tela, datada de 1950, com dimensões de 54cm x 65cm. A obra apresentava muitas sujidades, verniz oxidado, rasgo e craquelês generalizados em toda a superfície da camada pictórica.

A obra foi removida dos chassis e higienizada na frente e no verso, o rasgo foi suturado e a obra foi hidratada pelo verso, uma vez que o tecido encontrava-se bastante ressecado. Em seguida, a obra foi preparada para reentelamento em mesa térmica com adesivo Beva 371.

Após o reentelamento foi realizada a limpeza da camada pictórica e remoção do verniz. Foi aplicado verniz de proteção B-72 e a reintegração das áreas danificadas da camada pictórica foi realizada com pigmentos naturais e Paraloid B-72. O verniz de proteção final foi Paraloid B-72.

Essa obra, assim como o autorretrato de Teruz, possuía verniz natural. As resinas mais antigas utilizadas como vernizes são a resina mastique, goma laca, e a resina dammar. Mastique e dammar são resinas provenientes de árvore e a goma laca é um resíduo deixado por insetos sobre os troncos e galhos de árvores.

Os vernizes naturais desenvolvem descoloração devido à oxidação e a outras reações complexas, enfatizadas pela luz e pelo calor. Tornam-se escuros rapidamente, criando um filme escuro sobre a obra, dificultando sua leitura.

O Paraloid B-72 foi desenvolvido na década de 1980 para a proteção de pinturas e é um verniz muito estável aos fatores degradantes das obras de arte.

F. 12

Obra após a restauração.



Conclusão

Essa foi uma experiência muito positiva, pois com a montagem de um pequeno laboratório de restauração devidamente equipado, obtivemos a realização de um trabalho com resultado espetacular, sem ter que transladar as obras de arte para ateliê fora da instituição, não acarretando ônus de seguro e transporte, evitando também variações climáticas que poderiam danificar ainda mais as obras. Conseguimos realizar um trabalho de grande complexidade, em um curto período de tempo, no qual vários profissionais de diversas áreas e atividades desse museu interagiram entre si e com os objetos de arte, todos imbuídos com um único desejo de ver recuperadas as obras do acervo.

O Museu Nacional do Conjunto Cultural da República, apesar de ser uma jovem instituição, é uma unidade museológica que detém grande reconhecimento e projeção no âmbito nacional e internacional por seus feitos e realizações em prol do patrimônio cultural.

Agradecimentos

O autor agradece especialmente ao diretor do Museu Nacional do Conjunto Cultural da República, o Sr. Wagner Barja, por sua preocupação e zelo com o acervo, o que possibilitou essa maravilhosa experiência; à conservadora Lucia Mafra, pela colaboração e empenho; e a todos os funcionários do museu pelo carinho e atenção dispensados durante a realização dos trabalhos.

Referências

- Bergeon, Ségolène. **Science et Patience-ou la restauration des peintures**. Editions de la Réunion des musées nationaux. Paris, 1990.
- Berger, Gustav & Russel, William H. **Conservation of Paintings: Research and Innovations**. London: Archetype Publications Ltd, 2000.
- Bonford, David & Leonard, Mark. **Issues in the Conservation of Paintings**. New York: Columbia University Press. 1985.
- Kelly, F. **A Guide to the Care and Preservation of Works of Art**. New York: Mc Graw-Hill, 1972.
- Laurence, Kansas. **The Materials Techniques of Paintings**. Helen Spencer Museum of Art. New York: Van Nostrand Reinhold, 1975.
- Thomas, G. **Climate Control Policy**, preprints of the ICOM Committee for Conservation 5th Triennial Meeting Zagreb: ICOM, 1978.

CURRICULUM VITAE

LADISLAS SZARVAS JR.

Com formação profissional no Rio de Janeiro, a partir de 1997, cursou Conservação e Restauração na Universidade Estácio de Sá, Conservação e Restauração de Stucco na Fundação Casa de Rui Barbosa; de Metais, na Prefeitura do Rio de Janeiro; de Papel, com a Professora Claudia Regina Nunes; de Pinturas e de Acervos de Têxteis, na Maçaranduba Conservação e Restauração de Arte, localizada em Petrópolis.

Tem restaurado obras de arte, imagens religiosas, têxteis, livros raros e outros objetos para instituições privadas e públicas, tais como Embaixada dos Estados Unidos da América, Museu Nacional do Conjunto Cultural da República, Instituto Rubens Gerchman, Projeto Hélio Oiticica, Venerável Irmandade do Príncipe dos Apóstolos São Pedro – Igreja de São Pedro/RJ, Instituto Feminino da Bahia, Museu Histórico Nacional, Real Gabinete Português de Leitura, Museu da Inconfidência, Museu Carmen Miranda; e também para galerias e colecionadores.

SEMINÁRIO INTERNACIONAL GESTÃO MUSEOLÓGICA – QUESTÕES TEÓRICAS E PRÁTICAS

FICHA TÉCNICA DO SEMINÁRIO

Coordenação

Wagner Barja

Administração

João Bastos

Assistência de Coordenação

Ana Frade

Anelise Weingartner

Lucia Mafra

Kênia Ramos

Projeto Gráfico

Eder Coelho

Suporte Técnico

Ana Taveira

Clarissa Reyes

Glênio Lima

Heli de Barros

Joaquim Azevedo

Lamartine Mansur

Manoel Nascimento

Venício da Silva

Produção Executiva

Melissa Viana

Assistência de Produção

Andrea Hughes

Lucas Vieira

Mayce Tranquillini

Tradução de textos

Carolina Sobreiro

Elza Suely Anderson

Felipe Sobreiro

Palestrantes

Alexandre Melo – ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa

Carlos Alberto Xavier – Ministério da Educação

Cícero Antonio Fonseca de Almeida – Instituto Brasileiro de Museus

Claire Barbillon – Escola do Louvre/França

Claire Chastanier – Serviço de Museus da França/Direção Geral do Patrimônio do Ministério da Cultura e Comunicação

Cristiane Ferreira Calza – Programa de Engenharia Nuclear/Instituto Alberto Luiz Coimbra de Pós-Graduação e Pesquisa de Engenharia/Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Ivan Coelho de Sá – Escola de Museologia/Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

José Ricardo Oriá Fernandes – Museu da Câmara dos Deputados

Ladislav Szarvas Jr. – restaurador autônomo

Luiz Antonio Cruz Souza – Laboratório de Ciência da Conservação/Escola de Belas Artes/Universidade Federal de Minas Gerais

Maria Filomena Guerra – Centro Nacional da Pesquisa Científica - Instituto de Química/ Centro de Pesquisa e de Restauração dos Museus da França

María José Rodríguez Relaño – Dirección Geral de Patrimônio Cultural/Prefeitura de Madri

Maria Pilar Sedano Espín – Dirección Geral de Patrimônio Cultural/Prefeitura de Madri

Ruth Viñas Lucas – Escola Superior de Conservação e Restauração de Bens Culturais/Madri

Vera Lúcia Bottrel Tostes – Museu Histórico Nacional/Instituto Brasileiro de Museus

Mini cursos

Arianne Vanrell Velloso – Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia

David Gómez Lozano – Escola Superior de Conservação e Restauração de Bens Culturais/Madri

Coordenadores de Mesa

Ana Lúcia de Abreu Gomes – Curso de Museologia/Faculdade de Ciência da Informação/Universidade de Brasília

José Delvinei dos Santos – Subsecretaria de Patrimônio Histórico Artístico e Cultural/Secretaria de Estado de Cultura do Distrito Federal

Rômulo Valle Salvino – Correios

Silmara Küster – Curso de Museologia/Faculdade de Ciência da Informação/Universidade de Brasília

Telma Ceolin – Museu de Valores do Banco Central do Brasil

Wagner Barja – Divisão de Sistema de Museus/Museu Nacional do Conjunto Cultural da República Secretaria de Estado de Cultura do Distrito Federal

Realização

Museu Nacional do Conjunto Cultural da República

Museu Nacional dos Correios

Câmara dos Deputados

Embaixada da Espanha

Embaixada da França

Embaixada de Portugal/Instituto Camões

Casa da Cultura da América Latina/Decanato de Extensão/Universidade de Brasília

Curso de Museologia/Faculdade de Ciência da Comunicação/Universidade de Brasília

Museu de Valores do Banco Central do Brasil

Patrocínio

Correios

IMAGENS | IMAGES



Silmara Küster, Alvaro Trejo, João Pignateli, Casimiro Neto, Wagner Barja, Miguel Batista Ribeiro, Françoise Cochaud, Telma Ceolin, Rômulo Valle Salvino



Ricardo Oriá



Claire Chastanier



Cícero de Almeida



Carlos Alberto Xavier



David Gómez Lozano



Maria José Rodríguez Relaño



Ladislav Szarvas Junior



Wagner Barja



Alexandre Melo



Arianne Vanrell



Cristiane Calza



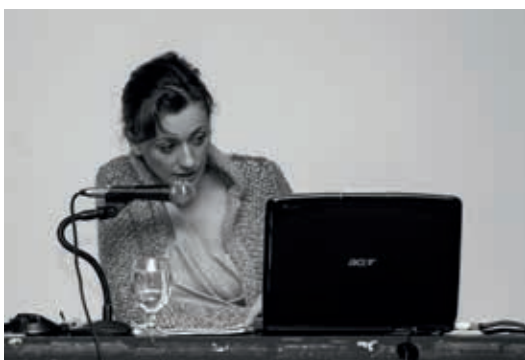
Maria Filomena Guerra



Ruth Viñas



Luiz Souza



Stefania Cataldo, representando Claire Barbillon / Stefania Cataldo, representing Claire Barbillon



Cícero de Almeida



Participantes do seminário / Seminar participants

MUSEUM MANAGEMENT

THEORY AND PRACTICE

SUMMARY

| | |
|--|-----|
| INTRODUCTION..... | 185 |
| Henrique Eduardo Alves | |
| ACTION FOR THE FUTURE | 187 |
| Hamilton Pereira | |
| INTERNATIONAL SEMINAR ON MUSEUM MANAGEMENT THEORY AND PRACTICE..... | 189 |
| Wagner Barja | |
| MUSEUMS OF FRANCE | 191 |
| Claire Chastanier | |
| MUSEOLOGICAL PLAN – MUSEUM MANAGEMENT REGULATION FRAMEWORK IN BRAZIL..... | 205 |
| Cícero Antônio F. de Almeida | |
| CULTURE AND EDUCATION IN BRASÍLIA..... | 211 |
| Carlos Alberto Ribeiro de Xavier | |
| MUSEOLOGY IN BRAZIL – A NEW LEGAL FRAMEWORK | 225 |
| Ricardo Oriá | |
| RELATIONS BETWEEN THE PUBLIC AND PRIVATE SECTORS IN CONTEMPORARY ART COLLECTING | 231 |
| Alexandre Melo | |
| NATIONAL MUSEUM OF THE CULTURAL COMPLEX OF THE REPUBLIC..... | 237 |
| Wagner Barja | |

| | |
|--|-----|
| NEW RESTORATION DEPARTMENTS AT QUEEN SOFIA AND PRADO MUSEUMS | 241 |
| Pilar Sedano Espín | |
| MADRID – HISTORICAL HERITAGE AND MUSEUMS | 251 |
| María José Rodríguez Relaño | |
| NATIONAL HISTORY MUSEUM – FROM A FORTRESS TO THE LARGEST BRAZILIAN HISTORY MUSEUM..... | 259 |
| Vera Lucia Bottrel Tostes | |
| PHYSICAL-CHEMICAL TECHNIQUES APPLIED TO GOLD OBJECTS FROM FRENCH COLLECTIONS | 269 |
| Maria Filomena Guerra | |
| SCIENTIFIC ANALYSIS OF ART WORKS AND OBJECTS WITH HISTORICAL-CULTURAL VALUE.. | 275 |
| Cristiane Calza | |
| THE LOUVRE SCHOOL (1882-2012), OR THE HISTORIC ALLIANCE BETWEEN ART HISTORY AND MUSEOLOGY | 287 |
| Claire Barbillon | |
| TRAINING IN MUSEOLOGY IN BRAZIL – CONTRIBUTION OF UNIRIO AND RECENT TRANSFORMATIONS..... | 299 |
| Ivan Coelho de Sá | |
| EDUCATION IN CONSERVATION AND RESTORATION IN SPAIN – THE SUPERIOR SCHOOL OF CONSERVATION AND RESTORATION OF CULTURAL ASSETS (ESCRBC). BACKGROUND AND ADAPTATION TO THE EUROPEAN CONTEXT FOR HIGHER EDUCATION | 307 |
| Ruth Viñas Lucas | |
| PHOTOGRAPHY APPLIED TO CONSERVATION AND RESTORATION | 315 |
| David Gómez Lozano | |
| CONSERVATION AND RESTORATION OF CONTEMPORARY ART – ART INSTALLATIONS AND NEW MEDIA..... | 329 |
| Arianne Vanrell | |
| RESTORATION OF PAINTINGS FROM COLLECTION OF THE NATIONAL MUSEUM OF THE CULTURAL COMPLEX OF THE REPUBLIC | 335 |
| Ladislav Szarvas Junior | |
| TECHNICAL SEMINAR..... | 346 |

INTRODUCTION

The Chamber of Deputies was one of the partner institutions of the Secretary of Culture of the Federal District for the holding, in October 2012, at the National Museum of Brasilia, of the **International Seminar on Museum Management: theory and practice**. With this publication, we provide all the results of this important scientific event, thereby undertaking our commitment to the development of museum expertise in Brazil.

The parliamentary institution is not only the home of laws, although this is their primary function. Based on article 216 of our Constitution, we have a constitutional commitment to take steps that promote knowledge and appreciation of the rich and multifaceted cultural heritage of Brazil. Museums, as supporters of memory, make available this kind of knowledge to all. Therefore, in 2009, Congress approved the creation of a new federal agency linked to the Ministry of Culture (MInC), responsible for museum policy - the Brazilian Institute of Museums (Ibram). Furthermore, in a separate legal act, a regulatory framework for the museum sector in Brazil was created, with the institution of the Museums Statute.

Last year, the Chamber of Deputies published a compilation of the main legal provisions concerning the Brazilian museum sector - *Legislation on museums*. With this publication, we continue this outreach work and we are sure it will make a significant technical contribution from national and international experts (museum experts, historians, restorers, museum directors, educators) to the important and contemporary topic of management of museum collections.

Henrique Eduardo Alves

President of the Chamber of Deputies

ACTION FOR THE FUTURE

The National Museum of the Cultural Complex of the Republic held, in the periods of October 15-19 and November 28 and 29, 2012, the **International Seminar on Museum Management - Theory and Practice**.

Respected museology and heritage professionals from France, Spain, Portugal and Brazil were at the National Museum in Brasilia, to give lectures and short courses.

During those two periods, whoever attended the seminar had contact with topics of interest in areas such as Brazilian legislation on museums, museum heritage management policies, constitution of museum collections, transformation of historic buildings into museums and the like, establishment of labs and use of new technologies in conservation and restoration, education in museology and in conservation and restoration, as well as reports on experiments and two short courses.

On October 16 and 17 there was a short course on Photography Applied to Conservation and Restoration, given by David Gómez Lozano, vice-director of the Superior School of Conservation and Restoration of Cultural Heritage in Madrid, Spain. To complete the cycle of museological practices, on November 28 and 29 the short course on Conservation and Restoration of Contemporary Art - Art Installations and New Media took place, coordinated by Arianne Vanrell, curator of the National Museum Art Center Queen Sofia, also located in Madrid.

In order to hold this major event, the State Secretariat of Culture of the Federal District, through the National Museum, established partnerships with the embassies of France, Spain and Portugal/Camões Institute; the House of Culture in Latin America and the Museology Program of the Faculty of Information Science at the University of Brasilia; the Chamber of Deputies; and the Museum of Values of the Brazilian Central Bank. The event was also sponsored by the Brazilian Postal Service.

This was an opportunity for the public to be together with representatives of European and Brazilian institutions that are benchmarks in the field of museum and heritage (such as the Museums of France, the School of the Louvre, the Heritage of the City of Madrid, the School of Conservation and Restoration of Cultural Heritage in Madrid, the National Museum Art Center Queen Sofia, the School of Museology Unirio, the National History Museum of Rio de Janeiro and the Laboratory of Conservation Science/UFMG). It is hoped that this undertaking will continue as a regular activity of the National Museum.

Hamilton Pereira

State Secretary of Culture for the Federal District

INTERNATIONAL SEMINAR ON MUSEUM MANAGEMENT THEORY AND PRACTICE

Decree No. 33178 of September 1, 2011 (published in the *Official Journal of the Federal District* nº 172 in 09/02/2011) instituted a new administrative structure for the State Secretariat of Culture for the Federal District. Inserted therein is the Museum System Division, linked to the Sub-Secretariat of the Historical, Artistic and Cultural Heritage, which proposes, among other measures: to create and implement integration policies and technical cooperation between the museums of the Federal District; to promote and support the training of professionals for improving work in museum institutions; to promote exchange with systems, networks and regional, national and international museum institutions; to encourage museums to adopt policies of heritage preservation, as well as conducting research on their collections and on museological practices.

With these intentions, and at the invitation of the French and Spanish governments, the leadership of the DSM undertook an official visit to several institutions of the heritage and museum area in France and Spain at the end of 2011.

In Paris, the meetings were mainly with professionals of the General Directorate of the Ministry of Cultural Heritage, the Center for Research and Restoration of Museums in France and the Ecole du Louvre. In Madrid, meetings were held with renowned professionals from the School of Conservation and Restoration of Cultural Heritage of the Prado Museum, the National Museum Center of Arts Queen Sofía, the Museum Thyssen Bornemisza and Francisco Javier Pizarro Gómez, delegate of National Heritage at the Yuste Monastery, responsible for all royal collections.

So many qualified professionals in the field of heritage and museum management and the keen interest of the embassies involved gave rise to the promotion of an international seminar that addressed issues of museology in its theory and practice. In order to confront the Brazilian experience with universal benchmarks such as the French and Spanish, leading professionals were added to the national event. Due to the interest of the French and Spanish embassies in supporting the seminar, professionals in these countries were contacted and later the Embassy of Portugal teamed up with the others to support the event and also bring a renowned professional from Portugal. When implementing the **International Seminar on Museum Management - Theory and Practice**, the National Museum sought to create the opportunity for participants to meet and establish contact with representatives of European and Brazilian essential references in the field of museology and heritage, such as the Museum Directors

of the Museums of France, the School of Louvre, the Center for Research and Restoration of Museums of France, the Directors of Heritage of the City of Madrid, the Superior School of Conservation and Restoration of Cultural Heritage in Madrid, the National Museum Center of Art Queen Sofia in Madrid, the Lisbon University Institute (ISCTE), the Brazilian Institute of Museums (Ibram), the National History Museum of Rio de Janeiro, the School of Museology Unirio, the Laboratory of Conservation Science of the School of Fine Arts at the Federal University of Minas Gerais (Lacikor/EBA/UFMG), the Alberto Luiz Coimbra Institute of Postgraduate Studies and Research in Engineering from the Federal University of Rio de Janeiro (COPPE/UFRJ), the Museum of the Chamber of Deputies, the Ministry of Education (MEC), and the National Museum of the Cultural Complex of the Republic itself.

When able to implement this program, in collaboration with partner institutions, the Museums System Division aims to promote greater awareness of heritage among institutions in general, mainly in the Federal District, with the purpose of adding value to its museum assets and the seriousness with which preservation thereof must be treated.

Wagner Barja

Head of the Museum System Division
State Secretariat of Culture for the Federal District

MUSEUMS OF FRANCE

Claire Chastanier

Acknowledgments

To begin, I would like to announce that Marie-Christine Labourdette - director of Museums of France, at the General Direction of Heritage at the Ministry of Culture and Communications (MCC) - much regrets not being able to attend this seminar. Unfortunately, her schedule did not allow her to accept the invitation of Mr. Wagner Barja, director of the Museums of the Federal District and director of the National Museum of Brasília, whom she had the immense pleasure of meeting in Paris last year. She asked me to represent her, and to tell him fondly remembers that meeting, which was also contributed to the design of this seminar.

France and Brazil are two countries linked by lasting relations of friendship and close collaboration, as well as linguistic and historical cultural affinities.

Oscar Niemeyer represents a wonderful bridge between our two countries: a Brazilian architect who worked in France, he conceived several museums - and, in particular, the National Museum of Brasilia, which now houses this seminar, under the largest dome ever built worldwide.

I am very impressed to be here in Brasilia, where I come for the first time to tell you about the museums of France, and today I have great pleasure to be among you for this seminar, which confirms a great interest in museums, invited by Brasilia's National Museum and its Director, Mr. Wagner Barja, as well as by the organizing committee of this international seminar, the Secretary of State for Culture (Hamilton Pereira) and the directorate of Museums of the Federal District.

Despite maintaining distinct conceptions in issues related to our respective histories, our two countries assign great importance to the existence, role and development of museums. Consequently,

I am convinced of the mutual interest in strengthening our ties and creating genuine partnerships around museum policies.

Furthermore, in light of this mutual interest, the MCC approves since its presentation at the Unesco General Conference in November 2011, the spirit of the project of recommendation about the protection and promotion of museums and their collections, proposed under the Brazilian initiative, which should pass a decisive review today by the Executive Board of Unesco, in Paris.

The vitality of the exchange between our two countries

A great impulse to the cultural relations between our countries took place during the year of France in Brazil, in 2009, when more than three hundred cultural projects were presented.

One can praise the success achieved by exhibitions organized recently in Brazil: *Alberto Giacometti*, from March to June, 2012, in São Paulo, featuring 280 works; and *Chance*, the first exhibition of Christian Boltanski in Brazil, from May to July, 2012, in Rio de Janeiro.

It is also important to highlight the impact of the exhibition *Impressionism, Paris and Modernity, Masterpieces of the Museum d'Orsay*, presented in São Paulo and Rio de Janeiro. In 2013, Brazil will receive the exhibit *Elles*, prepared by the National Museum of Modern Art of Georges Pompidou's Center for Art and Culture. Other projects are being prepared: a joint exhibition of the National Museum of Brasilia and the Quai Branly Museum; and, perhaps, an exhibition of Picasso in 2014, to be held in Brasilia and Rio de Janeiro.

At the same time, an exhibition of the Campana brothers entitled *Baroque Rococo* is currently being held at the Museum of Decorative Arts in Paris, dedicated to two talented Brazilian designers - who recently completely renewed the decoration of the *Café de l'Horloge* of the Orsay Museum. The Museums of France, Assets of French Cultural Policy

This lecture intends to present, in summary, a panorama of the French museum scene, evoking its main guidelines and then the legal framework governing its organization. Concluding, I will raise some perspectives on the challenges to be overcome.

The museums of France, assets of French cultural policy

This lecture intends to present, in summary, a panorama of the French museum scene, evoking its main guidelines and then the legal framework governing its organization. Concluding, I will raise some perspectives on the challenges to be overcome.

Presentation of the main characteristics of the French museum scene

This presentation addresses in detail certain descriptive elements underlying the undeniable success of French museums, before addressing the question of their legal framework.

It is important to stress the central role of museums in cultural policy and the very strong relationship they maintain with the French government since the revolutionary period. They undoubtedly constitute an element of France's attractiveness and contribute to its position as the favorite destination for international tourism. This success is illustrated by the presence of four French museums among the ten most visited museums in the world, a fact supported by multiple factors.

Some general aspects of the French museum scenario

A dense and rich network of museums. This network is comprised today of 1,220 institutions that enjoy the designation of "Museums of France," with collections in under extremely diversified conditions and legal status: among them 41 national museums - the best known abroad - are linked to the MCC. This network of museums encompasses, in addition to national museums, many well-established institutions in the territory, museums of cities and departments, as well as museums of associations and foundations.

A high level of attendance reflects the adhesion of the social body to the museum institution. More than 70 million visits are listed in the network of establishments linked to the MCC, with 60 million to the museums of France (28 million visitors to national museums - with nearly 9 million visitors just to the Louvre - and an increase in overall attendance by 80% in ten years) and 10 million to national monuments. Among the French population over 18, 61% visited at least one heritage location during the year. The attendance of families, young people and tourism is booming, and polls show a relatively high level of satisfaction in face of the mediation offer.

A cultural democratization is in progress. In the museums of France, 42% of the tickets are free - the result, in particular, of a tariff policy that facilitates access to the greatest number of people. In this regard, we welcome the positive results of the recent expansion of free tickets, long practiced for people under 18 years of age, to people in the 18-25 year age group, implemented in April 2009, based on the results of a test period during which several museums were free to all visitors. Thus, comparing the attendance during the second quarter of 2009 and 2nd quarter of 2012, we note that the number doubled (from 334,000 to 667,000 young people), as well as the index of public visitation to the permanent collections (from 5% to more than 11%). In terms of the impact of the measure on the sociology of beneficiaries and the decision to visit, it was observed that free entry contributes to the decision to visit among two out of three young people, and that less than 1% considers it irrelevant. Middle-class youth are the first to benefit from this measure, and the popular media reveals that the participation of this group among the public aged 18 to 25 is double that of the public over 25.

Essential characteristics

A historical and political legacy

The richness and antiquity of the collections is characteristic of France, although it is not the only country in this situation. Even before the concept of museums became the subject of a kind of theory during the century of the Enlightenment, and introduced in the laws by the French Revolution, there were very important collections - especially of the kings of France, but also belonging to large families. The national collections constitute a broad legacy of the royal, princely or ecclesiastical collections - which, except for those destroyed or sold during the Revolution, were brought together by the National Convention into three founding institutions: the Central Museum of the Arts, created in 1792 at the Louvre; the Museum of Natural History (1793) and the National Conservatory of Arts and Crafts (1794). This rather complex period saw alternations between acts of vandalism and the first measures of asset protection, providing a kind of grounding, upon which much of what was built then took root.

The issue of national patrimony and museums is a reality and an ideal entrenched in the political tradition of France; since the Revolution, under the remarkable influence of men like the Abbe Gregoire, Victor Hugo or Prosper Mérimée, protection of heritage quickly became a national issue, which turns museums into locales of democratic sharing of knowledge, education and preservation of collections.

The importance of national heritage preserved in French museums results also from the respect to **the principle of inalienability of public collections**. Originating from the Edict of Moulins, 1566, which was concerned with royal properties - and then resumed for the benefit of national collections - this principle allows increasing this patrimony and preserving it, despite the vicissitudes encountered, without voluntary losses. Often, at the center of controversies in recent years, with several proposals to suppress it, under the pretext that the museums are too “rich” and do not exhibit everything, successive governments fortunately have decided not to challenge this legal preservation, essential for the integrity of public collections.

Through the initiative of both cultural associations and public authorities, mainly during the XIX century, a rich set of diverse structures developed without predetermined coherence.

The administrative staff dedicated to public museums is part of a centralized structure. The French administrative organization remains highly centralized, yet it has gone through processes of devolution and several stages of decentralization in recent decades. For a long time, France has had a central agency dedicated to museums: until the Second World War, this agency was a direction of national museums, associated with an inspection of local museums, together with a unit of fine arts (*beaux-arts*), under the Ministry of National Education, which expresses well the original vocation of museums. In 1945, this agency became the Direction of the Museums of France - which, in 1959, was naturally integrated into the ministry of cultural affairs since the latter's creation. In 1991, this agency undergoes a new internal

reorganization, adapted to the changes and enabling State policy in the field of museum heritage to be truly driven by the creation of five departments (museography; personnel and professions; legal, informatics and financial affairs; publics, educational actions and cultural diffusion; and collections), a communications committee and a general unit for museum inspection.

The implementation of this internal organization coincided with the first reflections on the need to revise the legal framework of the museums, to which we will return later. The last reorganization, which reflects global movement for reform of the State apparatus, occurred in 2010: the Direction of the Museums of France was included in a General Directorate of Heritage, bringing together archives, monuments, archeology and architecture, therefore adopting the name of Service of the Museums of France. This service of a central agency covers two specialized sub-directions (museum politics and collections) and plays a commanding role in shaping public policy on museums: it determines the applicable rules and takes care of the scientific and technical control of all museums of France, as well as the command of the national museums.

In terms of decentralized administration, counselors of museums for Regional Cultural Affairs (Drac) add to and extend the action driven by the central agency throughout the territory.

Strong public intervention

Public museums, which contribute to a cultural policy of general interest, are structurally deficient entities.

A considerable budgetary effort was provided from the late 1970s - and, in particular, during the past ten years - to support museum activities. It is worth noting that between 2000 and 2010, the State budget for national museums increased from € 334 million to € 528 million, although most critics have pointed out a concentration of implementation - and therefore of resources - in the region Île-de-France.

In the interior parts of the country, the average investment by the State may be valued at € 100 million per year, i.e. € 1 billion every ten years.

The regional museums have great vitality, under the initiative of local communities that create or renew museums and their reserves. The MCC accompanies about 150 regional museum projects in all stages of development. A specific program of substantial investment, but focused on promising and exemplary projects - called Plan for Museums - was launched in 2010 with a total value of € 70 million, for the benefit of 79 museums in France, mainly located in the interior, and selected according to strict criteria.

This intervention by means of budget credits, which are still a major source of the “revenues” of public museums, accompanied an increase in the museums’ own resources - thanks in particular to fiscal devices and sponsorship, which the MCC greatly values, and which illustrate the indispensable character of partnerships between public authorities and private individuals.

An original legal framework, which plays a central role in promoting excellence and development of museums in France

The originality of the French legal framework reflects the ambition and successful articulation of various normative levels.

A framework shared by 1,220 museums in France, now registered in the Patrimonial Code (2004 and 2011) - the first to be unified and the most important one, given its reach

The museums in France are numerous, representing all themes, and forming a complex that could qualify as heterogeneous, given the diversity of fields that they cover - yet, at the same time, they are governed by a set of common principles, gathered together in new legislation passed in 2002 - just ten years ago.

The law of January 4, 2002, on the Museums of France, was adopted after a ten-year process involving several draft laws and extensive debate. It brought together a disparate legal framework - dated from the immediate postwar period - that was mainly concerned with national museums. This law, the main purpose of which was to substitute a 1945 decree - whose range had become inadequate - has the great merit of creating a unified framework for museums in the form of a protected designation, whose misuse can be punished by fine of € 15,000. In addition, this protective law is clearly identifiable to the public, especially due to the adoption of a specific logo.

In the sense of this law, a museum is considered: “every permanent collection consisting of goods whose conservation and preservation are of public interest, and organized with a view to enhance the knowledge, education and enjoyment of the public.”

The notion of “museum of France” - and this is, in my view, the great advantage of the machinery installed - applies regardless of the management mode of public or private entities that own the collections. This designation may, therefore, be applied to museums belonging to the State; local communities; or private, non-profit organizations, such as associations or foundations.

Thus, one can find among the museums of France, a wide variety of structures that are united under the same designation:

- The **national museums**. These 41 are linked to MCC, but also to other ministries, for example, the three museums of the Ministry of Defense; the National Museum of Natural History; and the Ministry of Higher Education and Research; and the National Museum of Sport, part of the Ministry of Youth and Sports.
- The **museums of territorial communities**. Most museums of France fall into this category: in fact, the 1,220 are largely municipal services (70%). In addition of the museums of big cities, the 15 museums of Paris are included in this group. The departmental museums, less numerous, represent 8% of the total.

- The **associative museums**. Examples are the Automobile Museum in Mulhouse, and the Museum of Art and History of Judaism in Paris.

The new designation “museum of France” was automatically assigned to national museums and those considered “classified and controlled” before the law went into effect. Most of the latter were large museums located in the country’s interior, enhanced by considerable governmental support since 1801, in order to spread the national collections across the territory.

For other museums, it is necessary to request the designation of “museum of France,” which is given to museums by the Minister of Culture and Communication (and can be removed through a justified request), after consultation with the High Council of the Museums of France, which includes, in particular, representatives of the National Assembly and the Senate. This designation implies respecting the requirements of the law. These requirements involve technical issues - for example, inventory and verification of decennial collections, standards for conservation of collections, presence of prepared scientific staff; and they also involve cultural issues - for example, mediating actions with the public and applying a tariff policy that favors cultural democratization. In addition, the legislation entitles State support, which may take the form of investments in renovations and targeted subsidies for certain acquisitions.

According to Article L. 441-2 of the Heritage Code, which is part of the law, the Museums of France have the following permanent mission:

- Conserve, restore, study and enrich their collections;
- Make their collections accessible to the widest public possible;
- Conceive and implement educational and dissemination actions, aiming at ensuring equal access to everyone; and
- Contribute to the evolution of knowledge and research, as well as to their dissemination.

The ambition of the French regulatory framework was to define what museums are, as well as their scientific missions and mission to the public, and to intervene in all the constituent components that define a museum: collections, scientific and cultural programs prepared by trained professionals, development of collections to make them accessible to the public, and facilities adapted to the preservation, presentation and appreciation of the artworks.

The rights of museums are part of a favorable and complementary legal and cultural environment

There is legislation and regulations for the buildings and, in particular, special rules for protected buildings (aid, excellence of the workmen and technical advisers, etc.).

Museums also have several regulations regarding the movement and enrichment of collections - such as the 2003 law on patronage, the provisions dealing with national treasuries, the donation mechanism, created by André Malraux already in 1968, and rules for the international movement of assets.

The structuring of museums are also accompanied by the development of an efficient training system, and high standards for museum professionals, who received training at two specialized agencies: the National Institute of Patrimony (INP) - a school that provides practical training for museum conservators and, since the integration of the French Institute of Restorers of Art Works (Ifroa), heritage restorers - and the Louvre School, which is in charge of both initial training and cycles for professionalization. At the same time, the development of education in art history, in law pertaining to cultural heritage and in management of cultural institutions at universities helps train skilled professionals, thereby meeting the diverse needs of museums.

Finally, it is worth mentioning an important partner of museums, the National Museums' Meeting, now held in a public establishment with the Grand Palais, and which was established in 1895 to monitor national museums, provide access to a common fund and fulfill relevant functions, such as the production of international exhibitions and the publication of guides and catalogs.

A legal framework of evolving management for national museums

The years 2000-2010 were marked by a national trend, supported by the public and the State, for development policies based on an evolution toward greater autonomy in the statutes of national museums.

In this regard, the reform of the national museums in 2004 promoted a change in the administrative status of various institutions linked to the MCC. Although most of these national museums are services of national competence - which means that they are necessarily linked to the central agency of museums, through a very strong organic relationship - others became public administrative establishments, remaining under MCC but acquiring their own legal status and financial autonomy. In this category are the Louvre, Versailles, Orsay and Guimet. The Quai Branly Museum, opened in 2006, was established from the beginning under such a statute. The last national museum to become a public establishment was the Picasso Museum in 2010. Note that certain national museums have had this statute since their origins, often because of dispositions made in wills (the Rodin Museum, for example).

In addition, certain joint ventures were made in recent years: the Orangerie Museum with the Museum of Orsay, or the approximation between the National Museum of Ceramics, in Sèvres, and the manufacturing sector of Sèvres, and specifically the City of Ceramics - which has just been linked to the Adrien Dubouché Museum of Limoges.

In a very few years and involving certain national museums, MCC evolved from a modality of direct management to one more oriented to support the specific strategies of museum operators, which have become more numerous and autonomous.

As public establishments were developed, a set of administrative tools and contracts for operators was conceived and launched: performance contracts, mission statements and goals for museum operators, so that this autonomy was delineated and complied with policy guidelines set by the MCC.

A protective framework for collections management

The museums of France benefit from a comprehensive set of rules, which govern the management of collections and what we might call their “life cycles”: they effectively govern their trajectory and their treatment, ranging from their entries in public institutions until their eventual exit (which is highly unusual, given the principle of inalienability), going through various stages, such as their study, periodic verification of their location and condition, their movement - which can only be temporary, their diffusion and appreciation by the public, etc.

- **Acquisitions, paid or unpaid**, are performed according to different modalities. Apart from donations and legacies, which remain an essential source of enrichment for the museum collections, cultural administration has a certain set of mechanisms and adapted intervention modalities that support this objective. In this respect, with regard to financing methods, we can mention two fiscal devices with demonstrated effectiveness: the donation for payment of taxes, previously mentioned, which allows a taxpayer to be exempt of certain taxes to tributary agencies, after artworks are delivered; or so-called “enterprise patronage,” introducing an 90% reduction on the tax incident on societies, due to delivery by enterprises, for acquisition by the State or other public juridical person, of artworks previously recognized as national treasures or cultural heritage assets considered to be of great interest. These two important devices are complemented by various tax breaks to encourage donations and purchases abroad. Among these means of intervention, the State also has the right of preemption in public sales, allowing it to take the place of the last bidders in auctions; and a specific procedure for the acquisition of artworks that were refused an export license. Still under the procedures defining acquisitions, the respect of a principle of collegiality should be emphasized, to avoid choices that might seem questionable. This is translated, concretely, by the fact that all acquisitions by museums in France are only accepted at the end of a process of mandatory consultations with scientific committees, whose prior opinion is required before entry into the collections, and which differ according to the statute of the museums: regional scientific committees for regional museums in France; a first level of study by specific committees of acquisition for national museums that are public establishments; or a “theme” committee for national museums under the service statute of national competence - that committee being supplemented, if exceeding certain value limits, by a consultation to the Artistic Council of National Museums.

- Entry into the collections, which enables them to belong to the public domain, is expressed by **regulatory entry into the inventory**, which is a fundamental act of legal assurance for assets in the collections of the Museums of France. The update of the inventory is one of the main missions of professional conservators, and they are strongly recommended to follow this practice - assigning an inventory number to the asset in question - through a marking operation, which consists of placing this number on the object itself.
- **The movement of assets from the collections of museums of France** are generally carried out in two ways: loans, for a limited and justified time - in most cases, for a temporary exhibition - which requires insurance by those who borrow; and deposits, which represent longer loans - usually renewable each five years - and help complete collections of some other public cultural institution, as an alternative to acquisitions. For national museums, the consent to such movements must be declared by the Service of the Museums of France, in the form of a decree signed by a ministerial delegation, after consultation with a special committee that evaluates the proposal in view of the state of fragility, respect to the rules of preventive conservation, scientific relevance of the application and safety conditions at the destination.
- The operation of **checking the collections** - consisting of regularly checking the presence, location, status, marking and conformity of the entry of items with the inventory - constitutes sound management of public assets. Currently, it is practiced in two forms. The first concerns the State collections and is coordinated by the Commission for Verification of Collections of Artworks (CRDOA), which has carried out this enormous task since 1996, with the help of all public contributors to the collections, in order to rearrange the collections incorporated by successive steps since the XIX century, and whose monitoring over time was not always achieved with the accuracy required. Checks conducted permit proceeding with the eventual transfer State properties deposited into the collections before 1910 to the territorial communities - an option that was introduced by the law regarding the museums of France: from the beginning of this process, ownership of 5,450 pieces of art have been transferred to local authorities, based on that provision. More recently, the law on Museums of France also imposed an obligation to carry out **10-year checks** of the collections. The first round of checks - undoubtedly the most complicated to carry out, and which is currently imposing considerable work for technical teams at museums - must end in June of 2014. This ambitious goal will provide conservators with greater knowledge about the museum heritage that is preserved, although it does not always provide complete measures of all their value and potential, in terms of new research, opportunities for scientific partnerships or of organizing exhibitions.
- With respect to **combating the deterioration of collections**, one should emphasize the central role played by the Center for Research and Restoration of the Museums of France (C2RMF) on preventive conservation, restoration and basic research applied to the knowledge and material

preservation of collections. One can add awareness of the efforts to combat theft and the need to develop preventive actions in this area, which led the administration to create a safety committee, established over twenty years ago, after a series of striking museum thefts. This rather unique structure has the support of a specific police officer, and it helped reduce considerably the number of thefts besides stopping ongoing thefts - sometimes through the simple deterrent effect of security measures. This structure is also responsible for training employees of museums and performing security audits in the museums of France - and also in local or foreign French exhibits, to which national museums agree to allow loans.

- **Computerization**, which has become an indispensable tool in the management of museums, requires **digitalization**, permitting the **availability of museum collections on-line** - essential for the appreciation and dissemination of scientific knowledge. These operations are the subject of a deliberate policy on the part of the Service of the museums of France, which relies on financial support from the National Plan for Digitalization, since much remains to be done to ensure the widest possible availability to the public: although this mode of exposition can never replace an actual visit, it brings undeniable benefits for both researchers and practitioners worldwide as well as for preparing visits by tourists or students. The *Joconde* database, the collective catalog of the collections of the museums of France, today surveys 350 museums, and it joined the *Collections* portal, which provides access to numerous French heritage databases in one place, while also helping to feed the *Europeana* portal.
- Finally, with regards to the **exit of the collections**, this is an exceptional act, so solemn that it requires a law for certain cases - especially in the case of artworks for which this possibility was expressly prohibited by the law on the Museums of France (i.e. those that were incorporated through donations or legacy). Such a legislative approach was used, for example, to permit the delivery of Maori heads to New Zealand authorities. The procedure conducted for other situations requires that the owner of the collections convene a committee of national scientific collections, and a two-thirds majority is required for approval. If the exit of a museum piece represents illegal act, the protections that benefit the collections of the museums of France permit - at any time, when they are discovered in national territory - a formal and friendly request for restitution of the property in question and, if inconclusive, a lawsuit and prosecutorial action to reintegrate the piece into the public domain.

As a Conclusion, Some Perspectives

The French museum scene was considerably remodeled in recent decades, with undeniable achievements, but also involved less successful efforts. In 2010, a report by the French court of accounts presented several criticisms about the evolution of national museums since 2000.

At the moment when the law on Museums of France celebrates ten years of existence, and the new Minister of Culture and Communication, Aurélie Filippetti, announces a major law on patrimony for 2013, it is appropriate to reflect on future issues and note that new challenges must be overcome in the context of museums. Specifically, choices must be made in the budget framework that has been announced, which is undoubtedly permanent and less favorable, due to the crisis in European economies.

Following this brief overview of the French museum sector, it is worth mentioning some foci of reflection - in my view, quite inevitable in the years to come:

- For national museums, especially those that are under the statute of public institutions, the question is determining the appropriate level of autonomy and central control, the right balance between public support and the search for in-house resources, which could increase the temptation of focusing intensively on attendance.
- “Cultural democratization” still tends to improve, thanks to new support given to arts and cultural education by the current government. The importance of taking children to museums, beginning when they are very young, has long been highlighted by great leaders of French museums, such as Françoise Cachin and Pierre Rosenberg, who lobbied for real training in art history, starting in elementary school, and a closer relationship between students and the museum universe.
- The search for a better territorial balance should be pursued, perhaps through greater movement of national collections between the museums of France that already exist, and not necessarily by the proliferation of antennas, such as the Centre Pompidou-Metz or the Louvre-Lens, as interesting as these experiences are. The Museum of the Civilizations of Europe and the Mediterranean (MuCEM) - heir to the Museum of Popular Arts and Traditions - to be inaugurated in 2013 in Marseille, is the first national museum to be transferred from Paris and permanently implanted in the interior.
- The destination to be given to closed museums (representing about 10% of the museums in France) and possible routes for incorporation of their collections into existing museums require further reflection. This also raises the question of attribution of the name “museum of France” - which should certainly obey more strict criteria - as well as the criteria for eventual removal of this designation. Constant attention must be given to improving the operation of the network of Museums of France.

- The liaison with all forms of digital diffusion, which changes the relationship with the visit - although these remain, in my view, irreplaceable - also merits consideration.
- Despite its reaffirmation in the law on Museums in France, the question of alienation remains debatable and constitutes a recurring risk to public collections. Alarms on the market, in particular, sound at a time when the commercial circulation of important works from the past becomes rarer, and when public money is less abundant. The suppression of this basic principle ignores the constant reassessment of the interest in museum collections (without inalienability it would have been impossible to create the Museum of Orsay), and dramatically undermines the “basis of trust” that unites museums and their donors, who are very concerned about maintaining the “sanctity” of goods for the enjoyment of future generations, without time limits.
- Still in progress, the first edition of the 10-year check (initially a legal obligation) is, undoubtedly, a unique opportunity to transform this important collective effort of organization into a strong structuring element of museum policy, and to deepen knowledge of public collections already owned, open new research opportunities and enable renewed sharing and exchange. Within the context of a limited budget, the activity of the technical teams of the museums of France should, in the near future, concentrate in developing other projects besides costly acquisitions, and in protecting the rich heritage preserved against attacks on inalienability.
- The application of strict rules about origins, in the scope of acquisitions - at a time when the moralization of trade in cultural goods has grown in importance - should be encouraged. Yet it also increased the difficulties of certain museums in acquiring new works.
- This list of perspectives could still go on, because the amount of themes worthy of reflection remains considerable; but I believe that this already provides a good overview of reflections that need to be made.
- The Italian writer Giuseppe Tomasi di Lampedusa said: “everything must change to continue the same” The museums of France should, therefore, go through other (r)evolutions, in order to face new challenges, but remaining faithful to their primordial vocation and to the ideals born from Illuminism and the Revolution, which they must continue to incarnate, bringing the touch of modernity necessary for them to remain in touch with the world transformations.

CURRICULUM VITAE

CLAIRE CHASTANIER

Born in 1967. She studied History at Sorbonne and Art History at the Louvre School. She has been working for approximately twenty years at the Ministry of Culture and Communication in the museum sector, mainly with collections and circulation of cultural assets. Her professional career has allowed her to acquire a solid knowledge of the French heritage landscape, of the problems associated with it, of its legal framework and its evolutions.

Since 2010 she works for the Service of Museums of France, in the General Direction of Heritage of the Ministry of Culture. In this position she is particularly in charge of the set of issues regarding the circulation of cultural assets (export control, fight against traffic...), as well as other issues, such as the protection of national treasures, heritage safety, enrichment and state of public collections. In this regard, she accompanied the whole application of the French law that led to the return of Maoris heads to New Zealand and the recent process of codification of the legal part of the Heritage Code.

She coordinates the activity of the Consulting Committee of National Treasures and, parallel to that, she is the secretary-general for the Observatory of the Art Market and the Movement of Cultural Assets.

MUSEOLOGICAL PLAN – MUSEUM MANAGEMENT REGULATION FRAMEWORK IN BRAZIL

Cícero Antônio F. de Almeida

In his “Introduction to Museum Technique,” written in 1945, Gustavo Barroso, creator of the National Historical Museum, summarized the issues related to museum administration around five principles: organization, housekeeping, cataloging, restoration and classification of objects, presented in the General Part of the publication. According to the author, these are the “indispensable teachings that everyone needs to know to work in a museum and be able to direct it.¹ Basic and specialized chapters focused on disciplines geared specifically to cataloging and classification of objects, such as chronology, epigraphy, paleography, diplomatic, iconography, heraldry, armor, furniture, clothing, silverware and religious art, among others.

It is worth noting that the concepts of “organization” and “housekeeping,” according to Barroso, contained some degree of subjectivity, because they are also considered as “personal taste” of museum professionals, at the time called “museum conservators.² The work, pioneer of the genre in Brazil, constitutes the basis for the education of countless generations of Museology professionals, reflecting current thinking, even from outside the country, on what is called contemporary museum management.

In the late 1940s, museums were on the edge of an era that began during the Renaissance, with Curiosities Offices. The years following World War II, and most clearly from the 1970s, would mark a broad renewal in the activities of these institutions. As a paradigm shift it is worth mentioning the concept of “Integral Museum”, which indicated the need for museums to deal with the entire range of social problems and include diverse cultural expressions, a concept disseminated at the Roundtable of Santiago de Chile (1972). In the next decade, new experiences contributed to accentuate these trends, through the emergence and consolidation of the “open museum,” the “museum neighborhood,” the

[1] Barroso, Gustavo. “Introdução à técnica de museus”. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional/Imprensa Nacional, 1945. v. 1. p. 12.

[2] Term adopted from the French tradition of conservateur, specialist in treating of museum collections.

“community museum,” or the “eco-museum,” an explosion of ideas that is conventionally called New Museology. The museum broke definitively with the image of a place dedicated solely to storage and conservation of collections, moving its interest in the object to the subject and the society where it belongs, valuing culture not just as a trace of erudition, but as a mark of the human trajectory and continuous transformation of reality.

Conservation of collections, shifting its interest from “object” to “subject,” and to the society to which it belongs, valuing culture not only as a sign of learning, but as a landmark of human history and the From these transformations, several behavioral changes in the conduct of museum affairs were established. Regarding management, the impact of complexity and diversity of the new trends was particularly decisive, forcing museums to adopt distinct methods of administration. During the 1980s, museum absorbed other important changes resulting from new technologies such as for recording, storage and circulation of information, for more precise environmental monitoring and security and, most recently, for increasing concerns over social and environmental sustainability, which further reinforced the need for professionalism in the field of museum management.

Beginning in the midXIX century, studies appear on the issue of museum administration, mostly focusing on problems of conserving the collections and public display of objects. However, one cannot say that this is a recurring theme in museum literature, and until recently, studies addressing this issue were rare. In Portuguese, we highlight the 2001 translation of works by Stuart Davis³ and Timothy Maso.⁴ In 2006, the Icom (National Council of Museums) published *How to manage a museum; practical guide*, under the editorial coordination of Patrick J. Boyla.⁵

In the *Encyclopedic dictionary of museology*, published in 2011, the term “management” was featured in all the 21 “encyclopedia articles” written by François Mairesse, professor at the Louvre School. Museum management is understood as tasks related to financial and legal aspects of the museum, safety and maintenance, personnel organization, marketing, among others. In general, these are strategic processes and general activities in museum planning.⁶ It is an approach far removed from that presented by Barroso.

Concerns about the management of museums are also expressed in the Icom Code of Ethics for Museums. In the section devoted to institutional establishment, the Code stresses the need to clearly stipulate a museum’s legal status, its mission, its permanence and its non-profit character. On the other hand, the Code recommends creating a “legal text that defines the museum’s mission, objectives and policies, as well as its role and composition.”

The Code of Ethics also emphasizes the responsibility of the governing body to ensure funds “sufficient to conduct and develop the museum’s activities,” in addition to “establish a text of guidelines regarding the sources of revenue that can be generated through museum activities or from outside sources.”⁷

“Museumania” - a term coined by the German historian and critic Andreas Huyssen, who played a leading role in the cultural scene during the transition from the XX to the XXI centuries - exponentially

[3] Davis, Stuart. Plano diretor. Translation by Maria Luíza Pacheco Fernandes. São Paulo: Universidade de São Paulo/vitae, 2001. - (série Museologia, 1).

[4] Mason, Timothy. gestão Museológica: desafios e Práticas. São Paulo: Universidade de São Paulo/British Council/(Fundação vitae, 2004.

[5] Available at <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001478/147854f.pdf>. Accessed on February 3, 2013

[images/0014/001478/147854f.pdf](http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001478/147854f.pdf). Accessed on February 3, 2013. .

[6] Desvallees, André & Mairesse, François. dictionnaire Encyclopédique de Muséologie. Paris: Armand Colin, 2011. p. 175.

[7] Available at <http://www.icom.org.br/C%C3%B3digo%20de%20C%C3%89tica%20lus%C3%B3fono%20iii%202009.pdf>. Accessed on February 3, 2013.

increased the possibilities of generating revenues from events organized by museums, and it became a mandatory theme in the intricacies of museum management. Already one can even speak of a “museum economy.” It is estimated that there are approximately 80,000 museums worldwide, and 3,200 in Brazil.⁸ In the European Union alone, over 400 million people visit museums each year. In the U.S. there are close to 900 million visitors each year, and in Brazil the number reaches 33 million, with a sharply upward trend. In the IBGE Household Budget Survey, culture is in fourth place in household spending, representing about 8% of total expenditures.⁹

In Brazil, since the implementation of the National Museum Policy by the Ministry of Culture in 2003, the issue of management has been identified as strategic. From then on, proposals began to emerge for new tools aimed at committing museum directors to improved management in a broad sense. The Statute of Museums (Law 11904, of January 14, 2009) explicitly states, in its article 44, that Brazilian museums must develop and implement a museological plan, thereby providing a regulatory framework for museum management in Brazil.

As a strategic tool, the museological plan can be considered a consequence of the general concept of master plan, commonly used in the strategic planning of private enterprises and government agencies, or in the management of cities, now applied in the specific case of museums. In general, the museological plan adopted in Brazil has ten basic principles:

1. To enable equilibrium and stability in museum management, independently of its directorship or staff;
2. To implement a basic working structure to enable strategic decision making;
3. To ensure the safety of the collection;
4. To make clear the mission and actions of the museum to both staff and public;
5. To define clearly the collective and individual actions inside the museum, establishing responsibilities within each area of work;
6. To guarantee the most efficient use of resources;
7. To think of museum as a complex and interdependent organism, based on the principles established in the Statute of Museums and in other regulatory documents, and to emphasize the importance of achieving balance among its parts;
8. To identify emergency or imminent risks;
9. To take into account the capacity of solving problems through available personnel and budget;
10. To prepare the museum for new realities.

[8] According to data obtained from the National Museum Registry, created and managed by the Brazilian Institute of Museums, available at www.museus.gov.br.

[9] Nascimento Jr., José do [org.]. *Economia de Museus*. Brasília: MinC/IBRAM, 2010. (Coleção Museu, Memória e Cidadania).

In order to implement the museological plan, a thorough knowledge of the institution is required. Two questions are considered indispensable: the mission definition and a detailed diagnosis. The institutional mission must translate the purpose, values, goals, function and public/partners. Once the mission is defined, it must be shared among all employees, contractors, experts involved with museum activities and the general public. It is common for museums to place the institutional mission in visible places. The diagnosis should be carried with extensive involvement of museum staff and the participation, whenever possible, of invited experts who can fill internal gaps. The plan should also include as integral parts strategic goals, a synthesis goal (if applicable) and the definition of monitoring indicators.

The Statute of Museums indicates ten programs of work under the museological plan, which may be added to other programs, or even deleted, at the discretion of the museums, in very specific cases. These programs can be organized in two main groups: those dealing with administrative and managerial aspects, *stricto sensu*, including legal, financial, maintenance, security, personnel; and those dealing with issues fundamental to the purpose of museums, such as the areas of collection management, communication and interaction with society, among others. In the first set, we have related to institutional programs, and those involving financing and outreach, staff management, and security. In the second set, there are programs related to collections, exhibitions, communication, research, and education and cultural. The architectural and urban program can be positioned on the intersection between these two sets.

The case of museums in the process of creation should also be considered. Here the programs will serve as a kind of project roadmap, and naturally will be changed to the extent that the museum begins its activities. Some programs depend on the consolidation of others (as in the case of the architectural and urban program). In any case, whether the museum is already established or under assembly, the plan is a dynamic instrument that must be constantly renewed in the face of new realities to achieve its expected effectiveness.

The institutional program should reflect the operational parameters of the institution, both from the standpoint of political, technical and administrative management. The establishment of a museum naturally depends on specific socio-political and cultural contexts that define all action strategies, even if they are not explicitly referred to as management tools. Museums are constantly subjected to external influences, such as changes in habits, conceptual references and even political circumstances. The core assumptions guiding management should be made explicit in the statute, external regulations and work programs, among other legal documents.

The financing and outreach program deals with the planning of fundraising strategies, plus the use and management of resources from different sources. The staff management program is based on valuing, training and ensuring the basic rights of all museum workers. It should also include concerns about professional ethics. The security program addresses all security-related aspects of the museum, the building, the collection and internal and external audiences (monitoring and detection systems, fire extinguishing equipment, establishment of safety routines, risk management plans, etc.).

Among the programs fundamental to the purpose of museums, the collections program merits special emphasis. It includes all actions related to the acquisition, preservation and documentation of assets under temporary or permanent custody of a museum, including bibliographic and archival collections. Therefore, this program encompasses information and activities ranging from the establishment of technical and conceptual criteria for the incorporation of new collections (acquisition policy), the various stages of documentation (inventory and cataloging in particular) and to the establishment of principles governing direct intervention in the collections (preventive conservation measures, hygiene and restoration).

Actions involving communication are included in the museum programs related to communication and exhibitions. The first is aimed at the dissemination and popularization of institutional projects and activities, as well as the dissemination, diffusion and consolidation of the institutional image. The second deals with all aspects related to the long-, medium- or short-term design, planning, and execution of exhibitions inside and outside the museum, such as curatorial plan, circulation, audience analysis, etc.

The cultural and educational program is designed to ensure universal access, secure and stimulate the pedagogical dimension of the museum and its collections, establish closer relations with the community and offer a wide range of cultural services, among others. Although all programs converge to a shared purpose, educational actions, ultimately, should define the social function of the museum. The research program involves the production of knowledge from information contained in the museum collections, promoting its dissemination, in addition to investigations aimed at improving the overall activities of the institution, such as studies involving audiences, cultural heritage, museology and institutional history. Finally, the Architectural and Urban Program addresses the adequacy and maintenance of open and built spaces, as well as the museum's insertion in the public space, through themes such as accessibility and environmental sustainability.

The experience of the museological plan, although recent in the country, has enabled public and private managers to identify the most common problems that affect Brazilian museums. A preliminary study of the diagnoses carried out by federal museums reveals the most common problems: lack of qualified personnel, budget deficits, problems in the conservation of buildings and collections, inadequate infrastructure and installations (exhibitions, technical reserves and restoration studios, among others), inefficient equipment (especially installations suited for storing collections), deficiency in services to the public and researchers, and deficiencies in the collection registry.

On the other hand, important sources of revenue for museums in Brazil are also being identified. These are: tickets, policy incentives, participation in calls for proposals, awards, leasing to third parties and commercial use of the museum space and, less often, public campaigns to raise funds and increase collections, monthly/annual fees from associations and commercial use of images associated with the collections.

It is worth mentioning that, from the viewpoint of strategies for establishing links with the public and strengthening financial support, a pervasive trend in recent decades has been the establishment of friends' associations. These are usually non-profit, civil society organizations, the purpose of which is to promote, enhance and develop museum activities.

As a result, planning has become a key word in a context in which this tradition is still fairly incipient. Managers and others responsible for work activities of museums, in general, had little affinity with expressions such as strategic goals, performance indicators, and status diagnoses, among others. However, the social and public dimensions of museums in the XXI century, in addition to the provisions contained in the Statute of Museums, should be imposed on outdated administrative traditions, leading to a behavioral transformation of professionals working in museums.

CURRICULUM VITAE

CÍCERO ANTONIO FONSECA DE ALMEIDA

Museologist, professor in the school of Museology at the Federal University of the state of Rio de Janeiro, and in the MBA program in Cultural Management at the University Candido Mendes.

Currently he is director of the Department of Museum Processes at the Brazilian Institute of Museums.

CULTURE AND EDUCATION IN BRASÍLIA

Carlos Alberto Ribeiro de Xavier

Summary

The relationship between education and culture is closely intertwined with regards to actions involving citizenship formation. From these actions it is possible to integrate intellectual and artistic manifestations related to pedagogical practices in formal and informal education. In this context, the closing of divergences between the formulation and planning of policies related to both areas should be the focus of coordination between the various agencies and spheres of public administration.

In this text I aim to provide insights to the process of planning cultural activities related to basic education and teacher training programs. I intend to outline how Brasilia can be considered a city of education, in terms of the declaration of the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (Unesco); I aim to demonstrate how Lúcio Costa was already thinking of a city able to house the country's capital and at the same time educate the public and inspire the orderly occupation and the development of the North and Midwest of Brazil, hitherto sparsely populated.

Background

To better understand Brasilia as an educating city, I developed three educational itineraries for guidance of teachers and students aimed at understanding Lúcio Costa's plan, the educational project of Anísio Teixeira and the new university imagined by Darcy Ribeiro.

The Programs More Education and Integral Education, both managed by the Ministry of Education, already include three of the four educational itineraries designed for teachers who participate in 205 workshops that have taken place in the federal capital, three in Brasilia and one in Rio de Janeiro. In Brasilia, with the cooperation of the Government of the Federal District (GDF), the the University of Brasilia (UnB) and the Ministry of Culture, we have planned and implemented the following itineraries, of which I will discuss the first two:

- a. Anísio Teixeira and the pathways of the class school/recreational school
- b. Lúcio Costa: the monumental scale and the gregarious scale of the pilot plan
- c. Darcy Ribeiro and the innovative project of the University of Brasília

Before examining Brasilia in more detail, one must, however, make some considerations about education in Brazil.

In the first three centuries of colonization, there's not much to say about public education, since we had only Jesuit schools design to convert the Indians and educate a small segment of the colonizing population, especially those preparing for religious life.

Of course, Jesuit pedagogy is very important, with great figures that stand out, especially padre Manoel da Nóbrega, padre José de Anchieta and Padre Antônio Vieira. But Brazil had no public schools as were already known in other countries.

The period of the United Kingdom of Portugal, Brazil and Algarve - beginning with the arrival of Dona Maria I, John VI, the entire royal family and part of the Portuguese court that arrived in Brazil in 1808 - launched the changes and foundations of what Brazil would become, including the field of education.

In a stop at Bahia, in February 1808, D. John VI inaugurated the School of Medicine, now incorporated into the Federal University of Bahia (UFBA); in Rio, he created the School of Surgery. Later, after the French Mission that brought prominent artists, in 1827, the law faculties of Olinda in Pernambuco, and the Largo de São Francisco in São Paulo were established. In 1834, the pioneering Atheneu North Riograndense was founded in Natal and, on December 2nd, 1837 - during the Regency period, in honor of the Emperor's birthday - the Colégio Pedro II was inaugurated, which became a permanent reference of education. These are the main schools that emerged in Brazil during the colonial period, but there was still no talk of public school nationwide.

During the Second Kingdom, education fluctuated between the traditional and secular model of catholic teaching and layman teaching under the influence of eclecticism, liberalism and finally positivism. Considerable time was lost in experiments rather than establishing a public school system.

The Republic emerged amidst positivist ideas and many promises were made about education, but until 1930 this issue remained at the Ministry of Justice and Internal Affairs, in a section called the Department of Public Instruction, Mail and Telegraphs. This situation in itself reveals how education was

relegated to a second plane during the Old Republic, when the oligarchies of coffee and milk producers, in São Paulo and Minas Gerais, respectively, took turns in power. People were only offered the public education at the elementary level.

We had to undergo a revolution, in 1930, for the provisional government of Getúlio Vargas finally to create, soon after its establishment, the Ministry of Education and Public Health. Note that we have had a ministry to care for public education and health of Brazilians just in the last 82 years. Several Latin American countries were far ahead and had public universities, while the first Brazilian ones were founded in 1934 in São Paulo and in 1935 in Rio de Janeiro, bringing together the preexisting faculties.

In the first 30 years of operation of the Ministry in Rio, it is worth noting the its 12-year leadership under Gustavo Capanema, who remained minister for the longest time and left an enormous legacy: a centralized national system of good-quality education, a liberal and pioneering plan for the area of culture, and, as a symbol of an era, the palace built for MEC, one of the world's landmarks of modernist architecture. In fact, Capanema provided a functioning model of Unesco even before that body was created after the war, since already in 1937 he ran the national programs of health, education, science and culture in the same ministry.

Brasília, the educating city

Brasília emerges in 1960 as the renewal of hope for Brazilians, especially for education and culture. The city was built based Lúcio Costa's pilot plan, nationally enshrined by Iphan and internationally recognized by Unesco as a world heritage site.

President of the National Institute for Educational Studies and Research (Inep) in 1957, Anísio Teixeira brought Darcy Ribeiro to promote sociological research in education and established, at the request of the minister Clovis Salgado, "the planning of the public school system of Brasilia," inaugurated in 1960. It was an evolution of the Bahian class school/recreational school. He took advantage and was influenced by the new housing concepts, which are the superblocs of Lúcio Costa, the architecture of Oscar Niemeyer and the landscaping by Burle Marx, who organized the residential and bucolic settings within Lúcio's plan, as a foundation for designing the educational system.

This school system allowed the population of the neighborhood units (set of four superblocs) to have available a kindergarten and a school in each block and a recreational area that could serve for educational purposes. In the same space accessible by walking, children, parents and teachers could circulate freely between the schools, the demonstration library, the health post, the neighborhood club, and spaces for leisure and recreation within the blocks and even the Little Church of Fátima. This model created for a population of about 20,000 inhabitants, was implemented and was supposed to be replicated in each neighborhood unit, which did not occur.

Darcy Ribeiro, in a text published as the Second Letter of Pero Vaz de Caminha, on April 21, 1960, said the following about Anísio Teixeira's project:

The children of public employees under seven years old will have imitations within blocks of small schools to play with Uncle Augusto Rodrigues. The more grown up ones, a step away from home, will study four hours and will have four hours of leisure time, upon crossing a small street, at a school-workshop-play area invented by Anísio Teixeira to make people who can best support and sustain the progress of Brazil. For the older ones, capable of crossing busier streets, a school-ladder is promised, by which everyone can climb according to his or her talent.

"I must say, Lord, despite my sorrow, all of this, as with other ideals, are the omens of men with lots of faith," adds Darcy Ribeiro.

For the educational itineraries of Brasilia, we initially described the pathways of Anísio Teixeira's class school/recreational school at a residential and bucolic scale; later, we went back to comment on the proposal of educational itineraries in Brasilia, this time presenting two other dimensions of Lúcio Costa's pilot plan, the gregarious scale and monumental scale.

To present and understand the master plan of the federal capital is a necessity not only for teachers, students, parents and educational employees of Brasilia, but also an essential element for all Brazilians. Brasília entered the Brazilian imagination in the 1950s and never left. Therefore, we must remember Lúcio Costa.

Remembering Costa is also to speak of two great personalities, who boarded the utopia train of the JK/LúcioCosta project: one came in 1957 - together, therefore, with the implementation of the Pilot Plan, and the other in 1960 - soon after the city's inauguration.

The first was Anísio Teixeira, invited in 1957 by minister Clóvis Salgado to draw the Plan of Education and Culture for the new capital. It was not long. As president of Inep, Anísio could revise his own design of the Salvador project and guide the experiment of the Júlia Kubitschek School, whose teachers were trained in the class school/recreational school, which was established in 1948 in Bahia, to start working in Brasilia.

The Júlia Kubitschek School was, therefore, the place where the embryonic class school/recreational school of Brasilia grew, and superbloc 308 was the place where they took advantage of the city design to review the concepts and implement the "Brasilia Human Plan", the utopian project of a new society that would have a high quality public school and a University that produced the new Brazilian.

I remember two reflections of Anísio Teixeira on education:

1. What we call education is the effort to understand the present. Without understanding it we cannot live. There are present realities inflamed with intellectual ferment and inert present

realities. In the former, the past is alive in the present and the future is open. In the latter, we demean the present and remain inert in worship of the past. The real crisis of understanding is a failure to understand the present, as an intersection between the past and the future that will come. One of these moments is where we are now.

2. For my part I only acknowledge the ones that preceded me: They suffered more than us, and for that, all should be forgiven.

The second character was Agostinho da Silva, a Portuguese exiled since the 1950s and someone who had already produced intense intellectual movement in Rio, São Paulo, Paraíba and Santa Catarina. At that time he was directing the African-Eastern Studies Center at the Federal University of Bahia, founded by him. He came to help Darcy and Anísio in the organization of the University of Brasília.

To demonstrate the perfect harmony between Agostinho and the utopia of Lúcio Costa in Brasília, I gathered some phrases from his book *Reflections, aphorisms and paradoxes*:

1. “progress consists of the return to the origins: with a clear memory of the voyage.” ,
2. “I don’t have freedom if others don’t have it too.”,
3. “our mind looks at the emptiness and turns it into space.”,
4. “I spend my life fabricating the real.”

Much before the definition of the Brasília concept, an educating city was already born.

The Recreational School of Superblock 308 South in Brasília

For those from Brasília or already in the city for a long time, the Superblock 308 South may not be new, but the proposal to divulge information about this site as the true historic center of the federal capital is fairly recent. There is, on the platform of the central bus station, the famous intersection of the two axes of the Lúcio Costa plan, dividing the city north-south and east-west. From there, the Ministerial Esplanade to the Three Powers Square in the east, is the “monumental scale” of his project, coinciding with the political center of Brasília.

The “gregarious scale” comes soon after the upper platform of the central bus station: The Commercial Sector, the Hotel Sector, the Bank Sector, the Municipal Sector, the Amusement Sector, both on the South and North Wing sides. The entire city converges on this nerve center: approximately 650 thousand people pass through the central bus station on a daily basis.

What are we going to learn when going through the educational itinerary of Anísio Teixeira is a little of the history of the construction of Lúcio Costa’s pilot plan on a “residential scale” and a “bucolic

scale". The Superblock 308 South (SQS) 308 is considered a model block of Brasilia, the first organized according to the designed plan. There are Niemeyer's buildings, shaping the marriage of two architectural notions: the urban creation of the planner who conceived a new way of living, recognized worldwide and represented by 11 blocks six stories high (the human height of a residential building, in Lúcio's conception) spread over a large area.

This allowed a second marriage of the two with the landscaping of Roberto Burle Marx; the gardens define the landscape, garden and leisure areas linking all the spaces.

The area represented by superblocks 107/307, 108/308, 109/309 and 110/310 (both residential blocks and those for local commerce, which Lúcio called "neighborhood retail shops" between the blocks) forms a neighborhood unit and each one has a neighborhood club, in this case the first of Brasilia. The area is complete with the health post, the Demonstration Library of Brasília and the Little Church of Fátima. The Subway Station 108 South was recently added.

Once the architectural and urban plan was conceived, which we might call hardware, it was necessary to create the human plan for Brasilia. How to organize the educational system to form the new Brazilian? What is the program, the *software*?

The person in charge of such a plan was Anísio Teixeira, who coordinated a commission for creating the University of Brasília (UnB) and for conceiving the educational system of the new capital, from primary education to the university.

He was also the president of Inep at that time. The commission that he coordinated included Darcy Ribeiro, Cyro dos Anjos, Augusto Rodrigues and other personalities, plus what was best among the thinkers on education and culture in Brazil.

The project of Brasília is an evolution of the class school/recreational school that Anísio created in Salvador in the 1940s, when he was secretary of Education in Bahia. Anísio took teachers of the pioneer Júlia Kubitscheck School, which was functioning in the city until then, to learn about the Class School/Recreational School of Salvador, preparing them to work in the school of the future in Brasília.

What we see in this model: each block has a school comprised of classrooms, a kindergarten and several leisure spaces. In alternate times, the students of the neighborhood unit (set of four superblocks) go by foot between the nearest class school and the Recreational School of 308.

Once the standard school was established in a model block of a city park, it was natural that this place became the main cultural area of Brasília. The theatre of the Recreational School and the Culture Cinema (which was just next door, at W3) became for more than twenty years the main cultural center of the young capital. Recently the Cultural Center of 508 South also joined in.

This is where the major plays, musicals and other shows that came through town were presented, and where important political meetings and demonstrations were held, such as when the city received the

trade union leader Lula, who was released from prison in 1981; he came from São Paulo accompanied by the journalist Adáulio Dantas, who had also been arrested, and they were received in the evening at the auditorium of the Recreational School by a large audience.

This area, composing the historic center of Brasília, also includes the Little Church of Fátima, the Demonstration Library of the National Book Institute (INL), today the Demonstration Library of Brasília, the Bulevar Marx gardens that define the bucolic scale of the plan; across W3, we still have the April 21 Plaza, another kindergarten destined for residents of row houses from blocks 700 and 900. Further up we found, as had been planned, the Thomas Jefferson House, the Alliance Française and Cervantes Institute, foreign language schools. Then, finally, at the edge of the City Park, is the Normal School, the Center for High School (also known as the White Elephant), the Center for Languages (CIL), the Integrated Center of Physical Education (Cief) and, inside the City Park, a sector for public recreation.

This entire educational and cultural setting, which begins at W1 and goes into the City Park, is an open book on the works of Anísio Teixeira; it demonstrates his proposal of Class/Recreational Schools and reveals, as an outdoor educational museum, the basis of the “human plan” of Brasília that he conceived.

The Integrated Centers of Public Education (Ciep) are derived from this model, idealized by Brizola and Darcy Ribeiro; the Integrated Centers of Attention to Children (Caic), launched by Collor; the Centers of Integral Attention to Children and Adolescents (Caic), established by Itamar Hingel; and the Unified Educational Centers (CEU), launched by Marta Suplicy. Since April of 2007, these programs operate together with the Educational Development Plan (PDE) and the programs More Education, More Culture and Health in Schools and various other related projects, to produce an integrated educational system.

Brasília: an educating city is born

The elective affinities of Lúcio Costa and Juscelino Kubitschek are evident, as the renowned urban architect would not only present a project of the new capital. Lúcio really wanted to help Juscelino realize his dream and promise - the utopian project of a new civilization born from the Capital of Hope, the Newcap that influenced the music, film and culture nationwide, was also on the minds of all Brazilians.

Maria Elisa Costa affirms that her father, Lúcio, did not just present a project for the competition of the new capital to prove some theory or demonstrate some new aspect of modern architecture, which he also invented in Brazil. He did not need that. Much more than presenting a project, “Lúcio was a partner in JK’s utopia.”

Below are phrases that demonstrate how Lúcio Costa presented his plan for the contest.

...In 1823, José Bonifácio proposes to transfer the capital to Goiás and suggests the name Brasília.

I want to apologize first before the directors of the urbanization company and the jury contest for the summary presentation of the first steps proposed here for the new capital, and also justify myself. I did not intend to compete and I actually am not competing - I simply present a possible solution, which was not sought but emerged, so to speak, already ready.

I present myself not as a properly equipped technician, as I don't even have a firm, but rather as a simple *maquisard* of urbanism, who does not intend to pursue the development of the idea presented except perhaps as a mere consultant.

And if I so candidly proceed it is because I seek refuge in an equally simplistic reasoning: if the suggestion is valid, these data, although summaries of their appearance, will suffice, as they will reveal that, despite the original spontaneity, they were then intensely studied and resolved; if not, the exclusion can be done more easily and I will not have wasted my time or anyone else's.

The open access to this competition reduced in some way the consultation of what really matters, that is, the urban design of the city itself, because this will not be, in this case, the result of regional planning, but rather its cause: the city's foundation is what will give rise to further planned development of the region. It is a deliberate act of possession, a trailblazing gesture, along the lines of our colonial tradition. And what one asks is how, in each competitor's opinion, such a city should be designed.

Observe that the construction of Brasília did not begin from a regional plan: on the contrary, the very construction of the new capital intended to give birth to regional development, through an orderly occupation of the Center-West, an almost empty region that had been neglected during Brazil's economic development, historically focused on the coastal region and the eastern and southern parts of the country. From this observation Lúcio Costa starts to conceive the new capital.

It should be conceived not as a simple organism capable of satisfactorily and effortlessly carrying out the vital functions of any modern city, not only as *urbis*, but as *civitas*, possessing the attributes inherent to a capital. And, as a result, the first step is to find an urban architect imbued with a certain dignity and nobility of intention, because these basic attitudes will generate the order and sense of efficiency and measure capable of giving the desired monumental character to the designed area.

Monumental not in the sense of ostentation, but in the sense of palpable expression, so to speak, conscious of what it is worth and what it means. A city planned for orderly

and efficient work, but at the same time lively and pleasant, inspiring both imagination and intellectual speculation, able to become, over time, in addition to the center of government and administration, one of the most lucid and sensitive centers of culture in the country.

That said, let's see how the present solution was born, defined and resolved:

1. It was born as a primary gesture from someone who marks a place or takes possession of a place: two axes crossing at a right angle, the very sign of the cross.
2. Afterwards, adaptation to the local topography was contemplated, the natural water flow, the best orientation, arching one of the axis in order to include it within the equilateral triangle that defines the urban area.
3. And there was the intent of applying the same franc principles of the highway technique - including the elimination of intersections - to the urban technique, conferring to the arched axis, corresponding to the natural routes of access, the trunk circulation function, with high-speed lanes in the center and lateral lanes for local traffic, and placing along this axis the residential sectors.
4. As a result of this residential concentration, the civic and administrative centers, the cultural sector, the entertainment center, the sports center, the municipal administrative sector, the barracks, the areas used for storage, supply and small local industries, and finally, the railway station were naturally ordered and arranged along the transversal axis, which thus became the monumental axis of the system.

Laterally to the intersection of the axes, but participating functionally and in terms of urban composition of the monumental axis, the banking sector and commercial sector, the corporate offices and liberal professions and even the broad sectors of the retail trade were located.

5. The crossing of this monumental axis, of smaller size, with the highway-residential axis demanded the creation of a large platform free of traffic that was not used for parking, a place that logically concentrated the amusement center of the city, the movie theaters, theaters, restaurants, etc.

In this way the outlining of the monumental scale and the gregarious scale is taking shape within the plan. The platform of the central bus station organizes the central space and defines the flow of traffic. The explicit intention of the planner was to demarcate a clear separation between the pedestrian areas from the areas used for automobile traffic. Living with cars, which were then manufactured in Brazil at the time of the construction of Brasilia, was also planned by Lúcio Costa.

6. The traffic destined to the other sectors moves on, concentrated in a single lane, at ground level covered by the platform and bordered between the two upper levels, but open on the largest faces...

...area utilized, to a large extent, for parking and where the inter-urban bus station was placed, accessible to passengers through the upper level of the platform. Only the speed lanes decline underground in the central part of the lower storey, which extends downhill until level with the row of ministries sector.

7. Thus, with the introduction of three exits in every branch of the axis, and many other passages below, automobile and bus traffic takes place both at the central as well as in residential areas without crossing...

...For truck traffic, a secondary system with autonomous signalized intersections was set up, without crossing or interference whatsoever with the previously described system except above the sports sector, and providing underground access to buildings in the commercial sector, bypassing the civic center, with galleries of access under the embankment.

8. Thus established the overall traffic network, autonomous networks both in the central sectors and residential were set up for local traffic of pedestrians, in order to guarantee their free use movement, but without taking such separation to systematic and unnatural extremes, since we should not forget that the car today, no longer the irreconcilable enemy of man, is tamed and, so to speak, part of the family.

Automobile traffic only loses its "humanity", assuming a threatening and hostile face vis-à-vis pedestrians, when incorporated into an anonymous mass of traffic. It is then necessary to separate them, but without losing sight that, under certain conditions and for reciprocal commodity, coexistence can be imposed.

Lúcio Costa then defines what already is a high point of the pilot plan: The Three Powers Square.

9. See now how the various sectors integrate and articulate in this framework of orderly circulation.

Standing out from all the sets of buildings are those for the main governmental powers, which being three in number and autonomous, form an equilateral triangle, linked to the architecture of ancient times with the elemental form suitable to contain them. We then created a triangular embankment, with a visible prop-stone, rising in the surrounding meadow by which one has access, via the ramp itself, to the motorway leading to the residential areas and the airport.

In each corner of this plaza - the so-called Plaza of Three Powers - one of the powers was located, leaving the Executive Branch and the Supreme Court at the base and the Congress

at the apex, with the front also facing a wide terrace laid out on a second embankment, rectangular in shape and at the highest level, according to the local topography, also marked with stones around its perimeter.

The actual application of this millennial eastern technique of embankments guarantees the cohesion of this group of buildings and confers an unpredictable emphasis to it. Along this esplanade - or Mall, in English - an extensive grassy area destined for pedestrians, parades and runways, the ministries and municipal buildings, was placed.

The Ministries of Foreign Relations and Justice occupied the lower corners. Contiguous to the Congress building and in a distinguished framework, the military ministries constituted an autonomous plaza, and the other ones were organized in sequence, all with a private area for parking. The last building was for the Ministry of Education, in order to be neighbor of the cultural sector, laid out as a park to better incorporate museums, library, planetarium, academies, institutes, etc.

The Cathedral was equally located in the esplanade, but in a separate plaza laterally disposed, not only for protocol reasons, since the Church is separated from the State, but also for scale reasons, conferring value to the monument and, especially, for another architecture reason: the view of the esplanade should proceed without obstruction until beyond the platform where the two urban axes cross each other. Some time ago at a seminar on historical heritage, I participated in a debate about the “historic towns in Minas Gerais,” whose buildings are under constant threat during the rainy season; I reinforced the argument that all cities are historical, since all have their own story to tell.

Some time ago at a seminar on historical heritage, I participated in a debate about the “historic towns in Minas Gerais,” whose buildings are under constant threat during the rainy season; I reinforced the argument that all cities are historical, since all have their own story to tell.

So too are the educating cities, and any city can become one. Any city, small or medium, or even in neighborhoods or suburbs of large cities and megalopolis that we have in Brazil, it is possible to recognize the territory in which the school or schools of a particular location are inserted, in order to maximize all educational possibilities without loss of quality. We can always act locally while having a global awareness of the problems of modernity.

The crises of modernity hit us all, whether they involve ecological or economic issues, climate change, or the emerging issues of change involving schools, teaching and learning. To change schools we also have to change the way we see the city, the family, the community and the social organization in which they operate.

Brasilia is an exemplary case, because this is the real intention of calling the urban plan a “pilot plan;” to call the design of the first superblock “model superblock 1” and consider modeling the “Planning of

the Public School System of Brasilia,” written by Anísio Teixeira in 1957 and implemented in 1960, at the same time that the construction of the first residential units proposed by the pilot plan of Lúcio Costa was concluded.

Note that while Oscar Niemeyer incorporated in his architectural projects the ideas of Lúcio Costa, Burle Marx and artists like Volpi and Athos Bulcão collaborated with landscaping and artwork to design the residential and bucolic scales of the same pilot plan. Established these parameters, Anísio Teixeira set out to seize the ingenious concept of imagining an educational system based on the neighborhood unit, that is, the set of four superblocks.

Final reflection

Two hundred years ago, the queen of Portugal - Dona Maria I - and her family, public officials from almost all areas of the kingdom’s administration, part of the Portuguese court and some well-placed subjects moved frantically to Brazil. They came bringing everything: clothes, objects, furniture, appliances, and especially the coffers of the Belém Palace crammed together with the Treasury itself and part of the Royal possessions.

Dom João VI, prince regent, arrived in Bahia with part of the entourage in February of 1808 and, a month or so later, in Rio de Janeiro to occupy almost all the buildings in good condition then existing in the very small town. The royal family moved into the palace, at the Plaza XV in the Quinta of Boa Vista, also courtesy of a wealthy Portuguese settler.

Changing the capital of the Republic from Rio to Brasilia was not done the same way: the city did not exist, and it was only privileged in the minds of a few, but it was unfolding, being built at the same time that its profile was and its physiognomy were being designed. The same skeleton and skeletal muscles of the city were ready for the inauguration, but its muscle mass and its shape were not ready yet; these traits were defined over time and today after some fifty years since the initial sketching was made, in the form of Lúcio Costa’s cross remembering the cross of the caravels, Brasília has a unique culture and physiognomy.

A Brazilian feature is a cultural process constantly boiling. Similar to the tension between modern and primitive, we coexist with advanced technology for drilling oil wells in deep water and other technologies developed by Brazilians, as well as the traditional knowledge of indigenous peoples, such as the Yanomami and other people, living today in the same way that both frightened and confused the minds of Europeans in the XVI century. This cultural effervescence that characterizes us and the immense biological and cultural diversity of Brazil are visible to the naked eye in Brasilia. Just stop and observe the human landscape that is seen every day by circulating through important focal points of the city, the intersection of the axes and the neighborhoods of the Central Bus Station platform, a true Brazilian cultural kaleidoscope.

D. João VI founded in Brazil the Kingdom's Gunpowder Factory in May and, shortly thereafter, the Royal Botanical Garden in June of 1808; shortly after he also founded the National Library. The plants of the Royal Botanical Garden arrived by ships from all continents, loaded with species from all kinds of latitudes discovered by the Portuguese. Meanwhile, the books and other collections that are today in the National Library of Rio de Janeiro, one of the most important in the world, came straight from the empire's main library in Lisbon.

In Brasília, the Botanical Garden was only turned over to the public in March of 1985, after several attempts and projects to exhibit and explain the capital's forest reserves, especially the various physiognomies of the *cerrado* biome.

Until now, few exotic plants have been introduced there. It is a native scenario that is being enriched over the years, like many gardens. The National Library of Brasília and the National Museum were delivered in December of 2006, but they are still architectural scenarios waiting for a definition of public use, according to the vocation of each institution. While they do not include the collections overseas, the rapid and complete operation of these institutions counts on the tremendous desire and determination of their directors.

As well said Agostinho da Silva: "Our minds look at the emptiness and create space" but only a few privileged minds are able to succeed, as Lúcio Costa and Oscar Niemeyer did in Brasília. Over the emptiness referred to by Juscelino Kubitschek, they invented a city creating spaces and open areas between the various types of buildings.

Brasília as a whole is like this: it contains many spaces that the pulsating culture of the people of this city are filling up, slowly; people from all regions of Brazil and other countries are developing the culture and building the history of the Capital of the Republic.

Newcap was established in 1956 to build the new city. It still fulfills this task by following the rigor of the pioneers: first, commanded by Israel Pinheiro, who delivered in record time a city to be inaugurated in 1960. The leaders who have directed Newcap afterwards, each in turn and in their way, have contributed to completing the city and preserving open spaces designed by the urban planner, perhaps the main distinguishing feature of Brasília.

Few or no other cities have so much free space in relation to the constructed area, and no other city has so many buildings, monuments and palaces with the characteristic architecture of Oscar Niemeyer, with large internal spaces in all its projects.

Lúcio Costa envisioned the Three Powers Square in the 1930s, consequently long before the contest during the 1950s, and in this exercise he had already defined that this square should be the heart (cuore) of the Republic's future capital and already envisioned what we see there today, a forum of royal palms beside the Chamber of Deputies, and a *grove of hardwoods* beside the Senate.

This delicate arrangement at a monumental scale, ranging from the Central Bus Station platform to the Three Powers Square, is currently so threatened by the concentration of traffic and diverse activities downtown that we need urgent action, borrowing from the pioneers the ability to anticipate the future to adequately protect this integrated architectural and landscape area from mischaracterization. And precisely this main core of the city is the biggest argument that enabled Brasília to become the only modern cultural property included in the World Heritage List of Unesco.

The architectural ensemble of the Esplanade is not yet complete; just the south side of the Monumental Axis is completed with the conclusion of the Museum and Library, but now it is urgently necessary a public use plan for this area of the city. It is also needed an educational and touristic programs such as those used in large parks and historic centers, to show the unique peculiarities of Brasília.

The rules defining use of this privileged space should be clear to the general public, as well as the joint governance of the Cultural Space between the federal government and the Government of the Federal District.

CURRICULUM VITAE

CARLOS ALBERTO RIBEIRO DE XAVIER

Economist, federal public officer, consultant for Unesco on education and culture and advisor on Integral Education for the Secretary of Basic Education (SEB) of the Ministry of Education (MEC). He was director of Rio de Janeiro's Botanical Garden and of the National Historical and Artistic Heritage (Iphan) and head of office for ministers of Education and Culture.

He is president of the Inter-governmental Commission of the Republic's Cultural Set and one of the main figures integrating the resistance for preserving Brasília's historical heritage and deeply knowledgeable of the laws related to material and immaterial heritage.

MUSEOLOGY IN BRAZIL – A NEW LEGAL FRAMEWORK

Ricardo Oriá

For a long time museums were seen as deposits of old things and relics of a distant past. In the popular imagination, the expression “those who like the past are museums” was consecrated. Starting at the nineteenth century, they served as important elements for the consolidation of the national state. As part of the notion of civilization, there was no country without its historical museum that could “tell its story” to provide a civic education for the population.

Today, with New Museology¹ and epistemological advance of social sciences, museums are now considered as important components of the memory that affirm the cultural identity of a given community. No one can deny that in the contemporary world, museums are relevant cultural institutions, instruments of preservation of historical heritage and inducers of tourism development.

According to anthropologist Andreas Huyssen, today we are witnessing a process in which museums are assuming a growing role in society. He said that we are all “seduced by memory,” in that “one of the more surprising cultural and political phenomena of recent years is the emergence of memory as a cultural and political concern of Western societies. (...) memory has become a cultural obsession of monumental proportions at all points of the planet.”²

In Brazil, since the end of last century, there has been an increasing demand for the establishment of individual museums by different ethnic groups and social movements. They see the creation of museum institutions as a right to memory, which enables the assertion of their identity, the “rescue” of their self-esteem, strengthening their idea of belonging to a particular community.

In fact, through the theoretical influence of New Museology, the concept of the museum as an element of national identity, formerly intended as unique, homogeneous and univocal, has changed to the museum as a space for the affirmation of other social segments. As a result, there is an emergence of community museums, popular museums, ethnic museums, eco-museums and thematic museums,

[1] The New Museology concept was adopted from the Statement of the Roundtable in Santiago, Chile, in 1972, considered a milestone in the history of contemporary Museology.

[2] Huyssen, Andreas. Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 9-16.

[3] About this new museological process, consult gomes, Alexandre Oliveira and vieira Neto, João Paulo. Museums and indigenous memory in Ceará: a proposal of construction. Fortaleza: secult, 2009.

[4] Today, there are approximately 14 undergraduate courses in Museology in Brazil, with 13 offered by public universities, whose growth demonstrated in recent years is evident by the expansion of the public network of higher education, through the Program for Restructuring and Expansion of Federal Universities (Reuni). There are two graduate programs in Brazil: the Federal University of the state of Rio de Janeiro (UNIRIO, with Masters and Phd) and the University of São Paulo (USP, with Master only).

[5] Brazilian Institute of Museums. Museums in numbers. Brasília: Ibram, 2011, vol. 1, p. 27.

[6] _____ National Policy of Museums: management report for the period 2003-2010. Brasília, DF: MinC/Ibram, 2010, p. 36.

[7] Distribution of Brazilian museums by region: southeast (34%), south (28%), Northeast (24%), Center-West (11%) and North (3%). source: National Registry of Museums, Ibram. 08-10-2010.

[8] Brazil, Ministry of Culture. Culture in numbers: yearbook of cultural statistics. Brasília: MinC, 2009.

[9] According to Mendes, Luis Marcelo. Of islands and platforms In: Mendes, Luis Marcelo [org.]. Reprograma: communication, branding and culture in a new era of museums. Rio de Janeiro: Imã Editorial, 2012, p. 18.

[10] Coelho, Teixeira [org.]. Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário. 2a ed. rev. e ampl., São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 289.

rather than national museums, in various parts of the world. In Brazil, the most striking example of this new museological process occurred with the creation of the Museum da Favela, in the Maré slum, Rio de Janeiro, in response to a demand by local residents.

Another example worthy of note, which reveals the importance of preserving our ethnic and cultural diversity in the context of a museological policy, is the establishment of several museums in indigenous communities. Through these “new museums,” the idea that in some parts of the country there are no more Indians is demystified, and a new Brazil formerly hidden is revealed. It is the museum, as a new practice of civic memory, giving visibility to ethnic and traditional communities.³

In Brazil, particularly, there has been an improvement of the museum sector in recent years, which resulted in three major achievements: an increased number of museums, the establishment of a new regulatory framework for the industry and an increased supply of Museology courses at University levels.⁴

A survey conducted by the Brazilian Institute of Museums (Ibram) shows that nationwide the number of museum institutions has reached 3,025.⁵ These institutions have a collection of over 70 million items and generate more than 22,000 direct jobs.⁶

Despite the growing number of museums in recent years, the data still point to the following cultural reality: of the 5,564 municipalities in Brazil, only 1,174 (21.7%) have museums, reflecting a still low level of penetration and the concentration of this cultural asset in major urban centers in more developed regions of Brazil.⁷ Add to this the fact that 77.7% of Brazilian museums do not have their own budget, which often undermines their financial sustainability and their capacity to provide quality services to the population.

In Brazil, there is one museum for every 115,000 people, while in Argentina the ratio is 62 thousand inhabitants per museum and Finland has a museum for every 5,000 inhabitants. Furthermore, the habit of visiting museums is still relatively infrequent among the Brazilian population. It is unacceptable that in the XXI century, when museums around the world have come to play an important role in the revitalization of urban centers, just over 5% of Brazilians have visited some type of exhibit in a museum.⁸

Another survey conducted in 2011 by the Commerce Federation of the State of Rio de Janeiro (Fecomércio-RJ) points to an even smaller number of Brazilians participating in cultural activities. In a sample of a thousand people in 70 cities across the country, only 45% of respondents were involved with some cultural action, and within this percentage only 16% prioritize the visitation of exhibitions in museums and cultural centers.⁹

Despite the importance of these cultural institutions, the social reality shows in Brazil that much still needs to be done for museums to fulfill the purpose defined by the International Council of Museums (Icom) as “a permanent, nonprofit entity, serving society and its development, open to the public, which collects, conserves, researches, communicates and exhibits, for study, education and entertainment, the material evidence of man and his environment.”¹⁰

Indeed, despite the efforts of the federal government to develop a national policy for museums, in the context of a cultural policy implemented by the Ministry of Culture (MinC) since the beginning of the Lula government - a policy culminated in the establishment of the Brazilian Institute of Museums (Law nº 11.906/2009) - much remains to be done to develop the museum sector in the country. In this sense, a cultural policy aligned with the principle of citizenship - the right to all cultural assets and values - should incorporate the need to create new museum institutions in municipalities and equip existing ones with feasible operating conditions, thereby promoting the population's access to these cultural facilities.

As noted above, one of the greatest achievements of the museum sector in the country was the establishment of a regulatory framework, previously nonexistent, represented by the establishment of a federal agency responsible for the sector - Ibram - and, even more, by the Statute of Museums (Law No 11.904/2009) and other related standards, which provide the regulatory framework for the Brazilian System of Museums.¹¹

The Statute of Museums emphasizes the following innovations:

- A broader definition of museum: “museums are considered nonprofit institutions that preserve, investigate, communicate, interpret and exhibit, for purposes of preservation, study, research, education, tourism and contemplation, collections of historic, artistic, scientific, technical or any cultural value, open to the public, in the service of society and of its development “ (article 1).
- The existence of basic principles that should guide the work of museums: promoting citizenship, fulfilling a social function, preserving cultural heritage, access and social inclusion, respect and appreciation for cultural diversity (article 2).
- The establishment of basic museum functions: **Preservation** of cultural heritage (collection identification, conservation, restoration and safety), **Research** as support for all areas of the museum (educational actions) and **Communication** as a means for cultural diffusion (exhibitions, publications, seminars and fora).
- Emphasis on the educational function, as well as the need for physical and content accessibility to people with disabilities (article 29).
- Required by the Museological Plan (articles 44 and 45), and considered a basic tool of strategic planning, the definition of a basic mission and specific function, including the following items: participatory appraisal of the institution; identification of spaces and assets under custody of the museum; identification of the public; detailing the programs developed (institutional, personnel management, collections, exhibitions, education, research, architectural, urban, safety, funding and fostering communication - articles 46 and 47).
- Involvement of civil society in museum management, through the possibility of establishing an association of friends of museums (article 50).

[11] The Brazilian system of Museums was established by decree No. 5264, 2004, and has as one of its basic functions to promote interactions between museums, related institutions and professionals associated with the field, as well as integrated management and development of institutions, collections and museological processes.

Finally, it is worth noting that this new legal provision needs to be properly regulated in a decree by the Executive, so that, in fact, it can be fully implemented in the context of current museum policy.

As a historian with academic and curatorial experience in a public museum, I would like to reaffirm my belief in the importance of the social role that museums play in the globalized world where we live. Dating back to the Greek origins of the word museum, I think of that cultural institution as a major *Ágora*, i.e., a multiple space that provides the meeting of diversities.

After all, it matters little whether the museum is a place to store old things or new. The important thing is that it is a space that speaks people's everyday lives, stimulating critical thinking and proposing actions to help them build their own dreams.

CHRONOLOGY OF BRAZILIAN MUSEUMS AND MUSEUM POLICY

- **1818:** Creation of the Royal Museum by D. João VI (today National Museum, belonging to the Federal University of Rio de Janeiro- UFRJ).
- **1866:** Appearance of the first natural history museums, of encyclopedic character: Emilio Goeldi Museum of Pará (1866) and Museum of São Paulo (1894).
- **1922:** Creation of the National History Museum (Gustavo Barroso), within the context of the celebrations of Brazil's Independence Centennial. The pioneer role of the National History Museum in the creation of the first entity for preservation of the historical heritage - Inspectorate of National Monuments.
- **1932:** Creation of the first museum program (today, Museology School - Unirio).
- **1937:** Implementation of the National History and Artistic Heritage Service (SPHAN), which begins to develop a museum policy with the creation of monographic museums that consecrate the iconic baroque of the national identity (Minas Gerais: Museum of the Conspiracy - 1938; Museum of Gold -1946; Museum of Diamond - 1954; Regional Museum São João Del Rei - 1958; Rio Grande do Sul: Museum of the Missions- 1938 and Rio de Janeiro: Imperial Museum of Petrópolis- 1943).
- **Decade of 1950:** 1º National Congress of Museums (Ouro Preto-MG, 1956) and Regional Seminar of Unesco on the educational function of museums, at the Modern Art Museum (MAM), Rio de Janeiro-RJ, 1958..
- **1963:** Creation of the Brazilian Association of Museology (ABM) and the fight for regulation of the museologist profession.
- **1983:** Program of National Museums, linked to the Pro-Memory National Foundation, frevitalizing Brazilian museums.
- **1984:** Regulation of the museologist profession (Law nº 7.287/1984).

- **Decades of 1980-1990:** Extension of the cultural heritage concept, including assets of immaterial nature. Appropriation by social movements of the right to memory and identity.
- **2003:** National Policy for Museums (under Minister Gilberto Gil) and creation of the Department of Museums and Cultural Centers (Demu-Iphan).
- **2004:** Implementation of the Brazilian System of Museums (Decree nº 5.264/2004).
- **2009:** Creation of the Statute of Museums (Law nº 11.904/2009).
- **2009:** Creation of the Brazilian Institute of Museums (Ibram), as a federal autarchy of the Ministry of Culture (MinC), responsible for the museum policy (Law nº 11.906/2009).
- **2010:** Implementation of the National Plan of Culture (Law nº 12.343/2010) and elaboration of the Sectorial Plan of Museums.

CURRICULUM VITAE

JOSÉ RICARDO ORIÁ FERNANDES

PhD in Education History from the University of São Paulo (USP). Master in Public law from the Law School of the Federal University of Ceará (UFC). Professor in the History departments of the Federal University of Paraíba (1991-1992) and UFC (1992-1994). He has authored textbooks on local history for elementary and high schools, as well as articles in professional journals on the theme of cultural heritage.

Currently, he is as legislative consultant in the area of education and culture and curator of the Museum of the Chamber of Deputies. He organized for the Chamber of Deputies Editions, the publication Legislation on Cultural Heritage (2010); Legislation on Book and Reading (2012); Legislation on Museums (2012).

RELATIONS BETWEEN THE PUBLIC AND PRIVATE SECTORS IN CONTEMPORARY ART COLLECTING

Alexandre Melo

General context

The relationship between the respective roles of the public and private sectors in the cultural arena has always been one of the most complex and controversial issues in ongoing debates about cultural policy. Throughout the second half of the XX century, especially in Europe, a trend appeared toward a principled conflict, in ideological terms, between art and the market. Extreme forms of policymaking arising from this conflict defended, on the one hand, complete state control over cultural policy or, on the other, elimination of public cultural policies, leaving culture to be governed by the logic of the market. In terms of concrete social realities, both options are absurd extremes or even unviable (for a more developed analysis see *Cultural Policies*. In: Alexandre Melo, **Cultural Globalization**. Chimera, London, 2002, p. 145-152).

It is not possible - much less in the context of budgetary crises present in so many countries today, especially in Europe - to expect that the state can secure funding or even the functioning of all institutions and more relevant cultural and artistic practices. But it is also not possible to assume that the market can ensure, in artistic and cultural practices, the levels of dynamism, diversity, creativity and innovation required to provide citizens with the cultural information and creative ability to permit the complete realization of democracy, and to enable their participation in a global context of intense competition in the areas of creativity or entrepreneurship. These considerations lead to two consequences.

First, the following assumption is critical: “The cultural policy should be a core policy of any government. This notion gains more relevance especially in states that have to fight against social problems characterized by extreme cultural gaps. Any country that wants to ‘energize’ its society and to enable it to participate in global dynamics has to make a strong investment in cultural policy. It

is essential to raise this awareness in countries like ours. Thus, culture must be seen as a general and cross-cutting government project, involving several ministries” (Alexandre Melo. *Private Patronage*. In: **Proceedings of the II Congress of the Iberian-American Culture: Culture and Social Transformation**. 2009, SESC, St. Paul, p. 192).

Secondly, we need close and productive linkages between public and private actors, in order to optimize resources and strengths characteristic of each concrete social context.

The need for such linkages has become particularly apparent over the past decade, for example, in contemporary art, in which many major collections constituted private collections, at the same time that public institutions were faced with increasing financial, bureaucratic and political constraints. We will then illustrate some possibilities offered by these types of linkages, using cases reflecting realities in Portugal and Europe.

The historic moment through which we are passing, characterized by the impacts of the international financial and budgetary crisis in many countries, which vary according to the specific situation of each country or region, makes it particularly challenging to project the possible future of the public sector (government budgets for culture), private sector (the financial availability of private economic agents) and their relationships within the context of collecting contemporary art, either in general or in specific cases, some of which are presented below.

Some examples

In Portugal, in relation to art of the last century, the private sector has always played a key role. The most important collection of XX century Portuguese art is the collection of the Gulbenkian Foundation, a private foundation that is often said to have operated during the final period of the dictatorship in Portugal (1926-1974) as the “replacement” of what should have been a modern ministry of culture. In Portugal, the most important collection of international, XX century art is the Berardo Collection, a private collection currently installed in a public space, the Centro Cultural de Belém in Lisbon, under an agreement signed with the state. One of the most prestigious exhibition spaces for contemporary art in Portugal is the Serralves Museum, in Porto, managed by a “mixed” foundation created under an agreement with specific elements between the state and private founders. The most important collection of international contemporary art (understood as art of the past thirty years), in Portugal, is the collection of the Ellipse Foundation, also private. This collection is part of the project Foundations of Arts for a Contemporary Europe (Face), an example of international cooperation between European private cultural institutions.

The Face project was first presented at the European Parliament in Brussels in 2008, gathering foundations of contemporary art located in different countries, which proposed to work together on a series of joint initiatives. The exemplary nature of this initiative results from the fact that private institutions have associated themselves to develop what could be qualified as a public function of promoting contemporary art.

Let's begin by establishing a characterization of the various foundations involved in the project: Deste Foundation (Greece), Ellipse Foundation (Portugal), Fondazione Sandretto Re Rebaudengo (Italy), La Maison Rouge - Fondation Antoine de Galbert (France) and Magasin 3 Stockholm Konsthall (Sweden).

The Deste Foundation, based in Athens, appeared in 1983, under the initiative of collector Dakis Joanno and advised by curators Adelina von Fürstenberg and Efi Strousa, with its own permanent space since 1998. The institution has organized numerous exhibitions and supported projects and international publications, promoting both established and young artists, notably by awarding a prize for emerging Greek artists. The program extends to curatorial projects and special events that explore the connection between art, fashion, music, film, architecture or design.

The Ellipse Foundation emerged in 2004, under the initiative of João Oliveira Rendeiro, established later in its own exposure space in Cascais, for the purpose of supporting contemporary artists through a range of initiatives including the acquisition and production of art works, exhibitions, educational programs and special projects. Over time, the institution invested mainly in building a reference collection of international contemporary art, and developing an exhibition program in collaboration with leading international curators, such as Andrew Renton and Lisa Phillips.

The Sandretto Re Rebaudengo Foundation, based in Turin, was founded in 1995 by collector Patrizia Sandretto Re Rebaudengo, and Francesco Bonami became its artistic director. Since the beginning, it presents a thematic exhibition program addressing political, social and philosophical themes and convening national and international artists. In addition, it has developed projects in collaboration with international institutions such as the Hara Museum in Tokyo, the Serpentine Gallery, London, and the Walker Art Centre, Minneapolis. The exhibitions are accompanied by films, plays and performances. Its activities are complemented by an annual residency for young curators and an award dedicated to women.

La Maison Rouge in Paris was established in 2004, at the initiative of collector Antoine de Galbert. Through a program of temporary exhibitions - individual, collective and special events focused on private collections - the institution seeks to develop different facets of contemporary creation, including multiple forms of expression such as *outsider* art, *performance*, and primitive folk art. Foundation activities are completed by commissioning of art works and publishing of monographs, exhibition catalogs and reference books in art history.

Since 1987, Magasin 3 Stockholm Konsthall, driven by Robert Weil and directed by David Neuman, bets on the presentation of renowned international artists through an intense program of exhibitions. The expository activity takes place in a dialectical relationship with the collection, especially by ordering and producing new work. In addition, the institution carries out editorial activity through the publication of catalogs documenting the production of exhibitions and artists, as well as a program of lectures and conferences.

This succinct presentation of the various actors in the project Face helps to better understand the origin of the project, and also establishes, through the similarities between the various foundations, a generic portrait of the private foundations of contemporary art and the role they play. First we have a strong association with the founding figure - usually a private collector - and the development of international reference collections, which serve as the basis for extensive exhibition programs, usually involving international artists, curators, or partnerships.

The collections and exhibitions, in turn, require the establishment of exhibition spaces, architecturally adapted to contemporary art and that may require the rehabilitation of existing buildings, often with an industrial past.

Equally important, as an expression of the goals of private foundations, are several parallel initiatives and exhibitions to reinforce the “public” sense of their functions. These events include activities that seek to cross art with other manifestations of contemporary culture, education and training programs for the public, cycles of conferences and lectures, publishing activity or supporting emerging artists with scholarships, awards, residencies and commissions.

However, we must emphasize that the combination of several foundations in one project does not involve reduction to a common denominator, but rather enables the expansion possibilities and the concentration of resources.

Although contemporary private foundations operate largely outside national framework, this does not imply that, in many ways, the local reality of each institution is not present, influencing, for example, the choice of artists represented in each collection. The plurality of geographies covered by Face - Greece, Portugal, Italy, France, and Sweden - implies a diversity of views on European and global realities, with an extent that would not be easily matched by institutions associated with the state sector.

To the geographical multiplicity one can add the idiosyncrasies of exhibition spaces - permitting the same exhibit to confront heterogeneous spatial models -, the diversified experiences of each institution's team and obviously a quantitative and qualitative expansion of the public.

The expansion of possibilities is completed, as indicated, in a concentration of both financial and cultural resources, which appear in the organization of exhibition events and other activities.

To date, Face has held one exhibition, signed by the curators of various collections that presented works from several foundations associated with the project, entitled *Investigations of a dog*, based on a story by Franz Kafka. Theoretically, the exhibit was based on the notion of “minor literature,” used by French philosophers Gilles Deleuze and Felix Guatari, in analyzing the Kafka’s work, to describe the connection between writing and politics, i.e., the possibility of artistic creation containing revolutionary messages, precisely through the subversive use of language. The artists participating in the exhibition share the practice of art that can be read in light of this category “minor”, in that it develops a discourse that does not replicate the enshrined artistic aesthetic categories and subverts the conventional use of expressive means adopted. As a dog, the protagonist of Kafka’s story, these artists question themselves about the meaning of producing art, spurred by a passionate emotional involvement with human society.

During two years, the exhibit travelled through the exhibition spaces of the various foundations and resulted in a number of publications, written in the language of each country, including unpublished stories, commissioned for this purpose, by young writers from each country, based on Kafka’s text and the exhibited works.

In a general way we can conclude that the Face project is a perfect example of the need to rethink institutional models in terms of contemporary art that, to a certain degree, mirrors the possibilities but also the uncertainties of a reality marked by the current European crisis.

Gathering five private nonprofit foundations, the Face project belongs, obviously, to the universe of the private sector, especially in terms of mobilizing resources. However, the activities to be developed - exhibitions, coproduced works, editorial projects -, as well as the goals that that the project assumes -, to promote contemporary art and broaden its target audience -, have an eminently public context.

The Face project mirrors a key feature of its own object: the fact that art is, *par excellence*, the place of the public and of the common and, therefore, an ideal opportunity to rethink the categories traditionally associated with the public and private spheres.

CURRICULUM VITAE

ALEXANDRE MELO

PhD in Cultural Sociology. Bachelor and Masters in Economics. He is a Professor of Arts and Cultural Sociology at ISCTE - University Institute of Lisbon.

He was a Cultural Advisor to the prime minister of Portugal between 2005 and 2011.

He collaborates with the Art Forum Magazine (New York) and the *Público* newspaper (Lisbon). He has authored several documentaries and books (Contemporary Art System, Cultural globalization, Art and Artists in Portugal, among others).

He is curator and coordinator of the International Collections of Contemporary Art of the "Private Bank of the Serralves Museum" (2000-08) and the Ellipse Foundation (since 2004).

NATIONAL MUSEUM OF THE CULTURAL COMPLEX OF THE REPUBLIC

Wagner Barja

CONTEMPORARY ART AND CULTURE

The fundamental characteristic of the National Museum of the Cultural Complex of the Republic - (MUN), in Brasilia, is the striking appearance of the complex and extended contemporary visual culture. Expressing this nature, it works to be seen and recognized as a core benchmark for the artistic expressions of our time. Its activities prioritize preserving all modes of traditional cultures and art forms as an important set of symbolic values to be considered in its diverse programs as irreplaceable heritage assets, influencers of today's culture, which should be displayed to the public through advanced technologies that express the museum's way of thinking and fulfilling its purpose.

The National Museum's mission is to collect, research, safeguard - protect, conserve, document - and communicate - through exhibitions, educational and cultural activities and also printed publications, digital media and whatever else is deemed fitting - that is, benchmarks for public assimilation of contemporary visual culture, based on the identification and exhibition by the museum of significant and representative witnesses to the multiple artistic languages - of the past, present and future. The goal is to develop a public heritage worthy of being witnessed, which can become a document of artistic, scientific, cultural, educational and economic manifestations, all fruit of human action from this period and also others, capable of contributing to the socioeconomic and cultural development of our society.

At present, the collection of the National Museum is predominantly composed of Brazilian works of art, with some foreign contemporary art. Highlights of the MUN collection, among others, are the works of Modernists: Di Cavalcanti, John Graz, Anita Malfatti, Djanira, Pancetti, Manabu Mabe, Fukushima, Volpi, Milton Dacosta, Ianelli. There are also works by current contemporary artists: Milton Marques, Laura Lima, Rodrigo Paglieri, Cirilo Quartim, Elder Rocha, and Zaragoza, among others.

Since 2007, the museum also houses the administrative staff and over a thousand works from the collection of the Art Museum of Brasilia (MAB), closed for renovation. Due to policies of democratization of public collections, these collections are constantly displayed to the public in curatorial clippings.

Because of its early stage of formation, the work with the MUN collection is more focused on preventive conservation, in its proper packaging, restoration and documentation of some works, in cataloging the collection through the Donato program and database, developed and used by the National Museum of Fine Arts in Rio de Janeiro in partnership with Ibram, which granted to MUN the authorization use.

The research and communication of this newly constituted collection are at the initial stage. There is an ongoing research on the abstract art works from the Collection Twin Oceans and, also, works from the collection have participated in exhibitions sponsored both by the museum and by partner institutions.

The MUN has an extensive technical reserve, but still needs to be better furnished, as scene elements, maps library and shelving are already insufficient. New furniture defined with the guidance of a conservator and based on the characteristics of the collection, packaging needs and rational use of space are among the main goals of the museum acquisitions.

The collection has been maintained in ideal temperature, humidity, hygiene, conditioning, storage and safety conditions, which protects it from physical, chemical, biological, natural and human threats.

The existence of policies for acquisition of permanent collections for MUN will enable the characterization of this public equipment with respect to its profile and commitment to the development of broader, procedural and lasting cultural policies. Moreover, the acquisition policies will contribute to the participation of this institution in policies to encourage cultural production, in its participation in acquisitions, primarily through local and national awards that encourage the process construction of its own history and its more permanent and less eventual insertion in the society.

The analysis of contemporary visual cultures should enable the identification of the characteristics of a society and tell their true story, hence the need to have a collection of these cultures. Finally, the constitution of a material memory of the arts results in a cultural heritage based on cultural and monetary assets of a public nature.

A policy for the creation of collections at the museum will help it to take root, leaving subsidies for our history and for possible projects related to the development of a process of appreciation of our artistic heritage.

Once implemented the organizational structure desired, the Curatorial Board may be constituted, with three members skilled in the various languages of the arts for, along with the direction of the museum, setting up and supporting projects and actions related to the formation of the collection, acquisitions, disposals, safeguard and communication. There is also the prospect of the creation and

institution, in a calendar of events, within two years, of an acquisitive art award and research organized by the National Museum. This award will have national and continued character, so that in the medium term it may constitute a collection with a view of encouraging the production of contemporary arts and also focused on a policy of collections appropriate to the nature and mission of the museum.

The documentation system will keep the routine registration, cataloging and heritage nature of museum objects and documents that may incorporate the collections of the institution, including the management of this information. Once the collection works are all cataloged in the Donato program and database, the aim is to make this information available electronically to other sectors of the museum and to the general public.

Due to its physical and technical characteristics, it is better to prioritize preventive conservation of the collection, avoiding the need for future restorations. This work, which covers the conservation, storage, packing, packaging, logistics, environmental monitoring and safety parts, is routinely maintained. Environmental control equipments are used - temperature and humidity - covering the exhibition space, technical reserve and conservation laboratory, and security - surveillance and monitoring through cameras, and its conservation laboratory.

The MUN exhibition program, through the genuine concept of the museum, its collection, the permanent practice in assemblies of exhibitions and curatorial proposals, promotes the meeting, identification, significance, affirmation and appreciation of the symbolic heritage manifested in artistic languages of the most diverse forms of expression. Aiming also to provide knowledge and experience in the enjoyment of art by the public, the museum program seeks to recognize the identity of individuals and society by its manifestations, which include temporary exhibitions and its permanent collection.

The MUN museography is developed from the demanded temporary exhibitions of its permanent collection, with projects related to the concept of the museum and appropriate to its internal architecture. The museum intends to keep an average of seventeen annual exhibitions; all performed in accordance with international standards, formal concepts and proper use of technical museum apparatus.

Mediation in art is considered fundamental to the cognitive accessibility and aesthetic enjoyment of the public, and is a requirement for all exposures that are held at MUN.

Seeking to expand knowledge in the fields of art and museum and to disseminate, from its collection, research and practices, the National Museum develops lines of actions related to the demands of contemporary art, with contemporary visual cultures and encouragement and improvement of the production of artistic expression, including dissemination in the society and interaction with the various aspects of contemporary museology.

CURRICULUM VITAE

WAGNER BARJA

Master in Art and Image Technology, from the Institute of Arts IdA/VIS at the University of Brasilia - UNB. Notorious knowledge in Art Theory and History, as well as Plastic Art Education, from the Council of Higher Education/MEC. Head of the Museums System of the Federal District and director of the National Museum of the Cultural Complex of the Republic.

NEW RESTORATION DEPARTMENTS AT QUEEN SOFIA AND PRADO MUSEUMS

Pilar Sedano Espín

In the seventeenth century, a project was carried out to reorganize the Paseo del Prado, from Atocha to Cibeles. Initially, the idea was to create a rest area for the kings. This project was carried out on land granted by the count-duke of Olivares with numerous buildings, fountains and gardens, of which currently remain the Retreat gardens, the Old Big House, the Ball Room and the Army Museum, formerly Kingdom Room.

Apparently, in its time, it must have been one of the most beautiful Madrid *paseos*, since it is mentioned in the works of contemporary writers such as Lope de Vega.

In the following century, continuing the idea of giving more importance to this “paseo”, buildings were designed such as the Museum of Natural Sciences, the Puerta de Alcalá and the General Hospital of Madrid, and the nobility continued constructing buildings in this area, such as the Villahermosa Palace and the Boavista Palace in Cibeles.

The Museum of Natural Sciences and the Sabatini, the Puerta de Alcalá, as well as conclusion of the General Hospital of Madrid project, initiated under the previous king, is attributed to architect Juan de Villanueva. The Villanueva project was not completed and, after the Napoleonic War and the return of Fernando VII, a new project is initiated, this time for the Museum of Paintings. This decision was greatly influenced by Fernando VII’s wife, Isabel de Braganza, who funded the project with her own money. She died before the museum’s inauguration.

The rehabilitation of the building takes place from the central rooms and North Gallery, leaving the rest of the rooms for storage and creating a space dedicated to restoration.

In principle, the restorers depend on the palace and workers are under the coordination of the King’s court painter.

For the inauguration of the museum in 1819, 311 works were restored. To the extent that new rooms were opened and works were restored, the king was encouraged to approve the organization and regulation, between 1827 and 1829, of an additional restoration room proposed by Vicente López, who was, at that time, the court painter coordinating the restorations.

With the death of the king, and due to problems of inheritance, the collection became the property of the Crown as an institution and no longer the personal property of kings. There were also changes in the direction of the museum, which came under the responsibility of painters, the first being José de Madrazo.

Madrazo obtained for the museum the collection of the Dolphin Treasure and the collection of Decorative Arts. He was also very sensitive to restoration. The team incorporated restorers of sculptures, such as Valeriano Salvatierra, who was involved in numerous works from the collections.

In 1868, with the September revolution and the overthrowing of Isabel II, the museum became State property.

Gradually, the team of restorers was expanded and more assistants were incorporated. These performed smaller jobs such as grinding pigments, treating the canvases and supports for the paintings, etc.

Restorers such as José Bueno drew up manuals with proposals for improving the restorations and due to these initiatives the School of Restoration of the Royal Museum of Paintings was created, which took in young people who, throughout their training, participated in the restoration team available to work when needed.

In 1839, discussions arise about the importance of limiting the restoration concerns are raised about the effects of cleaning the paintings, questioning whether this can eliminate blurring, and even a proposal to retain the patina of time comes up. During this period, experts recommend that the paintings should be rescreened to strengthen them, a practice that came to be adopted by other museums.

In 1853 Vicente Polero publishes *The Art of Restoration*, which gives special importance to preventive conservation and addresses problems that bad paintings restorations can cause. This debate already had been initiated by some artists, such as Goya.

The duties of the restorers are expanded and, with a new regulation, they gain authority to control the physical movement of these works, thereby preventing damage, and also to conduct regular supervision of the deposits.

During the civil war, restorers play an important role in preparing and protecting art works during their displacement to Geneva, including two of them, Manuel Arpe and Tomás Gómez, who accompany the works during their journey until their return to the Museum.

The Prado Studio is maintained, and in the 1980s plans for a new studio are made, with more modern facilities, along with other building infrastructure works, such as conditioning for deposits,

humidity and temperature control. Also, in these years, the Prado Office of Technical Documentation is created, but independently of the restoration sector. The new restorers come from the New Restoration School that was created in Madrid in 1960.

The new studios last only a few years, because with the new efforts to rehabilitate the building underway, the restorers begin to occupy the permanent exhibition rooms, which are displaced for that purpose. This location will last until 2007, when the new Department of Restoration will be included as part of the project to expand the museum.

History of Queen Sofia Museum and its collections

In 1990, the idea of the importance of the Prado Axis resurfaces and the displacement of the Museum of Contemporary Art, located in the University City, is considered, to the building designed by Sabatini as the Central Hospital of Madrid.

The Central Hospital project begins with Fernando VI, who places Hermosilla in charge of the first plans, which contained the entire block up the Atocha street.

When Fernando VI died, Carlos III takes charge of the project and recommends Francisco Sabatini to finish it, but the project remains unfinished because the façade that now is visible corresponds to an interior façade of the main courtyard.

The collections that go into this building originate from the Modern Art Museum, which included the collections of the XIX century and the beginning of the XX, initially kept at the National Archaeological Museum and then at the Bom Retiro's Big House, and from there to the University City building in the 1970s.

In October, 1951, by decree of law, the Modern Art Museum is divided in two: The National Museum of Art of the XIX Century and the Contemporary Art Museum.

The art collection of the XIX century was placed in the upper part of Bom Retiro's Big House, while the contemporary collection was installed downstairs.

By then, the need to create a building to receive contemporary collections is discussed, but a big competition for national and international architects is only launched during the 1960s, calling for proposals for building the new contemporary museum on the grounds of the Complutense University.

After several attempts, the project is assigned to Juan de Herrera, who designs the building that will host the collection until 1990. The new museum was inaugurated in the early 1970s, incorporating the collections coming from Bom Retiro's Big House and the Contemporary Museum, including acquisitions and donations of important painters like Miró and Dalí.

In the late 1980s, the unification of the area in which the three museums are located is conceived, which confers to the Contemporary Museum the importance it deserves, near the Prado Museum and the Thyssen collection project at the Villahermosa Palace. The National Museum of Contemporary Art also must be located in the same region. For this reason the Sabatini building was chosen, which until the 1960s had housed the Hospital of Madrid and was about to disappear because it was not listed as a heritage asset.

This new idea suggests a great work to provide the building with the necessary infrastructure for a museum. Rooms, warehouses, loading docks, adequate air conditioning, security and an important space for a restoration department were built. The Restoration Department of the Queen Sofia Museum will contribute with a new idea of department with an innovative organisational structure.

New Restoration Departments

Department of Queen Sofia National Museum

In 1990 I receive the request from Tomás Llorens, who at the time was director of Queen Sofia Museum, to establish and design the new department, and to train a team of restorers in contemporary art.

In Spain this will be the first museum to include within its restoration specialties a laboratory of analysis and technical studies, which will be directed by a female restorer.

The new organizational structure of the department includes a department head, who will coordinate the laboratories and the different restoration specialties.

This new structure will create teams of specialized personnel in different areas, as well as space and equipment needed in order to develop new models.

The last two floors, with natural light and ventilation, will be dedicated for design. The laboratories will have their responsible technician, restorers of paintings, sculpture, paper and photographers. There will also be trained technicians in radiography and reflectography.

The change in the organization of the department focuses on multidisciplinary teams, where each specialist exercises their function and knowledge so that the works have the best possible conservation and treatment. The equipment was designed for the treatment of contemporary works, in view of the challenges posed by the materials and techniques, which justify the importance of teamwork in laboratories, both for the study of the materials in the works, and of possible materials required for treatments and the method of application.

Among the functions of the new department of the museum, including research and treatments, is the application of preventive conservation, as a first priority in exhibition spaces, warehouses and assemblies, to avoid unnecessary interventions.

The Department also performs the function of caring for borrowed collections that are in temporary exhibits, preparing conservation reports, advising whether it is possible or not to transport them and under what conditions this should be done. This includes the design of shipping boxes, performing surveillance of handling and assemblies, as well as the treatments to be done before displacements.

The work of the department in the temporary exhibits is also important for the works coming from other institutions, such as reporting about the conservation status when they arrive at the museum and surveillance while they are inside it, and again the reporting produced during periodical searches for abnormalities.

Besides the exhibitions, research and treatments, the work of teachers is very important, which should be developed at the departments in order to train young restorers, as well as the establishment of collaborative agreements between museums and other similar institutions, with the aim of exchanging information about the work done. The constant training of personnel through courses and conferences is also very important to develop our work with the best means and conditions.

The collections of Queen Sofia Museum proceed, first, from the Contemporary Art Museum. In the early 1990s, the collections incorporate Guernica and other series of works by Juan Gris. However, the final definition of what would belong to the Prado Museum and to the Queen Sofia Museum was only made in 1995, when works created by artists born from 1881 (birth of Picasso) were destined to the Queen Sofia Museum. Furthermore, the donations from Miró's family and Dalí's testament enlarge the collections, as well as contributions from other artists as Benjamín Palencia, Alberto Sánchez or Lipchitz. The collection continued to grow with acquisitions made from the heirs of Picasso and other contemporary artists, until the gaps experienced due to the isolation during the years of dictatorship after the Spanish Civil War were filled.

Other artists forgotten for the same reason are reclaimed in the 1990s through different exhibitions. Today they are part of the collection, which also acquired other genres such as videos, installations, etc.

From the 1990s, new expansions were designed in the museums along the Prado Axis.

In the Thyssen Museum, the baron collection, which had been placed in the Vistahermosa Palace, becomes property of the Spanish State and, in the early 2000s, the building is expanded to incorporate the collection of his wife, the baroness Carmen Thyssen.

Restoration Department of the National Prado Museum

The Prado Museum, which took years expanding, launched a public tender that elected a project by Rafael Moneo as the design for its expansion.

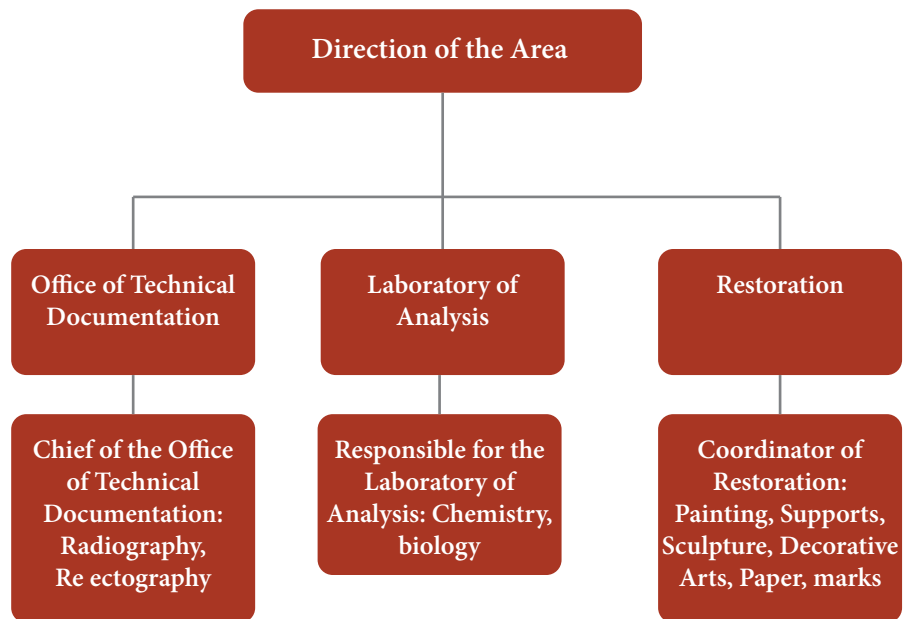
This project included space for temporary exhibit halls, new storerooms and an important space for a new restoration department.

At the end of 2002, while still under the direction of the department of Queen Sofia, I was called by the director of the Prado Museum, who would ask permission of the Queen Sofia Museum to incorporate it into the Prado Museum and carry out the project of the new restoration department.

The director will lead the modernization of the museum and support the creation of new statutes, which will include the new organizational structure and the planning of the Restoration Department.

The new structure will include the different restoration specialties that correspond to the museum's collections, as well as a sufficient amount of technical expertise. Drawings are made of new spaces for technical laboratories and the Laboratory for Analysis of new works, also within the Restoration Area, with their respective experts.

ORGANIZATIONAL STRUCTURE



THE NEW DEPARTMENT

The spaces acquired, beginning with the 900 m expansion carried out for the new department, will be distributed on four floors.

The design of the spaces and facilities took into consideration the needs of hygiene and safety at work. It included wide spaces and the necessary measures to carry out work under the required conditions.

We know that within the Department of Restoration a series of treatment operations on the art works will be conducted, such as cleanings, consolidations and varnishing, which entail the use of materials such as adhesives, solvents or resins that can be dangerous without appropriate measures.

The department must have adequate facilities with an exit for toxic products, suitable exhausting systems with the lowest possible noise and closed areas for the use of more toxic materials. These facilities must be incorporated within the architectural design, due to the need to contemplate exits to outside, etc.

Provisions must be made for special fireproof cabinets, with capacity to expel harmful gases, and where solvents or hazardous materials can be stored, such as organic solvents, varnish, resins or adhesives that contain certain types of solvents.

The area dedicated to X-rays should contain at least 5 mm of lead in the walls and ceilings and should be located in lower areas, totally isolated from people outside the installation. It is also necessary to install radiation detectors and signs that prohibit passage.

In these areas, in addition to appropriate facilities, educational programs are needed for the staff working in the areas of Restoration (restorers, chemists, etc.), about the care required when using toxic products, such as bottles, safety containers, glasses, gloves and the elimination, as much as possible, truly dangerous products as benzene, butylamine, nitro-derivatives and nitrites, tetrachloride of carbon, or any product that seriously affects the health of the technicians.

It is also necessary, in all areas of restoration and laboratories, to have eyewash and showers that are available for any emergency.

Within these assumptions, the department was designed in four floors:

1. On the top (4th) floor are located the Painting Restoration services, supports and an independent varnishing chamber. In addition to the usual equipment in any restoration studio, the painting area will be equipped with movable exhaustion devices for the aspiration of toxic products, high quality lights, safe lockers for solvents, two suction tables and a surface microscope with a digital camera. In a raised area of the studio there is an office area with computers and a specialized library.

2. In the next lower (3rd) floor is the studio of Sculpture Restoration, equipped with exhausters of toxic products, cabinets for solvents, easels and hydraulic tables and a crane attached to a ceiling track (composed of a pulley or winch) for handling heavy pieces.. There is another microscope with a digital camera, a set of optical lasers and a micro-abrasimeter.
3. The Analysis Laboratory is located on this same floor, with important equipment for studies of specific art and restoration materials, both organic and inorganic, which include two chromatographs (gas and liquid) to study binders and coatings (organic materials), a set of machinery for infrared spectroscopy (FTIR) and an electronic microscope for scanning microanalysis of coupled dispersive energies from X-rays (SEM-EDX) (inorganic analysis). There are also an optical microscope and a binocular magnifier, both equipped with digital cameras, and various general laboratory materials. It is important to state that in the Analysis Laboratory there is a line of research for dating wood, which has been developed by the new female laboratory biologist and professor Peter Klein, the most recognized specialist in this type of study, who is, for years, creating a dendrochronology database, currently the most important in this type of study.
4. Finally, the third floor houses the Office of Technical Documentation, which is responsible for techniques such as radiography and infrared reflectography. This office will be solely dedicated to clerical work, as well as the scanning of radiographic plate to obtain high quality digital images of radiographs and digitalization of images obtained in infrared studies.
5. In the lower level (mezzanine) is the studio for Restoration of Graphic Documents, which has a third microscope, a suction table and a chamber for ultrasonic humidification. In addition, a wide storage area and a *passe-partout* cutter have been enabled.
6. Next to the studio for Graphic Documents, there is a space dedicated to digitalization and treatment of positive images, with the proper equipment.
7. In the basement, along with storage areas, is the X-ray room, perfectly shielded according to safety regulations. This is a very large space, permitting work with large-sized pieces, and it has a large light box. Likewise, a motorized easel was installed in this space to permit continuous work continuously with the infrared reflectographic camera. Nearby are rooms for radiographs revelation and archives.
8. In new spaces recently inaugurated, a 400 m area was enabled, primarily for restoration of frames, large format works and disinfection of objects using inert gases.

With the establishment of the new organisational structure, the Department includes new spaces, up to ten, to house the different specialties.

A major investment was the establishment of the Analysis Laboratory, which did not exist previously at the Museum.

Besides the equipment, which is currently the most complete for analysis of art works, two new areas were established for chemistry and biology.

The Analysis Lab is committed to the development of research, European Projects and preventive conservation, as well as in advising the departments of Maintenance, Security and Exhibitions.

We can also narrate the changes produced in the Office of Technical Documentation. In the new structure, the Office belongs to the Restoration Area and its main function, like the laboratory, is to serve the needs of the restorers and conservators, but it also has its own lines of technical research.

The equipment here was also renovated, along with the spaces, as well as the team, which created three new functions: Digitalization of images, Radiography Technician and Reflectography Technician.

Among the equipment incorporated, one can highlight the RX Scanner, which permits digitizing the plates that are taken as continuous film with excellent results, and the Osiris infrared camera, which is the same used in European museums such as the London National Gallery, or the Louvre, which allows us to have a direct relationship with these institutions and compare results.

We stress the importance of the Analysis Laboratory and the Technical Office located inside the department or restoration area, since all technical research is performed within this area.

Regarding restoration specialties, functions were created in sculpture, decorative arts, and cellulose support. Within these specialties, in addition to the necessary teams, a line of updated criteria was created.

CURRICULUM VITAE

MARIA PILAR SEDANO ESPÍN

She currently works in the Madrid Municipal government, as general director of Cultural Heritage. She holds a diploma from the Superior School of Restoration of Madrid, Spain, and is member of important international agencies dedicated to art conservation.

During 37 years of professional trajectory, she directed the areas of conservation of the most important Spanish museums: Prado and Queen Sofia, and she has directed several restoration projects at the Institute of Conservation and Restoration of Cultural Assets (currently the Spanish Institute of Cultural Heritage).

In December, 2011, she was awarded the medal of civil merit.

MADRID – HISTORICAL HERITAGE AND MUSEUMS

María José Rodríguez Relaño

Good Good afternoon, I want to thank the National Art Museum of Brasilia as organizer of this seminar, an invitation that allowed me to present the work of the Municipal Government of Madrid on architectural rehabilitation to accommodate centers or places destined for museums, exhibits and, in general, cultural spaces.

I also thank all who are here, for their presence and attention.

Among its attributions, the Governmental Department of Arts of the Municipal Government of Madrid, through the General Directorate of Cultural Heritage, is responsible for conservation of municipal heritage, both movable and immovable.

In the case of moveable heritage, the best way to preserve it is through its use and maintenance. For this, the General Directorate of Cultural Heritage, over the past five years, has stimulated the rehabilitation of historic heritage as a means to host institutions or cultural activities.

The census reveals that the population of Madrid, as the capital of Spain, grew from 3,116,222 in 2003 to 3,453,215 in 2011, with the peculiarity that the floating population (visitors are not part of the census) is calculated at about 6 million, i.e. the daytime population practically doubles the city's total population.

Given the evident cultural demands generated by the increasing population of Madrid, especially the daytime population, the Governmental Department of Arts proposed, some years ago, to improve the facilities and buildings that could accommodate cultural activities in local areas such as museums, libraries, theaters, exhibition halls and multicultural spaces in the municipal context.

This is the work that has been developed over the past five years by the General Directorate of Cultural Heritage, rehabilitating or creating cultural spaces such as libraries, archives and museums.

Examples of interventions to enhance the value of historic buildings, linking them to new compatible uses, involved six buildings of different cultural character, all under museum or exhibition contexts.

I will present a brief summary of five of these buildings for your knowledge, and regarding the sixth, the Conde Duque building, I will make a more in-depth presentation that explains the construction process and its rehabilitation until now.

Constructive interventions have been completed in three of the six buildings, with the installation of museums in different stages of implementation:

- Municipal Printing Press - Center of Book Arts
- Museum of Santo Isidoro
- Municipal Museum of History.

The other three examples represent three major interventions in the municipal historic heritage, leading spaces for cultural development comprised of large containers that host strategic areas of municipal culture:

- Madrid Slaughterhouse, spaces linked to “culture and creation”
- Cibeles Palace, Center, spaces for “culture and city”
- Conde Duque, spaces for “culture and knowledge”

MUNICIPAL PRINTING PRESS - CENTER OF BOOK ARTS

The building of the former municipal printing press is a work of Ferrero Llusía, from 1933, expanded in 1954. In the 1990s the printing activity expands to include aspects of cultural dissemination involving books and bindings. In 2009, the Municipal Government decides to rehabilitate the building to house the Center for Book Arts.

The two lower floors host public areas for workshops and showrooms, while the rooftop floor is dedicated to printing services and workshops, spaces that are not open to the public. It is a building of industrial character with triple openings in its core, where the origin of the label integrated into the composition of the brick façade can be highlighted.

The building is under full protection and had to be adapted to current legislation, especially regarding security measures and detection and extinction of fires.

Currently, the building presents areas to mount exhibits of old machinery for producing graphics and publications.

SAN ISIDRO MUSEUM OF MADRID'S ORIGINS

In the historic center of Madrid, next to the Basilica of Saint Andrew, lies the building that serves as headquarters for the San Isidro Museum containing archaeological remains found in Madrid since its origins in the XVI century.

The intervention consisted of rehabilitating several rooms that didn't have a defined use and covering of a patio for functional activities of the Museum, respectfully preserving the constructive elements. The Museum is open to the public.

HISTORY MUSEUM

This museum is located in the former hospice, designed by Pedro de Ribera (the same architect of Conde Duque) between 1721 and 1725.

The main distribution, the chapel and the façade, were declared as Assets of Cultural Interest in 1919, in the category of Monument. The building was saved from demolition in 1922, to be acquired by the municipal government, along with other areas of the former hospice.

Following the master plan, the building was rehabilitated, partially covering an inner courtyard to create a great receiving area, which maintained the original layout for exhibits of the permanent collection, which will be set up next year, with the upper storey designated for offices. The Museum includes works from the XVI century to the XX, with romantic works, paintings by Goya and Soroya, Lucas Jordán and a magnificent scale model of the city of Madrid in 1830, by Gil de Palacio.

MADRID SLAUGHTERHOUSE

In March 2006, a master plan was presented for the developing a contemporary creation on the former grounds of the slaughterhouse and cattle market in Madrid.

This is a set of industrial hangars from the early twentieth century by architect Luis Bellido, which defines the project as a creative small town. Several hangars have been rehabilitated for theater, a film library, a design center, a musical area, a reader's house, and two others that are not yet complete.

In 2012 we began the surrounding urbanization to connect this area with the Manzanares River, literally opening up the Madrid Slaughterhouse to River of Madrid.

CIBELES PALACE - CENTER

In March 2011, the Cibeles Palace, the former Palace of Telecommunications, was re-opened. Nearly 30,000 m of space not previously accessible to the public was renovated for cultural uses.

The building, designed by the architect Antonio Palacios, offers spaces dedicated to cutting-edge proposals in the area of culture and creative management, exhibition spaces and platforms for debate and artistic exploration for participatory development ideas on actual and virtual meetings.

In addition to these spaces open to the public, the building includes offices for the mayor and vice- mayor, the Municipal Assembly and the Government Departments of Arts and Environment, Security and Mobility.

In June 2012, the City Observatory was launched, a platform to put in practice initiatives of other cities around the world, where there is a cafeteria, a restaurant and an observation deck from where one can observe the city of Madrid in a 360° view.

CONDE DUQUE

In 1704, Felipe V creates his bodyguard or the Royal Guard, the Companies of Royal Corps Guard, following the French model, and assigns to the Municipal Government of Madrid the task of constructing a new building that would meet the needs of the troops.

This coincides with the end of the Succession War and the co-reign of Marquis de Vadillo, who commissioned the design and building of the Headquarters of the Royal Corps Guard to architect Pedro de Ribera, mason and the city's master builder. Other masters join Ribera, and the project is begun in 1718. The work is funded entirely with municipal taxes, and completed in 1754.

The Conde Duque was a barracks building, such as the ones characteristic of the center of Madrid, and for many years it was the largest building in the city after the Royal Palace. The Conde Duque housed companies and military schools, the Academy of Mathematics, the Civil Guard, and even for a few years the optical telegraph, a strategic service at the time, called the Observatory Tower. It was also a grain deposit that supplied the capital of the Kingdom and, during the Republic, a prison.

In 1841, Conde Duque was dedicated to the General Military School and Cavalry Barracks, undergoing important modifications, and in 1846 the Cavalry Barracks began to occupy the entire building.

There were two devastating fires in 1859 and 1869, which later stimulated a partial reconstruction of the higher floors with metal structures, since only the lower floors of the building survived.

In 1916, the building was dedicated to the Weapons of Cavalry Museum and, due to its considerable deterioration, in 1934 the municipal government proposed its demolition to make gardens.

The ownership of the lands was contested by the House of Alba, but in 1943 the Army purchased the area permanently.

In 1950 the demolition of the building was again considered, but fortunately in 1962 the decision was made to restore it and allocate it to public use, instead of demolishing it to build houses and gardens.

Finally, in 1969, one hundred years after the second fire, the Municipal Government of Madrid purchased the building from the Ministry of Army and, in 1975, the Official College of Architects of Madrid organized an exhibition petitioning the restoration of the building and its designation for cultural uses or receptions. In 1976 it was declared a Historic-Artistic Monument.

In 1981, the municipal government organized a public tender for the building's rehabilitation and, in 1982, the works began, gradually filling up the area. But Conde Duque was never completed.

In 2004, 40% of the building was unused and in a state of ruin. Without being entirely restored, the result was a disorganized distribution of uses and circulation. As a result, in 2005 a Master Plan was developed, that would bring order to the complex, gathering around the north patio the municipal institutions (Villa Archives, library, musical library and newspaper archive) and, around the central and southern patios, cultural and exhibition spaces (Contemporary Art Museum, Auditorium, Events Centre, Theatre, Rehearsal Rooms and Exhibition Halls).

The various spaces are ordered vertically, avoiding interference between them, giving priority to public use on the lower floors, progressively increasing access to the spaces, with the upper floors devoted to administrative uses:

- **VILLA ARCHIVES**

- The Villa Archive represents the historical memory of the Municipal Government of Madrid and it is the oldest municipal institution, maintaining the documentary records of the history of Madrid. It first appeared in 1525.
- The archive was organized definitively in 1748 and in 1781 it became a public office, currently with seventeen kilometers of shelving.

- **MUNICIPAL LIBRARY**

- Created on February 14, 1876, it became independent from the Villa Archives. Within its oldest vaults there are 14 *incunabula*, 515 works of the XVI century, 1,265 of the XVII century, 3,994 of the XVIII century, and 23 sacramental autographs by Calderón de la Barca.

- **HEMEROTHECA**

- In 1916, the municipal hemeroteca was created, hosting 250,000 volumes with a large collection of old Spanish, Hispanic American, French and German publications.

- **MUSICAL LIBRARY**

- It was created in 1919, with loans of musical instruments and funds of music scores of all ages.

- **MUSEUM OF CONTEMPORARY ART AND MUSEUM SUPPORT CENTER**

- The Museum of Contemporary Art is currently upgrading its facilities and adapting them to current regulations.

The public tenders were awarded between 2006 and 2011 to eight construction companies, in which a huge number of professionals from all trades participated, directed by six teams of architects and coordinated by architects of the General Directorate of Cultural Heritage.

The following intervention criteria, supported by historical cartographic and photographic documentation, were adopted:

- Facades and rooftops, the angles are waived up and bricks are restored as a unifying element. The proportions of the holes are recovered, the portal is restored and the rooftops are homogenized without breaking the constructional unity.
- Inside, the pillars are recovered, footstools, the framed granite and brick archways.
- The riveted steel structure of the first floor is recovered, and new vertical communication nuclei are constructed that do not distort the architecture.
- New facilities that meet current regulations are installed.

The vocation of Conde Duque is to be one of the cornerstones of Madrid culture, while still undergoing other reforms to condition facilities and exhibition spaces for the community. Today, due to the impossibility of large investments, what concerns us is to maintain cultural heritage and promote it. At Conde Duque, with its 60,000m² of constructed surface, there will always be something to be done.

CURRICULUM VITAE

MARÍA JOSÉ RODRÍGUEZ RELAÑO

An architect, she began her public career in 1993, at the General Subdirectory of Works and Heritage of the Ministry of Justice.

Since 2008, she has provided services to the Madrid District (*Ayuntamiento de Madrid*) in the Arts Governance Area under the General Direction of Cultural Heritage, as head of the Department of Cultural Heritage. In this Department she has overseen tasks such as: restoration and rehabilitation of historic buildings in the Madrid District for cultural use - Conde Duque Building, Historical Museum, Iván de Vargas Library House, San Isidro Museum, Museum of Arts and Popular Traditions (Corrala), etc.; maintenance and conservation of municipal monuments of the city of Madrid; management of investments of the general directorate of Cultural Heritage; spokesperson for the municipal committees for Protection of Historic and Natural Heritage.

NATIONAL HISTORY MUSEUM – FROM A FORTRESS TO THE LARGEST BRAZILIAN HISTORY MUSEUM

Vera Lucia Bottrel Tostes

There can be no doubt that the custom of celebrating certain dates has the main objective of building and consolidating the memory of an associated fact. And one way to celebrate is to create museums, in which the memory of facts, events, individual or social groups, is celebrated. As institutions dedicated to memory, museums have the ability to promote remembrance and fight against forgetfulness through buildings - historical monuments - and the symbolic value of their collections, the material fragments of a nation.

In Brazil, especially in the second half of the XIXth and early XXth centuries, commemorative dates, notably those related to historic facts, serve the political purpose of presenting to society governmental efforts to institutionalize and glorify the nation. The Republic, in its first decades, utilized this strategy to show society a State that was strong, modern, confident in its future and optimistic about progress. Consequently, it associated new ideals to references from the past to emphasize images of the country's heroic formation. Such images were enhanced by the organization of an international exhibition commemorating the Centenary of Independence in 1922, which is one of the largest historic celebrations this country has undergone.

The foundation of the National History Museum (MHN), at this time, occurred to the backdrop of a country that wanted to be modern. The museum space was planned as a repository of glorious national memory, establishing a permanent link between the history of the past with the present in order to strengthen the State and its nationalist ideals.

The former Armory, a building from the colonial period, has been MHN's headquarters since its founding and was the locale - a "historic monument" - chosen for the opening of the exhibition of the Centenary of Independence, by President Epitácio Pessoa, on September 7, 1922.

Past and future, joined in the architectural monument, bring together the memory of the temporality that the exhibition proposes and the creation of a permanent entity, a place destined for safekeeping and display of the relics representative of the nation.

The architectural complex, which dates back to the XVI century, today in the historic center of Rio de Janeiro, keeps in its design a memorial network of the colonial, imperial and republican periods, constituting one of the most expressive objects of what is, undoubtedly, the largest museum of Brazilian history.

In the past decade, both the architectural complex and the long-term exhibits have undergone a process of modernization, with the restoration of the building, the collections and exhibitions.

The Fortress

The construction of the fortress began when Governor Mem de Sá orders the building of the Santiago Armory in 1567, to be part of the defensive system of the Guanabara Bay. Extended in 1607, the armory gives way to the Fortress of Santiago, built on a point of land that advanced over the sea, with the purpose of enhancing the city's defense against foreign invasion, particularly by the French. Since 1693, it starts to serve as a prison for condemned slaves, having, for this reason, also received the title of Dungeon. From the XIX century, the entire region becomes known as "Ponta do Calabouço" ("Dungeon Point").

Over time, other buildings were added to the Fortress, of which a wall still remains today. At each additional construction, the ties between the city and the country tightened. One of these buildings is the Train House, erected in 1762 under the command of Gomes Freire de Andrade, Count of Bobadela, for storing weapons (artillery trains) of Portuguese troops to reinforce the defense of the city, threatened by pirates seeking the gold transported from Minas Gerais.

With the rise of the city to the status of Capital of the Vice-Kingdom, in 1764 the vice-king Dom Antônio Álvares da Cunha, Count of Cunha, ordered the construction of the War Armory in the space between the Fort and the Train House, for the purpose of repairing weapons, ammunition-making and casting. The building already reveals the neoclassical style, both in the arches of the main courtyard as in the gate today called Minerva's Courtyard.

In addition to the manufacturing of war armaments, the foundry took on the production of artistic pieces, such as the first sculptures cast in bronze in America in 1783, the figures of Echo and Narcissus, among others, by Valentim da Fonseca e Silva, known as Master Valentim (c. 1750). His work adorned squares and public gardens, now preserved in museums throughout the city.

In the early XIX century, despite constituting an important military installation, the Armory's operation was restricted in comparison to its European counterparts in order to avoid competition

with the metropolis. This panorama only changed with the migration of the Portuguese court to Brazil in 1808, when the Train Armory (as it was also called) started to operate in a way similar to the one in Lisbon.

Transformed into a center of a complex with specific functions and for the local production of military equipment, the Fortress supplied the needs of the Kingdom for ammunition, since the metropolis was unable to supply troops due to the French occupation. However, due to financial restrictions and lack of qualified craftsmen, the facilities were not extended. New construction only took place from 1835.

In 1811 the military academy was provisionally installed in the Train House or Royal Train. However, since the space available was inadequate, the Academy was moved the following year to its final location at the Largo de São Francisco, in a building that had been under construction since 1739 but without conclusion.

From the arrival of the Portuguese royal family (1808), Independence (1822), the establishment of the Empire (1822-1889), and especially in the first decade of the Republic, the architectural ensemble became a major production center and repository of weapons and ammunition for the Brazilian Army. Urban growth and obsolete installations contributed to the transfer of the War Armory from the Dungeon Point to *Ponta do Cajú* (“Cashew Point”), where it remains to this day.

The early XXth century marked a period of great development for the city that aspired to be the “Paris of the Americas”. Avenues were opened, public gardens and squares were built and a major international exhibition is designed along the lines of those already held in London (1892), Paris (1867), Vienna (1873) and Philadelphia (1876) to celebrate the Centennial of Independence in 1922.

The exhibition represented an audacious project, the largest conducted to date in Brazil, which included the participation of many countries that built several pavilions, some of which exist to this day. The event sought, with associated urban reforms, to create a scenario of modernity, where the city would take the limelight not only “as the political, administrative and financial capital and the country’s main commercial port, but as the capital of a project for the future that the State and the social forces represented by it imposed on society.”¹

A vast urban area was chosen to host the exhibition, recovering, among others, the Armory area and its surroundings, the neighborhoods of Mercy (*Misericórdia*) and Castle Hill (*Morro do Castelo*) that, after the transfer of the Armory and the disappearance of the military presence, became places, as described by local columnist João do Rio, where “groups of vagrants and troublemakers (who) disappeared as soon as we pointed them out, and, the view sink into a narrow network of alleys into which the street seems to leak its filth.... There were only houses of one, two, three floors; blackened, with their facades linked to one another. The dimly lit street lamps had been broken.... The old buildings seemed to support each other.”²

The process of recovering the area (also described as the *infected district*) sought to compensate for the demolition of the Castle Hill; the Executive Committee of the Centenary then decides to elect the

[1] Neves, Margarida de souza. Museu - Memória - História, em Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, vol. 27, 1995, p. 22.

[2] Kessel, Carlos. suntuoso palácio, infecto bairro. In: Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, vol. 30, 1998, p. 235.

building of the former War Armory and its associated buildings and surrounding land as a place for the Exhibit, where the Palace of Industries (or Palace of Large Industries) was set up.

The renovation of the building was under the responsibility of architects Arquimedes Memória and Francisque Cuchet, both appointed by mayor Carlos Sampaio, who placed them in charge of “the reconstruction of the former Armory - which we all wanted demolished, with the exception of the great President Epitácio Pessoa, who supported me in the resolution, which was accepted, to preserve it.”³

[3] *Idem*, p. 236.

[4] *Idem*, p. 240.

[5] *Ibidem*.

The Great Hall of Industries gained a complete architectural makeover with the construction of new stories, internal courtyards, neocolonial new floors, colonnades, “muxarabis”, and ceramic tiles, “... converting it into a magnificent monument of the neoclassical style, the largest and one of the finest buildings for the event.”⁴ According to the golden book of the exhibit, the War Ministry established a military museum occupying two rooms “in which one can admire historic pieces of inestimable value.”⁵ However, in 1922, less than a decade after the end of World War I, the maintenance of a military museum was not justifiable.

[6] Epitácio Lindolfo da Silva Pessoa was born in Umbuzeiro, Paraíba state in 1865 and died in Petrópolis, state of Rio, in 1942. He was elected President of the Republic in 1919, remaining at the post until November 15, 1922, when his mandate was ended.

President Epitácio Pessoa⁶ responded to appeals from intellectuals such as Gustavo Barroso,⁷ among others, who, through articles in the press, urged “a rescue mission to create a true History Museum, where people could meet and acquire a love for the past, and in which objects of all kinds could be placed,”⁸ establishing the National History Museum (MHN) with headquarters at the Palace of Industries, the former Royal Armory, symbolically in the same decree that repealed the ban of the imperial family.

[7] Gustavo Adolfo Luiz Guilherme Dodt da Cunha Barroso (1888-1959), intellectual, journalist, writer and politician with active involvement in the 1933 movement for integration, participated in the uprising of 1938. He abandoned politics in 1942, dedicating himself to academic activities, both intellectual and cultural, and publishing over 100 books. He idealized and was the first director of the National History Museum, remaining in his post until his death in 1959, with a brief interval between 1930 and 1932.

The century-old building received, in the following decades, reforms that changed its original design. These events contributed to the refusal by the Institute for National Historical and Artistic Heritage (Iphan) to declare the building a public heritage site. To meet this challenge, in the 1970s the main facade was recovered. In the 1980s, the restoration of the Train House began but was later interrupted due to financial limitations. Its completion only took place in 1996, under the Museum’s current administration.

Modernization of the MHN - A Decade of Work

Since the beginning of the current administration, in 1994, the goals outlined in the first plan already established clear priorities for the preservation and rescue of the architectural spaces that constitute the museum internally and externally. These goals were pursued and completed.

Activities have included rehabilitation and modernization of exhibition galleries, expansion of the areas for treatment of collection (with emphasis on technical reserves and laboratories), public access, the organization of long-term exhibits focusing on currencies and national history, as well as other focused on the preservation of collections, information processing, expansion of scientific production, expansion and diversification of education. These are emphasized in the Management Report 1994/2002, p. 4,

[8] Abreu, Regina. Memória, História e Coleção, in *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, vol. 28, 1996, p. 43 in his post until his death in 1959, with a brief interval between 1930 and 1932.

reproduced in the Annual Report 2003-2011, p.3, as the administration's core activities. All activities are aimed at conservation and restoration, in addition to the expansion and diversification of audiences.

These goals guided the MHN's trajectory between 2003 and 2010.

Studies for a general layout for occupying the architectural space were carried out by teams, beginning in 1996 and intensifying after the completion of the Train House reform in 1999.

The conceptual basis that guided the project was the recognition of the building as a static heritage asset and the history of a process undergoing constant change, with new research and ideologies. Figuratively, the project was represented by a large stream of water entering through the main door of the museum, which then spreads in waves winding throughout the building that remains static, as far as its architectural lines.

The general layout, which includes the Train House, was organized on the different floors in the following format:

First floor. Dedicated to services such as reception, access, auditorium, shop, restaurant/cafe. The existing galleries surrounding the Patio of Cannons (*Pátio dos Canhões*) are adapted for temporary exhibitions, with the exception of passage ways that remain, due to their size, at the ground floor, serving as a long-term exhibit. An option is made to restore the original layout of the inner courtyard from 1922, withdrawing the cover slab and maintaining the Patio Epitácio Pessoa with the cannons, the 1940 fountain and the pink color as the memory of the first museum's first event, in 1924. However, a major reform was implemented, making the Patio more accessible to the visually impaired. A new auditorium with a capacity of 200 seats was built in the Patio of Minerva.

Second floor. The spaces are dedicated for receptions, long-term exhibition galleries, the Library and the History Archive.

Third floor. Here reside the administrative and technical sectors, classrooms, a warehouse, security area and the laboratory for conservation and restoration.

After a series of internal meetings it was possible to establish a work schedule, dividing and detailing the project into two, sub-divided in stages. The first Modernization project was introduced with cultural incentives from the Rouanet Law in 2003, through the Association of Friends of the National History Museum (AAMHN), which received a green light to seek funding in the same year.

The minister of Culture Gilberto Gil was a partner from the outset of his term. His support for the project at the ministerial level was essential. The project was sent to Iphan and later to the Department of Museums, which helped establish partnerships. The National Bank of Economic and Social Development (BNDES), the Caixa Econômica Federal, the Vitae Foundation and the Holcin Cement SA acted as partners, and the resources were transferred via AAMHN.

The building had heavily damaged areas, presenting risks of electrical short circuits and collapse of the upper floors that had not been reformed since 1939. During these stages, the work was often suspended due to critical discoveries, such as the uncovering of active wiring inside walls that had not been touched for forty years. Tracing the course of this electrical wiring until its end point, as well as pipes that retained stagnant water for decades, sometimes delayed progress for up to thirty days.

The advanced state of deterioration of iron structures that support the third floor and could give away anytime was also a surprise. Finding new solutions was necessary, such as the placement of “metal shoes” and new support structures.

The discovery of an arch and a forge, near the galleries on the first floor of the building, helped recover the building’s original design and the memory of late nineteenth and early XX century, when the area housed the stables of the Army. As the restoration progressed it was possible to see the original floor of the galleries where the carriages are installed. It was an extraordinary coincidence: while the group discussed how to create an exhibit of a sample of the vehicles and pavements that would approximate the colonial period, workers discovered the stone floor of the XVIII century. What would today be the original scenario of the carriages of the XVIII and XIX centuries are revealed within the atmosphere of the period. These are some of the many examples that surprised us every day, but which did not represent the frustrations of attaining such ambitious goals.

The facilities were never closed to the public. At the end of each stage the new space was opened, which helped keep the museum in operation with the displacement of service areas. A brochure that explained the possible discomforts and featured future solutions was prepared for public distribution.

After three years, the restoration of this historical complex was completed, with significant use of modern processes that enabled public access to previously inaccessible and degraded areas, with the collection of carriages completely restored and exhibited in galleries called From Mobile to Automobile. The access area to the second floor, between the escalators, was another important work restored to the view of visitors. The monumental sculpture in plaster of D. Pedro II was also restored and moved to the entrance between the escalators. A victory!

A Lot More to Do

While the process of the first project was carried out, the internal restoration never ceased. Each new ongoing project complemented previous ones: conservation and adaptation of long-term exhibit galleries, conservation and adaptation of galleries surrounding the Porch of Cannons, cooling these galleries, execution and installation of long-term exhibits. These goals attempted to recover the constructive characteristics of the architectural complex and renovate visitation spaces, thereby permitting the development of concepts for new exhibitions.

The viability of the project was made possible by the AAMHN, with the support of the Brazilian Institute of Museums (Ibram), sponsorship of BNDES and PSA Ltda., the latter of which joins the project at its completion in 2010 and allowed the conclusion of the expository assembly of galleries 5 and 6.

Rescuing History

With the completion of the restoration of all areas for long-term exhibits, it is possible to start the modernization project taking into account historiographical and museological discourse, which involves new concepts and ongoing research both of history and museography.

Since the presidential decision in 1922 to create a museum, the press, for months, engaged in a debate in favor and against the creation of a museum and in the choice of an ideal location, pointing to yet another unnecessary “bureaucracy” that, as stated the newspaper *The Night (A Noite)*, “was designed to create unnecessary jobs.”

However, the debate in the press was silenced by the presidential decree of August 2, 1922, establishing the National History Museum as part of the celebrations perpetuating the country’s “feverish dream” for new achievements and political empowerment.

Thus begins the trajectory of the first Brazilian museum, designed for public education, which, through objects, documents the great moments of national history and its representative figures, constituting a milestone in the development of Brazilian museums. Inaugurated on October 12, 1922, it opened its doors to two shy galleries on the same day that commemorates the Discovery of America and the Centennial of Acclamation by Dom Pedro I, emperor of Brazil, on his birth date.

The first 37 years of the MHN were clearly attuned to the political thought of its founder and creator, Dr. Gustavo Barroso (1922-1959), who understood the role of the museum as an instrument for legitimizing people as a social group.

In the 1940s, during the New State, the Museum encountered the decisive moment of its establishment as a national entity. Along with the museum, other initiatives beginning in previous decades were strengthened, such as the Course of Museums and the Institute of National History and Artistic Heritage which, despite its subsequent separation in 1937, was established as part the Museum in 1932, through Gustavo Barroso’s efforts.

The museum’s collection was formed by donations from public and private institutions, and was intended to “teach people to love the past.” Responding to the appeal of the board “for the generosity of individuals,” rich families contributed to double the collection. In addition, the museum made important acquisitions.

This special time of expansion of the National History Museum is portrayed by Gustavo Barroso when he refers to then-President Getúlio Vargas: “His Excellency became protector of the History Museum, honoring it and giving it means to achieve its currently advanced state of development. In addition to this contribution, he enriched the collections by repeatedly donating precious gifts. He can be considered, without bias, a benefactor of the History Museum, which owes to Mr. Epitácio Pessoa its foundation and to Dr. Getúlio Vargas its great enrichment.”⁹

This was the period marked by the launch of the *Annals*, which, among other specific publications, contributed to the training of professionals in museums.

The strong brand of this administration was maintained during the following decades, when the museum faced difficulties in conserving its historic building and collection. The institution received the Catete’s Palace (Palácio do Catete) as an attachment, and in 1960, during the administration of Dr. Josué Montello (1960-1967), it was transformed into the Museum of the Republic. However, following the transfer of the Capital to Brasília, the MHN almost closed its doors due to serious maintenance problems. The Museum of the Republic separated definitively from the National History Museum only in 1984.

Under the direction of the frigate captain Leo da Fonseca e Silva (1967-1971) and Dr. Gerardo B. Raposo Câmara (1971-1984), facing continued difficulties in maintaining its heritage, MHN reshaped the exhibition galleries, modernizing the museographic interpretation. History is then presented in evolutionary cycles and their characters lose their place of glorious protagonists. Yet, under a dictatorial political regime, it retained the historical matrix dictated by the State, emphasizing the collection obtained from the assets of the national elite.

However, during this period, MHN occupied the entire building, previously shared with the Ministry of Agriculture, which allowed for expansion to new areas where a technical reserve was established, the most modern in the country to date, thereby initiating the preservation of the collection.

This was the first big move toward democratizing the collection, enabling a break from the past.

Throughout the second half of the 1980s, the concept of historic heritage was introduced with the establishment of the National Pro-Memory Foundation in 1981, which encouraged the awareness of how any material or immaterial heritage that represents the cultural tradition of the Brazilian people replaces a “relic object.” This growing awareness coincides with the process of political opening marked by the end of military dictatorship, enabling the introduction of new collections and reformulation of exhibitions. This reformation began to reveal a history more committed to a social system, following the trend of international historiography.

During the 1990s and early years of the XXI century, the museum’s actions reflected the moment of political continuity and, especially after 1995, the country’s economic stability permitted definition of medium- and long-term objectives. This scenario favored the completion of major restoration projects already mentioned, in addition to the resumption of publication of the *Annals* after twenty years.

[9] Oliveira, Vânia Dolores Estevam de. De casa que guarda relíquias à instituição que cuida da memória: a trajetória do conceito de museu no Museu Histórico Nacional. In: Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, vol. 28, 1996, p. 76.

Information transfer was accelerated by eliminating distances through virtual reality, expanding knowledge of the collections and filling the gaps with new acquisitions, introducing objects that seek to introduce man in his social field. Collections started increasing again, broadening their scope in recent years, thereby contributing to the fact that today the museum holds 80% of Ibram's collections.

The definition of Pierre Nora, "Memory is life, always brought by living groups and for this reason, it is in constant evolution...,"¹⁰ and Luis Reis Torgal, "Historic memory is particularly subject to the influence of ideologies, social groups, political parties, the State..."¹¹ exemplify the current historic concept presented in the exhibits, combining State memory with social memory.

Over 90 years, a permanent dynamic has permitted continuity and the implementation of new projects that meet the growing demands of society. Museology and history sciences are in constant motion, and the MHN tries to respond to the stimuli of its time. Its ability to adapt and innovate has been a constant since its creation.

The intense production of research and specialized attendance to the public are designed to provide an increasing array of leisure and educational activities. Understanding the meaning of "national," today the museum takes its exhibits throughout Brazil and to all citizens, even those who are imprisoned.

This living and active museum faces contemporary challenges without abandoning the principles of preservation and, especially, ensures the maintenance of professional ethics even while confronting the accelerated processes imposed by a globalized world.

More than ever, both museology and history are committed to preserving and disseminating the nation's social and historic memory, preserving its identity and cultural diversity, so that future generations can enjoy new knowledge and thereby justifying its continued presence in the world.

[10] Godoy, Solange. Patrimônio cultural e cidadania: as representações de memória nos museus. In: Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, vol. 28, 1996, p. 108.

[11] Torgal, Luís Reis. História e ideologia. Coimbra, 1989, p. 20.

CURRICULUM VITAE

VERA LÚCIA BOTTREL TOSTES

Graduated in Museology and Fine Arts, with a Master's degree in Social History.

She coordinated the Phonographic Archive of the Museum of Image and sound, was director of the Museum Foundation Casa de Rui Barbosa, assistant curator - Philadelphia Art Museum /USA, tenured Professor on the Faculty of Museology Estácio de Sá; and Coordinator of documentation of Brazilian Museums - Pro-Memory Foundation.

Currently, she is the director of the National History Museum, the Museum of the Brazilian Historical and Geographical Institute, and Professor at the University of Rio de Janeiro (Unirio).

She has presented papers at national and international congresses. She is a titular member of scientific associations and cultural institutions in Brazil and abroad. She received several international and Brazilian medals and awards for her performance in the museum area.

PHYSICAL-CHEMICAL TECHNIQUES APPLIED TO GOLD OBJECTS FROM THE FRENCH COLLECTIONS

Maria Filomena Guerra

Archeometry and studies in conservation

The application of physical-chemical techniques to study the morphology of cultural heritage objects and their constitutive materials provides basic data to better understand and conserve the material productions we inherited from civilizations that preceded us. Nevertheless, this scientific area is rather new. It was in fact by the end of the XIX century, with the different archaeological finds and the revolution in physics and chemistry that the interest in the past civilizations and their productions reached the different intellectual communities. In those two areas, some applications to the study of cultural heritage arose, but the destructiveness of the analyses prevented tackling many varied questions.

A number of experiments on cultural heritage objects were made in the XIX century by researchers such as Humphry Davy and Marcelin Berthelot¹: the first published in the 1920s several analysis of pigments whilst the latter published between 1877 and 1906 mainly analyses of metals (Caley 1948). The increasing hard sciences interest in the area of cultural heritage gives rise to the implementation of laboratories entirely dedicated to museum collections. It is Friedrich Rathgen (Rathgen, 1898), who received a doctoral degree in the area of organic chemistry in 1886, who was between 1888 and 1927 (Riederer, 1976) the first Director of the oldest laboratory for conservation and restoration settled in a museum: the Chemical Laboratory of the Royal Museums of Berlin.

However, it was only in the 1950s that the application of physics and chemistry to studies in the area of cultural heritage emerged as a scientific discipline. Named “archaeometry”, this new discipline is the result of the opening in 1955 of the Research Laboratory for Archaeology and the History of Art of the University of Oxford and the publication by this same University, in 1958, of a new scientific journal entitled *Archaeometry*, which reinforced the works published since 1952 in the journal *Studies in*

[1] We must still cite the pionner work by Klaproth in 1798 (Klaproth 1798).

Conservation. We note that the first volume of these two journals contain a publication on the study of gold work (Weill, 1952 and Kraay, 1958).

For many years the discipline of archaeometry considered essentially three main subjects of cultural heritage: dating, geophysical prospection and characterization of materials. The outbreak of new research groups in areas such as biology, climatology, genetics, etc., compelled the reorganization of the research subjects and the consequent arrival of other scientific journals in this field. In the area of museum collections, it was the questions connected to the conservation of the materials widely spread in the production of contemporary art, such as plastic polymers produced in huge quantities since the 19th century (Lavédrine et al., 2012) and the audiovisual support systems (Boust et al., 2009), that led to the development of new strategies of preventive conservation and restoration.

The physical-chemical study of gold work is nowadays contained in the so-called sciences of cultural heritage materials. The scientific community carries out researches on the evolution of the objects manufacturing technologies, defines the ancient commercial routes of both materials and objects, and identifies the mechanisms of corrosion of the materials in order to establish conservation and restoration strategies for the objects.

The Centre of Research and Restoration for the French Museums and the analysis of gold work

Opened in 1998, the Centre of Research and Restoration for the French Museums (C2RMF)² brings together the Laboratory of Research for the French Museums and the Service of Restoration for the French Museums. The C2RMF was commissioned to ensure the research, preventive conservation and restoration of the French museum collections, and keep and build up archives of the documentation on materials, techniques and restorations for the objects and artworks kept in those museums.

About 160 professionals - conservators, engineers, researchers, technicians, archivists, restorers, managers, etc. - work in the C2RMF laboratories and workshops situated in the Louvre Palace in Paris and in the Petite Ecurie du Roi in Versailles. The C2RMF is nowadays organized in four departments: Research, Conservation-Restoration, Preventive Conservation, and Archives and New Technologies of Information. The C2RMF publishes every year two volumes of a journal entitled "Technè"³, whose objective is presenting original researches in the area of hard sciences applied to the study of cultural heritage (works carried out both in the laboratories and in restoration) to disseminate among the different scientific and technical communities the new discoveries in this particular field.

[2] Description of C2RMF history and assignments can be found at www.c2rmf.fr.

[3] Number 13/14 of Technè, entitled « Découvrir Transmettre », published in 2001, gives an overview of the different subjects treated at C2RMF.

At the C2RMF a large number of examination and analysis techniques are available, mainly non destructive, which allow to carry out deepen studies on the several cultural heritage materials (dating, characterization, etc.). These studies sometimes pioneer open new prospects in many interdisciplinary fields, which bring knowledge not only on the objects and artworks but also on the artists and craftsmen who produced them and on the societies where these artists and craftsmen lived and evolved. This knowledge is fundamental when building restoration and conservation strategies.

In the case of gold work, the production of items is directly related to the craftsman's originality and skill whilst their conservation state depends on the exhibition and safe-room environment and sometimes the fabrication techniques of the objects. It is only the combination of several exam and analytical techniques that can tackle questions on jewelry and antique coinages. The studies carried out with those techniques either in the C2RMF laboratories or in-situ by moving portable equipment to museums. However, the portable equipments often more limited than the static ones, might not answer, or answer only partially, certain questions.

Examples of studies on gold objects

The manufacturing of gold objects requires techniques which are more or less elaborated depending on the desired final result and the craftsman's skill. Casting with a mould and hammering may be used to begin the fabrication of an item that is afterwards submitted to a variable number of successive processes in the making of mounting, decoration and finishing. These processes leave on the objects and in their constitutive materials information such as tool marks, mechanical and thermal stress, etc. After fabrication, the object has a function which produces over time surface marks. Later, the products of corrosion connected not only to the nature of the material and the manufacturing techniques but also to the conservation environment (water, ground, atmosphere, etc.) also appear on the object's surface.

When studying and conserving gold work there are no "more appropriate" methods or protocols. The analytical strategies developed at the C2RMF give an overview of the object by using several complementary techniques of exam and analysis (Guerra 2008). Exam requires the use of several lights and radiations and analysis, according to the information required, may be elemental, isotopic or structural.

Exam is for gold work carried out essentially with the following techniques:

1. Optical microscopy, for the observation of an object's morphology under a stereomicroscope with white light, varying the angle from perpendicular to grazing.
2. Scanning Electron Microscopy (SEM) for the observation of an object's morphology under a beam of electrons. Electron microscopy has a better resolution than optical microscopy. The

emission of electrons by the sample depends on the interaction of the electron beam with the surface and so of its chemical composition. The detection of the X-rays emitted by the sample is used for elemental analysis.

3. X-ray radiography shows details of fabrication which are invisible on the surface of the object.
4. Topographic analysis of surfaces by confocal rugosimetry without contact and with 3D reconstruction can establish the forms and dimensions of the craftsmen's tools as well as define the decoration technique (Esquès et al.2008).

The analyses carried out on gold work at the C2RMF are elemental and structural based on ion beams interactions (Guerra 2004) and other phenomena, in mobile or in static configuration, such as the X-ray fluorescence (XRF), the X-ray diffraction (XRD), the SEM-EDS, etc. (Guerra 2008). Among the cited techniques, only SEM-EDS associates high resolution imaging with elemental analysis (Figure 4). Concerning XRF, this elemental method is either mobile or static (Figure 5) and can still be associated to XRD, which provides a structural analysis. This association may in the case of objects with corrosion pathologies identify the nature of the alloys and the corrosion products developed on the surface of the objects (Guerra&Tissot 2013).

The techniques based on ion beams are developed at the C2RMF around the particle accelerator Aglae (*Accélérateur Grand Louvre pour l'analyse élémentaire*) installed in the Louvre Palace, a tandem type NEC Pelletron 2 MV. For the analysis of gold alloys, it is possible to attain high spatial resolution and optimized detection limits. For this material the techniques applied are: Pixe (Particle Induced X-ray Emission), which is carried out directly on the surface of the object with a micro-beam, generally of protons, extracted in air, whose diameter varies from 30 to 50 μm in routine; RBS (Rutherford Backscattering) to determine the composition and thickness of thin surface layers and substrates (elemental concentration profiles); Pige (Particle Induced Gamma-Ray Emission) based on certain nuclear reactions and applied to the elemental analysis of different materials, and which in the case of gold provides a less surface composition than Pixe; Pixe-XRF (X-ray fluorescence induced by Pixe) that turns the particle accelerator into a powerful X-ray tube, measuring chemical elements which are present in the alloy at low concentration.

The techniques available at the C2RMF are occasionally insufficient to solve questions related to fingerprinting and circulation of gold, because lower detection limits are required for the characteristic elements of the ore deposits exploited (either of their type, primary or secondary, or of their geochemical localization). In these cases other techniques are developed in collaboration with specialized laboratories. We can cite ICP-MS (Inductively coupled plasma mass spectrometry) that can be associated to a laser ablation, but even in this case requires a small sample which is consumed during analysis (Gondonneau & Guerra 2002), and X-ray fluorescence with synchrotron radiation (SR-XRF), which is entirely non destructive (Radtke et al., 2013) like many nuclear and atomic techniques.

References

- BOUCHARD J.F., GUERRA M.F. 2009. "Archéologie précolombienne et analyses scientifiques : la figurine d'El Angel, une œuvre composite d'orfèvrerie de la culture La Tolita -Tumaco (Equateur-Colombie)," *ArcheoSciences* 33, 273-280.
- BOUST C., DUBAIL M., DAZORD C. 2009. "Obsolescence technologique et art contemporain." Etude de la couleur lors de la numérisation de films argentiques, *Art d'aujourd'hui, patrimoine de demain - Conservation et restauration de œuvres contemporaines*, Institut national du patrimoine, Paris, 219-229
- CALEY E.R. 1948. "On the application of Chemistry to Archaeology", *The Ohio Journal of Science* 48:1, 1-14. ESQUÈS C., GUERRA M.F., PLÉ E., STUTZ F. 2008. "Techniques de décoration sans apport de matière par mesure optique sans contact de l'état de surface: première approche aux bijoux mérovingiens", *ArchéoSciences* 32, 71-81.
- GONDONNEAU, GUERRA M.F. 2002. "The circulation of precious metals in the Arabic Empire: the case of the Near and the Middle East", *Archaeometry*, 44:4, 573-599.
- GUERRA M.F. 2004, "Fingerprinting ancient gold with proton beams of different energy", *Nuclear Instruments and Methods B* 226, 185-198.
- GUERRA M.F. 2004b."The circulation of South American precious metals in Brazil in the end of the XVII century", *Journal of Archaeological Sciences* 31, 1225-1236.
- GUERRA M.F. 2005. "Etruscan gold jewellery pastiches of the Campana's collection revealed by scientific analysis." *Studia Archaeologica* 150, L'Erma Di Bretschneider, 103-128.
- GUERRA M.F. 2007. "Examen et analyse élémentaire de bijoux étrusques de la collection Campana." In *Les bijoux de la collection Campana : de l'antique au pastiche*, C. Metzger e F. Gaultier eds., Louvre ed., Paris, 145-177.
- GUERRA M.F. 2008. "An overview on the ancient goldsmith's skill and the circulation of gold in the past: the role of X-ray based techniques," *X-ray Spectrometry*. 37:4, 317-327.
- GUERRA M.F., Tissot I. 2013. "The role of nuclear microprobes in the study of technology, provenance and corrosion of cultural heritage: the case of gold and silver items." *Nuclear Instruments Methods B*. 59148, in press.
- KLAPROTH, M. H. 1798. "Mémoire de Numismatique Docimastique." In *Mémoires de l'Académie Royal des Sciences et Belles Lettres* (Berlin: Classe de Philosophie Expérimentale), 97-113.
- KRAAY C. 1958. "The composition of electrum coinage." *Archaeometry* 1:1, 21-22.

- LAVÉDRINE B., FOURNIER A., MARTIN G. 2012. "Preservation of plastic artefacts in museumcollections." Comité des travaux historiques et scientifiques - CTHS, Paris.
- RADTKE M., REICHE I., REINHOLZ U., RIESEMEIER H., GUERRA M.F. 2013. "Beyond the Great Wall: Gold of the Silk Roads and the first Empire of the steppes." *Anal. Chem.* 85, 1650-1656.
- RATHGEN F. 1898. "Die Konservierung von Altertumsfunden." Berlin (traduzido em inglês em 1905: The preservation of Antiquities).
- RIEDERER J. 1976. "The Rathgen Research Laboratory at Berlin." *Studies in Conservation* 21:2, 67-73.
- WEILL A.R. 1952. "Étude aux rayons X de l'hétérogénéité des précipitation dans un alliage or-argent-cuivre: analyse d'un objet ancien égyptien antique en électrum." *Studies in Conservation* 1, 30-38.

CURRICULUM VITAE

MARIA FILOMENA GUERRA

Born in Lisbon, of both Portuguese and French nationalities, she is director of research at the CNRS (*Centre National de la Recherche Scientifique* - Institute of Chemistry), UMR 8220, at the *Centre de Recherche et in the Restauration des Musées de France*, Louvre Palace, in Paris.

She has a Bachelor degree in Physics from the University of Lisbon, a PhD in Applied Physics from the New University of Lisbon and directs research in the Science and Structure of Matter at the University of Orléans (France). She was a fellow of the Calouste Gulbenkian Foundation and was a Professor at the New University of Lisbon before becoming a researcher at the Institute for Social and Human Sciences of the CNRS in 1993.

Her field of research is the application of physical-chemical methods to the study of objects in gold and silver, as well as the trade routes of these metals in the past.

SCIENTIFIC ANALYSIS OF ART WORKS AND OBJECTS WITH HISTORICAL-CULTURAL VALUE

Cristiane Calza

Archeometry

In recent years, the scientific analysis of works of art and objects of archaeological value - called archeometry - has raised increasing interest, encouraging the involvement of restorers, conservators, archaeologists, historians, physicists and chemists around a common goal. Besides providing information about the composition of these artifacts and the techniques used in their production and manufacturing site - which allows associating them with a particular historical period - this type of analysis can also help identify forgeries and evaluate conservation and restoration treatments (Klockenkämper et al., 2000; Calza et al., 2008 and 2009).

The techniques of analysis used for this purpose include: X-Ray Fluorescence (XRF), X-Ray Diffraction (XRD), X-Ray Particle-Induced Emission (Pixe), Raman Spectroscopy, Infrared Spectroscopy with Fourier Transformed (FTIR), Electronic Scanning Microscopy with Energy Dispersive Spectroscopy (SEM-EDS), Neutron Activation Analysis (NAA), Digital Radiography and Computerized Tomography.

Considering that the objects of archeometry study have a unique character, often associated with a great artistic and/or historical and cultural value, one must choose, whenever possible, the utilization of a non-destructive analytical technique, i.e., one that does not require the removal of samples and preserves its integrity. Another important issue involves the difficulties inherent in the removal of artworks or artifacts to a laboratory for analysis. Often these can be very large - as some paintings, sculptures, sarcophagi, furniture, etc. Furthermore, one must take into account the necessary security and infrastructure to transport works that are sometimes valued at thousands or millions of dollars.

Frequently works are on display and therefore cannot be removed from the galleries. For all these reasons, the use of portable equipment is essential, with the added proviso that it be attached to a tripod.

This permits on-the-spot analysis where the piece is exposed, without having to remove it from walls, windows or pedestals (Calza et. al., 2009, 2010a and 2010b).

Objects of study

Ceramic artifacts are usually the type of objects found in archaeological excavations, due to the ease of obtaining raw materials and modeling clay when wet - which enables the fabrication of objects and utensils in various formats - as well as the rigidity and resistance presented by the material after drying and burning. Knowledge of the clay composition used for producing these artifacts - obtained from techniques such as XRF, Pixe, NAA, XRD, etc. - associated with multivariate statistics, allows us to determine their origin and evaluate manufacturing techniques. Given that objects made from a specific clay present chemical compositions similar to each other - differing from others that are produced from different clay - it is possible to associate them with different groups of people or specific geographic locations. As a result, these data may help, for example, to clarify cultural exchanges and trade between ancient societies (Hein et al., 2004; Calza et al., 2007). Utilizing imaging techniques such as tomography and radiography, it is also possible to observe details of the manufacturing structure and technology of the parts, besides their internal content (in the case of amphorae, canopy vases, funerary urns, etc.).

The analysis of metallic objects, using techniques such as XRF, allows us to determine the alloy composition. This is important for objects made with gold, for example, in which the percentage in the alloy and trace elements provide information about the origin of the artifact. With the use of imaging techniques - such as radiography, computerized tomography and scanning electronic microscopy (the latter being limited to small objects) - it is possible to identify the manufacturing technology (based on marks left by tools and construction techniques), in addition to decoration details hidden by corrosion, welding, subsequent amendments and additions. One may also identify the gilt technique used from the presence of certain elements in the spectra (Cesareo et al., 2010a and 2010b). In the specific case of coins, old forgery can be identified - as, for example, copper coins covered with silver foil. On the other hand, modern counterfeiting can be revealed by the presence of chemicals foreign to the original alloy or in completely different proportions (Guerra, 1995).

The analysis of the elemental composition of paper provides information about its origin, production technology and historical period of origin. This information can assist in authentication, restoration and preservation of historical documents. Variations in the elemental composition (presence or absence and greater or lesser concentration of a specific chemical element) permit the identification of papers from different periods and different producers. The same applies to the analysis of the composition of the ink

used in documents and pigments used in prints, illustrations, maps and stamps (Klockenkämper et al., 2000; Hahn et al., 2004; Cesareo and Brunetti, 2008).

In the analysis of sculptures, it is possible to identify the composition of materials and pigments used in polychrome, besides the presence of retouching and later additions - employing techniques such as XRF, XRD or Pixe, for example. The conservation status, on the other hand, can be evaluated by radiography and tomography techniques, which reveal structural damage (cracks and seams) and, on the inside, the use of metallic structures, nails and studs for support, etc. This information permits the identification of the historical period of the works and, in some cases, possible counterfeits made from assemblies with fragments of other pieces or later additions to the execution of the work.

In the case of paintings, radiographic examination can significantly aid conservation and restoration treatments, providing information on existing damage (cracks, regions of loss, damage caused by insects), characteristics of the work (faults on the fabric screen, presence of nails, use of white lead), changes (retouching, pasting) and also the existence of overlapping pictures. However, the most common type of analysis performed in paintings is the characterization of pigments, using techniques such as XRF, Pixe and Raman spectroscopy.

Analysis of pigments

The analysis of pigments in a painting is important for a number of reasons. The first is it permits an examination of the working methods of the artist, revealing which pigments were used, how they were mixed to create a specific color tone, and even which ones were used in the preparation layer of the painting. For restoration purposes, this type of analysis permits differentiation of regions that display the original painting from those that show signs of old or modern touch-ups, identifying also the materials used in each case. Another purpose is to assist in the conservation of art works, since, depending on their nature, some pigments may be sensitive to light, humidity, atmospheric pollutants or heat - which may require very specific conditions for storage and care in the exhibition. Furthermore, it may be necessary to identify the pigments prior to applying chemicals or any other treatments, in order to reverse or at least impede deterioration (Klockenkämper et al. 2000).

Some pigments are known and used since prehistoric times (such as ocher) and ancient times (white lead and vermilion, for example), while others are of more recent use (such as Prussian blue from the XVIII century, and white titanium from the XX century). As a result, based on the identification of the pigments used by the original artist, and their chronology of use available in the literature, one can associate a picture with a particular historical period and also discover possible forgeries. However, such identification is not always straightforward, considering that several pigments may be mixed in order to obtain a particular shade. Furthermore, some pigments, such as ultramarine, for example,

can be found in their natural (obtained from lapis lazuli) or artificial (synthesized in laboratory) form, which differ only in the impurities present. Other pigments may be present in different crystallographic forms, such as white titanium, which may be in the form of anatase or rutile (brookite). Another aspect to be considered is that employing a single analytical technique is not always sufficient for accurate identification of a pigment. An example involves the green viridian and chrome oxide pigments - both used in the first half of the XIX century - which basically have the same chemical composition, but differ because of the presence of one water molecule. In this case, if using a technique of elemental analysis such as X-ray fluorescence, it will not be possible to say which of these two dyes was used, since in both spectra only the peaks for chromium will be seen. In such situations, the use of an additional technique for analysis such as Raman spectroscopy, for example, is recommended.

History of utilization of pigments: some interesting cases

Besides the earth pigments, known as ocher - used since prehistoric times, and found in paintings worldwide - other pigments are quite old, such as Egyptian blue, for example, which was the first synthetic pigment produced by man, around 3000 BC. Produced from calcium compounds mixed with copper oxide (or malachite) and sand, this pigment was widely used in ancient times, spreading throughout the Mediterranean basin until the VII century AD (Pagès-Camagna and Colinart, 2003; Mazzocchin et al., 2004; Barnett et al., 2006).

Another old pigment is vermilion, which was developed by the Chinese by grinding the cinnabar mineral, about two thousand years before its use by the Romans. The name vermilion derives from the Latin *vermiculus* (small worms) or *vermis* (worms), because of the red dye extracted from the kermes (although the latter was a type of aphid and not a worm, as the Romans believed). During the Roman Empire, cinnabar was mined in Almadén, Spain, and used extensively in decorative paintings on walls, statues and even applied to the skin of gladiators. It was also used as a cosmetic by women, applied on the cheeks and lips to give a reddish tinge to the skin (Barnett et al., 2006).

Red lead, developed by the Greeks from lead oxide, and known by the Romans as *minium* (derived from mineral found in the Minius River region, northwestern Spain), was widely used in the small illustrations of medieval manuscripts. Because of this, the artists who worked with *minium* came to be known as *miniator* (miniaturists) - those making *miniatures*. The term *miniatures*, which was originally used for capital red letters in manuscripts, eventually was applied to small characters and then to anything with reduced dimensions (Barnett et al., 2006).

The manufacturing process of white lead was developed by the Greeks, who put strips of lead with vinegar inside porous containers and then buried them in manure, in order to generate the necessary heat to accelerate a reaction. This process, with a few refinements, continued to be used until about 1960.

This pigment remained the most commonly used white color by artists until the XIX century, when white zinc appeared, which is still considered the whitest among white pigments. White lead was used by the women from the Greco-Roman period until the Middle Ages as face powder, before there was any awareness of the harmful effects of lead in the body (Barnett et al., 2006).

Ultramarine blue, used in Afghanistan since the VI century, eventually became more expensive than gold, due to its preparation from a semiprecious stone (lapis lazuli), plus the high cost of the manufacturing process. The term *ultramarine* arose overseas only in the XIV century, in order to distinguish it from azurite, referring to the fact that the pigment was imported from northern Afghanistan, across the sea. In 1824, in Paris, a prize of six thousand francs was offered to anyone who could produce synthetic ultramarine at a cost of less than three hundred francs per kilogram. Only four years later, Jean Baptiste Guimet managed to synthesize the pigment, at a cost of four hundred francs per kilogram. This pigment was known as French ultramarine and quickly became a very popular color among artists (Barnett et al., 2006).

The first modern pigment produced in a laboratory was discovered in 1704 by colorist Diesbach, from Berlin, as he tried to produce red lacquer using potassium carbonate as a substrate base. By using a bath contaminated with animal fat, he accidentally got a purple pigment that subsequently turned blue. This pigment is known as Prussian blue and was made available to artists from 1724, becoming extremely popular (Ortega-Aviles, 2005; Barnett et al., 2006).

Emerald-green was developed in order to enhance Scheele's green and was first produced commercially in 1814, in Germany. It was extremely toxic, consisting of acetoarsenite, which features a bright emerald green coloration. Some researchers defend a theory that Napoleon's death was caused by arsenic fumes from the wallpaper of the room (colored with emerald green) that served as his prison on the island of St. Helena (Barnett et al., 2006). In fact, a recent paper that conducted analyzes by SR-XRF in Napoleon's hairs found high concentrations of arsenic (Chevallier et al., 2006).

Indian yellow - used by Vermeer - was an organic pigment, known in India since the XV century. It was produced from the urine of cows fed exclusively with mango leaves, and prepared as yellowbrownish balls that revealed its origin through the characteristic odor. This type of diet, which would leave animals weak and sick, was banned in the early XX century (Barnett et al., 2006; Eastaugh et al., 2008).

Examples of archeometry application: some case studies

Among the techniques used in the analysis of art works and objects of historic and cultural value and developed by the archeometry group of the Laboratory of Nuclear instrumentation PEN/Coppe/ UFRJ*, X-Ray Fluorescence and Digital Radiography stand out. Both techniques rely on portable equipment for the performance of analyses, whether commercial, as in the case of Digital Radiography, or developed

* Program of Nuclear Engineer of the Alberto Luiz Coimbra Instituto of Graduate Studies in Engineer - Federal University of Rio de Janeiro.

in the laboratory, as in the case of X-Ray Fluorescence (Calza, 2007).or developed in the laboratory, as in the case of X-Ray Fluorescence (Calza, 2007). The laboratory is directed by professor Ricardo Tadeu Lopes; radiographic images are performed by researchers David Ferreira de Oliveira Rodrigues Nascimento and Joseilson Henrique de Souza Rocha, while other analyzes, involving X-ray Fluorescence and other techniques, are performed by researchers Cristiane Calza and Renato Pereira Freitas.

X-Ray Fluorescence (XRF) is a non-destructive analytical technique that has been widely used in archeometry to investigate the elemental composition of pigments (in manuscripts, paintings and other artifacts), ceramic objects, metallic alloys and statues. In a very simplified interpretation of the processes involved, it can be said that when the X-ray beam strikes the surface of the analyzed object, an electron is taken from an electronic innermost level, creating a vacancy that will be filled by another electron from an outermost electronic level. This process - called photoelectric effect - causes the emission of characteristic X-rays, which have an energy specific to each chemical element. The result observed on the screen of the microcomputer is a chart called "spectrum of XRF" which features peaks at certain values of energy. By consulting a table of energies, it is possible to identify the chemical elements present in the sample (Calza, 2007).

Digital radiography has been widely used in museums in the study of archaeological artifacts and art works, with the objective of revealing structural details and damage invisible to a simple visual inspection (Calligaro et al., 2003; Calza et al., 2010b). The principle of the technique is based on the fact that X-rays are attenuated differently by different areas of the analyzed object, according to various factors including the radiation energy, density, thickness and chemical composition of the regions analyzed. The radiographic image is basically a result of differences in density, revealed through light and dark regions. Regions of higher density, such as metals or areas of paint that have pigments with elements of high atomic number in its composition, attenuate the radiation more efficiently than those of low density, which contain pigments with elements of low atomic number. Accordingly, regions where gold and white lead were used (the atomic number of lead is 82) appear as bright areas in the radiographs, since the intensity of radiation that reaches the radiographic film, after crossing the analyzed region, is reduced. Other pigments - such as ocher, for example, which contains iron (whose atomic number is 26) - allow more passage of X-rays, which the radiographic film will darken and display as darker areas. Following the same reasoning, regions of loss and cracks in paintings will be displayed as black areas (Humphreys, 2002; Leonardi, 2005; Calza, 2008).

Among several projects in archeometry developed at the Laboratory of Nuclear Instrumentation, the following analyses are highlighted: paintings from the collection of the National Museum of Fine Arts; ceramic artifacts and pieces from the Egyptian Collection of the National Museum of UFRJ; pre-Colombian gold objects from Peruvian museums; sacred images, altars, paintings and sculptures from the Convent of St. Antônio, RJ; etc.

The analysis of paintings from the collection of the National Museum of Fine Arts has been developed for several years, starting with the painting *First mass in Brazil*, by Victor Meireles (Calza, 2008). Since then, over forty paintings have been analyzed, mostly of famous Brazilian artists of the XIX century (such as Pedro Américo, Henrique Bernardelli, Almeida Júnior, Elisha Visconti, Rodolfo Amoedo, etc.). More recently, works by Candido Portinari, Alberto Guignard and Rodolfo Chambelland have been examined. Most tests utilized a portable XRF for identifying the original pigments used in the paintings, therefore characterizing each artist's palette (Calza et al., 2009, 2010a). Furthermore, computerized radiographs were taken of the paintings *First mass in Brazil* (Victor Meireles), *Bad news* (Rodolfo Amoedo), *The redemption of Cain* (Modesto Brocos), *Resting of the model* (Almeida Júnior), *The Inside of an atelier* (Frederic Raphael) and *Gioventù* (Elisha Visconti). In the latter painting, the radiographic analysis revealed the presence of a painting hidden under a girl portrayed in the original painting - a complete preparatory study for the painting of *St. Sebastian's Reward*, by the same artist (Calza et al., 2010b; Calza, 2011). In the other cases studied, it was possible to observe the state of conservation of the works, the fabric of the screen, changes to original designs, cracked regions, and loss of support, retouching, pasting, use of white lead, etc.

In the studies carried out of works from the collection of the National Museum of UFRJ, we highlight the analysis - using XRF and multivariate statistics - of the original pigments used in decorative paintings on the sarcophagus covering of an Egyptian mummy from the Roman Period (Calza et al., 2008), and other artifacts from the Egyptian Collection, such as *ushabtis* (funeral servers) and statuettes made of several different materials, plus a funerary mask (Calza et al., 2011a). In the case of ceramic artifacts, fragments of Marajoara pottery and thongs, pipes and earthy vessels were analyzed. The Marajoara ceramic thongs had their elemental composition identified by XRF and were also assessed by means of Principal Component Analysis (PCA), revealing the separation of the samples into distinct groups, possibly due to differences in the "recipe" for preparing the ceramic slurry or to aspects of the production site (Calza et al., 2007; Freitas, 2009; Freitas et al., 2010). Fragments of ceramic pipes and edges of earthy vessels analyzed originate from excavations at archaeological sites in the region of Itaboraí, RJ. The same methodology adopted for the previous analysis was employed here, helping to clarify some questions posed by archaeologists regarding these artifacts (Coelho, 2012; Dias, 2012). Furthermore, other analysis techniques - such as SEM-EDS, XRD, FTIR and Raman spectroscopy - were used to complement the characterization of these artifacts.

An example of the analysis of metallic objects involved pre-Columbian gold artifacts from collections belonging to the Museum of the Royal Tombs of Sipan and the Sicán National Museum in Peru. The artifacts, originating from the Mochica culture, were found in 1987 in the tomb of the Lord of Sipan, the largest archaeological discovery of recent times. The pieces examined include ornaments such as earrings, necklaces, nose rings, thigh pads, bells, head ornaments, etc. From the analysis by XRF, elemental compositions of alloys that constitute the pieces were identified, as well as other

materials used in their manufacturing, and a methodology was defined for calculating the thickness of the gold layer (Cesareo et al. 2010a, 2010b, 2011a).

Among the sacred images analyzed, we highlight the image of St. Sebastian, belonging to the Capuchin church in Rio de Janeiro, brought by Estácio de Sa to the city in the XVI century; an image of Our Lady of the Conception from the UFRJ collection, currently on display at the Museum D. João VI in the School of Fine Arts (EBA) of UFRJ; and devotional images of the XVIII and XIX centuries. In these images we identified original pigments and materials used in ancient and modern retouching (if any) using the XRF technique, plus their conservation status and internal structure, employing the digital radiography technique.

Another important work involved the analysis of gilded altars; the polychrome, gilding and clay composition of sacred images; and the paintings on the side walls and ceiling of the main chapel of the Convent of St. Antônio, RJ. Among the images analyzed, that of St. Antônio (XVII century) stands out of, located at the main altar, beside the images of St. Francisco, Our Lady of Conception and sculptural groups of the birth and death of St. Francisco, among others. In this case, XRF was used to identify the original pigments and materials employed in old and modern retouching (Calza et al. 2011b).

Finally, it is also worth citing the analysis of paintings by Henrique Bernardelli in the rotundas of the Municipal Theater of Rio de Janeiro, as well as panels by Elisha Visconti on the ceiling of the foyer. In both cases, the pigments and the original layer of preparation of paintings were identified with the aid of the XRF technique (Motta Jr. et al. 2011).

Final Considerations

In the current context of heritage preservation, there is no way to ignore the importance of archeometry as an auxiliary tool in the conservation and restoration of art works and objects of historical and cultural value. However, obtaining relevant results in interdisciplinary studies depends on the cooperation and integration among professionals from different fields of expertise, such as chemists, physicists, restorers, conservators, archaeologists, historians, etc. Considering that the objects of study present a unique character, often associated with a great artistic and/or historical and cultural value, one must choose, whenever possible, the use of non-destructive techniques of analysis, in order to preserve their integrity. Another relevant aspect is the use of portable equipment in order to enable analysis *in situ*, without the need for removal of the works from where they are exposed (walls, windows, plinths, etc.).

Acknowledgements

To the development agencies, Foundation for Research Support of the State of Rio de Janeiro (Faperj) and Coordination of Improvement of Higher Education Personnel (Capes) for a postdoctoral scholarship.

Bibliographic references

- BARNETT, J. R., MILLER, S., PEARCE, E. "Colour and art: A brief history of pigments." *Optics & Laser Technology*, v. 38, pp. 445-453, 2006.
- CALLIGARO, T., DRAN, J. C., KLEIN, M. "Application of photo-detection to art and archaeology at the C2RMF" *Nuclear Instruments and Methods in Physics Research A*, v. 504, pp. 213-221, 2003.
- CALZA, C. "Desenvolvimento de Sistema Portátil de Fluorescência de Raios X com Aplicações em Arqueometria." Tese de Doutorado em Engenharia Nuclear, COPPE, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- CALZA, C. "Análise científica da pintura." In: *Primeira Missa no Brasil - O Renascimento de uma Pintura*. 1 ed., Rio de Janeiro, MNBA, pp. 62-69, 2008. a
- CALZA, C. "Análise científica da obra Gioventù, de Eliseu Visconti." *Anuário do Museu Nacional de Belas Artes*, v.1, pp.193-205, 2011.
- CALZA, C., Anjos, M. J., Bueno, M. I. M. S. et al. "EDXRF analysis of Marajoara pubic covers." *Nuclear Instruments and Methods in Physics Research B*, v. 263, pp. 245-248, 2007.
- CALZA, C., Anjos, M. J., Mendonça de Souza, S. M. F. et al. "X-ray Microfluorescence with Synchrotron Radiation applied in the analysis of pigments from ancient Egypt." *Applied Physics A*, v. 90, pp.7579, 2008.
- CALZA, C., Pedreira, A., Lopes, R. T. "Analysis of paintings from the nineteenth century Brazilian painter Rodolfo Amoedo using EDXRF portable system." *X-Ray Spectrometry*, v. 38, pp. 327-332, 2009.
- CALZA, C., Pereira, M. O., Pedreira, A., Lopes, R. T. "Characterization of Brazilian artists' palette from the XIX century using EDXRF portable system." *Applied Radiation and Isotopes*, v. 68, pp. 866-870, 2010a.
- CALZA, C., Oliveira, D. F., Rocha, H. S. et al. "Analysis of the painting "Gioventù" (Eliseu Visconti) using EDXRF and Computed Radiography." *Applied Radiation and Isotopes*, v. 68, pp. 861-865, 2010b.

- CALZA, C., Freitas, R. P., Brancaglion Jr., A., Lopes, R.T. "Analysis of artifacts from ancient Egypt using an EDXRF portable system." *Proceedings of International Nuclear Atlantic Conference (INAC)*, Belo Horizonte, 2011a.
- CALZA, C., Freitas, R. P., Santos, R.O., Lopes, R. T. "EDXRF portable system used in the analysis of altars, sculptures and paintings from XVII and XVIII centuries in Brazil." *Proceedings of International Nuclear Atlantic Conference (INAC)*, Belo Horizonte, 2011b.
- CESAREO, R., BRUNETTI, A. "X-ray fluorescence analysis of 19th century stamps." *X-Ray Spectrometry*, v. 37, pp. 260-264, 2008.
- CESAREO, R., BUSTAMANTE, A., CALZA, C. et al. "Energy-dispersive X-ray fluorescence analysis of a pre-Columbian funerary gold mask from the Museum of Sicán, Peru." *X-Ray Spectrometry*, v. 39, pp. 122-126, 2010a.
- CESAREO, R., CALZA, C., ANJOS, M. J. et al. "Pre-Columbian alloys from the royal tombs of Sipán: energy dispersive X-ray fluorescence analysis with portable equipment." *Applied Radiation and Isotopes*, v. 68, pp. 525-528, 2010b.
- CESAREO, R., BUSTAMANTE, A., FABIAN, J., CALZA, C. et al. "Portable equipment for a non-destructive analysis of pre-Columbian metal artifacts from the Royal Tombs of Sipan by Energy Dispersive X-ray Fluorescence spectrometry." *X-Ray Spectrometry*, v.40, p.37-46, 2011a.
- CHEVALLIER, P., RICORDEL, I., MEYER, G. "Trace element determination in hair by synchrotron x-ray fluorescence analysis: application to the hair of Napoleon I." *X-Ray Spectrometry*, v. 35, pp. 125130, 2006.
- COELHO, F. A. N. "A negra fumaça: uma análise dos cachimbos do sítio arqueológico Macacu IV - Itaboraí - RJ. Dissertação (Mestrado em Arqueologia)." Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.
- DIAS, D. C. "Petroleiras no Brasil: uma abordagem arqueológica dos recipientes cerâmicos voltados para o transporte marítimo nos séculos XVI-XVIII." Dissertação (Mestrado em Arqueologia). Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.
- EASTAUGH, N., WALSCH, V., CHAPLIN, T., SIDALL, R. *Pigment Compendium: A Dictionary and Optical Microscopy of Historical Pigments*. Elsevier, 2008.
- FREITAS, R. P. "Análise de fragmentos de tangas de cerâmica Marajoara utilizando sistema portátil de Fluorescência de Raios X e Estatística Multivariada." Dissertação (Mestrado em Engenharia Nuclear). COPPE, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- FREITAS, R. P., CALZA, C., LIMA, T. A. et al. "EDXRF and multivariate statistical analysis of fragments from Marajoara ceramics." *X-Ray Spectrometry*, v.39, pp.307-310, 2010.

- GUERRA, M. F. "Elemental analysis of coins and glasses." *Applied Radiation and Isotopes*, v. 46, pp. 583-588, 1995.
- HAHN, O., OLTROGGE, D. BEVERS, H. "Coloured prints of the 16th century: non-destructive analysis on coloured engravings from Albrecht Dürer and contemporary artists." *Archaeometry*, v. 46, n. 2, pp. 273-282, 2004.
- HEIN, A. DAY, P. M., ONTIVEROS, M. A. C. et al. "Red clays from Central and Eastern Crete: geochemical and mineralogical properties in view of provenance studies on ancient ceramics." *Applied Clay Science*, v. 24, pp. 245-255, 2004.
- HUMPHREYS, E. S. "How to spot a fake." *Materials Today*, v. 5, pp. 32-37, 2002.
- KLOCAKENKAMPER, R. VON BOHLEN, A. MOENS, "L. Analysis of pigments and inks on oil paintings and historical manuscripts using Total Reflection X-Ray Fluorescence spectrometry." *X-Ray Spectrometry*, v. 29, pp. 119-129, 2000. Leonardi, R. Nuclear Physics and painting: sub-topic of the wide and fascinating field of science and art.
- LEONARDI, R."Nuclear Physics and painting sub-topic of the wide and fascinating field of science and art." *Nuclear Instruments and Methods in Physics Research A*, v. 752, pp. 659-674, 2005.
- MAZZOCCHIN, G. A., RUDELLO, D., BRAGATO et al. "A short note on Egyptian blue." *Journal of Cultural Heritage*, v. 5, n. 1, pp. 129-133, 2004.
- MOTTA JR., E. CALZA, C. TEIXEIRA, et al. "Eliseu Visconti's monumental marouflage wall paintings: conservation, context, and technical examination." *Proceedings of ICOM-CC Triennial 16th Conference*, Lisboa, 2011.
- ORTEGA-AVILÉS, M., VANDENABEELE, P., TENORIO, D. et al. "Spectroscopic investigation of a 'Virgin of Sorrows' canvas painting: A multi-method approach." *Analytica Chimica Acta*, v. 550, pp. 164-172, 2005.
- PAGÈS-CAMAGNA, S. COLINART, S. "The Egyptian green pigment: its manufacturing process and links to Egyptian blue." *Archaeometry*, v. 45, n. 4, pp. 637-658, 2003.

CURRICULUM VITAE

CRISTIANE CALZA

Graduated in Chemistry from the State University of Campinas (Unicamp), with a Master's, PhD and post-doctorate in Nuclear Engineering by Coppe/UFRJ. During her Phd work, she developed a portable X-Ray Fluorescence system for analysis of art works. She is currently a researcher at the laboratory of Nuclear Instrumentation in the Nuclear Engineering Program of Coppe/

UFRJ, where she develops projects in Archeometry.. She works with the techniques of X-ray Fluorescence, X-Ray diffraction, scanning Electron Microscopy, Raman spectroscopy, digital Radiography and Multivariate statistics applied to the analysis of art works and objects of historical and cultural value. Among her most important works are: analysis of works by Brazilian painters of the XIX century from the collection of the National Museum of Fine Arts; analysis of pieces of Egyptian Collection of the National Museum of UFRJ; image analysis, altars and paintings of the Convent of Santo Antônio (RJ); analysis of Bernardelli and Visconti paintings from inside and around the Municipal Theatre (RJ); analysis of the Apparatus Berlinda of Dom Pedro II of the Imperial Museum (Petrópolis, RJ); analysis of pre-Columbian gold pieces in Peru, etc.

THE LOUVRE SCHOOL (1882-2012), OR THE HISTORIC ALLIANCE BETWEEN ART HISTORY AND MUSEOLOGY

Claire Barbillon (text reviewed by Stefania Cataldo)

Introduction

The Louvre School gives special value to the concept of “Museology.” It not only was, since 1927, the first institution to propose teaching in this area, but it denominated an entire year of its teaching programs, more or less explicitly, as the “museology year.” However, museology is a discipline that, in France, only obtained academic autonomy a short time ago. Some French universities propose curricula with this name, but these are inserted in departments dedicated to other disciplines: sociology, communication or, extremely rarely, art history. In addition, in France, as well as in Canada, for example, it is not necessary under any circumstances to have acquired previous knowledge in art history before registering in a master’s program in museology.

In contrast, one of the peculiarities of the Louvre School lies in the strict subordination of one discipline to another, offering in this way a model that is paradoxically ancient and original. This paper proposes to reveal the characteristics of museology teaching at the Louvre School and explore some of its more problematic aspects from an historic point-of-view. In addition to emphasizing its evolution and ambiguities, the chronological approach presented here permits the identification of the furtive transition of the term Museography into the term Museology. We are still a long way from the precision of the definitions provided by Georges-Henri Rivière, who differentiated, in 1981, museography (“a body of techniques and practices applied to the museum”) from museology (“the science of museums”), with the multiple methodological approaches and hermeneutic openings that this latter definition presumes. But even to this day, the two terms continue to move in a parallel fashion, which to some degree makes sense. It is worth noting that there are no French art historians who question the pertinence of teaching Museography. Yet all the components of museology, including the evolution of this concept and its fields,

can still be considered questionable. The analysis of teaching this discipline at the Louvre School over almost a century can bring elements to the debate, because the notion of an organic curriculum - specific to the graduate-level teaching offered by this institution - influences its concept of museology. This specific terminology reiterates, in fact, the “organic” link - thus almost physical or matrix like - between the teaching of art history at the School and the units dedicated to conserving artwork that constitute departments at the Louvre and the other French museums. The study of museology can show that this link between teaching and its object is maintained in the specific educational programs at the Louvre School, although there may be a metonymic displacement of the object - which goes from the artwork to the institution that conserves and presents it: the museum.

The Louvre School, a 130-year-old French exception

Located in one of the wings of the Louvre Palace, the school of the same name is an institution of higher learning that provides, according to the official terms, teaching in archeology, art history, epigraphy, anthropology, history of civilizations and museology. Being the only institution of this kind in France, it is linked to the Ministry of Culture and not the Ministry of National Education; currently, its statutes define it as a public institution, as determined in a decree made in 1997,¹ and it is placed under the Direction of French Museums, where it represents an exception, since this last department, as its name indicates, applies to museums in general.

Since its beginning, in 1882, this school was conceived with two objectives: to train museum conservators and their collaborators, and also to enable amateurs to refine their knowledge, so as to provide museums with an educated and dedicated public. In this way, the School organized, since its early days, courses and programs both for students (currently about 1,500), who receive professional training and a diploma, and auditors, for whom specific classes are organized, during the day and at night, in more than twenty French cities. Some classes, including the most specialized (classes called “organic,” such as epigraphy and heraldry), are open to both types of public. It is worth noting that the number of auditors has grown to approximately 13,000.

The First Fifty Years

Certain elements of comparison allow us to understand better the position of the Louvre School amidst the backdrop of art history teaching in France during the late XIX century.² In this country, the development of education in archeology and art history was not strictly simultaneous. The first school of archeology dates back to Aubin-Louis Millin, a conservator and member of the cabinet of antiquities at the National Library, just at the close of the XVIII century. But it provided a classical training, restricted

[1] In France, a public institution is a legal entity recognized under public law that has certain administrative and financial autonomy to carry out functions in the public interest, under state control. It has a Board of directors, as well as its own agencies and financing that confer greater flexibility, thereby enabling it to fulfill its role more effectively, due to the diverse nature of their activities, public institutions dedicated to administration (EPA) are distinguished from those with an industrial or commercial character (EPIC). The EPAs, such as the Louvre school, are generally governed by public law.

[2] Lyne Therrien. *L'Histoire de l'art en France. Genèse d'une discipline universitaire.* (Art History in France: Genesis of a Universal Discipline.) Paris, ed. CTHS, 1998.

to a few initiates. The first chair of archeology was instituted at the College of France in 1831, to receive Champollion - who had founded the Department of Egyptian Antiquities at the Louvre five years earlier. In relation to art history, another half century passed before the discipline appeared in public education - with the establishment in 1878 of a chair at the College of France for Charles Blanc. Still, the chair was called "aesthetics and art history," as if it had been necessary to reinforce the legitimacy of the second through the first. After some delay the Sorbonne followed the trend, since archeology only obtained a chair there in 1876, for Alexandre Bertrand Georges Perrot; art history, as such, was only accepted as a recognized field through the establishment of a chair in 1893, within the faculty of Arts, which was occupied by Henry Lemmonier. These dates are not entirely useful in trying to gauge the interest of creating the Louvre School in 1882.

In fact, on January 24, 1882, two days before the fall of the government of Léon Gambetta, the Minister of Arts, Antonin Proust, had signed a decree establishing, next to the Louvre Museum, a "school for the administration of museums [...] to prepare future employees - administrators, conservators, deputy conservators, attachés, museum inspectors, lecturers, librarians and archivists." On the 26th of that month, Gambetta turned in his resignation; and on the 30th, Antonin Proust transmitted his powers to Jules Ferry, who along with Paul Mant, ³ better known today as a critic and art historian, was appointed general director of Fine Arts.

In this new political configuration a second decree, published six months later, modifies the terminology: it is no longer a "school of administration of museums," but instead the "Louvre School," and Louis de Ronchard, administrator of the Louvre Museum, was nominated as its director. In a report sent to Paul Mantz, shortly before his appointment, Ronchard offers his interpretation of the founding text written by Proust: "The name of the school administration, used by the minister of arts, should not be taken literally. What Mr. Proust wanted to create at the Louvre - and it seems to me, what we should organize - is a practical school of archeology and art history, analogous to the School of Advanced Studies already established for other sciences, which has been extremely useful."⁴ It evokes the foundation of seminars for young scholars, travelers involved in archaeological missions, art critics "who know what they are talking about," and disseminators of information destined to form public taste.

In deciding to allocate professorial chairs to museum conservators or conservator assistants, he presents the essential characteristics of the school and its method, as follows: "Teaching will arise from the need for conserving, just as conserving arose from the collections. It will be a logical evolution, and, so to speak, organic, that will make these collections bear fruit and take from them everything that can contribute to the progress of science and public education."⁵

Returning to the issue of the gap between the teaching of archeology and art history, it existed in all institutions, the Louvre School being no exception, although the lag was much smaller there than elsewhere. The program's first year of teaching (1882-1883) already proposed six courses exclusively devoted to archaeological subjects: national archeology, Egyptian archeology, demotic language, Egyptian law, Semitic epigraphy and Assyrian archeology.

[3] The first published source on the history of the Louvre school is the collective work published on the occasion of its fiftieth anniversary: 1882-1932 l'Ecole du Louvre (The Louvre School 1882-1932), Paris, and Library of the Louvre School (no date). The first chapter, written by Henri Verne, contains valuable information about the origins of the School's establishment; quotes below are excerpted from this chapter (pp. 1-39).

[4] *Idem*, pp. 7-8.

[5] *Idem*.

Four years later, in 1886, Ronchaud assigns a course on the history of painting to Georges Lafenestre, conservator and head of the Louvre's department of painting; in 1887, the first course on the history of sculpture was organized by Louis Courajod, Lafenestre's colleague in the department of sculpture, addressing the origins of the Renaissance.

From there, a series of courses began, which were called "organic courses" (the name still exists today) and expressed, through the use of such an adjective, their essential correspondence to the very organization of museums. Thus, already at the end of 1887, Charles Émile Molinier, a specialist in art objects, was placed in charge of the course on the history of applied arts.

Some years later, from December 1902 to July 1903, Salomon Reinach took up the challenge of organizing a course on the general history of art in 25 classes. Just for that course, 748 applications were submitted in 1906, and since no room was big enough, it was necessary to organize these classes in the Denon gallery, one of the largest in the Louvre Museum. In addition, as early as 1904, this course generated a publication, under the title *Apollo*, a small volume often reprinted. The success of this course reflected a need for general exposure to culture, among both students and auditors, and especially among those involved in the field of art history, which was not part of the high school curriculum. Beginning in 1920, the School established the parallel teaching of organic courses, fairly specialized, together with the general course on art history. This general structure of undergraduate education persists to this day.

From the start, the Louvre School diploma was only granted after defending a thesis, without which one could only boast being a former student. Yet there are various ways to be a student of the School, from those who aspired to pursue further conservatory responsibilities (and who receive a diploma) to those with a sincere desire to learn so as to make better use of the public collections (and who don't receive a diploma). In 1921, the availability of courses expanded thanks to a philanthropic initiative of an actress, Rachel Boyer from the Théâtre Français: she created a foundation that covered the annual costs for a public course on general art history. A 600-seat room was set up in the basement of the south wing of the Tuileries Garden, where the course's 32 lessons took place on a week night and Sunday morning. For nearly a century, the success of this course has never been questioned.

The School's pedagogical tools were increased with the organization of so-called "conference tours," organized in small groups, and conducted in front of the artworks to facilitate historical and critical analysis. From the beginning, these tours took on a different meaning from guided tours offered to visitors or laypersons.

Opened in 1882 with 131 students, the school had 893 (students and auditors alike) by 1910 and 1328 by 1931.

A Unique Form of Teaching in mid-20th Century France: From Museography to Museology

Its first and ephemeral name - "School for museum administration" - suggested the obvious need for specialized education that would address the various issues specific to the office of conservator. Some years before Proust's project, Alexandre Bertrand, Conservator at the National Museum of Antiquities preserved in the Castle of Saint-Germain-in-Laye, had prepared a concept of teaching that already went beyond what would be initially offered by the Louvre School: he wanted to enhance his lectures with sessions held in front of the artworks, with practical classes in the very rooms of the museum. He had the conviction, reaffirmed by many others after him, that knowledge was not enough to form a good conservator, and that it was necessary to pursue that activity by confronting problems through the most intimate familiarity with the artworks.

In 1927, Gaston Brière, curator of the Versailles Museum, organized a course dedicated to "the history of the collections and the museums of modern art." This marked the birth, in fact, of the teaching of Museology at the Louvre School - although the term had not been used, since "Museography" preceded it.

In the following year, the course was divided into three parts, with an increasing number of practical visits taught by several professors, focusing on the technical problems specific to each type of collection. The detailed program of the year 1928-1929 shows that many of the issues related to museology today had already been clearly identified and had become, as such, subjects of the course. A weekly course called "lessons in theoretical museography," addressed, in fact:

1. The general organization of French museums, as well as national, departmental, municipal and private museums; museums of art, archeology, history and technology.
2. The daily life of museums, including the roles of conservators, committees, scientific and technical staff, and security staff; the maintenance of the collections, their protection against theft and fires; inventories and catalogs, reproductions and modeling.
3. The social role of museums; conservation of artistic heritage; and the general, aesthetic, scientific and technical roles of teaching. .

An international window opened thanks to the conferences held by Marcel Nyns, director of fine arts in Belgium, which was directed to Belgian museums; and to Gabriel Rouches, curator of the department of painting at the Louvre, for the purpose of building collections in Spanish museums. Issues concerning the construction and organization of museums were placed under the charge of two architects, Auguste Perret and M. Gerber, who addressed the "construction of a modern museum" and "construction of museums in the United States." These conferences dealt, in short, with technical issues

related to presentation and conservation-restoration, such as “scientific applications of light rays in the study of paintings and collections,” or “the restoration and conservation of paintings, based on specific, technical problems.”

Practical exercises rounded out the program; these were carried out 25 to 30 times per year, under the direction of their own departments, in front of the artworks. These exercises addressed issues related to presentation, organization and maintenance of the exhibits and facilities. Exposure to certain technical services was also included, such as modeling studios or ateliers dedicated to restoration.

This program was subjected to an examination for obtaining a diploma, called “Certificate in Museographic Studies.”

The semantic transformation that goes from “museography” to “museology,” alluded to above, took place in 1949. The regulations of the School dated in July, 1949, confirmed this substitution, which was probably related to the establishment of the International Council of Museums (Icom) in 1947, to which Georges Henri Rivière contributed so much, and that institutionally enshrined the term “museology.”

Throughout the second half of the XX century, museology remained one of the striking features of teaching at the Louvre School. After three years of undergraduate art history, the school provides a fourth year of training to the best students (those who obtained their diplomas, obtaining a grade of at least 14/20 in their classes of specialization), which is entirely dedicated to this discipline.

During 1979-1980, the program of this fourth year was organized around the following themes:

1. Principles and practices of museography.
2. Management and administration.
3. Current technical courses on the conservation and restoration of museum artworks.
4. The role of scientific methods in the study and conservation of artworks.
5. Visits to museums, gardens, field trips, internships and practical lessons for conservators, specialists and technicians.

In the early 1990s, a new reform led to a profound change: the audience becomes an object of study. Never mentioned previously in the titles of courses, it is first mentioned in a series of annual conferences organized by the program during 1988-1989, under the general title, “Entertainment, communication and the public in museums.” The issues of mediation and the public have proved especially fertile, especially from the viewpoint of occupational opportunities.

Today: a unique institution in the French scenario, open to national and international partnerships, and a dynamics of innovative research

Over the past twenty years, the Louvre School has gradually organized its teaching, basing it on the model of French and European universities, without losing its fundamental originality. Thus, teaching is organized according to the three cycles - henceforth traditional in Europe - of the “L-M-D” system, i.e. “Bachelor-Master’s-Doctorate,” also called “3-5-8” depending on the number of years of study included in each cycle. But contrary to what occurs at the entrance to traditional colleges, which require only the *baccalauréat* (a high school diploma), entering the Louvre School requires, since 1994, passing an entrance examination. In recent years, the School has adopted a policy seeking increased selectivity than it had originally, when about 30% of candidates were selected: today, only about 20% of the candidates are successful. Five years ago, about two thousand candidates enrolled in the entrance examination; a little over four hundred were approved. The examination does not assess prior knowledge about art history, but instead, the general culture of the candidates, making sure they have the information necessary to situate themselves chronologically, geographically and in relation to the significance of important events, and that they possess good writing skills and high analytical capacity to interpret visual documents.

It is especially necessary that the students of the Louvre School are competent in their mastery of written exercises (analyses of works and dissertations), because the School - where teaching is primarily focused on conservatory and museum professionals - adopts a system of examinations based on essays.

The system of entrance examinations for first-year students is offset by the possibility for students from French or foreign universities, to enter through transfers during the 2nd, 3rd, 4th or 5th year upon submission of an application package, which must be approved by a committee.

In the graduate program, teaching is organized in a dual system, which combines a core of compulsory subjects for all and choice of a specialization, which is pursued by students during the final three years.

The compulsory core consists of advanced classes devoted to general art history, studied over three years, complemented by sessions dealing with artistic techniques, iconography and historic collections, as well as workshops directed in front of the artworks, which are undertaken in the rooms of different museums in Paris and the surrounding region.

Each student can choose one or two specialties among 31 areas, which consist of eight archeological disciplines, parallel classes in major departments of the Louvre, or other more recent classes, such as on the history of photography, history of cinema, history of fashion or costume art, as well as classes in

worldwide or rare fields (history of military heritage, history of printmaking, drawing). Each specialized course is divided in turn into three elements: the so-called “organic” course - which are the most specific and also include listeners-; the “synthetic” course that provides, as its name indicates, general elements within the selected specialty; and practical work, for which methodological support is offered.

The teaching of art can be complemented by lessons in epigraphy, numismatics or heraldry, depending on the fields chosen by student.

Language classes are offered freely; and in the near future, they will be part of the compulsory program and will undergo evaluation.

A recent reform reconfigured the first stage of graduate studies, based on the Master’s model - thus, the holders of this new graduate diploma established in the summer of 2008 are awarded a master’s degree, which allows them to benefit fully, if they wish, in exchanges with and joint trips to various French and European institutions.

This reform reshaped the contents taught in response to the new semester-based calendar, which permitted convergence with the rating system of the *European Credit Transfer System* (ECTS), thereby providing greater individual flexibility for the design of each student’s curriculum - enabling them to take advantage of educational experiences in other institutions, thus decompartmentalizing the education given at the School.

Henceforth, the teaching provided in the master’s program consists of an undifferentiated first semester, during which students also initiate compulsory language lessons and research papers. The master’s program is comprised of a compulsory set of core courses in Museology and art history, in which students acquire the foundations that will enable them to select one of two options offered in the second semester: “mediation” or “objects.” “Mediation” provides a deeper exposure to the fields of education, communication, management and marketing in museums and heritage institutions; through a wide range of seminars, “objects” focuses on the conservation and restoration of artworks, ethnographic objects or actual monuments. The second semester consists of seminars, to which are added language classes and continuing research. The novelty lies in the emphasis on Museography, with student research expected to be based on a survey focusing on the students themselves. For this course, the students are divided into about ten groups, half of which focus on Parisian museums, and the other half on museums in other regions, in order to increase awareness about the set of issues that arise between the entry of an artwork into a public collection and its presentation to the public, as well as the various skills and crafts that come into play to make this happen. Students are also strongly encouraged to choose a seminar (for their fourth semester, since those in the second and third semesters are determined by the options chosen in the first semester), which is located outside the Louvre School and organized by partner institutions through agreements to facilitate the movement of students.

The periodic assessment of knowledge learned is organized around the semester timetable. It consists of written exams during a first session in January, and then continuous assessments as part

of the second semester seminars, and a session for defense of monographs in June. Recovery exams continue to be provided in September for written tests.

The School has maintained the tradition of providing students, during their first year in the graduate program, with a first research experience, culminating in the presentation of a written monograph that is prepared throughout the academic year. As a result, “research groups” are organized for this purpose, each composed of about ten students, who meet periodically and are oriented individually by a professor responsible for selecting the topics addressed by students. The space given to research work is clearly valued, since fifteen out of sixty ECTS points are allocated to the research monograph, i.e. a quarter of the total annual grade. By introducing this principle of research groups, the School hopes to establish fruitful interactions between students as an integral part of each student’s first experience with a specific research project, while exploring archives and primary information, as occurred in the past - thereby maintaining a close relation with the problems involving heritage and museums today.

Reconfigured based on the Master’s model beginning in 2007, during the second year of graduate school students are required to select a major field of concentration, always in the context of a common education grounded in museum collections and heritage.

As part of the research, two distinct pathways are offered: the “history of art applied to collections,” which allows one to consolidate the first research experience and provides a foundation for the examination used to hire professional conservators at heritage institutions (for which the school organizes specific preparation); and “museology”, consisting of two main directions, described as follows. In close collaboration with the services provided by the Director of Public Heritage, the first direction under museology aims to develop a strong theoretical foundation and acquire the qualities of evaluation and anticipation. In fact, it is essential to constantly progress in one’s awareness and anticipation of public expectations and possibilities as a way to influence the attendance of museums, based on a range of specific and differing perspectives. In these matters, one needs a solid command of sociological tools. The second direction for research in museology is also developed at the Louvre School: this involves the study of devices for displaying artworks, through the adaptation of a perspective that is both historical and critical. Naturally, this type of study involving artworks in museums and collections, public or private, cannot afford to neglect a comparative perspective: the Louvre School strongly urges students who embark on this direction to leave the French context and study presentations of artwork in Europe and beyond. Research directions can naturally lead to a continuation of studies following graduate work and partnerships with higher education institutions in France and abroad.

The Louvre School also offers three “professional” pathways, which are designed to provide a solid foundation for pursuing different positions involving world heritage, cultural mediation and the art market, involving the core experience of an internship, which is evaluated and examined in the form of a monograph. These courses, run by professionals from the three areas in question, also provide an opportunity to establish working relationships - for example, since 2008 with the law faculty at the

University of Paris-Sud (Sceaux), and, in a more specific way, with the Higher Normal School of Arts and Humanities of Lyon.

The Louvre School also offers opportunities for doctoral studies students who wish to delve deeper into research. For three years, at least, students who pursue doctorates prepare a kind of thesis, closely related to issues of research museums and heritage, focusing on collections or questions relevant to Museology. In the French system, which is still largely centralized, only universities can officially grant doctoral degrees, which are required to compete for university positions for teaching and research. The School only grants, at this level, a degree specific to its own institution. As a result, the School has focused, in recent years, on strengthening co-orientation through partnerships with universities in France and the rest of the world.

Recently, the School decided to enhance its doctoral programs, by creating a team composed of senior researchers qualified to direct research, who are the only people authorized to orient theses in France. Thanks to generous sponsorship, we were able to hire the first members of the team. These researchers remain affiliated to their home institutions (museums, institutions related to the museums of France - such as the Center for Research and Restoration of French Museums - or universities), but who come to help, on a part-time basis, in orienting PhD students and in defining the main lines of research at the School, primarily by organizing seminars and study-days.

An on-line journal of the Louvre School was recently created, which reflects the vibrancy of this research: *Cahiers de l'École du Louvre (Booklets of the Louvre School)*. The first issue demonstrates the diversity of research fields: the first article concerns an object from the collections of the Louvre Museum - "About a razor knife in the name of a king Menkheperre," by Renaud Pietri-; the second article deals with a technique and an area little explored - "The beginnings of ornamental casting in France, from the Empire to the July Monarchy," by Jean-Paul Zitt-; whereas the third article reveals an opening for all the arts, including issues related to choreography - "Oriental Dances in France, from the XIX century to the present day: A history of images, glances of history," by Anne-Laure Garrec. Then follows an article dedicated to a Russian sculptor: "Joseph Moiseevitch Tchaikov (1910-1937): the Ruche Makhmadim of Soviet ideology," by Marie Vacher; the relationship between image and sound, between the visual arts and music, is questioned in the last article; "Think music, listening to images: readings of *Cahiers d'art, Jazz et Documents* on American jazz and cinema," by Diane Turquety. The first issue of the on-line journal ends with an article dedicated to contemporary art: "The imaginary museum of Jean Dubuffet? Photographic documentation files in the Collection of Art Brut," by Baptiste Brun. All authors are studying for their PhDs at the Louvre School or are, exceptionally, terminating their master's program. The second issue of *Cahiers de l'École du Louvre* publishes research articles in museology, together with others on the history of art and collections.

Conclusion

In conclusion, I would insist on two points: the dynamism of research at the Louvre School, and the development of partnerships and exchanges, especially at the international level, which the institution still intends to expand.

As we saw earlier, research is at the heart of the master's program, being required as an initial project of first-year students, and addressed more deeply by second-year students, who must prepare a second monograph that is more detailed. The doctoral program is dedicated to research. The School notes and appreciates the best research work done by its students, presenting positions based on these monographs (in the form of summaries on its site), and now publishing a series of articles based on the finest PhD monographs, which appear in its newest magazine (the fifth issue is under preparation). In addition, the School has a policy of international conferences, the acts of which are periodically published (the last volume, published in September 2012, presented an analytical review of art history in the second half of the XIX century, twenty years after the opening of the Orsay Museum). The school also publishes textbooks that reflect its teaching subjects and methods. Currently, there are six textbooks, respectively devoted to Egypt, Greece, Rome, the Oriental Antiques, art of the Americas, and China. For our country, it is essential to show the dynamism of research in museums and heritage institutions, and to promote cultural and higher education exchanges between widely separated universes. Because I, myself, have worked in both research and higher education, I know the difficulties so often experienced in conducting joint initiatives involving these two areas. The Louvre School, as well as the National Institute for Art History - which just celebrated its tenth anniversary -, are essential vectors of this dialogue and these exchanges.

For several years, the School has been striving to multiply its ties with institutions within France and, especially, abroad. In addition, the number of internships offered to students from outside France has multiplied by ten in the last four years. With French institutions, there are two types of partnership: those for students of the School to obtain a double degree, studying a second discipline simultaneously with co-orientation from a partner institution; and those for faculty who seek to share teachings and exchange methodologies in our own areas of expertise: art history and museology.

In the first area, our main partners are a law school - the University of Paris-Sud (Sceaux), the Jean Monnet Faculty - and the University of Paris Diderot, Department of Anglophone Studies. On Mondays, the School is particularly linked to the University Paris Ouest Nanterre La Défense, the University François Rabelais of Tours, and the Practical School of Advanced Studies. With these three institutions, the School routinely implements exchange seminars for co-oriented masters and doctoral students.

With respect to international exchanges, five years ago the School made a commitment to the University of Heidelberg for an international master's program in Museology and art history. Participating students

spend the first year of the program at the Louvre School and the second year in Heidelberg; they receive strong support with classes in German and French. Many students have taken advantage of this exchange, some even coming from other institutions. Another, much older partnership with the Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, provides a 15-day seminar each year in Venice; there is still another that enables about twenty students from the School to spend three months at the University of Montreal, for internships and training in museology. Three years ago, the Louvre School founded at the University of Paris-Sorbonne Abu Dhabi, in partnership with the Department of Art History and Archaeology of the University Paris-Sorbonne, a professional master's degree in "museum professions," which should train competent officials in the areas of conservation and management of collections, as well as in mediation with the public, for the Emirate's new museums - in particular, the Abu Dhabi Louvre. The Louvre School has signed a new agreement with the University of Neuchatel, Switzerland, which has established a particularly innovative master's program in museology. The school has recently established another partnership with the University of Utrecht in the Netherlands. It is also developing partnerships with institutions in Great Britain, and also would be flattered to be able to do so in Brazil.

In view of the development of research in Museology, in the fall of 2008 the Louvre School launched a doctoral program in international Museology, in collaboration with the University of Avignon and the University of Quebec in Montreal. The latter allows doctoral students from the Louvre School to pursue co-oriented research in the area of Museology - which was already possible in the area of art history.

Today, the ambition of the Louvre School, as well as of Philippe Durey, the General Conservator for Heritage, who has directed the institution for almost ten years, is to maintain the specificity of this "school of museums and heritage," so original in its relations with artwork and collections, while developing, by every means, new contacts and collaborations with other institutions that teach art history and civilizations worldwide. We want, in particular, to strengthen relations with the United States. I am, of course, very happy to have been able to present our school, in the hope of initiating a partnership with you.

CURRICULUM VITAE

CLAIRE BARBILLON

Born in 1960, she is an art historian specialized in sculpture from the second half of the XIX century and in historiography. She began her career in the Musée d'Orsay. She was an intern at the National Institute of Art History (Paris), then lecturer at the University III. Eventually she became director of studies at the Louvre School (2003-2011). Currently she is a lecturer in contemporary art history at the Paris University Ouest Nanterre La Défense, and she also teaches at the Louvre School (chair of art history in the XIX and early XX century).

TRAINING IN MUSEOLOGY IN BRAZIL – A CONTRIBUTION OF UNIRIO AND RECENT TRANSFORMATIONS

Ivan Coelho de Sá

In Brazil, training in museology stems from the Program on Museums at the Museum of National History Museum (MHN), created eighty years ago, in 1932. This marked was the origin of the current School of Museology at the Federal University of the State of Rio de Janeiro (Unirio). This program was the first experience of its kind in the Americas and is one of the oldest in the world. Besides having launched training in museology, the Program on Museums laid the groundwork for the development of museology as a disciplinary field and to the professionalization of museologists, becoming also a landmark of initiatives involving heritage and preservation.

The pioneer nature of this program is strongly related to the Brazilian context of the 1920s and 1930s, a period of intense contrasts between old and new, tradition and rupture with the past. The secular agrarian economy began to suffer from competition from capitalism and industrialization that are imposed on the Brazilian scene, promoting new means of production and new working relationships. The central government and the oligarchic system, supported by commanding officers in the armed forces, clash with the demands of the urban middle classes advocated by the young, junior officers and former Army officers. The outbreak of strikes in major urban centers signals a growing labor movement that seeks more dignified working and living conditions. In cultural terms, the massive imports following European tastes, embodied in the final phase of Eclecticism, begins to be challenged by Neocolonialism and Modernism, while modernists with innovative proposals call into question academic traditionalism. These conflicting trends culminate in the Revolution of 1930, signaling a new era for the country and boosting the first concrete manifestations in the fields of museology and heritage. Institutions such as the Program on Museums and, later, the Service of National Historical and Artistic Heritage (SPHAN) and the National Museum of Fine Arts (NMFA), created in 1937, and, since the 1940s, the Imperial Museum and the Museum of the Conspiracy of Ouro Preto, operated in governmental spheres as instruments of status, power and promotion of a new country that “invented” itself.

The Program on Museums, whose trajectory is directly linked to the actions of the politician, writer and journalist Gustavo Barroso (1888-1959), was formally instituted in March 1932,¹ under the management of Rodolfo Garcia (1873-1949) as director of the MHN, a title he held after Barroso. Lasting two years, the program was structured in disciplines that launched the teaching of Museology in Brazil. The teaching staff consisted of MHN's own employees, and among the disciplines created, one was totally unprecedented in the Americas: museum techniques. Conceived and conducted by Gustavo Barroso, it constitutes the foundation and main structure of teaching in museology to the present day. The program consisted of a vast field of knowledge, encompassing areas that are currently understood as Museology, Museography and Applied Museology. Actually, museum techniques - general, basic and applied - summarized notions of research, documentation, preservation, conservation, museum education and communication, i.e., the basic pillars of contemporary museology. The 1944 decree that reformulated the program brings more precise information to the curriculum regarding the general courses offered under this discipline: "... it will be introduced by the study of the social and educational missions of museums and include the following topics: organization, storage, classification, cataloguing, building adaptation and concepts of restoration."² The sources studied by Barroso refer to what was cutting edge at the time, in the fields of museology, heritage and preservation, such as *Mouseion Magazine* (1927-1928), *Musées et Monuments* (1932-1935) and *Museographie* (1935).

The purpose of establishing a program on museums was equivalent to an investment in the training of museum technicians - conservators, as they were called until the 1960s - absolutely unprecedented within the Brazilian reality of the time, especially given the lack of a museum tradition. The concern with the creation of museums, very early in the XIX century, was restricted to a few museums, and only in the XX century, during the 1920s and 1930s, museums began to gain importance with the development of nationalist ideologies, typical of the authoritarian politics of the Old Republic, which became stronger under the New State. Thus, in a Brazil of eight decades ago, completely adverse to the development of museums, outside the European and American contexts - without material resources, specialized schools and teachers - investing in the training of museum professionals was a visionary attitude requiring great determination and idealism, especially because Gustavo Barroso and the other pioneering teachers were all self-taught in the field of museology. The institution that influenced the concept and structure of the course was the Louvre School, created in 1882 as a program in archaeology and art history to support the study of the collections of the Louvre Museum and, in 1927, expanded with the creation of a program on museography.

The conceptual transformations that guided the development of the Program on Museums at MHN and its conversion into the Museology Program of Fefierj (currently Unirio³) are closely linked to an entire historical context and can be seen in the goals set by regulations and decrees defining the program's operation. The decree of 1932 shows that the creation of the program was associated with the teaching of subjects that interested the MHN: "Creating a 'Program on Museums' at the National

[1] Decree nº 21.129, from March 7, 1932. DOU. of March 15, 1932.

[2] Decree nº 16.078, from July 13, 1944. National History Museum - Legislation. Ministry of Education and Health/Service of Documentation. Leaflet nº 46, p. 76.

[3] Federation of Isolated Federal Schools of the state of Rio de Janeiro (Fefierj) transformed, in 1979, into the University of Rio de Janeiro (Unirio), currently the Federal University of the state of Rio de Janeiro (Unirio).

History Museum, for teaching subjects that interest the same institution.”⁴ Actually these disciplines or rather, this set of disciplines - history of Brazil, art History, archaeology, numismatics, Epigraphy and chronology, sigillography, heraldry, etc. - give foundation to the study, identification, classification and cataloging of the collections at MHN.

In 1934, the decree that approved the new regulation of MHN promoted some minor modifications in the program and, regarding its objectives, one perceives a slight broadening of its scope, although it is still linked to the *cultural objectives* of MHN: “The Historical Museum will maintain a program for teaching subjects that are of interest to its cultural objectives.” The difference between a program “for teaching subjects that interest the institution” and a program “for teaching subjects that are relevant to its cultural objectives,” i.e. goals of MHN, is quite subtle, but very revealing, since the *teaching of subjects* is associated with collections, while *cultural objectives* convey a sense of the institution’s commitment to and relationship with the public.

In the 1944 reform, the idea of expanding the range of training appears more forcefully. For the first time, the term *Museum Conservator* appears in the decrees regarding the program, and this professional is not associated only with the MHN, but to historical and artistic museums and “similar institutions,” probably in reference to historic houses such as that of Rui Barbosa and to church museums, fortresses and other monuments. Certainly this proposed expansion is attuned with the federal museums’ own growth in the early 1940s: the Imperial Museum of Petrópolis (1940), the Missions Museum (1940), the Abilio Barreto Historical Museum in Belo Horizonte (1943) and the Museum of the Conspiracy in Ouro Preto (1944).

The regulations of 1966 maintained the purposes provided in the 1944 regulations and the biggest innovation refers to the abandonment of the term museum conservator, gradually falling into disuse, and the adoption of the term museologist for professionals completing the program: “students who complete the Program on Museums will receive the title of *museologists*” (our emphasis).

The 1970s was decisive for the Program on Museums and was characterized by a series of changes aimed at upgrading and assimilation of new conceptual models. Initially, we note that these changes were favored by the context of the late 1960s and early 1970s, both internationally and in Brazil, characterized by libertarian movements led by youths who rebelled against established institutions and the system as a whole, calling for democracy and civil rights, women’s liberation, sexual freedom, acceptance and respect for racial and religious differences, etc.

Another aspect to be considered relates to public policies in the area of Culture that gave new visibility to issues of heritage. These transformations correspond, largely, to the work of the architect Renato Soeiro as president of the then Department of National Historical and Artistic Heritage (DPHAN), which he transformed into the Institute of Historical and Artistic Heritage (Iphan). One of his key initiatives refers to a concern in forming a network of cultural institutions across the country, coordinated by Iphan. This

[4] Regulations of the Program on Museums. Decree nº 58.800, from July 13, 1966. DOU. from July 18, 1966.

proposal was supported by the Ministry of Education (MEC) and was institutionalized by the Meetings of Governors for the Preservation of Heritage, held in Brasilia (1970) and Salvador (1971) with the primary purpose to integrate protection of Cultural Property at the federal level and, at the same time, define state and municipal responsibilities in this area. The first meeting generated a recommendation called Commitment of Brasilia, which divulged the concept of Cultural Properties and anticipated, to a degree, the idea of integral heritage, although the term does not yet appear. Furthermore, the commitment shows concern for professionals in the field of heritage and recommends the creation of educational programs, including the training of “museologists of different specialties.” The Commitment of Salvador, generated during the Second Meeting of Governors, reaffirmed the same recommendations of the prior year’s meeting in Brasilia, while emphasizing the allocation of more resources to Iphan, promotion of agreements between this entity and universities, and the creation of the Ministry of Culture and Secretariats of Culture at the state level.

This policy of promoting to heritage through the partnership Iphan/MEC, although warning about issues of heritage preservation and disseminated to professionals of the area, including Museologists, had no real effect in terms of training in Museology, since there was no effective support for the creation of undergraduate degree programs in this field. The policies of heritage preservation, encouraged by the meetings of governors, resonated more in terms of ideas than practice, which required considerable investments. In any case, for the first time after almost 40 years, new programs in museology in Salvador and Rio de Janeiro emerged. In 1970, at the Department of Philosophy at the Federal University of Bahia (UFBA), professor Valentin Calderón creates a new program in museology, the second in the country, which remains fully operation to this day. In Rio de Janeiro, two museology programs were created in 1975. The first, at the School of Archaeology and Museology Marechal Rondon (Fammaro), extinguished by MEC two years later and the other at the Estácio de Sá Integrated Faculties (Fines⁵), which lasted about twenty years and was closed in the mid-1990. The lack of continuity of these latter two programs reflects some difficulty in maintaining museology programs at private universities.

On the other hand, beginning and during the 1970s, existing courses in museology - basically at Unirio and UFBA - had to adapt their curricula to the new MEC proposals regarding themes, workloads and duration. In legal terms, the reforms of the 1970s are part of a broader MEC project to reorganize higher education, originating in the Law of Guidelines and Bases of National Education (LDB) of 1961⁶, which established the Federal Council of Education (CFE) as a decision-making body regarding the organization and operation of schools and other pedagogical issues, including curricular matters.

The Program on Museums underwent frequent reforms during the 1970s, usually of a specific nature, beginning with the Opinion CFE/MEC No 971/1969 of December 5, 1969, which established the themes museology, museography and museological communication, as theoretical and practical components of the field of Museology and emphasizing the relationship with the public. In addition, the CFE Resolution No. 14, dated February 27, 1970, determined the minimum content and duration

[5] Afterwards called the Integrated University Estácio de Sá (Unes).

[6] Law nº 4.024, from December 20, 1961. DOU. from December 27, 1961.

to be observed in the organization of programs in museology. Based on these standards, successive adaptations were implemented to the 1966 curriculum matrix. In 1973, a credit system is adopted and, in the following year, the program duration is extended to four years.

The most important curriculum reform of the Program on Museums, in terms of an effective and fundamental conceptual change, occurred in 1974, symbolized by the substitution of the term museums for museology in official documents. This reform was approved by CFE on December 6, 1974 and approved by the MEC on January 29, 1975, reflecting a more engaged concept of museums and prioritizing training in Museology in an interdisciplinary context. These changes become visible in the new program objectives:

- a. train professionals and specialists in *museology*;
- b. implement, develop and stimulate research in the *field of museology*;
- c. improve processes, methods and techniques related to the problems of Museums, and disseminating their results;
- d. contribute, by the means within reach, including articulation with national and international entities, to the study of *problems of museology*, taking into account the dynamics of the country's development;
- e. extend the teaching and research to the community, through courses or special services...⁷ (our emphasis). ???

This shift in terms, from Programs of Museums to Program of Museology, reflects a complex philosophical and conceptual transformation that is certainly also related to the influences of the Round Table of Santiago in 1972 and all its ideals of integral heritage and social inclusion. In a simplistic way we can say that the Program on Museums focused on the study of collections at MHN - identification, classification, cataloging, etc. - while the Museology Program begins to emphasize the study of issues related to museology itself: the concepts of the integral museum, social functions, integration with the public, etc. The concept of change can be seen in the new denominations of disciplines. The most striking example concerns the museum techniques, which was the core of the program and is split into several disciplines of museology and museography, basically corresponding to museological theory and practice. The disciplines of general education were also reformulated. Disciplines such as history of architecture, history of sculpture and history of painting are no longer studied in isolation, being replaced by the disciplines of art history and Brazilian art history. Minor arts loses this derogatory classification and gets named Decorative Arts. Ethnography is transformed into various disciplines of anthropology, a designation that conveys a broader concept of the study of man.

Over three decades of museology programs, those at Unirio and UFBA remained the only ones in the country. Not even Aloísio Magalhães, despite all his efforts as head of Iphan and the National Pro-Memory Foundation, during the first half of the 1980s, was able to reverse this situation and trigger an

[7] Regulations and Curriculum of the Program on Museums approved by opinion n° 4127/74, CFE, December 6, 1974.

incentive for deployment of undergraduate programs in museology. Only in the early 2000s another historical context would influence the implementation of a cultural policy specific for museums, causing a rapid and radical change in museology training in Brazil. This occurred with the political upheaval that arose at the outset of the government of Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2011), who brought new perspectives for education and culture. The Ministry of Culture has developed a comprehensive project to support museums and, in 2003, a new agency was established within Iphan to deal specifically with issues of museums: the Museums Department (Demu),⁸ now called the Brazilian Institute of Museums (Ibram). One of the first initiatives of Demu was to implement a National Museum Policy (PNM), presenting programs for management of museums, including Education and Training of Human Resources and Modernization of Museological Infrastructure. In addition, Demu invested in offering workshops on fundraising for the technical upgrade of museums and encouraged the creation of Museology Programs in various states of the country. As a result, PNM proposals converged into a Support Program for Restructuring and Expansion Plans of Federal Universities (Reuni), launched in 2007,⁹ which encouraged the growth of federal universities and permitted investments in construction and renovation of buildings, hiring of teachers and purchasing of equipment.

The hegemony of the Museology programs at Unirio and UFBA was broken in 2004 with the creation of the Museology program at the Educational Foundation Barriga Verde (Febave) in Orleans, Santa Catarina. In 2006, with the support of Demu, but still without the support of Reuni, museology programs were created at the Federal University of Pelotas (UFPel) and the Federal University of the Recôncavo, in Bahia (UFRB). From 2007 to 2011, now with support of Reuni, new undergraduate programs in museology were implanted: in 2007, at the Federal University of Sergipe (UFS); in 2008, at the University of Brasilia (UNB), the Federal University of Ouro Preto (Ufop), the Federal University of Pará (UFPA) and the Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS); in 2009, at the University of Goiás (UFG), the Federal University of Pernambuco (UFPE) and the Federal University of Santa Catarina (UFSC); in 2010, at the Federal University of Minas Gerais (UFMG); and in 2011, at Unirio (an evening program). Also in 2011, without support from Reuni because it is a private institution, a museology program was created at the Faculty of Education, Arts and Sciences Don Bosco (Faeca) in Monte Aprazível, SP.

In a record time of eight years, the number of museology programs in Brazil rose from two to fifteen, eleven of which are located in urban centers near the coast. Of these, some have already been recognized by the MEC and others are under evaluation. In a short amount of time this expansion of bachelor degree programs has mobilized the entire field of museology, including its sense of harmony and professional organization. In 2004 the National Network of Museology Students (Renemu) was created, and its first meeting was held in the same year, within the programming of the 1st National Forum of Museums, sponsored by Demu in Salvador, and gathering students from Unirio, UFBA and Febave.

[8] In 2009, Demu detached from Iphan and was transformed into the Brazilian Institute of Museums (Ibram).

[9] Program to Support Plans for the Restructuring and Expansion of Federal Universities. Instituted by Decree n° 6.096, from April 24, 2007.

The organization of professors took place afterwards, in 2008, with the creation of the Network of Professors in the Field of Museology, during the 3rd National Forum of Museums in Florianópolis. The performance of these networks of professors and students has been very important, not only in linking programs, professors and students, but also in defending the field of museology. In 2009, the Network of Professors developed a definition of theoretical benchmarks for all museology programs, submitted and approved by the MEC in that same year.

In summary, all these achievements in the field of museology have been quite positive, indicating a promising future both for training at the undergraduate level and for the very development of museology, future museologists and museums.

CURRICULUM VITAE

IVAN COELHO DE SÁ

Bachelor degree in Museology from the School of Museology at the Federal University of the state of Rio de Janeiro - Unirio (1986); a graduated degree in Painting from the school of Fine Arts at the Federal University of Rio de Janeiro - UFRJ (1989); a Master's degree in Art History (1994) and a Phd in visual Arts (2004) from the graduate program in Visual Arts - PPGAV, at EBA/UFRJ.

He is an associate professor in the Department of Studies and Museum Processes (DEPM) and in the Graduate Program in Museology and Heritage (PPG-MUS), at the Center for Human and Social Sciences (CCH/Unirio). He teaches courses on the History of Western Art, Museology and Preservation, and Art Techniques and Processes. He is director of the Museology School of Unirio and president of the Pro National Museum of Fine Arts Association. He has experience in the areas of Museology, Preservation and Art History, with an emphasis on academic methodology and Brazilian painting of the XIX century.

EDUCATION IN CONSERVATION AND RESTORATION IN SPAIN – THE SUPERIOR SCHOOL OF CONSERVATION AND RESTORATION OF CULTURAL ASSETS (ESCRBC). BACKGROUND AND ADAPTATION TO THE EUROPEAN CONTEXT FOR HIGHER EDUCATION

Ruth Viñas Lucas

Background

Our school was established to meet Spain's need in Spain to train skilled technicians in restoration, with recognized titling, and it provided the country's first official educational program on Preservation and Restoration of Cultural Assets.¹

In the early 1960s, this program was linked to the Central Institute for Conservation and Restoration of Objects and Works of Art, Archaeology and Ethnology (ICCROA, currently the Institute of Cultural Heritage of Spain - IPCE). In 1964, ICCROA began offering training programs for technical restorers of art works, which acquired official status when the Ministry of Education creates the School of Applied Arts to Restoration in 1969. In this first moment the only specialties were in restoration of paintings and archeology.

In 1971, ICCROA reorganizes its structure and, although the teaching center maintains links with the Institute, they are separated. With the creation of the Ministry of Culture in 1977, what was previously called the School of Restoration of Art Works becomes dependent on the Ministry of Education, and ICCROA on the Ministry of Culture. Without headquarters, the school had to be provisionally installed in the Museum of America, with serious problems of lack of space and infrastructure.

[1] Viñas Lucas, R. Cinco lustros de experiencia arriban a la comunidad de Madrid: la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. *Pátina* [10-11]: 342-355, 1999.

In 1980, the Ministry of Education acquired a building of the seventeenth century at the center of Madrid, the “Palacio de las Rejas,” aiming to rehabilitate and transform it into the headquarters of what was called that School of Conservation and Restoration of Cultural Assets (ECRBC). The building was ready for occupation in the period 1986/87, the year when the specialty in restoration of sculptural works was included.

Furthermore, the teaching of restoring graphic documents was initiated in 1973 at the School for Training of Technical Restorers of Graphic Documents, linked to the National Service of Restoration of Books and Documents. In 1978, this school, in a process similar to that at the School of Restoration, was transformed into the specialty of the book restoration within the Schools of Arts and Crafts.

The need to unify education plans, didactic criteria and titles, and the possibility that this would be achieved through the establishment of a new headquarters capable of hosting all specialties, was the motivation that caused the program on restoration of graphic documents to be physically displaced to the former School of Conservation and Restoration, and that the following program remained fully integrated as a new specialty, as established by the Spanish educational reform of 1990 (LOGSE).²

The transcendence of the change in the 1990 educational reform is what elevated the status of the program on conservation and restoration to higher education and - as the only officially recognized diploma conservation and restoration in Spain - it was considered for all effects to be equivalent to a university diploma (first cycle of higher education, duration of three years). At this time the School obtained its current name, School of Conservation and Restoration of Cultural Assets (ESCRBC).

This important advance was not considered sufficient, because it aspired to a still higher degree (licenciatura) with a new 4-year curriculum, which was reduced to three: the first year focused on general concepts and the next two years on specialized areas of archaeology, graphic documentation, sculpture, painting or fabrics. Together with the implantation of the new study plan, the School faced the challenge of establishing uniform standards between different systems so that all the early programs in restoration would correspond to a lower degree, equivalent to that of high school.

Another consequence of the educational system reform was that the Spanish government’s authority exceeded, in terms of education, those of the autonomous communities. The ESCRBC, which once depended directly on the Ministry of Education, was then subordinated to the Community of Madrid. In turn, the basis was set for the establishment of Schools in other regions, currently Catalonia and Galicia (1991), Aragon (2000), Asturias (2002), and Castilla-León (2006).

The Ministry of Education emits the official title, establishing the procedures for access to education, the pre-requisites that centers must meet, and the minimum contents of the curriculum that must be completed by each autonomous government. This minimum curriculum, compulsory for all official centers, ensures a multidisciplinary education and a high content of practical matters, to ensure appropriate training of the conservator restorer.

[2] Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo (LOGSE).

Adaptation to the European Space of Higher Education

In 1999, Spain signed the so-called Bologna Declaration, pledging, along with 28 other European countries, the creation of a European Space for Higher Education, which should be implemented beginning in 2010.

This educational space affects all higher education, at universities and non-universities, and aims to achieve a system of equivalent higher degrees, easily intelligible, to improve the competitiveness of the European educational system, facilitating the mobility of students and the expansion of employment.

The higher degree system is structured at two levels. The first level or cycle involves three or four courses, and qualifies for access to the labor market. The second level is post-graduate, which includes the masters, lasting one to two years and aimed at academic or professional specialization, or the initiation of research tasks, and the third cycle or PhD, is dedicated to research.

The top official titles are accompanied by a standard document called European Supplement to the Title, which informs the level and the content of the studies, as well as the skills and professional competence acquired. This is important because it reflects the development of curricula in terms of learning outcomes, which must comply with labor market demands.

The unit of validation of the academic activity ceases to be the number of hours with the teacher (hours/class), and is replaced by hours of student work required to complete each subject (assistance, study, preparation of exercises, exams, etc.). It is called the European Credit Transfer System (ECTS), in which one ECTS credit is equivalent to between 25 and 30 hours of student work. Each course or academic year consists of 60 ECTS, which implies a dedication to study equivalent to the hours of a full-time job.

As quality assurance, educational institutions and their degrees must undergo accreditation and internal and external evaluation, granted by the Quality Rating Agencies, which act as accreditation and evaluation entities (Aneca in Spain, and Acap in Madrid).

Overall, in the Spanish education system, the first cycle of higher education is called “Graduation” and consists of four programs (240 ECTS), and master’s degrees involve one or two programs, ranging from a minimum of 60 ECTS to a maximum 120 ECTS.

As higher education, studies at the School of Conservation and Restoration of Cultural Assets are undergoing a new transformation to adapt to the European Space for Higher Education.³ This prerequisite for obtaining official positions of conservator-restorer is an undergraduate degree. However, it is very important to have a chance to achieve a master’s degree, the title level required for these professionals in some European countries. This is due to proposals by the European Confederation of Conservator-Restorers’ Organizations (Ecco), and the European Network for Conservation-Restoration Education (ENCoRE), the European Parliament and European Council, claiming authority to regulate the

[3] Viñas Lucas, R. Desarrollo del grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales en la ESCRB. Pátina (16): 203-224. 2011.

[4] ECCO-ENCoRE. Paper on Education and Access to the Conservation-Restoration Profession. Approved by the general Assembly of ECCO (Brussels, 7 March 2003) and by the general Assembly of ENCoRE (Turín, 9 May 2003).

[5] Document of Vienna: A framework of Competencies for Conservator-Restorers in Europe, ENCoRE - Project FULCO, 1998; Professional Guidelines: European Confederation of Organizations for Conservator-Restorers (ECCO), 2002, 2003 and 2004; Paper on Education and Access to the Conservation-Restoration Profession, ECCO - ENCoRE, 2003.

[6] Documento de Pavía: Summit europeo Tutela del Patrimonio Culturale: Verso un profilo europeo del restauratore di beni culturali. Tutela, Associazione Giovanni Secco Suardo, 1997; CON. BE.FOR: Ricerta comparativa conservatori-restauratori di beni culturali in Europa, Lurano, Associazione Giovanni Secco Suardo, 2000.

[7] Real Decreto 330/2010, de requisitos mínimos de los centros que imparten Enseñanzas Artísticas Superiores.

[8] The current curriculum of ESCRBC is found in the Decree 33/2011 of the Educational Council of the Community of Madrid, under which is established the Study Plan for the Community of Madrid for higher education of artisans in a program, Conservation and Restoration of Cultural Assets.

[9] Document of Pavía: European summit "Tutela del Patrimonio Culturale": verso un profilo europeo del restauratore di beni culturali. Tutela, Associazione giovani secco suardo, 1997; CON. BE.FOR: Ricerta comparativa conservatori-restauratori di beni culturali in Europa, Lurano, Associazione giovani secco suardo, 2000. Memoria del Seminario Estudios previos de adaptación a la nueva titulación de Grado. Grupo de trabajo de profesores de la ESCRBC - Madrid, abril de 2006.

profession of conservator-restorer, and requesting the maximum level for these studies, i.e., five years of higher education specifically in the field of conservation and restoration (300 ECTS), with access to a PhD. ⁴

According to the Organic Law of Education, studies in the area of conservation and restoration will offer an equivalent degree for all purposes to that provided by undergraduate universities, may offer a master's program and establish formulas for collaborating with universities to organize their own doctoral studies.

The Spanish educational system does not contemplate, for conservation and restoration studies, the possibility of a so-called "integrated masters" (5 years - 300 ECTS), but the Ecco and ENCoRE requirements can be completely fulfilled by undergraduate studies with a masters: the previous titles of undergraduate with a master's degree comprised of two programs (3 +2), and the new graduates with a master's degree of one year (240 ECTS + 60 ECTS). These three possibilities are found in different European centers of learning.

As a member of ENCoRE, the ESCRBC has worked for years to better adapt the teaching of conservation and restoration, and actively collaborates with the Ministry of Education in the state regulation of this type of education, and autonomously with the Community of Madrid.

The new undergraduate degrees in conservation and restoration are structured around four course programs (240 ECTS), two focusing on general notions and two in specialized fields, and builds on six specialties, including a new one on furniture. The programs on general notions provide students with a general training in conservation and restoration, which enables them to deal responsibly with technical works involving various types of cultural assets, and prepares them to acquire, afterwards, some level of expertise. The last two years of specific training in the specialties of archaeological assets, graphic documents, sculpture, furniture, painting or fabrics, include externships, recognized as an essential element for the complete training of future professionals, and the preparation of a final project in which all knowledge acquired is integrated.

The Ministry of Education regulates the teaching of conservation and restoration, defining 70% of the basic content at all Schools. ⁶ This ensures a multidisciplinary education, based on the coordinated knowledge of scientific, humanistic, technical-artistic and management subjects, as well as the practical exercise of skills applied to real work, and a curriculum prepared in accordance with the recommendations of various international professional and educational fora within the field of conservation and restoration (Icom ⁷ Encore - ECCO ⁸ SS ⁹). (See table showing the basic contents of the syllabus at the undergraduate level in Conservation and Restoration of Cultural Assets).

The regulation of education in conservation-restoration ensures an adequate foundation for required professional competencies and approximates the goal of a regulated profession, since the degrees that enable the professional practice have a percentage of similar content. Furthermore, it

allows unification of the criteria from various colleges of conservation and restoration and facilitates student exchanges.

To access the studies one must have a secondary education and pass a specific entry examination that evaluates maturity, knowledge and specific skills necessary for the best use of the program. Fifteen percent of the spaces are reserved, without taking the entry examination, to high level technicians of art and design. In the case of ESCRBC, up 40 spaces in each program are offered to such students, with direct access to six of them.

To assure adequate educational quality, the Ministry also regulates the prerequisites regarding facilities and teacher-student ratio.¹⁰ The latter was set at a maximum of ten students per teacher for courses of practical content, and twenty for theoretical courses.

Fulfilling commitments to establishing the European Space for Higher Education, the first undergraduate program in conservation and restoration of cultural assets in ESCRBC was implemented in 2010. In 2012, the previous diploma certificate ended its cycle, and the first graduates of the new program will complete their degrees in 2014.¹¹

The professional profile of the students trained by ESCRBC is the following, according to current regulations:

“technicians qualified to analyze and diagnose the state of conservation of cultural assets, define, plan and implement strategies, plan and implement conservation-restoration and write and direct conservation-restoration projects. This professional will be able to participate in the management of collections and take responsibility for their preventive conservation, carry out technical assistance and pursue research and teaching.”¹²

The current role of ESCRBC in the General Directorate of Universities and Research of the Education Council of the Madrid Community is to boost teaching and permit taking on new challenges: full implementation of the undergraduate curriculum, adapting the previous degrees, participation in European projects for mobility of students and teachers, and developing skills for research and graduate studies.

Conclusions:

The conservator-restorer is the professional *responsible* for the conservation and restoration of cultural materials, as well as for the *determination of criteria* for intervention, with the knowledge, skills and abilities necessary to perform treatments, and to ensure the collection's *integrity and permanence*¹³ In their hands lies the protection of our cultural heritage.

Since its history before the current development of the European Space for Higher Education, the ESCRBC has increasingly approached the fulfillment of the ten points considered essential for training of professionals in conservation-restoration:¹⁴

[10] Real decreto 330/2010, de requisitos mínimos de los centros que imparten Enseñanzas Artísticas superiores.

[11] The current curriculum of EsCRBC is found in the decree 33/2011 of the Educational Council of the Community of Madrid, under which is established the study Plan for the Community of Madrid for higher education of artisans in a program, Conservation and Restoration of Cultural Assets.

[12] Article 3 of Royal decree 635/2010, basic educational content for the program in Conservation and Restoration of Cultural Assets.

[13] Memoria del seminario Estudios previos de adaptación a la nueva titulación de grado. grupo de trabajo de profesores de la EsCRBC - Madrid, abril de 2006.

[14] Viñas lucas, R. Evolución de la enseñanza de la conservación-restauración en España y estado actual. Primer foro de Conservación del Patrimonio Cultural. Caracas: Universidad simón Bolívar, 4 y 5 de enero de 2004; viñas lucas, R. la conservación y restauración de Bienes Culturales en el nuevo contexto educativo español. PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, nº 66, mayo de 2008, pp 106-123.

1. *Restrict Access* according to demonstrated knowledge and skills, allowing a tailored education and preventing an imbalance regarding labor demand.
2. Studies *directly focused* on conservation-restoration, with a large content of *practical courses*, integrated in an *interdisciplinary* curriculum with theoretical and practical contents on conservation and restoration from scientific, humanistic, technical artistic and managerial perspectives, clearly focused on the integral education of the conservator-restorer.
3. Design of study plans so that they are *comparable* to those offered of other countries, facilitating the exchange and circulation of students and teachers.
4. Level equivalent to the first and second cycles of *higher education (undergraduate and graduate levels)* with the possibility of access to PhD.
5. Studies linked to or in collaboration with Universities, allowing a connection between professors and *research*.
6. Linkages or collaboration with the major *centers of conservation-restoration*, to facilitate the access to specific means, state-of-art technology, and guided internships.
7. *Specific titles in conservation-restoration*, in which various *specialties* are contemplated according to the idiosyncrasy of each society.
8. Degrees *equivalent to those of other countries*, in order to facilitate the circulation and exchange of professionals.
9. A system of *approval and/or validation* that allows access to the degree by former graduates or to “pioneer” conservators-restorers who started their professional activity before the implementation of regulated studies.
10. *Official degrees that support the professional practice*, thus avoiding any confusion regarding competences of other degrees or professionals, as well as professional intrusion.

To obtain the deserved academic and professional recognition in the area of conservation and restoration of cultural assets, the last point requires more incentives. The regulation of the profession is distant from the competence of education centers, but these can contribute to making it more effective by improving and increasing the dignity of teaching and by highlighting the problem before society.

BASIC CONTENT OF THE UNDERGRADUATE CURRICULUM IN CONSERVATION AND RESTORATION OF CULTURAL ASSETS

| MODULES | DISCIPLINES OF BASIC EDUCATION | TOTAL FB: 105 CREDITS |
|--------------------------------------|--|------------------------------|
| FOUNDATIONAL | - Technical and methodological principles of conservation-restoration | 25 |
| | - Preventive conservation: in situ assets, storage, exhibits and transport | 6 |
| INSTRUMENTAL | - Artistic procedures and techniques | 10 |
| | - Techniques for obtaining and treating images | 6 |
| | - Computer resources applied to conservation - restoration | 4 |
| SCIENTIFIC - TECHNOLOGICAL | - Chemistry, physics and biology: fundamentals and application to conservation-restoration | 16 |
| | - Technology and properties of materials | 6 |
| RESEARCH | - Research methodology and documentation | 4 |
| HISTORIC - CRITICAL | - History of cultural assets | 10 |
| | - Management of cultural heritage | 5 |
| | - Theory and History of conservation-restoration, and regulation for protection of heritage | 5 |
| PROFESSIONAL MANAGEMENT | - Management and professional organization | 4 |
| | - Conservation and restoration projects | 4 |
| COMPULSORY SPECIALTY SUBJECTS | | TOTAL OF: 53 CREDITS |
| FOUNDATIONAL | - Methodology and practices of conservation-restoration in corresponding field of specialty | 35 |
| INSTRUMENTAL | - Techniques of cultural assets of the corresponding field of specialty. Application to conservation-restoration | 8 |
| HISTORIC - CRÍTICAL | - History of cultural assets of the corresponding field of specialty. Application to conservation-restoration | 10 |
| INTEGRATION | EXTERNSHIPS | 3 |
| | FINAL UNDERGRADUATE WORK | 6 |
| TOTAL BASIC CONTENT | | 167 |

CURRICULUM VITAE

RUTH VINĀS LUCAS

Undergraduate degree in Binding, diplom title in Conservation and Restoration of Cultural Assets, specialty: Graphic Documents. Licence (Licenciatura) in Psychology, PhD in Fine Arts.

Currently, she is director of the Superior School of Conservation and Restoration of Cultural Assets and tenured professor of the Superior School of Conservation and Restoration of Cultural Assets, since 1968, teaching subjects related to theory and practice of conservation and restoration of graphic documents.

PHOTOGRAPHY APPLIED TO CONSERVATION AND RESTORATION

David Gómes Lozano

What we generally call photography is a technique; or rather a set of techniques of imaging that emerged during the first third of the XIX century, almost 200 years ago.

The French Niepce and Daguerre and British Talbot are always cited as the parents of photography. But these were not the only ones during the first decades of the XIX century who researched about getting more or less mechanical images. In fact, among the pioneers of photography, it is worth citing Hercules Florence, a Brazilian of French origin. In fact, Florence anticipated by more than a decade his European counterparts, by developing a procedure for making labels based on photosensitivity of silver salts.

Photography and veracity

Among the various striking features of images, one of the most appreciated is, undoubtedly, its strong documentary value. There is much talk (and this will continue) on the issue of the veracity of a photographic image, a really exciting subject. To what extent can a photograph be considered a document of unquestionable veracity?

Throughout history there are various examples of fictitious photographs and counterfeits of reality. One example is William Mumler (1832-1884), a famous American photographer and introducer of a genre known as “photography of spirits.” Apparently Mumler had the rare ability to portray people next to a loved one who died. This photographer had his moment of glory when he photographed the widow of President Abraham Lincoln, supposedly next to the ghost of her husband.

Mumler died poor and his images were finally dismissed as simple overprints, although (this is perhaps the most shocking fact of his career) he was tried for the crime of forgery and found not guilty by the court.

Another famous case of forgery involves Nikolai Ivanovich Yezhov (1895-1940), head of the Soviet secret police during the great purge of the 1930s and known among photographic historians as “commissioner of ghost war.” After his fall from grace, Yezhov was ultimately a victim of the Stalinist repression that he helped establish. Sentenced to death, after his execution, all of the photographs showing him next to Stalin and the rest of the party apparatus were literally erased, in a crude attempt to make him disappear from official Soviet history.

The cases Yezhov and Mumler demonstrate that image editing is not something new, nor necessarily connected to Photoshop and other image editing programs, although it is true that today it is easier to manipulate photographs than in the past.

Anyway, speaking of “editing”, when in reality referring to counterfeiting (ultimately, deception), does not cease to be a form of subterfuge and definitely a way to manipulate reality.

Relation of lighting and relation of contrast

In the conservation of cultural heritage, photography is a first order tool. It is used to obtain the largest possible amount of information about the objects that need to be preserved. It is not about taking beautiful photographs of cultural assets. This is not to idealize reality, but to demonstrate it such as it is.

The problem is that things do not always have the same appearance. At candlelight, it is said (and true) that people have a better appearance, for example, than under domestic fluorescent light.

It is necessary to define a pattern of illumination to which all submit images for the purpose of realistically documenting the state of conservation of cultural assets. For this, the *color* of light used during the session must be controlled. Furthermore, one should control the arrangement, the position of light sources, and therefore the way in which light falls on the subject.

“Lighting relation” refers to the difference of light received by each part of the object. When the entire object receives the same amount of light, it is said that the lighting relation is 1:1 (i.e., “1 to 1”), and this rule must be followed when lighting an object and reproducing it properly. The idea is to enlighten the object as evenly as possible, so that all of it receives the same amount of light. If that goal is reached, the lightest parts of the object will reflect more light and the darker, less light. Therefore, the whole object will be reproduced quite closely to how it is perceived in reality. Of course, there are

occasions when it is necessary to change the lighting relation, so that one part of the object receives more light than others. But in general, one seeks balanced lighting, or a lighting relation of 1:1.

That's why, when shooting outdoor without artificial light sources, it is preferable to do this on days when the sky is completely cloudy (or, on sunny days, look for a place in the shade), for lighting results are more uniform under these circumstances than under full sunlight.

A relatively simple way of obtaining uniform lighting is to introduce the object in a 'light box,' a space completely surrounded by a translucent material. Placing the light sources outside of such space will prevent considerable shadow. The camera should also be outside the structure, and a small hole must be made in the structure in order to obtain images.

As already stated, if the scene is illuminated uniformly, the highlights of the object will show lighter, and the darker shades, darker. The maximum difference in the light reflected by different parts of the object provides a sign of its contrast. The "contrast relation" is, therefore, the difference between the lightest and darkest parts of a scene. The contrast relation is then linked to the lighting relation, but also to the intrinsic nature of each object.

For example, when photographing the facade of the National Museum on a cloudy day, the lighting is very uniform (featuring a relation close to 1:1). However, if the same photographer, under the same sky, photographs a painting of light colors on a dark background, the painting will display a high level of contrast, as result of the difference between the light that reflects the dark background and the one reflecting the painting's light foreground (lighter).

As a result, contrast does not depend solely on the lighting. An image taken with a lighting relation of 1:1 can show a much higher contrast, depending on the nature of the object photographed.

Realistic reproduction of colors

Solved the problem of uniformity in lighting, the issue emerges of the color of light being used. As well known, light sources rarely emit a single color throughout their useful life. On the other hand, they don't emit a neutral color either. They usually emit light with some predominant color. Not even the sun emits neutral light and with the same color throughout the day, not to mention the colors emitted during the various seasons. The mere passage of a cloud in the sky can cause the sunlight to drastically change its color. The color of sunlight also varies with geographic latitude.

To properly reproduce the color of objects, it is first necessary to employ light sources with a *high chromatic rendering index*. The index of chromatic reproduction (which may sometimes be called ICR,

other times CRI, and still other times Ra) is a value indicative of the ability of a light source to faithfully reproduce colors. The light sources recommended to reproduce a cultural asset should present an IRC greater than or equal to 90, although appreciably lower values are generally accepted (some even at 80).

Both incandescent and halogen lights, or even sunlight reach a CRI value of 100, the top of the scale, making them all suitable for photographing works of art. Domestic fluorescent light has a lower value and its use is not recommended for reproduction of cultural assets. Only a few fluorescents, manufactured especially for photographic applications, present CRI coefficients above 90, and in these cases their use is recommended.

Something similar occurs with LED: its CRI value is usually around 80, so in principle it does not seem the best option as a light source for reproducing cultural assets. However, recently, LED -based lamps have appeared in the photographic market with a Ra coefficient that even exceeds 90.

Besides employing light sources with a high chromatic reproduction index, it is necessary to relate the color of light color to the color response of the sensor on the digital camera being used. This, fortunately, is relatively simple. It is worth stating that the development of digital photography greatly simplified the reproduction of cultural assets. A few years ago, making the catalog of an exhibition required carrying heavy light spots, films specifically calibrated to the color of the light emitted by these light spots, a bag of colored filters to correct any chromatic deviations, a thermal color device, etc. Furthermore, the results were not always ideal, because an imperfect revelation can harm the photographer's work.

Today, as said before, everything is much easier. Digital cameras carry various colors of light (or values of *color temperature*, a scale that measures the color of light in Kelvin degrees). Each of these values corresponds to a type of light source: domestic light bulb, flashlight, dumped sky, cloudy sky, etc. The only requirement is to adjust the type of light source used to the camera's corresponding mode and the colors will reproduce acceptably.

Of course, for the best possible result, it is necessary to go one step further and specifically calibrate the camera to the light sources. This can be done in a relatively simple manner, following the instructions of the camera's manufacturer. For this, it is normal to use a neutral element as reference, usually white or gray. If a thermal color measuring device is available (something unusual, because they are expensive and increasingly hard to find), it is possible to measure the color temperature of the light sources and select that value on the camera (not all cameras have this option). On the other hand, when employing a raw format (or RAW), all this is unnecessary, since it is possible to adjust the color later, during the editing process.

The professional way to reproduce colors faithfully is a bit more complex, but not much more than this. It consists of creating what is called specific camera *profile*, not only for light but also for the specific camera model.

For profiling a camera, one uses a color chart with a computer program specially designed for it. The procedure involves shooting a color sample or chart in a RAW format with the same light that will be used in the final photographs. After that, the image of the color chart should be converted to DNG (a raw image format, open and universal) and selected by the program mentioned. The software for creating profiles recognizes color frames of the chart and assigns each of them a predetermined RGB value. In doing so, it creates a small computer file that can later be assigned to all photographs taken with the same camera and under the same lighting conditions. Thus, while seemingly complex, in less than 10 minutes it is possible to create a camera profile that will allow reproducing the colors of the original with extremely high reliability.

So far, the first and elemental application of photography to the restoration of cultural assets was presented, which is nothing more or less than the reliable reproduction of the conservation status of the art work. A good conservation report should include truthful images of all the surfaces of an object - frontal, side and rear takes - using different lighting schemes (frontal light, reflected light and light transmitted by the object itself).

Macrophotography, photomicroscope, microphotography

Photography offers many other possibilities to enrich the documentation of cultural assets. For example, using photography it is possible to obtain detailed images of objects so small that they cannot be seen with the naked eye. The so-called *magnification factor* or increased relation between the original object and its photographic image is indicative of the size of an object that will be reproduced inside the camera. It is expressed as the ratio between the image (*I*) and the object (*O*) and is a concept that is applied, for example, when reading a map or using scale models.

According to the magnification degree of the images and the necessary equipment to obtain it, two different techniques can be highlighted: *macrophotography* and *photomicroscope*. Both concepts are generally confused. Moreover, the term “macro photography” is often mistakenly used to refer to macrophotography. It is worth insisting that, contrary to the widespread popular belief, macrophotography is not just a very large photograph, without establishing the value of its degree of magnification relative to the image obtained by the camera.

According to the magnification degree in the camera of the photographed object, a distinction can be made - as mentioned above - between macrophotography and photomicroscope. The limit between the two disciplines is not rigid, and each author establishes distinct values. The more extensive criterion applied to macrophotographs is a magnification degree ranging from 1:10 to 10:1, relative to the size of the original object. In order to obtain a relationship in size between the original and its image in

the camera, one should employ a special lens that allows closer proximity to the subject than *normal* ones. These special lenses to shoot close-ups are usually referred to as “macro” or “micro” photographic lenses, which somehow contribute to the confusion when one refers to these specialized techniques for obtaining images.

By permitting a shorter focal length, macro lenses allow reproducing the subject on the sensor to a larger size. Currently, most photographic lenses have some “macro” ability, but they are not designed for a specific close-up use. The quality of images is distorted when photographs are taken up close in this way. Only a few lenses are designed to offer the highest quality in close-ups. Usually symmetrical design photographic lenses (i.e., with identical groups of lenses on both sides of its optical center) and its diaphragm (the lens surface located farthest from the plane where the image is formed) are flat or minimally curved.

If there are no macro lenses available, it is still possible to get macrophotographs from the use of accessories like macro bellows, extension tubes or approximation rings. All these elements separate the photographic lens from the plane where the image is formed and thus permit a shorter focal length, which increases the ratio of magnification. Unfortunately, the use of any of these accessories reduces the amount of light reaching the sensor and increases *diffraction*, an optical-physical phenomenon whereby the image quality is reduced.

Other accessories that can be used to obtain macrophotographs are approximation lenses and inverse rings. The latter allows the installation of a photographic lens on the camera body through the diaphragm, i.e. contrary to how this is done traditionally. A photographic lens inversed in this way sees its minimum focal length reduced, which allows one to take pictures at a shorter distance, thus increasing the size relationship between object and image.

When images with a magnification degree in camera larger than 10:1 are needed, then the subject is *photomicroscope*. To obtain such high magnification ratio, it is not sufficient to employ a conventional camera. It is necessary to employ a microscope, hence the name.

It is crucial to insist on the fact that the concept of magnification refers to the size of the reproduction *inside the camera, at the sensor*. It is very important to keep this in mind because, as everyone knows, it is possible to enlarge a small original image - such as a negative or a slide obtained by the sensor of a modern digital camera - and make it an image as large as façade of a building. However, this image would not be a macrophotography, but instead a “macro photography” (i.e., a large photograph). Consequently, it is not appropriate to employ such concepts as synonymous, something that, by the way, even occurs in some photography manuals.

As for the term *microphotography*, it is often - mistakenly - employed as a synonym for photomicroscope. In fact, microphotography has nothing to do with the techniques described previously, since it is the photographic reproduction of documents using reduced media (such as microfilm or microchips).

By being so small, microphotographs cannot be observed with the naked eye and require some means of magnification to be seen. The oldest microphotographs known are the ones by John B. Dancer (1812-1887), who took them around 1850. Dancer's images are so small that in order to see them properly it is necessary to use a microscope.

Panoramic photography, spherical photography and multi-resolution for a mosaic of images

Panoramic photograph is another useful feature when documenting cultural heritage, especially architectural spaces. The origin of its use dates back to the beginning of photography. The first panoramas consisted of daguerreotypes successively taken from the same place, through rotation of the camera on a vertical axis.

Since that time and throughout the history of photography, various models of panoramic cameras have been designed that allow for a broad visual angle in a single image. These cameras sometimes employ a moving target to partially and gradually impress the film. In other versions, the film was what moved around a stationary photographic lens.

Today, panoramic photography enjoys an unusual effervescence. There are numerous software programs that allow uniting series of photographs to generate panoramic images of up to 360 ° circumference. The market also offers numerous models of panoramic hinges for placement on tripods, some of them motorized.

It is also possible to generate mosaics consisting of several rows and columns of images. Similarly to what occurs with panoramic images, these mosaics attain a very high resolution, due to the fact that the final image is composed of several partial images of the same scene, placed together through software. The photographs thus obtained tend to be called multi-resolution mosaics of images, and can be saved as image files (such as .jpg or .tif) as well as video files (.wav or .html), over which one can scan by moving the cursor. Moreover, many digital cameras allow, with a single shot, panoramic images of up to 360°, without the need for post-production.

It is also possible to obtain images that include a complete spherical space. Such imaging is especially useful in documenting the interior of buildings or, for example, archaeological burial sites. The spherical images held in video format and can be traversed with a mouse. The number of images required to obtain a spherical panorama depends on the angle covered by the lens used. This angle depends on both the lens focal length and the size of the camera sensor used. In this sense, the smaller the focal length of the lens used and the larger the sensor size, the number of images required to obtain a spherical image will be smaller, which reduces the demands on the hardware being used in the image's production.

Infrared photography (IR)

The period between the eighteenth and nineteenth centuries was a time of great scientific activity.

Among other breakthroughs, two were critical to the later development of science. In 1800, while studying the decomposition of white light through the use of a glass prism, Sir William Herschel (1738-1822) discovers the existence of invisible wavelengths located just *beyond* the red and starts to call them *ultra red* [nowadays they are called *infrared* (IR)]. A year later, the German Wilhelm Ritter (1776-1810) also finds that *closer to violet* there are invisible wavelengths, which he called *ultraviolet* (UV).

All silver-based photographic materials are sensitive to ultraviolet but not infrared radiation. The first photographic materials were only sensitive to UV, violet and blue. During the last quarter of the XIX century and through the research of German scientist Hermann Wilhelm Vogel (1834-1898), the sensitivity of photographic emulsions was extended, first to green, then to yellow and later to orange. In the early XX century it was possible to achieve red, completing the sensitivity to all the colors comprising visible light. In the coming years, the evolution of the photochemical industry permitted the development of sensitive photographic film, even beyond red, in the IR region of the spectrum, with the limit around 1,150 nm. Subsequently, it was not possible to extend the sensitivity of photographic material beyond this limit and, in fact, the IR film (which is still manufactured today, in its black-and-white version for images) is usually not sensitive beyond 900 nm.

As commonly known, digital cameras have a sensor comprised of a large number of silicon (Si) photosensitive cells, called *pixels*. There are various types of digital sensors, the most common being CCD and CMOS. Their structure is similar: both types of sensors are comprised of a variable number of photocells, each covered by a red (R), green (G) or blue (B) filter. The photocells are usually arranged in what is known as Bayer structure, which consists of a grid formed by rows and columns of R, G and B *pixels*. The total number of photosensitive cells with green filter is twice that of the cells with red or blue filter. In other words, there are as many *pixels* sensitive to G as the sum of those sensitive to R and to B. This is precisely to allow the color sensitivity of the camera to be similar to that of our eyes, which is larger in green and smaller as we approach the extremes of the visible spectrum (blue and red).

Besides CCD and CMOS, there is a third type of digital sensors, known as Foveon X3, whose structure is different from the previous ones, since all of its *pixels* are sensitive to R, G and B.

Whatever type of sensor is incorporated to a camera, its spectral sensitivity is not limited to the colors of visible light. Conventional cameras are also sensitive to a portion of the IR spectrum that extends, approximately, to 1,000 nm.

Accordingly, any digital camera could capture IR radiation. In other words, any digital camera could be used to make IR photographs.

Indeed, manufacturers often incorporate an anti-IR filter (usually called hot mirror filter) on the camera's sensor to prevent IR radiation from reaching it and thus affecting the reproduction of tones.

Some camera models allow the withdrawal of this hot mirror filter, and in doing so the camera's sensitivity to IR multiplies exponentially. In other cases, the filter only partially prevents the passage of IR radiation, so that obtaining acceptable IR images requires adequately increasing the exposure time. Finally, there are numerous companies on the market dedicated to eliminating the anti-IR filter from digital cameras, replacing it with a material of the same thickness but transparent to such radiation.

Besides the possibility of using conventional cameras - modified or not - and besides those cameras carrying a hot mirror filter that can be removed, some camera models occasionally appear on the market that are specifically designed for IR photography. The sensors in some of these models do not employ silicon but indium and gallium arsenide (InGaAs). The sensitivity of these cameras covers wavelengths between 0.9-1.7 μ m and, because they are not being sensitive to visible light, they do not need filters.

In addition to using a camera sensitive to IR radiation, it is necessary to use a photographic lens suitable for capturing this type of radiation. Analogously, when referring to macrophotography, there are some photographic lenses especially designed to offer a better response in the IR portion of the spectrum. If budget permits, these special lenses should be chosen when making IR photographs of maximum quality.

If the available budget is not enough for this and it is necessary to opt for a conventional photographic lens, one should consider that some of their features may be incorporated into any or several of the hot mirror filters that partially or totally reflect IR radiation. Such filters will cause the appearance of a clearer central area in the center of the image. Known as a "*hot spot*," this defect can also generate some dyeing (usually reddish, bluish or magenta). Depending on the camera model, and the photographic lens used, including diaphragm aperture, the effect may be greater or, conversely, disappear.

For IR images, in addition to proper camera and lens, it is necessary to use a filter that prevents the passage of visible wavelengths and allows the passage of IR radiation. To this end, numerous filters are manufactured, each with a different transmission threshold. Also, two blades or crossed polarizing filters (i.e., with angles of polarization perpendicular to each other) can be employed. Positioned in this way, two polarizing filters prevent the passage of visible light but not IR light.

As sources of light for IR photography, all those that emit this type of invisible radiation can be used. Thus, incandescent and halogen lamps, electronic *flash* and some types of LEDs are quite useful for this kind of photograph. That is not the case for the sun, even though it emits IR, the amount varies according to the weather, latitude, time of day or time of year.

In order for an IR image to provide information of any value for documentation of cultural assets, it must be processed properly. It is very rare to get a useful IR image directly from the camera.

When we get an IR image, its appearance is usually more or less monochromatic (red or green, according to the camera model). It is always necessary to edit it to enhance its contrast. Therefore, it is convenient, or rather, indispensable, to use raw formats (RAW) when making IR photographs, since if we take the photographs in any pre-edited format (such as a common .jpg), it will be possible to improve their appearance while editing.

As a general rule, IR images made for the purpose of documenting cultural assets are transformed to black and white, although on occasions and according to the filter used in shooting, it is possible to obtain some (few) colors, which eventually could provide useful information.

Some of the most common applications of IR photography to documentation of cultural assets involve aerial images of buried or semi-buried (by vegetation) archaeological structures, images of the underlying drawings in pictorial works, and images of charred or censored documents.

There are two procedures to obtain IR images. Each can provide different information, so one or the other can be used depending on the case.

The procedure known as *infrared reflectance* is the most common and consists of the photographic record of the infrared radiation reflecting from a subject that is illuminated by an IR light source. By being exposed to invisible radiation, a subject can absorb, reflect or transmit it, similarly to how it would be done with visible radiation. In case of partial or full reflection of the IR radiation received, this could reach the camera and, after crossing the lens, hit the digital sensor. To match the image obtained solely to IR radiation, it is necessary to insert a filter over the lens to prevent the transfer of other wavelengths, both visible and UV. In principle, any conventional light source may be used for this technique, as long as it emits a sufficient amount of IR radiation. Furthermore, it is not necessary to filter the light sources, thereby permitting work with visible light.

Infrared reflectance is successfully applied in the study of inks: those that are based on black charcoal or Prussian blue show up too dark to be photographed by infrared reflectance, while the ferric gallium ones tend to have a gray appearance (unless they have been dried, which eliminates the ferric gallium and thereby reduces the IR opacity). In turn, inks made from aniline are transparent or semitransparent to IR radiation.

The works of Dr. Bendickson, from the Huntington Library, are famous, because with the help of this technique he was able to recover the contents of a manuscript of the XVII century censored by the Inquisition. Due to the fact that the ink used by the censor was transparent to IR, it was not difficult to obtain clear images of the passages censored. The IR reflectance also allows deciphering documents damaged by weather or fire. For this, there must be some physical difference between the support and the written residue. When this occurs, the first will be reproduced in light tones - due to its greater ability to reflect the IR - while the charred ink will appear pitch dark, due to its greater absorption of such radiation. For this reason, IR reflectance has been used with great success, for example, to study the famous Dead Sea scrolls.

The other technique that employs infrared photography in conservation is *infrared luminescence*. It is based on the phenomenon by which certain materials generate radiation when stimulated by specific light emissions. Depending on the spectral distribution of the light source, the subject may or may not respond to it. If the latter is the case, the response will consist of the emission of radiation of higher wavelength than that of the original. When the response is in the form of infrared radiation, it concerns infrared luminescence (or fluorescence). Infrared luminescence generally employs one or several sources of light filtered to emit only visible radiation of a particular wavelength. Likewise, also to prevent any non-infrared radiation from reaching the sensor, it is necessary to put an opaque filter over the lens. This filter will prevent the passage of both the ultraviolet and visible light, allowing only IR radiation to penetrate inside the camera.

This technique is especially useful in archeology, due to the large and unique fluorescence of some minerals and pigments used in the manufacture of numerous archaeological objects.

Infrared photography

Infrared reflectography arises at the end of the 1960s, from the research of Van Asperen de Boer, who used a video camera containing a Vidicon tube, sensitive to infrared light. This system could detect wavelengths up to 1,300 nm, greater than that offered by the infrared film that was marketed at the time, which was around 900 nm. Furthermore, infrared reflectography offered an immediate advantage: it was not necessary to wait to reveal the material to see if it offered some information hidden by visible light.

In addition, the low quality of the images obtained through infrared reflectography required taking partial images of the object and thereafter join them, similarly to how it is done today with mosaic multiresolution. These reflectographic mosaics, made by hand, should be photographed again to obtain a final combined image.

Currently, the term reflectography is usually employed to refer to capturing systems with an infrared threshold higher than that accessible by conventional cameras. However, it is certain that any digital camera capable of capturing infrared radiation and saving them in video format may well be considered an infrared reflectograph, heir to the purest tradition of Van Asperen de Boer prototypes.

Multispectral and hyper-spectral photography

In photographic documentation of art works, an exceptional case consists of some cameras that offer the possibility of obtaining simultaneously images of various wavelengths, visible or not. In order to do this, these cameras incorporate internal filters that allow the choice of a specific category of

wavelength to obtain each image. These cameras are able to obtain precise and simultaneous images from different portions of the spectrum, from a minimum wavelength of approximately 100 nm, and are called *multispectral*.

The current state of technology does not cover the entire spectrum with a single model of multispectral sensor. There are up to five classes of operations defined for this type of imaging devices [UV, which captures wavelengths between 200 and 400 nm; *Visible-NIR* (400-1000 nm); *Near IR or SWIR* (1000 - 2500 nm); *Medium IR or MWIR* (3000-5000 nm); and *Far IR or LWIR* (8000-12000 nm)], although until now only the first three have been applied in conservation-restoration of art works.

Hyper-spectral systems also generate a series of images from different portions of the visible spectrum, as well as ultraviolet and infrared. Unlike what happens with multispectral sensors, the accuracy of these devices allows obtaining images in wavelengths of only 10 nm or smaller. It also allows combining images obtained from different bands of wavelengths. Thus, one can summarize and compare several images to evaluate possible differences between them.

Ultraviolet photography (UV)

UV radiation is divided into three main wavelengths (UVA, UVB and UVC), of which only the first is used in conventional photography. In order to use UVB it is necessary to utilize photographic lenses made of quartz, since glass is opaque to this wavelength. The far UV (UVC) is not used in photography (it is, however, used in medicine to attack tumors, etc.).

In an analogous manner to what is referred as infrared photography, the technique known as UV fluorescence collects the visible light reflected by something previously stimulated with UV light. In this sense, it would be more accurate to call it, as some do, “fluorescence induced by visible UV.”

This technique employs, at least theoretically, light sources that only emit UV. In practice, black light sources are employed, i.e. light sources filtered to emit UV radiation with a small amount of visible radiation (colored purple or violet). The black light bulbs can be Wood lamps (mercury vapor lamps coated with nickel oxide), or basic fluorescent bulbs coated with acetate or painted black or dark purple.

To obtain images of fluorescence generated by UV radiation, it is necessary to place a filter on the lens that prevents the passage of such radiation. This is how to prevent the excited energy from reaching the digital sensor of the camera and to mix with the energy produced during the excitement.

The UV fluorescence technique is very useful in the field of conservation: for example, it is used to detect the existence of repainted surfaces (which do not fluoresce as much as the original material, already aged) or, during the removal of a varnish, to see if anything is left to be eliminated (the old varnish still present on the piece appears lighter due to its higher fluorescence). In addition, this technique can

be used to study of cave paintings or to detect remnants of adhesives used in previous restorations of archaeological objects. Through this technique, and depending on the excited material, it is possible to generate different colors. The study of the different responses, in color and intensity, is effective in analyzing pigments.

In summary, the technique known as *UV reflectance* registers UV rays reflected by a surface. For this, it employs any light source emitting UV and an opaque filter (over the camera) to prevent the passage of UV radiation to the non-digital sensor. This technique is not used as much as UV fluorescence in documenting cultural assets.

Photography as a replacement or supplement to the original object

Hitherto, a series of photography applications for documentation has been reviewed. As a tool for conserving cultural assets, photography can also fulfill the function of replacing the original object. In fact, this function is an integral part of the nature of the medium. Since its beginnings, photography has been valued for its realism to the point that some exalted critics preferred the photographic copies to the originals.

This tradition of using photographic imagery as a replacement of the original subject can be traced, for example, to the images of dead children, extensively used during the XIX century, a time when infant mortality was huge and post mortem pictures were the only thing that allowed living relatives to recall the appearance of their small descents.

This ends up being much closer to the custom of many museums and collections, of placing images of paintings under loan next to the place they usually occupy. This represents another way, (more crude, if you will) to replace the real object by its image.

Based in some way with this tradition, but no doubt with a greater impact for its resemblance to the real object and its synthesis of it, it is worth noting the use of photographic images as part of the process of restoration of art works. Thus, the Spanish company Arsus Paper developed, in collaboration with the multinational Hewlett Packard and the Higher Council of Scientific Research (CSIC) - among others - a product called Gelpaper*, which is a laminated copolymer material, printable and biodegradable. Very similar to conventional printing papers of photographic quality, Gel paper allows the transference of high quality photographic images to objects with volume, without limitation of size, shape or texture.

The first use of this new material was the *in situ* and real scale reproduction of the frescoes of several romantic churches in the Pyrenees. Later, in collaboration with the Polytechnic University of Valencia, Arsus Paper has successfully used Gelpaper in chromatic reintegration of large gaps in mural painting.

Consequently, it is now possible to transfer images on lime mortars without intermediate adhesives that could affect the permeability of the natural support. Works of this kind have been developed in the restoration of Antonio Palomino 's wall paintings, in the Church of Santos Juanes de Valencia (Spain).

CURRICULUM VITAE

DAVID GÓMEZ LOZANO

PhD from the Complutense University of Madrid. He is licensed in Advertising and Public Relations by the Faculty of Information Sciences at the Complutense University of Madrid. He is a university specialist in Advertising Photography from the Faculty of Information Sciences at the Complutense University of Madrid. He is technical specialist in Imaging and Sound by IFP, Prince Felipe in Madrid. He is the vice-director and tenured professor of Photography at the Superior School of Conservation and Restoration of Cultural Assets.

CONSERVATION AND RESTORATION OF CONTEMPORARY ART – ART INSTALLATIONS AND NEW MEDIA

Arianne Vanrell

Artists are always experimenting with new discoveries, exploring the technical and scientific possibilities of their time and surroundings, to form their ideas through artistic proposals that reflect their place of origin or social context, their time, their concerns and their professional or collective thoughts.

Through the last decades, the discovery of new materials and technological innovations have provided the foundation for an increasingly complex discourse, in addition to new communication tools and accelerated world events that are reflected in more interactive proposals that, similar to experiential processes, need to be expressed through all sorts of shapes, supports, tools and tangible and intangible elements.

The challenge of conservation in museums of contemporary art is the difficulty of preserving not only the original material and the aesthetic aspect of the works, but conserving and transmitting the ideas and conceptual statements of the artist through exhibitions and arrangements that recreate in detail the sensations proposed and employed by the artist as vehicles of communication.

The conservation of the artist's original proposal must support on exhaustive documentation that allows understanding the value and role of each of the artwork's elements and facilitate the full understanding of it.

The tangible elements, which can be restored and conserved through the care of its materials, exposes new challenges for conservation by the inexhaustible number of industrial or craft materials that are used by artists for expression, without considering factors of stability or physical preservation. As result, one frequently deals with pieces used experimentally or with technical and/or incompatible materials, which are very precarious or unstable.

The spatial relationships established during the arrangement of tangible elements, or “tension” among themselves presented by the components of the art installations during their exposure, may change the general perception of the work and influence or change the way we enjoy the sensations needed to support the discourse of the artist, along with other sensory elements such as lighting, touch, sound, smell or other resources to evoke memories, experiences, feelings or emotions important for the narrative.

The conservation of these sensorial elements relies on quality documentation that allows an objective understanding of the transcendence and the hierarchy of each element within the installation. This information, processed and edited, serves as a basis for designing intervention protocols, conducting studies to determine the potential risks of conceptual and material losses and defining agendas as required, in response to the fragility of the works or the cost of recovery of each of its elements, without losing sight of the museum’s technical and financial responsibilities.

During the installation of art works in temporary exhibitions, often with the active participation of the artists themselves, a contrast can be made between theoretical information and practical problems encountered and solved during the assembly process of complex parts. The setbacks or inconveniences that arise when adapting the exhibition space to the needs of each installation, reinterpreting the viewer’s route, setting the intensity of light, sound or other sensory element with the help of the creators, or in their absence, assemblers or their assistants, provides a better understanding of the message to be conveyed and the reaction to be expected from the public.

Good communication between all departments that work directly with the works in the exhibition assembly is essential to obtain useful information that enables the assembly of successive exhibitions without relying on the direct supervision of the artist.

The Department of Conservation and Restoration of the Queen Sofia Museum actively participates in the production, evaluation and maintenance of works from the museum’s collection, monitoring closely the needs of each piece exhibited within and outside the institution. It is responsible for controlling the conditions in which loan from other institutions are kept, in addition to monitoring its own loans to other institutions. These processes involve assembling and disassembling of works loaned to other institutions and care of pieces of other institutions participating in our temporary exhibition shows.

In each loan the quality of our information is assessed, checking that it is being interpreted appropriately by different teams of the exhibit, although they might not know all the details of the piece, which helps us to improve and adapt our instructions, manuals of good practice and rules for maintaining exhibits. It also enables the identification of specific technical needs of each installation, to pre-define the space requirements that must be fulfilled to expose certain works.

Thanks to the exchange of experiences with other institutions during research projects and continuous contact with other museums, we have been able to compare our ideas and procedures with those of other

institutions, assess their suitability and apply innovations to our protocols to suit the characteristics and needs of our collections.

The database of the museum collects and saves the information that comes from the artist and the history of changes, updates or additional explanations considered necessary for a better understanding of an art work.

In complex exhibitions, additional information is produced addressing the security and guides teams of the room, emphasizing the uniqueness and characteristics of the works that require more attention and care, helping to improve the response of those responsible for the care of the works on display and communication in case of incidents with the Department of Temporary Exhibitions, Restoration or Security.

The Department of Conservation and Restoration and dissemination

In addition to the practical work carried out by the Department of Conservation - Restoration in studying its works or exhibitions, in recent years a major communication and dissemination effort has been carried out through the museum's website. We would like to share the work done by the department through our website, including: education, projects and processes.

“Education” is very important to us. The Department of Conservation - Restoration of the Queen Sofia Museum is the headquarters of the Spanish Group of Contemporary Art at the International Institute for Conservation, and for thirteen years it performs an annual two days journey of conservation and restoration of contemporary art, which currently lasts two days and convenes annually more than four hundred people, many of them students.

Since its inception, the journeys of conservation and restoration of contemporary art takes place in February, coinciding with week-long Contemporary Art Fair (Arco) in Madrid, thereby taking advantage of this time for focusing on international contemporary art in our city, which facilitates the participation of an increasing number of foreign professionals, especially from Portugal, Italy, Latin America, the United States and Canada.

The museum's website offers information about our participation in seminars, courses and conferences, such as this International Seminar on Museum Management in Brasilia, and inserts the link to the main page of each event, the entry form and any other information that may help promote these events and facilitate the participation of all interested people.

The Department of Conservation-Restoration of the museum coordinates a Masters Program on Conservation and Restoration of Contemporary Art, in collaboration with the Complutense University of Madrid, and additional participation of the Spanish Filmotheque, the MediaLab Prado and a large group of professionals from museums and universities. The master's program offers the possibility of performing practices in participating centers, one of which is our Department of Conservation, where most of the students carry out work experiences that last three months.

These experiences include internships based on the interests of students and the work scheduled by the department, with the intention of obtaining practical experiences and applying the knowledge obtained during theoretical lectures, for example, in developing proposals and protocols for assembly of art installations, evaluating risks of conceptual or material loss during restoration processes or exhibits of interactive works, interviewing artists with whom they have collaborated in the assembly of their works at exhibitions and learning to write and edit the information obtained for easy use and incorporation into the museum's database.

We also propose examples of participation with other departments of the museum where the emphasis is on teamwork. A successful example of such collaboration is the project Museum by Hand, designed and proposed by the Department of Education of the museum to reach a new public, among which stand out guided tours for the blind.

Our department participates in this project to establish conservation parameters applicable to the selection of works of the tactile pathways, improving the access to selected sculptures by means of the design of safety equipment and assessment for the elaboration of scale models able to be manipulated before reaching the original work, to help the integral understanding of large size objects and/or facilitate the apprehension of the creative process of some artists.

In "processes" we publish, in a clear and pleasant manner, factual information on the inner workings of the department, such as restoration interventions, studies or treatments of works from our collection. This publication is aimed at students, professionals and the general public. The public received very well the possibility of accessing past studies and interventions to restore images using visible light, x-rays, infrared or ultraviolet to identify previous restorations, damage, repainting and mistakes. Also noteworthy are studies that show how to reuse supports in some paintings or the singularities in the use of materials or techniques in important pieces of the collection, as well as an explanation of the results obtained from the chemical analyses carried out prior to the restoration interventions.

In the research "projects," participation and knowledge exchange are very important to improve our professional skills and deepen the study of our collections. We highlight recent projects: Inside Installations, *Practic's* and Refectum #1.

Participation in Inside Installations allowed us to develop specific themes for care of art installations and exchange views with all institutions and specialists who participated in it.

The heterogeneity of the art installations required prior analysis and observation through case studies, with the aim of analyzing the peculiarities and needs of these works through a focus on practical tests, raising and resolving doubts, identifying conceptual and technical problems, evaluating the adequacy of the documentation provided by artists and offering new data during the assembly work done in the company of the artist or collaborators. This project has changed our documentation and activity models, our analytical capacity and understanding of the needs for conservation, exhibition, study and dissemination of complex works.

The dissemination of these projects stimulated interest in Latin American countries, and the museum's Department of Conservation-Restoration established agreements for education and assessment to apply protocols developed in the initial project to the characteristics and needs of art works, professionals and technical possibilities of institutions and museums in Argentina and Uruguay.

In both cases, objectives were proposed according to the needs and characteristics of the art works. The excellent results obtained facilitated the later realization of multidisciplinary initiatives, thanks to additional institutional support.

Projects like *Practic's* (Practices, Research, Access, Collaboration, Teaching in Conservation of Contemporary Art) emphasize the search for solutions to improve access and understanding, enjoyment and appreciation of contemporary art.

As part of this project we organized the international congress Contemporary Art: Who Cares? the publication of the book *Inside Installations, theory and practice in the care of complex artworks*, the documentary film: *Installing art: who cares?* and meetings in Ljubljana and Oporto to talk about improving public access and understanding of contemporary art.

The exchange of ideas and active participation of professionals from different fields of knowledge has led to the establishment of new networks of the International Network for Conservation of Contemporary Art (Incca) in central and eastern Europe, Italy, France, North America, Scandinavia and Iberoamerica, which convenes countries and professionals from Latin America, Spain and Portugal.

The Incca Iberoamerican Group is connected directly to www.ricac.net, the online platform of the Iberoamerican Network for the Conservation of Contemporary Art (Ricac), developed to facilitate the exchange and dissemination of its members in their native languages, Spanish and Portuguese, thereby permitting a faster flow of information and facilitating the participation of professionals from the countries that belong to it.

Another project developed in the design department was Refectum # 1, which proposed, through a case study of the artwork *6 TV Dé-collage/1963-1995*, by the artist Wolf Vostell, processes of documentation and conservation of digital works.

For several months the project Journey to the Interior of Guernica has been developed, including a system for obtaining robotic images, which captured thousands of images and data producing spectral reflections of great resolution, comprised of visible, infrared and ultraviolet light, through the use of a 3D multispectral scanner. From these data we can obtain a lot of information without even touching the work, providing the ability to access new data on materials and technique involving this key piece of our collection.

Today we are beginning to study alternatives for implementing new research projects about the museum's collection based on the analytical possibilities offered by Digital Humanities, and the methodologies and tools developed in through the Theory of Complex Systems, to facilitate viewing and understanding data. The project, currently under methodological study, intends to call museums and colleagues through www.ricac.net for study and comparative analysis of collections.

CURRICULUM VITAE

ARIANNE VANRELL

Conservator of the Art Center at Queen Sofia Museum in Madrid, Spain. She studied Art History and obtained a Masters in Conservation and Restoration of Cultural Heritage at the University of Paris I, Sorbonne, and DEA in Conservation and Restoration at the Complutense University of Madrid. She is an expert in Conservation of Installations and New Art Media. She develops research programs and coordinates the Spanish presence in the European project Inside Installations, and is also responsible for its dissemination in Latin America. In addition, she is part of the European Community project, Practics.

RESTORATION OF PAINTINGS FROM THE COLLECTION OF THE NATIONAL MUSEUM OF CULTURAL COMPLEX OF THE REPUBLIC

Ladislav Szarvas Junior

The National Museum of the Cultural Complex of the Republic, located on the Esplanade of Ministries was designed by Oscar Niemeyer and was inaugurated on December 15, 2006, when this brilliant architect celebrated his 99th birthday.

During the past six years the museum has focused on cultural activities and on building its collection and highlighting conservation/restoration as one of its main goals. It was due to his concerns about preservation of the collection that museologist and museum director, Mr. Wagner Barja, in collaboration with conservator and restorer Ladislav Szarvas Junior, undertook the restoration of three works from the collection, produced by two of Brazil's most important artists, Orlando Teruz and Arcangelo Ianelli.

The works were not in good condition and had problems such as small cracks (craquelês), detachment and even loss of the pictorial layer, tearing, loss of support, marks on the frame, etc. Since the museum has no restoration laboratory, professor Ladislav set up a small laboratory at the Conservation Department with support from the museum conservator, Mrs. Lucia Mafra. The main purpose of this paper is to discuss the problems of these particular art works and the materials and techniques utilized for their conservation/restoration. This restoration job included the technical supervision of conservator and restorer Claudia Nunes, who was courteously seconded by the Institute of National Historical and Artistic Heritage (Iphan), in Rio de Janeiro.

F. 01

Conservator Lucia Mafra, Conservator and Restorer Ladislav Szarvas Jr., and Glênio Lima, Director of the Art Museum of Brasília, in the background.



F. 02

The self-portrait presented small cracks and a small area of lost and oxidized varnish. This work is signed on the back.

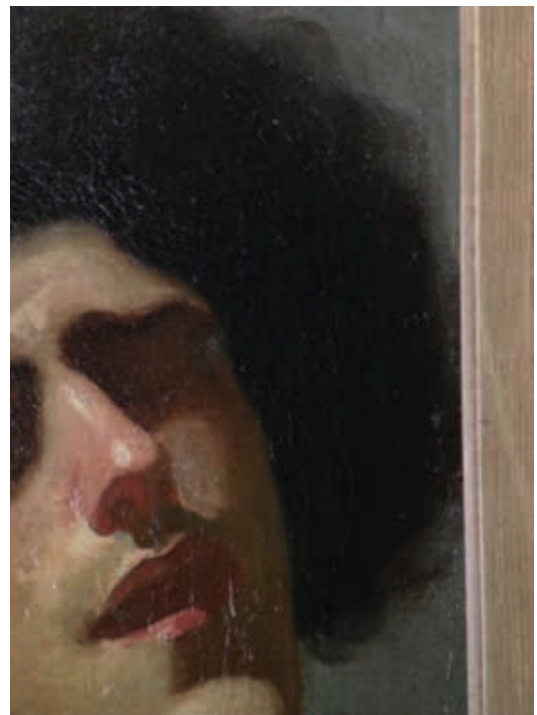
F. 03

Detail showing the small cracks (craquelês).

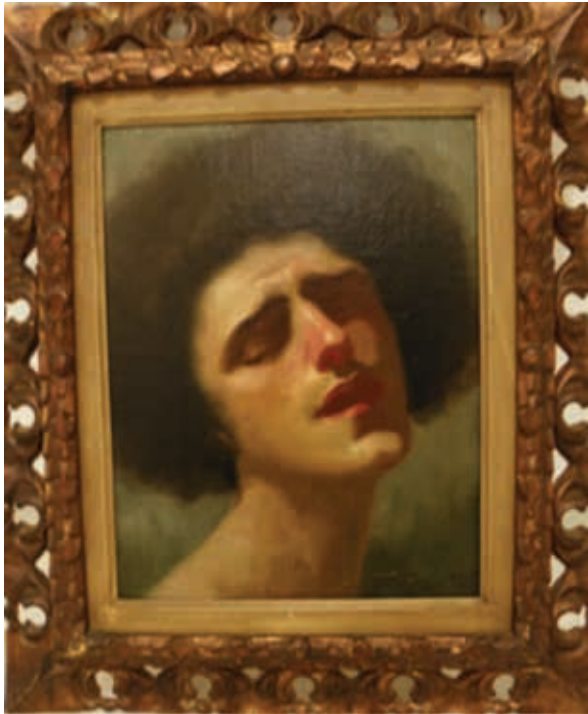
Two of the works are by the artist Orlando Rabello Teruz, a native of Rio de Janeiro of Arab descent who was born on August 18, 1902 and died on August 17, 1984, also in Rio de Janeiro. Orlando Teruz was a painter and professor of painting. He enrolled at the age of eighteen at the National School of Fine Arts and was a student of Rodolfo Chambelland and Batista da Costa.

In 1934 he received an award for foreign travel, but due to bureaucratic problems he only could only use it in 1939. He traveled to France, Holland and Italy, but the outbreak of World War II forced him to return to Brazil in mid-1950, when he became professor of painting at the Fine Arts Institute of Guanabara. In the 1970s, the family began building his private museum, in the neighborhood of Tijuca, in Rio de Janeiro. Several exhibits of his work were held in Brazil and abroad. .

The works of Orlando Teruz that are part of the museum's collection include a self-portrait in oil on canvas, and another work produced in a technique developed by the artist, with an extremely smooth screen background preparation (mixture of plaster and ceruse). This technique generates profound cracks, loss of the pictorial layer and detachment from the supporting frame.



Painting after restoration
and in a new frame.



Craquelés are small cracks in the painting layer. Sometimes the background preparation cracks, subsequently creating background *craquelés* which will appear in the outer layer of the painting.

Generally, after fifty years, an oil painting will have *craquelés*, because the oil of the paint will be completely dry and thus the paint will lose its elasticity. The appearance of *craquelés* happens because the support continues to move constantly, absorbing and losing moisture.

Cleaning tests are performed with polar and non-polar aliphatic solvents, so that we know which solvent or formulation will safely remove the varnish without damaging the pictorial layer.

The work was cleaned back and front, the oxidized varnish removed, the support was hydrated on the back and an adhesive (Beva 371) was applied. The consolidation and leveling of the pictorial layer were performed on a heating table.

The work received new varnish to protect the pictorial layer from atmospheric dust and pollution therefore preventing further deterioration. In addition to saturating the colors of the pigments, we equalized the brightness in various areas of the painting. After an oil paint dries, some areas remain bright and others not. The varnish used was synthetic, named Paraloid B72, especially developed for the protection of paintings. The chromatic reintegration was done with natural pigments and varnish.

F. 05

The second work by Orlando Teruz that was treated shows the figure of a horse.



This work was painted with a technique developed by the artist, previously cited, in which the background preparation of the support is extremely smooth due to the application of several layers of a mixture of plaster and ceruse.

There are also several natural factors that contribute to the degradation of works of art, such as lighting, direct sunlight and ultraviolet rays that are invisible to the eye; temperature, with abrupt changes, which can cause damage to the substrate (fabric or wood), absorbing and releasing moisture; relative humidity, or the amount of water in the air in a given environment. All these factors act directly on the art work and lead to *craquelês*, detachment and loss of background preparation, causing major damages, as we can see.

F. 06

Detail of the painting showing "craquelés" and areas where the pictorial layer was lost.

F. 07

Amplified detail where one can see the detachment of the pictorial layer.



F. 08

Relining process on a heating table.

With the improvement of new relining processes with Beva 371 adhesive, developed by Gustav Berger¹, the intervention for this type of problem became more sophisticated and yet simpler. Beva 371 has been formulated especially for impregnating paintings and relining, because it adheres to most known materials.

The process of impregnating paintings is still the only known method for repairing delaminated and cracked paintings. The adhesive, in these cases, must penetrate between the *craquelés* in order to recover the lost particles.

One of the great advantages of Beva 371 over other adhesives is that it is soluble in weak solvents (hydrocarbons) in general, without harming the painting. It can be used to repair artwork, and it also can be applied and removed without causing changes, and the front and back of the object can be treated with the product. Inscriptions and signature that the work may contain retain their visual aspect.

Restoring this piece required the adhesion of a new support to increase the strength compared to the one with the *craquelés*. The work was impregnated with Beva 371 adhesive on the front and back and relined with linen on a heating table.

[1] Gustav Berger, a German scientist naturalized American, developed several products for restoration in the 1970s and 1980s, as well as equipment and new intervention techniques for artwork. The Beva 371 adhesive revolutionized the restoration of artwork.



Work after relining on heating table.



The third restored piece is authored and certified by Arcângelo Ianeli, who was born in São Paulo on July 18, 1922, and also died there on May 26, 2009. He was a Brazilian painter, sculptor, illustrator and designer. His work began with charcoal drawings and evolved from figurative designs to drawings based on live models, and paintings of marine and urban landscapes. In his work of this period he portrayed the vision he had of the neighborhood where his studio was located, in Paraíso, São Paulo.

In the 1950s, Ianeli was part of the Guanabara group, which included various Japanese artists, such as Manabu Mabe (1924-1997), Yoshiya Takaoka (1909-1978) and Tikashi Fukushima (1920-2001).

The abstraction appeared for the first time in his career in the 1960s. In the 1970s, he began producing sculptures. It was also during this period that monochromatic squares and rectangles emerged in his paintings, with simplifications that would become his trademark.

F. 10

Painting by Arcângelo Ianelli.
Indication of tears in the painting.
of 1973, period that the author
explored geometric forms.



F. 11

Indication of tears in the painting.



He received numerous awards, participated in several exhibitions in Europe, the USA and Brazil, among them eight biennials in São Paulo. His works are in museums in Japan, Mexico, Italy, Canada and Latin America, and are also included in the collection of leading Brazilian institutions.

Ianelli's work belongs to the National Museum of the Republic and one of his work is a still life, oil on canvas, dated 1950, with the dimensions: 0.54 cm x 0.65 cm. This piece had lots of dirt, oxidized varnish, tearing, and widespread "craquelês" across the surface of the pictorial layer. The natural varnishes lose pigmentation due to oxidation and other complex reactions intensified by light and heat. They rapidly go dark, creating a dark film over the work, making it hard to discern.

The painting was removed from its frame and cleaned front and back. The tearing was sutured, and the painting was hydrated on the back since the fabric was very dry. Then the painting was prepared for relining on a heating table with Beva 371 adhesive.

After relining, we cleaned the pictorial layer and removed the varnish. We applied B-72 protection varnish and reintegrated the damaged areas of the pictorial layer with natural pigments and Paraloid B72. The final layer of protecting varnish was Paraloid B72.

F. 12

Work after restoration.



Conclusion

This was a very positive experience, because with the assembly of a small but fully equipped restoration laboratory, we were able to get the job done with spectacular results and without having to transport the artworks to an atelier outside the institution, thereby avoiding insurance and transport costs and also avoiding weather variations that could further damage the paintings. We performed a work of great complexity in a short period of time, in which various professionals from various fields and activities of this Museum interacted with each other and with objects of art, all imbued with a common desire to see works of the collection properly restored.

The National Museum of the Republic's Cultural Complex, despite being a young institution, is a museum unit that enjoys great projection and recognition nationally and internationally, due to its achievements and accomplishments in support of our cultural heritage.

Acknowledgments

The author is especially thankful to the Director of the National Museum of the Republic's Cultural Complex, Dr. Wagner Barja, for his concern and zeal with the collection, which permitted this wonderful experience. Appreciation is extended to Conservator Lucia Mafra, for her collaboration and commitment, and all the staff of the Museum, for their affection and attention during the realization of the work.

References

- Bergeon, Ségolène. **Science et Patience-ou la restauration des peintures**. Editions from la Réunion des musées nationaux. Paris,1990
- Berger, Gustav & Russel, William H. **Conservation of Paintings: Research and Innovations**. London: Archetype Publications Ltd, 2000.
- Bonford, David & Leonard, Mark. **Issues in the Conservation of Paintings**. New York: Columbia University Press. 1985.
- Kelly, F. **A Guide to the Care and Preservation of Works of Art**. New York: Mc Graw-Hill, 1972.
- Laurence, Kansas. **The Materials Techniques of Paintings**. Helen Spencer Museum of Art. New York: Van Nostrand Reinhold, 1975.
- Thomas, G. **Climate Control Policy** , preprints of the ICOM Committee for Conservation 5th Triennial Meeting Zagreb: ICOM,1978 Meeting Zagreb: ICOM,1978.

CURRICULUM VITAE

LADISLAS SZARVAS JR.

Professionally educated in Rio de Janeiro, beginning in 1997 Ladislav Szarvas studied Conservation and Restoration at the University Estácio de Sá; Conservation and Restoration of stucco at the Foundation Casa de Rui Barbosa; of Metals at the City Hall of Rio de Janeiro; of Paper with Professor Claudia Regina; and of Paintings and Textile Collections at Maçaranduba Art Conservation and Restoration, in Petrópolis.

He has restored art works, religious images, textiles, rare books and other objects for public and private institutions such as the United States Embassy, the National Museum of the Republic's Cultural Complex, the Rubens Gerchman Institute, the Hélio Oiticica Project, the venerable Brotherhood of the Príncipe dos Apóstolos São Pedro - Church of São Pedro/RJ, the Feminine Institute of Bahia, the National History Museum, the Royal Portuguese Cabinet for Reading, the Inconfidência Museum, the Carmen Miranda Museum, and for galleries and collectors.

INTERNATIONAL SEMINAR ON MUSEOLOGICAL MANAGEMENT - THEORY AND PRACTICE

TECHNICAL SEMINAR

Coordination

Wagner Barja

Administration

João Bastos

Coordination assistants

Ana Frade

Anelise Weingartner

Lucia Mafra

Kênia Ramos

Graphic Design

Eder Coelho

Technical Support

Ana Taveira

Clarissa Reyes

Glênio Lima

Heli de Barros

Joaquim Azevedo

Lamartine Mansur

Manoel Nascimento

Venício da Silva

Executive Production

Melissa Viana

Production assistants

Andrea Hughes

Lucas Vieira

Mayce Tranquillini

Translation/Revision

Carolina Sobreiro

Elza Suely Anderson

Felipe Sobreiro

Graeme Hodgson

Speakers

Alexandre Melo - ISCTE - Lisbon University Institute

Carlos Alberto Xavier - Ministry of Education

Cícero Antonio Fonseca de Almeida - Brazilian Institute of Museums

Claire Barbillon - Louvre School/France
Claire Chastanier - Service of Museums of France/ General Direction of the Heritage of the Ministry of Culture and Communication
Cristiane Ferreira Calza - Nuclear Engineerin Program/ Alberto Luiz Coimbra Graduate and Research Institute of Engineer/Federal University of the State of Rio de Janeiro
Ivan Coelho de Sá - Museology School/Federal University of the State of Rio de Janeiro
José Ricardo Oriá Fernandes - Museum of the Chamber of Deputies
Ladislav Szarvas Jr. - Autonomous restorer
Luiz Antonio Cruz Souza - Laboratory of Conservation Science/Fine Arts School/Federal University of Minas Gerais
Maria Filomena Guerra - National Centre of Scientific Research - Chemistry Institute/ Centre of Research and Restoration of the Museums of France
María José Rodríguez Relaño - General Direction of Cultural Heritage/Municipal Government of Madrid
María Pilar Sedano Espín - General Direction of Cultural Heritage/Municipal Government of Madrid
Ruth Viñas Lucas - Superior School of Conservation and Restoration of Cultural Assets/Madrid
Vera Lúcia Bottrel Tostes - National History Museum/Brazilian Institute of Museums

Mini courses

Arianne Vanrell Vellosillo - Queen Sofia National Museum, Centre of Fine Arts
David Gómez Lozano - Superior School of Conservation and Restoration of Cultural Assets/Madrid

Table Coordinators

Ana Lúcia de Abreu Gomes - Museology Program/Faculty of Science of Information/University of Brasília
José Delvinei dos Santos - Subsecretary of Historical, Artistic and Cultural Heritage/State Secretary of Culture of the Federal District
Rômulo Valle Salvino - Post Office
Silmara Kuster - Museology Program/Faculty of Science of Information/University of Brasília
Telma Ceolin - Museum of Values of the Central Bank of Brazil
Wagner Barja - System Division of Museums/National Museum of the Republic 's Cultural Complex/State Secretariat of Culture of the Federal District

Realization

National Museum of the Republic 's Cultural Complex
National Postal Office Museum
Chamber of Deputies
Embassy of Spain
Embassy of France
Embassy of Portugal/Camões Institute
House of Culture of Latin America/Decanate of Extension/University of Brasília
Museology Program/ Faculty of Science of Communication/University of Brasília
Museum of Values of the Central Bank of Brazil

Sponsorship

Correios (Brazilian Postal Service)

INSTITUIÇÕES PARTICIPANTES | PARTICIPATING INSTITUTIONS



UnB

DEX
FCI

Casa da Cultura da América Latina
Curso de Museologia



Ministério da
Cultura



REALIZAÇÃO | EXECUTION



Secretaria de
Cultura



PATROCÍNIO | SPONSOR

