MIDAS

Museus e estudos interdisciplinares

2 | 2013

Varia

Reproductibilidad y educación. El “Museu de Arte do Espírito Santo”

Reproducibility and Education. The "Museu de Arte do Espírito Santo"

Renata Ribeiro dos Santos

Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/midas/307>

DOI: 10.4000/midas.307

ISSN: 2182-9543

Editor:

Alice Semedo, Paulo Simões Rodrigues, Pedro Casaleiro, Raquel Henriques da Silva, Ana Carvalho

Referencia electrónica

Renata Ribeiro dos Santos, « Reproductibilidad y educación. El “Museu de Arte do Espírito Santo” », *MIDAS* [En línea], 2 | 2013, Puesto en línea el 04 abril 2013, consultado el 03 mayo 2019. URL : <http://journals.openedition.org/midas/307> ; DOI : 10.4000/midas.307

Este documento fue generado automáticamente el 3 mayo 2019.

Midas is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License

Reproductibilidad y educación. El "Museu de Arte do Espírito Santo"¹

Reproducibility and Education. The "Museu de Arte do Espírito Santo"

Renata Ribeiro dos Santos

Primeras líneas

El "Museu de Arte do Espírito Santo" (MAES) es el único museo de arte de la capital del Estado do Espírito Santo (Brasil). Abrió sus puertas en 1998, después de un conturbado proceso de instalación y sigue con sus actividades actualmente. Pese a su breve tiempo de funcionamiento su condición de único le dota de un importante papel en la promoción y difusión de las artes en la región. Por este motivo, en este trabajo, estudiamos el proceso de su fundación y el desarrollo de sus trabajos con la intención de buscar en este conjunto de actividades los rasgos más significativos que moldean su "personalidad".

Para la investigación y la construcción teórica partimos de revisiones bibliográficas, principalmente en archivos de periódicos locales y en materiales confeccionados por el propio museo. Además, al tratarse de una historia reciente, hemos utilizado entrevistas a actores que protagonizaron y protagonizan este proceso. Dado la extensión de este artículo, hemos seleccionado los hechos fundamentales de la construcción de este proceso, así como las voces principales que los narran, para alcanzar el objetivo propuesto.

Como base teórica partimos de la clasificación propuesta por Ignacio Díaz Balerdi (2008) para el estudio de locales dedicados a la exposición: espacio, objeto, sujeto y relacional (relación entre objeto y sujetos). Partiendo de división, nos hemos adecuado a las áreas que en nuestro caso de estudio presentan mayor relevancia: el espacio – donde su conturbado proceso de fundación influencia directamente las directrices que serán seguidas, los objetos – y la elección por las exposiciones temporales y la colección basada en las técnicas reproductivas, y los sujetos – con la importante presencia de la labor pedagógica.

Sobre el espacio. La idea y su desarrollo

Partimos de fines de la década de 1980, en la ciudad de Vitória, cercana a las desarrolladas Rio y São Paulo. Pese a la rápida proliferación de museos de arte por el país iniciada en esta década y fortalecida en la década siguiente, la capital capixaba era la única del país que no poseía un museo de artes (Mendes Filho 1995, 1), lo que la mantenía al margen de las exposiciones que circulaban en el país.

Percibiendo que Vitória se quedaba más una vez fuera de los circuitos nacionales de arte y haciéndose notorio el desfasaje del desarrollo de la producción en comparación a otros centros, se empieza a gestar la idea de la fundación de museo estatal, exclusivamente dedicado a las artes plásticas. En 1988 la entonces Secretaria de Educação Ivanilde Brunow empieza a dar forma a la idea (Esteves 1995, 1). A Brunow se une un grupo de artistas que trabajaron voluntariamente en la concepción del espacio. Entre ellos se destacará Maria Helena Lindemberg, importante personaje en esta historia, que en 1993 será invitada a coordinar el proyecto de implantación del Museo.

En 1992 se contratan las obras de recuperación del edificio elegido para albergar el centro. El trabajo que debería durar seis meses, se extendió por más dos años (Eller 1998, 7). La construcción es un edificio de dos pisos, con planta trapezoidal en un terreno de esquina. Posee fachadas laterales simétricas con balcones en el piso superior que permiten una intensa entrada de luz, que en principio fue resuelta con la colocación de filtros de luz y posteriormente con paredes falsas. Su arquitectura ecléctica se inserta en un amplio conjunto de esta tipología en el centro histórico de la capital.

Fig. 1. Edificio del "Museu de Arte do Espírito Santo", 2011.

Fotografía de Yury Aires ©Archivo MAES.

Posteriormente a la reforma, en 1994, se contrata dos profesionales para dar soporte técnico a la implantación del, nombrado por estas fechas, Museo de Artes Plásticas: Paulo Herkenhoff y Margareth Moraes. Un reconocido crítico de arte y comisario, que en este momento era director del *Museu de Arte Moderna* do Rio de Janeiro (MAM RIO) y del *Museu*

Nacional de Belas Artes (MNBA), situado en la misma ciudad, asume la parte conceptual de la implantación. Mientras ella, museóloga, se dedicará a la implementación de las áreas expositivas. Se reconoce que los dos profesionales trabajaran en la conceptualización del espacio porque enviaron

todos los detalles de lo que se podía hacer en el espacio de 800 metros cuadrados que servirá de sede al primer Museo de Artes Plásticas en Espírito Santo, que sirvió de base para la secretaría [de cultura] enviarse el pedido presupuestario para la compra de los equipamientos al Ministerio de Educación (Frizzera 1998a, 1).

Aunque existan varios indicios de la existencia de un documento oficial redactado por los dos técnicos, este no fue localizado en esta investigación. Lo únicos dados del proyecto inicial de comisariado y museología son los manifiestos en el documento enviado al Ministério da Educação en 1995, una solicitud presupuestaria.

Este texto relata que Herkenhof y Moraes no pudieron concluir sus trabajos debido a los recortes de presupuestos. El proyecto fue interrumpido en la segunda etapa del cronograma planeado. Por lo que se hacía necesario – y estaba incluido en la planilla de costes – la recontractación de sus planeadores para que siguiesen con el proyecto del museo.

Con el edificio parcialmente terminado, en diciembre de 1995, se procede a una inauguración del museo. El espacio es inaugurado, como acto final de mandato del actual gobierno, faltando equipamientos internos, instalación de puertas y ventanas y sin ninguna pieza de colección.

La colección que tendría el museo es otro punto que empieza a incomodar. Al final, si no existían presupuestos para terminar el edificio, había que preguntarse cómo serían adquiridas las obras prometidas por el Estado para su acervo. En cuanto a esto señala Lindemberg (en Mendes Filho 1995, 1) que habrá espacio para las líneas académicas y contemporáneas. Artistas locales como Levino Fanzeres, Homero Massena, Álvaro Conde y Celina Rodrigues llegarían a través de la colección que el Estado ya poseía y las obras contemporáneas serían adquiridas a través de donaciones al museo por artistas o empresas. Eximiendo con esto a los poderes públicos de responsabilizarse por estas adquisiciones o desarrollar políticas más consistentes para lograrlo.

Pero hasta finales del año 1996 el museo permanecía cerrado y no se notaban grandes avances en el proyecto. El descompás de las informaciones sumada a la tardanza en la conclusión de las obras, comenzó a encender la llama de insatisfacción en el medio artístico local, que prontamente se lanzaría a buscar respuestas y a cobrar acciones del gobierno. Defendían que el museo, aunque tardase, debería estar completamente terminado y adecuado para su funcionamiento en el momento de la inauguración. Además de las deficiencias físicas y técnica, debería tener el cuadro de trabajadores completo y especializado (Eller 1998, 7).

Por otro lado, sectores del gobierno justifican que era necesario cumplir los plazos establecidos por el Ministerio y que el museo necesitaba ser inaugurado lo antes posible. En cuanto a las exposiciones, defienden que el edificio no tiene condiciones de albergar exposiciones importantes. Para esto debería haberse pensando en una obra nueva. Apuntan a problemas como la reducida área de la edificación; a su ubicación en el centro de la ciudad, en una vía con gran tránsito, que conlleva problemas de polución atmosférica y sonora; y a la falta de seguridad de esta zona. Proponen entonces que el museo sea utilizado para exposiciones en pequeño formato de artistas locales (Eller 1998, 9).

Fig. 2. FOLLETO DISTRIBUIDO POR EL SINDICATO DE LOS ARTISTAS PLÁSTICOS DE ESPÍRITO SANTO, 1997

©Archivo MAES.

Pese a la convocación de manifestaciones y listas de firmas, el museo fue inaugurado en 18 de diciembre de 1998, recibiendo el nombre de “Museu de Arte do Espírito Santo” (MAES). Se da noticia de la inauguración como de una victoria y un hallazgo. La victoria es acreditada a la inauguración del espacio, después de casi diez años desde su concepción. El hallazgo hace referencia a la exposición inaugural: una muestra retrospectiva del artista contemporáneo Dionísio del Santo, nacido en el Estado, que en este momento contaba con 74 años de edad (Frizzera 1998b, 4). Sobre la victoria, el Secretário de Estado de Cultura e Desporto asegura que en verdad lo ideal sería tener un edificio contemporáneo que pudiera reunir la colección del Estado y recibir grandes exposiciones [sic], “pero este es el museo que podemos tener” (*Ibidem*).

En cuanto a los proyectos de comisariado y de museología, la entonces coordinadora del espacio, Teresa Giubert afirmó que se mantuvo fiel al programa de Herkenhoff y Moraes, ya que los dos no volvieron a trabajar en función de su implantación, como hemos dicho antes. Cuenta que el espacio funcionará – como previsto por el comisario – con propuestas pedagógicas, además de estar abiertos a exposiciones nacionales, poniendo al Estado en el circuito de las grandes muestras (*Ibidem*).

Las condiciones del espacio en la inauguración, como temía la clase artística, distaban de ser las adecuadas. En los aspectos físicos faltaba la climatización, filtros para la luz en las ventanas, alarmas de seguridad y el montaje del almacén para las obras. Con relación al personal faltaba personal de seguridad y no se había realizado ningún proceso de selección. Funcionarios de otros sectores fueron desplazados al espacio, sin adecuarse a la especialización pretendida. El MAES no contaba con Regimiento interno y con Manual de Procedimientos (Lindemberg 1998, s.p.).

Esta narrativa sobre la historia de la creación del MAES – con sus encuentros, desencuentros, idas, venidas, logros, fracasos y polémicas – se hace fundamental para entender el desarrollo posterior del espacio. Percibir como las políticas públicas son dispensadas a la cultura y al patrimonio y, como estos tienen que amoldarse y encontrar grietas donde puedan desarrollar su trabajo, sin confrontarse en demasía. En los primeros años del museo, más que preocuparse por el aspecto conceptual del espacio, la gestión tuvo que suprimir estas carencias básicas. A partir de este momento las otras cuestiones pudieron ser mejor desarrolladas, llegando a un panorama alentador en la actualidad.

Sobre los objetos: las exposiciones temporales y la reproductibilidad

La exposición que inauguró el MAES presentará dos características que permearán su perfil en el desarrollo de su historia: la celebración, exclusivamente, de exposiciones temporales y el concepto de reproductibilidad, que será defendido como factor distintivo.

La inexistencia de estudios previos de las colecciones y la falta de un montaje permanente de ellas – posiblemente causados por una inauguración apresurada – conllevó a la realización de una exposición completa dedicada a un solo artista, siguiendo los moldes de una exposición temporal, ya que ninguna obra era parte de su colección. A partir de esta primera muestra todas las que siguen serán temporales – siendo pocas las que presentan las colecciones del Estado. Aunque, según Ana Luisa Bringuentti (2011), comisaria del museo, a partir de 2008 han existido algunas iniciativas de incorporar al espacio una sala de muestra de la colección.

Intentar enmarcar el MAES dentro de una de las tipologías de museos que utilizamos actualmente se nos hace bastante complejo. No se trata de un espacio tradicional expositivo, pues no cuenta con muestras permanentes. No obstante, tampoco lo podríamos insertar en el conjunto de los museos posthistóricos. Pues esto, como define Ascensión Hernández Martínez es un “contenedor vacío que carece de colección permanente, pero que sin embargo desarrolla una importante actividad cultural” (2003, 130). Como hemos visto, en nuestro caso, el espacio posee una colección permanente, que no es exhibida.

El museo está dividido en cinco salas expositivas, *hall*, área administrativa, biblioteca, auditorio, almacén y áreas de servicios. Actualmente los servicios están concentrados en la planta baja, mientras las salas expositivas y auditoria en la superior. Percibimos que su área expositiva es bastante reducida, en cuanto que su colección es numerosa y diversa. La diversidad de esta colección hace que la labor de diseño de una muestra permanente coherente para un área tan limitada sea muy compleja. Siendo así, la inclinación a las muestras temporales tiende a maximizar la utilización de los recursos disponibles de su colección.

Por otro lado, no podemos perder de vista que siendo el único museo dedicado a las artes plásticas en el Estado, las muestras temporales enriquecen la posibilidad de oferta, que presentando un calendario más diverso y animado, estimulan el interés de diversos sectores de público – incluso los no habituales – ampliando el número de visitantes del museo (Belcher 1994, 81). Al final “sin público no existe museo, por lo que cualquier actividad debe encaminarse a satisfacer las demandas socioculturales de los visitantes reales y abrir caminos a los potenciales” (Díaz Balerdi 2008, 127). En lo que dice respecto a

los visitantes potenciales que – diferentes de los habituales provienen de conjuntos muy distintos, con intereses diversificados y heterogéneos – la alternancia y abanico posible de las muestras temporales suelen producir en estos sujetos mayor interés o, mayor posibilidad de crear interés.

El Consejo Consultivo del MAES² intentó identificar en esta diversidad del conjunto de obras de la colección del museo, una característica común que las reuniera y pudiera darles un rasgo de identidad. En reunión realizada en 2008, dieron el veredicto: la reproductibilidad (Bringuentti 2011). Entendamos que se refieren a las obras de arte realizadas utilizando las técnicas reproductivas. Incluyendo en estas desde las formas más tradicionales, como el grabado, hasta sus desdoblamientos posteriores como la fotografía, el cine y el vídeo.

Entendamos el porqué de esta elección. Al terminar la primera exposición del museo en 1998, el artista Dionisio del Santo donó a la colección del espacio 79 de las obras expuestas (Museu de Arte do Espírito Santo 2006, 2). Una importante parcela de estas obras eran serigrafías y xilografías, principal lenguaje del artista. Después de su fallecimiento, ocurrido en 1999, la familia donó al museo otras obras para complementar su colección. Entre ellas también importantes ejemplares de grabados.

En este mismo año, un proyecto de Ley fue presentado a la Cámara del Estado, donde sugiere el nombre de Dionísio del Santo para el Museo de Arte, en homenaje tras su reciente fallecimiento³.

De esta forma cuando el Consejo busca en la colección del museo algo que lo caracterice encuentra esta importante colección del artista, la principal monográfica de la institución. Tengamos en vista que además, el espacio carga su nombre como apellido. Como ha sido Dionisio un importante grabador – y que por estas fechas estaba siendo redescubierto – también es conveniente que se asocie el museo, y su nombre consecuentemente, a las técnicas reproductivas de las obras de arte.

No hemos encontrado indicios de cuños conceptuales relacionados a esta elección. Nada relacionado a una primera relación, casi inmediata, que haríamos a Walter Benjamin y *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* ([1936] 1989). No se perciben intenciones de “masificación de las producciones artísticas”, “críticas a la noción de autenticidad y a la autonomía de las obras” y ni “desvincular lo producido de la tradición”⁴, algunas de las cuestiones que expone Benjamin y que nos son tan recurrentes en las investigaciones teóricas del arte contemporáneo. Aunque pudiera ser interesante – y quizás peligroso – utilizar algunos de estos conceptos, lo que vemos en la noción de técnicas reproductivas utilizada pelo MAES compite, exclusivamente, al aspecto formal de realización de las obras.

Si bien encontramos varias exposiciones anteriores a la reunión del Consejo que exponen obras realizadas a partir de técnicas reproductivas – destacamos dos exposiciones de Mini Grabado en 2000 y 2001, muestra del Foto Club del Estado también en 2001 y la exposición de Camille Claudel de 2006 – será a partir de la exposición *Andy Warhol – Arte e Práticas para o dia a dia*, realizada en 2009, que este aspecto será asumido de forma consciente por la institución (Bringuentti 2011).

Al contrario de una muestra de grandes íconos de la producción del *mito pop* – como las Marilyn's, las Sopas Campbell's o las Cajas de Brillo – esta intentó demostrar que, más que de los productos finales, el legado del artista depende de su proceso creativo. Se reúnen así, obras que constituyen una visión particular de su producción: vídeos, instalaciones,

grabados, papel de pared, revistas y publicaciones, documentación fotográfica, además de archivos personales y material audiovisual.

El concepto central de la curaduría, de Jessica Gogan del *Andy Warhol Museum*, fue el de enfatizar el proceso experimental del artista y comprometer a distintos sectores del público a las prácticas artísticas de Warhol. Prácticas estas que son índices en la comprensión del arte contemporáneo ("Maes recebe a exposição Andy Warhol - Arte e Práticas para o dia a dia" 2009).

Obras del artista y documentos fueron exhibidos siguiendo el modelo de las exposiciones más tradicionales. Mezclados con ellos utilizaron los recursos interactivos – fáciles de ser asimilados en la obra del artista – para la inserción (y participación) del público. Fue ofrecida una mesa de serigrafía, donde podían manipular y estampar imágenes; una cámara de vídeo donde podían hacer sus propios *Screen Tests*⁵; y una fotocopidora, para documentar los objetos personales que los visitantes cargan consigo, haciendo mención a las *Cápsulas del Tiempo*⁶ producidas por el artista.

FIG. 3. MESA DE SERIGRAFÍA PRESENTE EN LA MUESTRA ANDY WARHOL – PRÁTICAS DO DIA A DIA, 2009, DONDE LOS VISITANTES ERAN INVITADOS A MANIPULAR E IMPRIMIR IMÁGENES, ALUDIENDO A LA TÉCNICA MÁS UTILIZADA POR EL ARTISTA.

©Archivo MAES.

La presencia de las técnicas reproductivas estaban presentes tanto en la producción de las obras del artista: serigrafías, papel de pared, videos y fotografías polaroids; cuanto en los instrumentos utilizados como recursos educativos. Entendamos además que el uso de estas técnicas en la obra del artista pop tienen relación directa con la poética de su trabajo: incorpora y asimila en la reproducción masiva de íconos populares en el avasallador cambio de la sociedad de los años 1960 a 1980.

Pensada de esta forma, la exposición traía en sí los recursos de educación e interacción. En esta muestra surgen dos nuevas formas de tratamiento de esta vena educativa: el trabajo pedagógico pensado a la par con el comisariado y la expansión de las actividades del museo, con acciones directas, fuera de sus muros físicos, como ampliaremos posteriormente.

A partir de esta exposición se hinca el concepto de la reproductibilidad como característica que da singularidad al MAES. El carácter innovador de esta muestra, también despierta la posibilidad de que el concepto formal de los objetos (reproductibilidad) siga en las posteriores exhibiciones llevadas de mano con el protagonismo de las actividades pedagógicas. Es el momento donde se entiende de mejor manera que las técnicas reproductivas proporcionan un gran abanico de posibilidades para los trabajos educativos.

Sobre los sujetos. El desarrollo de las acciones educativas

Como se preveía desde antes de la inauguración del MAES, el espacio debería colaborar al aspecto educativo con relación a las artes en el Estado. Se pensaba al principio que a través de la actuación de técnicos sería realizada una labor con las escuelas privadas y públicas del Estado con la programación de visitas guiadas y otras actividades como presentación de vídeos y conferencias (Mendes Filho 1995, 1).

Al principio del funcionamiento algunos acuerdos fueron firmados, como en los trabajos en conjunto con la Universidad Federal local, que fueron y son escasos. Un ejemplo es la colaboración en 2001 para el montaje de la exposición *A Essência e seus fragmentos* del artista Rafael Samú. Esta fue la primera muestra donde se elaboró un material educativo (textos para profesores, texto literario y guión para lectura de imágenes) además de un taller de mosaico.

A partir del año 2002 el MAES irá a definir y sistematizar su papel en el campo de las acciones educativas, creando en el año 2003 el Departamento de Arte Educación. En este momento se firman acuerdos con la *Secretaria de Estado de Educação* y todo el proyecto educativo del museo irá gradualmente ganando fuerza, coherencia y un papel protagónico dentro de la institución.

Entre 2002 y 2004 se producirán una serie de novedosas y experimentales propuestas tanto en el campo de comisariado como del educativo. En 2003 organizan la exposición *Pausa*, donde presentaron seis artistas contemporáneos mezclados a las obras de la colección del museo con la intención de "proponer una rápida cartografía de relaciones establecidas entre el hombre y el tiempo" (Coradello 2003). Puestos lado a lado obras en soporte tradicional (como las serigrafías de Dionisio del Santo y las pinturas de Gabriela Machado) con otras propuestas investigativas vinculadas con las dinámicas del arte contemporáneo (las máquinas eléctricas de Mauricio Salgueiro y la instalación *en proceso* de Mara Perpetua)⁷.

De acuerdo con Célia Ribeiro (2011), en este momento coordinadora del Departamento de Arte Educación, la acción educativa en esta muestra – además de las visitas guiadas que acontecían desde la inauguración (a esta acudieron 843 alumnos provenientes de 44 instituciones de enseñanza) – contó con la muestra de dos videos arte: *Pele* de Neusa Mendes y *Pausa. Mara Perpétua* de Francinardo Oliveira, que documentaba las intervenciones de la artista en el proceso de construcción de su instalación en el transcurrir de la exposición. La otra actividad, probablemente la más novedosa era un ejercicio de sinestesia de transcripción gráfica de sonidos ambientales, de ritmo corporal y diseño ciego a partir la instalación producida por la artista Gabriela Machado: un enorme enmarañado de hilos blancos pendientes del techo. El objetivo del ejercicio era

vivir los conceptos desarrollados en las obras de los artistas de la muestra (Museu de Artes do Espírito Santo 2006, 11).

Es importante destacar que en estos momentos el Departamento Educativo contaba, además de su coordinador, con un asistente responsable del espacio – estos dos cargos fijos, pero que no fueron contratados específicamente para estas funciones, más bien desplazados de otros sectores – para las mediaciones⁸. Los mediadores son contratados de forma temporal, de prácticas. Son estudiantes de carreras universitarias relacionadas a las artes (en su mayoría provenientes de los cursos Licenciatura en Artes Visuales, en Artes Plásticas y en Diseño). Este modelo de gestión basado en las exposiciones temporales, no repercute en la calificación de los cuadros técnicos de las instituciones (Anjos y Farias 2007), importando más “la generación de una imagen institucional y de publicidad que la consolidación de profesionales en las plantillas o la construcción de múltiples interpretaciones sobre las colecciones permanentes” (Padró 2003, 57). La frecuente rotación de los cuadros de funcionarios – en todos los niveles jerárquicos – hace que se obvie un estudio hondo de las colecciones, además de producir miradas dispares hacia los conceptos del museo, entre una gestión y otra.

Gradualmente, a partir del año 2005, percibimos que las acciones educativas recurrentes como desdoblamiento de las exposiciones se establecen en algunas líneas: mediaciones a escuelas y público en general; cursos de formación de profesores; ciclos de conferencias o coloquios; presentación de videos; y talleres que pueden ser desarrollados tanto en el museo cuanto en las escuelas, u otros sitios de donde provengan los grupos (Museu de Arte do Espírito Santo 2006; Ribeiro 2009; Chisté y Macêdo 2011).

Para que entendamos mejor como estas acciones son propuestas en el museo, cabe aquí hacer una breve descripción. Las mediaciones, como hemos dicho, son realizadas por estudiantes universitarios con contratos de prácticas laborales. Antes de las exposiciones se realizan estudios sobre el artista, escuela, periodo, historia y tendencia artística, dirigido por la Coordinadora del Departamento Pedagógico. A partir de esto se elaboran guiones que deberán ser utilizados para cada uno de los grupos de importancia que recibe el museo: escolares, turistas, tercera edad, familia y grupos sociales. Recientemente lograron que fuesen contratados – de manera provisoria – dos educadores en artes, que trabajan directamente con el equipo de mediadores, funcionando como una especie de brazos de la coordinación del departamento (Bringuentti 2011).

Fig. 4. MEDIACIÓN A GRUPO ESCOLAR DURANTE LA EXPOSICIÓN BEATRIZ MILHAZES: GRAVURAS. MAES, 2010.

Fotografía de Yuri Aires © Archivo MAES.

Los cursos de formación de profesores, llamados *Encontros de Arte-Educação* son encuentros realizados en el auditorio del museo que pueden ser establecidos en convenio con la Secretaría de Estado de Educación – que envía determinada parcela de profesorado a los encuentros – o abierto a todos los docentes que deseen participar. Normalmente son invitadas personas externas al museo para que los suministren y son producidos materiales didácticos sobre la muestra para el trabajo en las escuelas (Ribeiro 2009; Chisté y Macêdo 2011).

Los ciclos de conferencias acontecen en el discurrir de las exposiciones, en varios encuentros semanales. Buscan temáticas referentes al contexto de la exposición y expertos son invitados para administrarlas. En algunas muestras, además de las conferencias son realizados coloquios, donde dos expertos de áreas de conocimiento distintas son invitados a intercambiar las experiencias y sensaciones acerca de determinado tema con el público. Normalmente ocurren en horario posterior al cierre del museo en las noches, dando más facilidad a la movilidad del público.

Los ciclos de vídeo o de cine realizados durante cada exposición son llamados de *MAES na tela*. Suelen tener algunos modelos de ejecución. Pueden ser presentación de películas directamente relacionadas al artista o temática de las exposiciones. Como ocurrió en la muestra *Camille Claudel A sombra de Rodin*, con la exhibición del largometraje *Camille*, 1998, del director Dominique Rimbault (Ribeiro 2009). En otros casos se elige uno de los temas abordados por la muestra y se selecciona una lista de vídeos o películas plausibles de ampliarlos. Para la exposición *O Louvre e seus visitantes*, por ejemplo, se ha seleccionado cintas que buscaban reflexionar sobre la manera como fueron formadas las colecciones históricas de museos europeos (Bringuentti 2011). Las películas son presentadas

semanalmente y para cada una fue invitado un especialista en la asignatura, de manera a introducir la discusión.

Los talleres pueden ocurrir dentro del espacio del museo o en otros sitios de trabajos de los grupos que reciben la mediación. Se presentan como interesantes ejemplos los talleres de *grafittis* realizados junto con el *Instituto Tamojundo*⁹ en la exposición *Rembrandt e a arte da gravura*. Posteriormente a conversaciones con jóvenes moradores de periferias, recibieron una visita mediada a la exposición que culminó en la realización de un *graffiti* de 50 m2 en el MAES en la sala destinada a la colección permanente. Partiendo de que Rembrandt producía una obra costumbrista, inspirada en su realidad, buscan que el acercamiento a la obra del artista se dé en la contemporaneidad partiendo de la experiencia citadina más cercana a este grupo. Los talleres de *grafittis* fueron repetidos en la exposición *Beatriz Milhazes: gravuras*. En otras muestras los talleres son hechos por los profesores, en su retorno a las clases utilizando material didáctico que fue proporcionado por el MAES. En este sentido, en las exposiciones *Editais 11* y *Sobrevivência* en el propio catálogo de la exposición fueron anexadas al final reproducciones de las obras expuestas que en su otra cara tenían sugerencias para las actividades en clase.

Como citamos anteriormente, la muestra *Andy Warhol – Práticas para o dia a dia*, insertó algunas novedades al programa educativo, que fueron paulatinamente incorporadas a los proyectos del museo. Al contrario de las muestras tradicionales donde el objeto juega el papel fundamental y, por consiguiente también el proyecto del comisariado (Díaz Balerdi 2008), en esta exposición percibimos que a los objetos (obras) y a los sujetos (espectadores) se les ha dado la misma importancia. La aparición de los Departamentos educativos, tras a un supuesto alcance del protagonismo del sujeto en las instituciones museísticas – como ya existía en el MAES – van a trabajar en una estructura aún jerarquizada y escalonada, donde lo que viene primero es el proyecto del comisariado y posteriormente son pensados los caminos educativos que deberán abordar. Un paso en dirección a un museo como lugar de duda, controversia, y de democracia cultural, como espacio relacional, transdisciplinar e indagador. Se trata de horizontalizar estos roles, donde los distintos departamentos tienen importancia similar y las exposiciones son elaboradas en conjunto, percibiendo las necesidades y posibilidades de cada frente (Padró 2003, 52-59). Acreditamos que la propuesta de la exposición *Andy Warhol – Práticas ...* partiendo de estos presupuestos, alcanzó un logro considerable e influyó a las futuras propuestas del Museo.

Otro punto novedoso de la muestra fue llevar el trabajo pedagógico para fuera del museo de manera directa. Esta fue la primera experiencia de este formato pensada por el MAES. Si bien no la volverán a repetir, con la misma ambición, sin dudas creará una discusión crítica sobre las propuestas educativas que se venían produciendo y empiezan a explotar nuevas posibilidades.

La idea original de la acción partió del grupo *Radical Urban Silkscreen Team* – del *The Andy Warhol Museum* de Pittsburg – que promueve acciones en espacios urbanos en las cercanías de las instituciones museísticas donde se expone la muestra de Warhol, tendiendo “a interferir positivamente en la relación de los individuos de las comunidades a través de las propuestas artísticas y de los conceptos presentados” (Chisté y Macêdo 2011, 13). Para la acción en el MAES buscan a una comunidad periférica – aunque inserta en el centro de la ciudad –, una *favela* cercana al museo de nombre Piedade, que dará el nombre al proyecto: *Piedarte*.

Un grupo de artistas e investigadores realizaron talleres y encuentros con los niños moradores de la zona, buscando ampliar y re significar su mirada en relación al arte y, principalmente, en relación a su comunidad. Posterior al trabajo en la zona, los niños fueron llevados a la exposición del museo y al final fue realizado un ciclo de conferencias donde varios investigadores pudieron reflexionar sobre este tipo de experiencia.

Sin ahondar en los logros y las dificultades del proyecto, compartimos la opinión del profesor Lincoln G. Días (2010) – uno de los conferencistas del ciclo sobre el *Piedarte* – que expone que más que una “gestión cultural” de los moradores de la Piedade hacia el museo, lo que se produjo de mayor valor fue la gestión hacia los individuos de la comunidad y a los datos culturales que constituyen su identidad específica.

No obstante, lo que se empezó a buscar, de manera más consciente, fue la inclusión, en el público frecuente del museo, de los habitantes de las comunidades periféricas. Siendo uno de los grupos prioritarios mapeados por el museo, que los nombra grupos sociales. A diferencia de la propuesta del *Piedarte*, lo que buscan ahora es llevarlos (físicamente) al museo y proporcionar visitas guiadas y actividades dirigidas hacia ellos. Es un modelo de cultura institucional que Carla Padró (2003) sitúa al medio de una más tradicional y otra realmente crítica y contestadora. Para el compromiso de generar audiencia se ofrece un papel más relevante a comisarios, diseñadores y a los educadores, con el objetivo de aportar nuevas experiencias a distintos segmentos de la población, utilizando las exposiciones como ejes desde donde se fomentan los programas o recursos dirigidos desde múltiples adaptaciones a ciertas parcelas de la población.

Todas estas actividades además de vincularse al propósito educativo del MAES insertan los modelos de centros culturales surgidos a partir de la década de 1960. Buscando soluciones en este abanico de posibilidades intenta convertir el museo en un centro de cultura viva y participativa (Bellido Gant 2001, 182). Lo que apunta a la verdad, pues se percibe que en el pasar de los años, con el fortalecimiento de las actividades tanto expositivas, como educativas, el MAES se ha convertido en un importante núcleo de conocimiento e irradiación del arte en Espírito Santo.

Consideraciones finales

Podemos percibir en el transcurrir de la historia del MAES que de los dos factores que actualmente le caracterizan, uno no fue una elección: optar por la difusión y promoción de las obras realizadas por técnicas reproductivas parte de una imposición de las limitaciones de su espacio y de un análisis del material disponible en su colección. Ahora, partiendo por esta opción se entiende el abanico de posibilidades educativas que le son ofrecidas, haciéndose así la elección por el fortalecimiento del trabajo pedagógico en el museo.

Podemos notar que el trabajo del museo se fue consolidando con el paso del tiempo y ha logrado importantes logros en lo que dice respecto a la ampliación de su papel en la región donde se ubica. Aunque, y es importante destacar con base al material analizado, la realización de estudios más criteriosos sobre su colección y sobre la real efectividad de su trabajo pedagógico, son fundamentales para la implementación de metodologías que alcancen y contaminen, de manera vigorosa, la comunidad envolvente.

BIBLIOGRAFÍA

- Anjos, Moacir dos y Agnaldo Farias. org. 2007. *Geração da Virada 10 +1: Os anos recentes da arte brasileira*. São Paulo: IMESP.
- Belcher, Michael. 1994. *Organización y diseño de exposiciones. Su relación con el museo*. Gijón: Trea.
- Bellido Gant, María Luisa. 2001. *Arte, museos y nuevas tecnologías*. Gijón: Trea.
- Benjamin, Walter. [1936] 1989. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. In Benjamin, Walter. *Discursos Interrumpidos I*. Traducido por Jesús Aguirre. Buenos Aires: Taurus.
- Chisté, Priscila S. y Érika S. Macedo. 2011. *Caderno MAES. O museu como espaço de formação*. Vitória: Secretaria de Estado de Cultura.
- Coradello, Fabricio. 2003. Pausa. *Notícias Secult*, <http://www.es.gov.br/site/noticias/show.aspx?noticialId=3111> (consultado en octubre 21, 2010).
- Dias, Lincoln G. 2010. *A solidariedade difícil*. (Texto inédito escrito para el Ciclo de Conferencias: Teorias e processos de agenciamentos culturais em campo ampliado, realizado no Museu de Arte do Espírito Santo, Vitória).
- Díaz Balerdi, Ignacio. 2008. *La memoria fragmentada. El museo y sus paradojas*. Gijón: Trea.
- Eller, Maria. 1998. Museu de arte à vista. *Jornal Metropolitano - Ping pong*. Núm. II-38: 9.
- Esteves, Ivana. 1995. Museu de Artes Plásticas. Um belo prédio vazio. *Gazeta - Caderno Dois* Octubre, 20: 1.
- Frizzera, Rose. 1998a. De portas abertas para a cidade. Museu de artes plásticas do Espírito Santo inaugura hoje com expressiva retrospectiva do capixaba Dionísio del Santo. *A Gazeta*, 18:4.
- Frizzera, Rose. 1998b. Um museu no compasso da espera. *A Gazeta - Caderno Dois* Julio, 16: 3.
- Hernandez Martinez, Ascensión. 2003. Museos para no dormir: La postmodernidad y sus efectos... In *Museología crítica y arte contemporáneo*, coord. David Almazan, dir. Jesús-Pedro Lorente, 125-144. Zaragoza: Prensas Universitarias.
- Lindemberg, Maria Helena. 1998. Opinião do Leitor. *A Gazeta*, 23:6.
- Maes recebe a exposição Andy Warhol - Arte e Práticas para o dia a dia. 2009. *Notícias Secult*. http://www.secult.es.gov.br/?id=/espacos_culturais/hotsites/maes/noticias/materia.php&cd_matia=934 (consultado em Outubro 21, 2011).
- Malfavaum-Beltran, José Trinidad. 2003. La obra de arte, su reproductibilidad técnica y masificación. *Revista Ciencia y Mar*. 19(1):25-32.
- Mendes Filho, Alvaro. 1995. Um referencial para a arte de qualidade. Museu de artes plásticas do Espírito Santo ganha sede para acervo. *A Gazeta - Caderno Dois*. Enero, 4:1.
- Padró, Carla. 2003. La museología crítica como una forma de reflexionar. In *Museología crítica y arte contemporáneo*, coord. por David Almazan, dir. Jesús-Pedro Lorente, 51-70, Zaragoza: Prensas Universitarias.

Ribeiro, Celia A. 2009. Coordenação do Setor de ação educativa. Museu de Arte do Espírito Santo MAES. 2003 a 2007. *Artedu-Celialice*. <http://artedu-celialice.blogspot.com/2009/04/coordenacao-do-setor-de-acao-educativa.html> (consultado en Octubre 16, 2011).

Santos, Renata Ribeiro dos. 2011. *Musealización, Espacio y Arte Contemporáneo. El caso de Vitória, Brasil*. Tesis de máster en Historia del Arte: Conocimiento y tutela del Patrimonio Histórico, Universidad de Granada.

Teixeira Coelho, José. 1999. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Fapesp/Iluminuras.

Zardini, Fabíola. 2003. Pausa no MAES. *Século Diário*. Septiembre, 26, <http://www.seculodiario.com.br/arquivo/2003/setembro/26/cadernoatracoes/exposicoes/index.asp> (consultado en Octubre 20, 2011).

ANEXOS

Material Complementario

Bringuentti, Ana Luiza. Entrevista conducida por la autora en 27 de julio de 2011, en el *Museu de Arte do Espírito Santo*, 52'40".

Museu de Arte do Espírito Santo. 2006. *Museu de Arte do Espírito Santo: 2003-2006*. (Texto inédito). Relatorio de las actividades del Museu de Arte do Espírito Santo entre los años 2003-2006, presentado a la Secretaria de Estado de Cultura. Vitória: Museu de Arte do Espírito Santo.

Regimento interno. Museu de Arte do Espírito Santo Dionísio Del Santo. 2008. Texto inédito. Vitória.

Proyecto de Ley 119/1999 de 7 de junio de 1999.

Sarnaglia, Melina Almada. Entrevista conducida por la autora en 4 de agosto de 2011, en el *Museu de Arte do Espírito Santo*, 48'30".

Ribeiro, Celia A. Entrevista conducida por la autora en 23 de octubre de 2011 en Granada, 32'20".

NOTAS

1. Este estudio es parte de la disertación fin de máster, titulada: *Musealización, Espacio y Arte Contemporáneo. El caso de Vitória, Brasil*. Fue presentada en diciembre de 2011 al programa Máster en "Historia del Arte: Conocimiento y tutela del Patrimonio Histórico" en la Universidad de Granada, bajo la tutoría del Dr. Rodrigo Gutiérrez Viñuales.

2. El Consejo Consultivo del MAES se formó con por un grupo de especialistas, invitados por la Dirección del museo, con la finalidad de trazar algunas metas y características conceptuales que el espacio debería seguir. La reunión fue celebrada en 2008 y en ella uno de los puntos principales que fueron definidos era la elaboración de un Regimiento interno para el MAES (Bringuentti 2011). El acta de esta reunión no fue ubicada. Sobre la formación del Consejo Consultivo según el Regimiento Interno del MAES (14 de noviembre de 2008) – pero que debe ser aprobado y publicado para que entre en vigor – será designado por la SECULT (Secretaria de Estado da Cultura) y deberá contar con los siguientes miembros: 1. El Secretario de Estado de Cultura como presidente; 2. El Director del "Museu de Arte do Espírito Santo"; 3. Un profesor de la

Universidade Federal do Espírito Santo; 4. Dos críticos de arte; 5. Un educador en arte; 6. Un representante de reconocida actuación en el área de la cultura en el Estado. Estos tendrán un mandato de dos años y las reuniones se darán por los menos una vez por semestre (*Regimento interno. Museu de Arte do Espírito Santo Dionísio Del Santo* 2008, 3-4).

3. Proyecto de Ley 119/1999 de 7 de junio de 1999.

4. Algunas de estas cuestiones referentes a la obra de arte y su desarrollo mediante las técnicas de la reproductibilidad técnica, propuestas por Walter Benjamin, son hondamente abordadas en el texto *Arte Reproductividad técnica y masificación*. Véase Malfavaum-Beltrán (2003, 25-32).

5. Los *Screen Tests* son una especie de retrato cinematográfico que Warhol realizó entre los años 1963 y 1966. Famosos o anónimos que pasaban por *The Factory* eran invitados a plantarse delante de la cámara por aproximadamente cuatro minutos, con la única instrucción de ponerse ahí. Como resultado reunió cerca de quinientos retratos mudos, en blanco y negro. En la exposición del MAES los visitantes podían participar creando su retrato en los mismos moldes pensados por Warhol. Véase http://www.warhol.org/sp/aract_screentest.html (consultado en septiembre 28, 2011).

6. Las *Time Capsules* fueron el más grande proyecto de colección de Andy Warhol. Comenzadas en 1974 en ellas guardó materiales referentes a su trabajo y un enorme registro de su vida cotidiana. Posiblemente haciendo referencia a las cápsulas del tiempo históricas – con noción existente desde Mesopotamia, pensadas para almacenar “memoria” a las generaciones futuras – las cajas de Warhol fueron descubiertas posteriormente a su muerte en 1987, y con la posterior inauguración del *The Andy Warhol Museum* en 1994, fue cuando se pusieron a disposición de comisarios, académicos y público en general. Algunas *Cápsulas del Tiempo* estuvieron expuestas en el MAES, en una sala que hacía alusión a la vida del artista. Véase <http://www.warhol.org/collection/archives/> (consultado en septiembre 28, 2011).

7. Para ahondar en los aspectos de concepción, montaje y artistas presentes en esta muestra véase: Coradello (2003) y Zardini (2003).

8. Empezaremos desde este punto a utilizar el término *mediación* para las acciones producidas en las visitas al museo. Esto porque a partir de este momento utilizan esta palabra desplazando otras como monitoría o visitas guiadas. El guía también se suele nombrar *mediador* (Ribeiro, 2009 y Sarnaglia, 2011). Para aclarar las definiciones de esta *mediación* que es colocarse entre dos posiciones (la obra y el público en nuestro caso) de modo a esclarecerlas una con relación a la otra. Sobre *mediación cultural* Teixeira Coelho (1999, 248) define que son procesos de diferente naturaleza, cuyo objetivo principal es promover el acercamiento entre individuos y la colectividad y obras de arte.

9. El *Instituto Tamojundo* es una organización, sin fines de lucro, con sede en Vitória. Trabajando con jóvenes de comunidades periféricas desarrollan actividades de intervenciones urbanas a través del arte, cultura y medio ambiente, deportes y ocio. Véase <http://www.institutotamojundo.org.br> (consultado en agosto 15, 2011).

RESÚMENES

El estudio del proceso de desarrollo de determinado espacio dedicado a la exhibición nos posibilita entender cuáles fueron los caminos y atajos trillados para la construcción de sus rasgos identitarios. A partir de estos elementos es posible entender y analizar su trabajo actual e buscar

posibles y acertadas salidas futuras. En este artículo presentamos el caso de estudio del “Museu de Arte do Espírito Santo” (Vitória, Brasil) donde, estudiando los meandros de su formación y solidificación hasta la actualidad – a través de búsquedas en hemerotecas, archivos y entrevistas –, identificamos factores característicos que permean este proceso: la colección basada en obras realizadas con técnicas de reproducción técnica y la importante presencia de la labor educativa.

Studying the development process of a certain place dedicated to exhibitions allows us to understand which paths and shortcuts have been taken in constructing its identity features. From these elements, it is possible to understand and analyze its current work, and search for possible and proper output for the future. In this article, we present a case study of the “Museu de Arte do Espírito Santo” (Vitória, Brazil) which, by studying the meanders of its formation and solidification until the present – through research in newspaper archives, collection archives and interviews – identifies characteristic factors which permeate this process: the collection based on masterpieces created using technical reproduction techniques and the important presence of educational work.

ÍNDICE

Keywords: Museu de Arte do Espírito Santo, museum history, education, reproducibility

Palabras claves: Museu de Arte do Espírito Santo, historia del museo, educación, reproductibilidad

AUTOR

RENATA RIBEIRO DOS SANTOS

Doctoranda en Historia por la Universidad de Granada. Máster en Historia del Arte Conocimiento y tutela del patrimonio por la misma universidad. Licenciada en Artes Visuales por la Universidade Federal do Espírito Santo. Cursó Historia del Arte en la Universidad de La Habana. Experiencia laboral en atividades didáticas y en museos y galerías. Tiene como líneas de investigación: arte contemporáneo brasileño y latinoamericano y espacios expositivos.
re1981nata@hotmail.com