

UCLV
Universidad Central
"Marta Abreu" de Las Villas



FCS
Facultad de
Ciencias Sociales

Departamento
Estudios Socioculturales

TRABAJO DE DIPLOMA

Título: Puesta en valor del patrimonio a partir del proyecto sociocultural Viajando por el Museo

Autor: Achelyn Hernández Gómez

Tutores: Dra.C. Anaiky Y. Borges Machín

Dr. C. Ginley Durán Castellón

Santa Clara, Octubre, 2021
Copyright©UCLV

UCLV
Universidad Central
"Marta Abreu" de Las Villas



FCS
Facultad de
Ciencias Sociales

Academic Department
Estudios Socioculturales

DIPLOMA THESIS

Title: Setting in value of the patrimony starting from the sociocultural project Traveling through the Museum

Author: Achelyn Hernández Gómez

Thesis Director: Anaiky Y. Borges Machín Ph.D.

Ginley Duran Castellón Ph.D.

Santa Clara, October, 2021
Copyright©UCLV

Este documento es Propiedad Patrimonial de la Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas, y se encuentra depositado en los fondos de la Biblioteca Universitaria “Chiqui Gómez Lubian” subordinada a la Dirección de Información Científico Técnica de la mencionada casa de altos estudios.

Se autoriza su utilización bajo la licencia siguiente:

Atribución- No Comercial- Compartir Igual



Para cualquier información contacte con:

Dirección de Información Científico Técnica. Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas. Carretera a Camajuaní. Km 5½. Santa Clara. Villa Clara. Cuba. CP. 54 830

Teléfonos.: +53 01 42281503-1419

**“... Porque las habitaciones se han de tener lindas,
No para enseñarlas, por vanidad, a las visitas,
Si no para vivir en ellas.
Mejora y alivia el contacto constante con lo bello.
Todo en la tierra, en estos tiempos negros,
Tiende a rebajar el alma, todo, libros y cuadros
Negocios y afectos, aun en nuestros países azules.
Ornando las paredes, animando los rincones donde
Se refugia la sombra, objetos bellos que la
Coloreen y la disipen. ”**

José Martí

Dedicatoria

A mi abuela Eva, luz de mi camino, guerrera incansable, a ti debo mi vida.

A mis padres, que siempre me han aconsejado y me han guiado.

A mi niña, que es mi razón de ser y agradecerle por su excelente comportamiento.

A mis hermanas, que las quiero muchísimo y me han apoyado incondicionalmente.

A mi esposo, impresionándome cada día con sus bellos detalles.

A mi familia en general, que me quieren y me han apoyado infinitamente en estos 5 años.

A mis amistades, que están siempre a mi lado en las buenas y en las malas.

Agradecimientos

A mis padres, por hacerme quien soy hoy.

A mis tutores, por brindarme sus conocimientos, por tenerme una paciencia incansable y por la ayuda incondicional prestada.

A mi familia, por ayudarme y apoyarme en todas las formas posibles.

A la familia paterna de mi hija, gracias todos los días, son incondicional.

A mi esposo y familia, por ser tan buenas personas.

A todos los profesores, por darme sus conocimientos durante estos años sin exigir nada a cambio, los recordaré siempre.

A mi directora, su apoyo y consejos nunca faltan.

A mis compañeros de trabajo, agradecerles siempre.

A mis compañeros de grupo, fue un camino largo pero como una familia lo logramos, los llevo en el corazón.

A la Revolución por confiar en los jóvenes.

En fin, tengo a tantas personas que agradecerles ya que han influido de una forma u otra para que este sueño se haga realidad.

Gracias.

Resumen

Los museos son instituciones culturales que contribuyen a preservar la historia, con evidencias y objetos valiosos para enriquecer los conocimientos y la cultura de los pueblos. La puesta en valor patrimonial de los valores culturales que atesoran los museos es una de sus misiones más importantes y que constituye un reto para la sociedad actual. En Cuba existen numerosos museos, entre ellos están: los reconocidos como Museos de Artes Decorativas, el Museo de Artes Decorativas de la ciudad de Santa Clara, específicamente, es un centro de referencia por la colección que atesora y las actividades que realiza. Para la puesta en valor patrimonial de sus valores culturales, realiza varias acciones: la implementación de un proyecto sociocultural llamado "Viajando por el Museo". La presente investigación tuvo como objetivo general: Analizar la contribución del proyecto sociocultural mencionado para la puesta en valor patrimonial de bienes culturales del museo de Artes Decorativas de la Ciudad de Santa Clara. Para ello, se aplicaron métodos del nivel teórico como: histórico-lógico, analítico-sintético e inductivo-deductivo y empíricos tales como: el análisis de documentos, entrevistas, observación participante y encuestas. Se caracterizó el proyecto y se analizó su implementación, se obtuvo como resultado la identificación de fortalezas y debilidades que permitieron el análisis del mismo. La investigación concluyó que existe un cumplimiento de los objetivos que se planteó el proyecto sociocultural y la contribución de este a la puesta en valor de los bienes patrimoniales que atesora el museo, lo cual aporta a su posible rediseño futuro.

Abstract

The museums are cultural institutions that contribute to preserve the history, with evidences and valuable objects to enrich the knowledge and the culture of the towns. The setting in patrimonial value of the cultural values that store the museums is one of its more important missions and that it constitutes a challenge for the current society. In Cuba numerous museums exist, among them they are: the grateful ones as Museums of Ornamental Arts, the Museum of Ornamental Arts of Santa Clara's city, specifically, is a reference center for the collection that he stores and the activities that he carries out. For the setting in patrimonial value of their cultural values, he carries out several actions: the implementation of a called sociocultural project "Viajando for the Museo". The present investigation had as general objective: To analyze the contribution of the sociocultural project mentioned for the setting in patrimonial value of cultural goods of the museum of Ornamental Arts of Santa Clara's City. For it, methods of the theoretical level were applied as: historical-logical, analytic-synthetic and inductive-deductive and empiric such as: the analysis of documents, interviews, participant observation and surveys. The project was characterized and its implementation was analyzed, it was obtained the identification of strengths and weaknesses that allowed the analysis of the same one as a result. The investigation concluded that an execution of the objectives that thought about the sociocultural project and the contribution from this to the setting in value of the patrimonial goods that stores the museum, that which contributes to its possible one exists redraw future.

Índice

Introducción.....	1
Capítulo # 1: Fundamentos teóricos de la puesta en valor patrimonial de bienes culturales en museos	7
1.1. Los museos historia y evolución	7
1.2. Marco jurídico para la práctica sociocultural de los museos. Retos actuales	21
1.2.1. Retos actuales.....	26
1.4 La puesta en valor patrimonial de los museos.....	31
1.4.1 Las artes decorativas como objeto museístico	33
Capítulo # 2: Los museos de Artes Decorativas y su puesta en valor a través de proyectos.....	38
2.1 Los museos en Cuba	38
2.1.1. Los museos como agentes socioculturales	41
2.2 Caracterización del museo de artes decorativas, sus colecciones y sus valores patrimoniales.....	45
2.2.1 Las salas de exposición: su fundamentación teórica	49
2.3. Caracterización del Proyecto “Viajando por el Museo”	53
2.3.1. Resultados parciales de la implementación del proyecto sociocultural	56
2.4. Fortalezas y debilidades de la implementación del proyecto sociocultural para la puesta en valor patrimonial de bienes culturales del museo Artes Decorativas de la ciudad de Santa Clara	57
Conclusiones.....	60
Recomendaciones	61
Bibliografía.....	62

Introducción

Los museos constituyen la memoria viva de los valores culturales, nacionales y universales. Su misión fundamental es recolectar, conservar, investigar y exponer el patrimonio cultural; pero además, redimensiona su función constituyendo una importante institución gestora de conocimientos, valores éticos y estéticos.

En la literatura existen diversos referentes sobre patrimonio, bienes culturales y puesta en valor patrimonial. En la carrera de Estudios Socioculturales, actualmente Gestión Sociocultural para el Desarrollo, constituyen antecedentes de esta investigación los trabajos de diploma de: Román Torres (2006), Gómez Estévez (2006), Montalván Daly (2010), Velázquez Ferrer (2011), Brizuela Proenza (2010), Brito Riestra (2012), Hernández Negrín (2012), Acevedo Gómez (2013), González León (2014), Castro Carreras (2014), Ríos Carmenate (2016), Reyes Gallardo (2017), Salabarrías González (2020). Específicamente sobre los museos existen antecedentes desde las investigaciones de Santos Hernández (2014), Portal Rodríguez (2014) y De la Rosa Morales (2017).

La revisión de los antecedentes y las fuentes consultadas permiten constatar que a través de la historia varios han sido los conceptos relacionados con el museo desde una visión elitista y excluyente en el pasado, hasta una proyección más transformadora y socializadora.

Se conceptualiza como museo la “institución que adquiere, inventaría, conserva, expone y divulga los bienes más representativos de la historia la naturaleza y el arte. En Cuba, se considera una institución que instruye, educa y recrea a la vez” (Montenegro, 1987).

Es una institución en la que se realiza y aplica en un plano muy específico la relación entre el hombre y el objeto como parte de una realidad que incumbe a ambos a través de la colección y conservación consciente y sistemática y la utilización científica, cultural y educativa de los objetos inanimados, materiales muebles que documentan el desarrollo de la naturaleza y la sociedad (Gregova, 1980).

El papel del museo en la comunidad cada vez se hace más importante, buscando vías activas y novedosas para acercar a la población a los valores patrimoniales y

educarlos en el cuidado y conservación de la memoria colectiva, además que constituye un centro de educación permanente que funge como apoyo y complemento de los programas del proceso docente educativo de los diferentes niveles de enseñanza profundizando en la preservación y divulgación de aquellos elementos que constituyen el centro fundamental de expresión de la cultura universal, nacional y local.

En esta relación familia-escuela-museo es donde se deben sustentar las bases, desde edades tempranas del sentido de pertenencia, el amor y cuidado de la propiedad social, la preservación de monumentos, tarjas y de todos aquellos elementos que documenten los valores más auténticos de la historia y la identidad cultural.

A partir de este concepto se considera de vital importancia concebir al Museo de Artes Decorativas de Santa Clara, Villa Clara, no solo un centro que muestra los ambientes decorativos desde el siglo XVII hasta la primera mitad del siglo XX, sino también a través de los fondos que atesora, convertirse en un centro gestor de cultura y valores en su más estrecha relación con la comunidad.

De la amplia gama de proyectos socioculturales con los que cuenta dicha institución se incluye “Viajando por el Museo”, resultado del trabajo de extensión que se ha venido desarrollando a través de visitas a centros docentes de diferentes niveles de enseñanza alejados de la sede, Hogares para niños sin amparo familiar, al Centro de Desarrollo para la adolescencia, al proyecto “Para una Sonrisa” del Hospital Pediátrico Infantil José Luis Miranda, Casas de Abuelos y centros fabriles.

El presente proyecto tiene como antecedente el *Museo Móvil*, que surge durante el Período Especial, etapa en que los centros estudiantiles más alejados del radio de acción afrontaban dificultades para trasladarse hasta la institución. El proyecto consistía en llevar a la comunidad fotografías e información detallada de cada uno de los objetos sin dejar de mencionar las historias y leyendas que se tejían alrededor de estos, desarrollando así en los estudiantes la tradición oral.

Es importante incidir en la formación cultural de la población a través de diferentes vías de animación, pedagogía y didáctica de museos con el propósito de elevar el

grado de efectividad sociocultural de la institución, su vitalidad social, política, ecológica, entre otras.

La población debe ser educada en los principales valores patrimoniales a través de un diálogo permanente que permita fortalecer la identificación de su patrimonio y eduque a las generaciones futuras acerca de su herencia cultural.

Se hace necesario perfeccionar los programas y las actividades didácticas de museos a partir de acciones exhibidoras, acompañadas de programas educativos que garanticen siempre la libertad de expresión y contribuyan al desarrollo de la responsabilidad personal en la comunidad y mantengan la herencia cultural y natural.

La divulgación debe de pasar por una puesta en valor del patrimonio que requiere mostrar, repercutir, transmitir, porque todas estas acciones no son un hecho inofensivo, sino que confieren un valor añadido al propio valor intrínseco de una obra. Más allá de revalorizar la obra, hay que ponerla en relación con el ciudadano que es quien crea y protege el patrimonio.

La puesta en valor de los referentes patrimoniales por parte de la población sigue en parte, de forma implícita, los mismos principios de legitimación que esta habrá adquirido en su proceso de aprendizaje cultural (naturaleza, pasado y genio), pero otro principio adquiere un valor aún más relevante: el significado. Determinados objetos, lugares y manifestaciones, patrimoniales o no, se relacionan intensamente con la biografía de los individuos y con sus interacciones. Esto impele a la población a anteponer el significado a los principios de legitimación procedentes de la externalidad cultural (Prats, 2016, p. 7).

Situación problemática: El museo de Artes Decorativas de Santa Clara, atesora bienes culturales de gran valor. Se realizan actividades y acciones para la puesta en valor patrimonial de sus bienes culturales, una de ellas es el proyecto sociocultural “Viajando por el Museo”, el cual lleva más de cinco años de implementación, con el propósito extensionista de llevar hacia las comunidades los principales valores del museo.

Al concebir este trabajo se propone como:

Problema científico: ¿Cuál es el aporte del proyecto sociocultural “Viajando por el Museo” para la puesta en valor patrimonial de bienes culturales del museo de Artes Decorativas de la Ciudad de Santa Clara?

Objeto de la investigación: La puesta en valor patrimonial de bienes culturales en colecciones de Museos de Artes Decorativas a través de proyectos.

Objetivo general: Analizar el aporte del proyecto sociocultural “Viajando por el Museo” para la puesta en valor patrimonial de bienes culturales del museo de Artes Decorativas de la Ciudad de Santa Clara.

Interrogantes científicas:

1. ¿Qué referentes teóricos sustentan el estudio de la promoción de la puesta en valor patrimonial de bienes culturales en colecciones de Museos de Artes Decorativas?
2. ¿Qué caracteriza al museo de Artes Decorativas de la ciudad de Santa Clara?
3. ¿Qué caracteriza al proyecto sociocultural “Viajando por el Museo” del museo de Artes Decorativas de la ciudad de Santa Clara?
4. ¿Qué fortalezas y debilidades se identifican en la implementación del proyecto sociocultural para la puesta en valor patrimonial de bienes culturales del museo Artes Decorativas de la ciudad de Santa Clara?

Objetivos específicos:

1. Determinar los referentes teóricos que sustentan el estudio para la promoción de la puesta en valor patrimonial de bienes culturales en colecciones de Museos de Artes Decorativas
2. Caracterizar el Museo de Artes Decorativas de la ciudad de Santa Clara.
3. Caracterizar el proyecto sociocultural “Viajando por el Museo” del museo de Artes Decorativas de la ciudad de Santa Clara
4. Identificar fortalezas y debilidades de la implementación del proyecto sociocultural para la puesta en valor patrimonial de bienes culturales del museo Artes Decorativas de la ciudad de Santa Clara.

Metodología: Para el desarrollo de esta investigación se asume el enfoque mixto porque permite el estudio del objeto de la investigación a partir del uso de métodos cuantitativos y cualitativos.

Población: Compuesta por 25 trabajadores del Museo de Artes Decorativas de Santa Clara (plantilla total de la institución), tres trabajadores de la Oficina de Patrimonio de Santa Clara y vecinos de las comunidades donde se implementa el proyecto.

Muestra: Se seleccionó con carácter intencional no probabilística, integrada por la Directora y especialista en programación del Museo de Artes Decorativas de Santa Clara, un trabajador de la Oficina de Patrimonio de Santa Clara y 50 habitantes de las comunidades distantes del Museo de Artes Decorativas de Santa Clara, Villa Clara.

Métodos

Métodos Teóricos

- **Histórico-lógico:** Se utiliza para garantizar un orden lógico en correspondencia con el desarrollo de la puesta en valor patrimonial de los bienes culturales que atesora el museo de Artes Decorativas de la ciudad de Santa Clara. Permite organizar cronológicamente los resultados del proyecto “Viajando por el Museo” y el análisis de la bibliografía sobre el análisis de las principales conceptualizaciones.
- **Analítico-sintético:** Se emplea para analizar el proyecto “Viajando por el Museo” en su conjunto y a la vez separado por sus etapas. Luego se sintetiza el análisis, llegando a identificar fortalezas y debilidades de la implementación del mismo.
- **Inducción-Deducción:** Para lograr un conocimiento más acertado de la realidad sobre la puesta en valor patrimonial de los bienes culturales que atesora el museo de Artes Decorativas de la ciudad de Santa Clara y establecer propuestas generales a partir de las particularidades estudiadas.

Métodos Empíricos:

Análisis de documentos: se utilizó para determinar el estado actual de la puesta en valor patrimonial de bienes culturales mediante el trabajo con las comunidades

a partir de la documentación existente en el Museo de Artes Decorativas de Santa Clara, Villa Clara (Ver Anexo # 1).

Observación participante: se aplicó durante la implementación del proyecto en las comunidades, con el objetivo de constatar la aceptación del proyecto sociocultural “Viajando por el Museo” en las comunidades y centros visitados (Ver anexo # 2).

Entrevistas: Se le aplican a la directora del museo (Ver anexo # 3), especialista en programación de dicha institución (ver anexo # 4), un trabajador de la Oficina de Patrimonio de Santa Clara (ver anexo # 5), con el objetivo de valorar el alcance del proyecto sociocultural “Viajando por el Museo”, las vías para su perfeccionamiento y posibles opciones para mejorar la interacción entre las comunidades y el museo a partir de la importancia de la puesta en valor de bienes patrimoniales atesorados en el Museo de Artes Decorativas.

Además se realizan entrevistas a 50 habitantes de las comunidades donde se ha realizado el proyecto (ver anexo # 6), con el objetivo de determinar conocimientos sobre el museo y los valores que atesora.

Encuestas: Se aplican a los trabajadores del museo con el objetivo de explorar su implicación en el proyecto sociocultural “Viajando por el Museo” y su disposición para perfeccionarlo y propiciar un mayor vínculo con las comunidades que tributen al conocimiento de los valores patrimoniales atesorados en el Museo de Artes Decorativas de Santa Clara (ver anexo # 7)

Importancia y novedad:

La presente investigación permitirá identificar fortalezas y debilidades de la implementación del proyecto sociocultural para la puesta en valor patrimonial de bienes culturales del Museo de Artes Decorativas de la Ciudad de Santa Clara. Tiene como novedad proponer un diagnóstico del estado actual de la promoción de la puesta en valor patrimonial de bienes culturales de dicho museo.

La tesis está estructurada en dos capítulos. En el primero se presentan los fundamentos teóricos de la puesta en valor patrimonial de bienes culturales en museos. El capítulo 2, se dedica a los museos de Artes Decorativas y su puesta en valor a través de proyectos.

Capítulo # 1: Fundamentos teóricos de la puesta en valor patrimonial de bienes culturales en museos

En el desarrollo de este capítulo, se presenta la historia y evolución de los museos, el marco jurídico para la práctica sociocultural de los museos y sus retos actuales. Además, se presenta la puesta en valor patrimonial de los museos y las artes decorativas como objeto museístico.

1.1. Los museos historia y evolución

Los museos exponen colecciones, es decir, conjuntos de objetos e información que reflejan algún aspecto de la existencia humana o su entorno. Este tipo de colecciones valiosas existen desde la Antigüedad.

En los templos se guardaban objetos de culto u ofrendas que de vez en cuando se exhibían al público para que pudiera contemplarlos y admirarlos. Lo mismo ocurría con los objetos valiosos y obras de arte que coleccionaban algunas personas de la aristocracia en Grecia y en Roma; los tenían expuestos en sus casas, en sus jardines y los enseñaban con orgullo a los amigos y visitantes. Fue en el Renacimiento cuando se dio el nombre de "museo" tal y como hoy se entiende a los edificios expresamente dedicados a la conservación y exposición de sus colecciones permanentes.

Por otra parte, están las galerías de arte, donde se muestran pinturas y esculturas, en exposiciones temporales, sin que necesariamente posean colecciones permanentes. Su nombre deriva de las galerías (de los palacios y castillos), que eran espaciosos vestíbulos de forma alargada, con muchas ventanas o abiertos y sostenidos por columnas o pilares, destinados a los momentos de descanso y a la exhibición de objetos de adorno, muchas veces obras de arte.

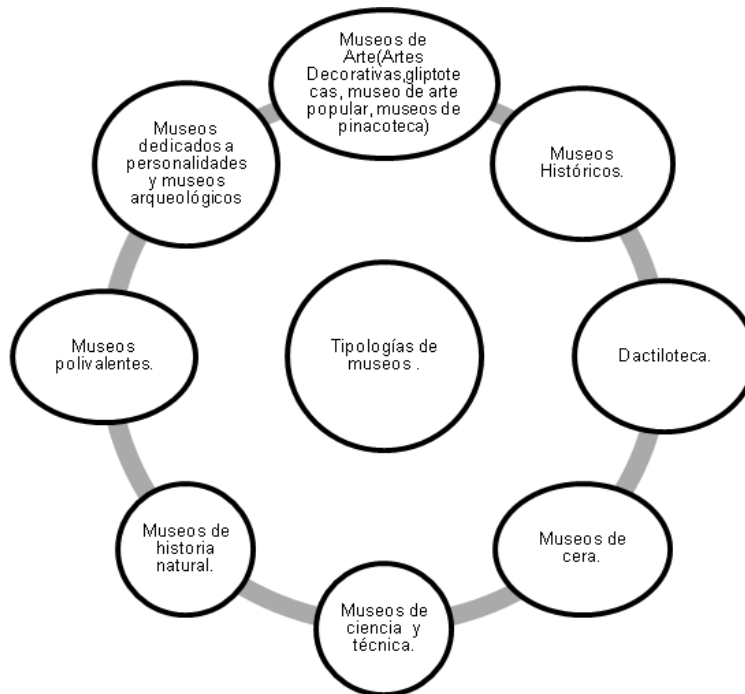
Primeros referentes sobre el origen de los museos	
Después de la Primera Guerra Mundial (1918)	Surge la Oficina Internacional de Museos, que articuló los criterios museográficos cuyos programas y soluciones técnicas están vigentes.
1945	Nació el Consejo Internacional de Museos (ICOM, por sus

	siglas en inglés)
1948	Aparece la publicación periódica Museum que difunden de las actividades de los Museos en el mundo (vigente)
1977	La ONU declaró el 18 de mayo como Día Internacional de los Museos

Fuente: Elaboración propia

Un museo en la actualidad es un establecimiento complejo que requiere múltiples cuidados. Suele estar dotado de una amplia plantilla de trabajadores de las más diversas profesiones. Generalmente cuentan con un director y uno o varios conservadores, además de restauradores, personal de investigación, becarios, analistas, administradores, conserjes, personal de seguridad, entre otros.

Los expertos Aguiló (1961), Hernán (2013), Arrieta (2014), Viñarás (2016), Lorenzo-Pereira (2018), Quiliano-Rosales (2018), Villalba (2019) afirman que el verdadero objetivo de los museos debe ser la divulgación de la cultura, la investigación, las publicaciones al respecto y las actividades educativas. En los últimos años ha surgido la idea de las exposiciones itinerantes en las que museos de distintas ciudades aportan algunas de sus obras para que puedan verse todas reunidas en un mismo lugar.



Esquema # 1: Tipologías de museos. Fuente: Elaboración propia

Las primeras colecciones del arte aparecen en los atrios de los templos antiguos.

- Delfos, la ciudad de los oráculos, se vanagloriaba de poseer un tesoro de esta especie repartido en tantas salas como pueblos diferentes había: El templo de Juno, en Samos, y la Acrópolis de Atenas estaban llenos de obras maestras del arte. Los sucesores de Alejandro Magno se esforzaron en reunir esculturas de toda clase. Con ellas hacían más ostentosas sus marchas de triunfo y además las empleaban en el embellecimiento de sus capitales: el arte, en estas ocasiones, daba vida y movimiento a la escena (Martínez Lacy, 2014, p. 95).

Roma siguió este ejemplo. Las imágenes de los dioses de los pueblos vencidos formaron parte del cortejo del vencedor y llegaban a la vez que los prisioneros. Entre los emperadores romanos, Nerón hizo llegar desde Delfos 500 estatuas para adornar su palacio imperial y aumentar el lujo y la pompa del mismo. Los edificios públicos y los palacios se adornaban con gusto y el arte se mezclaba allí con la naturaleza viva.

En la Edad Media, el coleccionismo hizo su aparición, gracias a los tesoros de las iglesias medievales y de los antiguos templos que los reyes y los nobles convirtieron en reservas de materiales preciosos. Sin mencionar los marfiles y los tapices que acompañaban a los nobles de castillo en castillo. Además, los retratos de una burguesía naciente difundieron en Europa el formato del cuadro, y las pinturas históricas de grandes dimensiones comenzaron a adornar las galerías de los castillos que se convirtieron en lugares de representación y poder desde el siglo XV (Rojas Barallobre, 2012).

Bien pronto se abrió en Florencia una nueva era para las artes que encabezaron los Médici. Fue en esa etapa del temprano Renacimiento cuando resurgió la idea de museo, un momento en el que se redescubrió la Antigüedad, particularmente a través de los textos de filósofos griegos y romanos (Platón, Aristóteles, Plutarco). Mientras tanto, se descubrían en el subsuelo italiano materiales de la Antigüedad, incluidos restos de columnas, estatuas, jarrones, monedas, fragmentos grabados que se comenzaron a coleccionar. Varias familias nobles romanas y del resto de Italia participaron de esta inclinación e instigaron algunas excavaciones que continuaron con perseverancia.

En primer lugar, los papas que, con Sixto IV, iniciaron las colecciones de los Museos Capitolinos en 1471; luego humanistas y príncipes, como Ciríaco de Anconao Niccolò Niccoli consejero de Cosme el Viejo de Medici, y también familias nobles como los Borghese, los Farnese o los Este; y finalmente, con el transcurso del tiempo, los ricos adinerados amantes de la cultura y la historia.

Muchas colecciones de medallas y antigüedades se formaron por toda Italia. Al gusto por las medallas (es decir, monedas) se unió el de las piedras grabadas. La familia de este fue la primera que formó un gabinete de piedras grabadas, cuyas inscripciones suscitaban mucho interés y curiosidad. Luego se enfatizó en las estatuas —que permanecieron largo tiempo como decorado en las bibliotecas y salones de los palacios de los

príncipes y gustaban aún verlas en parajes abiertos— y finalmente surgió la pasión por los retratos de hombres ilustres, como Paulo Jovio, que fue el primero que decidió mostrar su colección de piezas y de 400 retratos de hombres importantes de su tiempo. En 1521, los presentó en una casa construida para la ocasión en Borgo Vico, cerca de Como. En referencia al *museion* de la Antigüedad, decidió llamar a ese lugar museo.

Cosme I de Médici se dedicó a reunir antigüedades y echó así los cimientos de la célebre galería Uffizi, inaugurado en 1581.

Luego, otros príncipes se disputaron la gloria de conquistar un nombre protegiéndolas. Las colecciones se multiplicaron y apasionarían a príncipes y otros curiosos. Como resultado, los museos van a florecer por toda Europa (Rojas Barallobre, 2012).

Desde mediados del siglo XVI hasta el XVIII, con la proliferación de los viajes de exploración, se van a agregar a ellos las colecciones de historia natural, o incluso de instrumentos científicos (como el del Elector de Sajonia en Dresde). Esta fue la edad de oro de los gabinetes de curiosidades. Todas estas colecciones serán organizadas gradualmente por especialidades desde finales del siglo XVII, y se abrirán poco a poco a un público más amplio que el de los príncipes y eruditos.

La literatura científica es prolija en datos sobre los museos y las fechas en que abrieron al público (Ver anexo # 8).

Los museos de arte hicieron una fuerte contribución a la educación artística, como un lugar de formación para estudiantes y artistas. Estos no cesaran, durante todo el siglo, de «copiar» las pinturas y escultura de los maestros presentes en los principales museos y especialmente en el Louvre, hasta el punto de tener que establecer reglas: un cuadro no podía ser copiado por más de tres personas a la vez.

En esta segunda mitad del siglo, no solo los grandes museos atraían al público, sino también las grandes exposiciones. La utilidad social del museo público se convierte así en una suerte de evidencia: «las obras del genio pertenecen a la posteridad y deben salir del dominio privado para ser entregadas a la admiración

pública», escribió Alfred Bruyas, amigo y protector de Gustave Courbet cuando en 1868 ofreció su colección a la ciudad de Montpellier, como expresara Rojas Barallobre (2012). Así, desde la década de 1820, en el Louvre se organizaban exposiciones, y no solo exposiciones de arte.

De hecho, en el siglo XIX la industria se desarrolló y los museos podían exponer los productos de la industria francesa. Así nacen las escuelas de dibujo, las exposiciones universales y los museos de arte aplicado.

El primero de ellos se abre en Londres en 1852, después de la primera exposición mundial celebrada en esa ciudad un año antes. En los años siguientes, surgieron muchos otros museos de arte decorativo, desde Viena hasta Budapest, pasando por Estocolmo y Berlín.

En Francia, no fue hasta 1905 cuando apareció ese museo en París. Sin embargo, ya en 1856, se decidió un museo similar en Lyon, por iniciativa de la Cámara de Comercio de la ciudad. Al año siguiente, tuvo lugar en Mánchester una de las exposiciones de arte más ambiciosas, Art Treasures.

El éxito popular de las exposiciones y de los museos era el reflejo de una política de instrucción y de divulgación que marcó el último cuarto del siglo XIX, especialmente en Francia.

También se crearon museos bastante específicos como el industrial Émile Guimet, que, al indagar quiénes eran los hombres que más felicidad habían procurado a la Humanidad, encontró que eran los fundadores de religiones; lo cual llevó a la creación, por primera vez en Lyon (1879) y después en París (1889), de un museo de historia de las religiones de Oriente, que ahora lleva su nombre, Museo Guimet. El último capítulo sobre los museos en el siglo XIX fue el de los museos etnográficos (Carretero Pérez, 1996). Fueron los herederos de los gabinetes de curiosidades enriquecidos por los viajes de exploración y después por la formación de los imperios coloniales. Surgieron también cuando la etnografía misma se estaba convirtiendo en una disciplina autónoma, es decir, a mediados del siglo XIX.

Por ello, desde 1837, de regreso de un viaje a Japón, el médico y botánico Philip Franz Von Siebold recibió el encargo del rey de los Países Bajos de organizar un

museo las colecciones de las que había informado. Así nació el museo Voor Volkerkunde de Leiden. El ejemplo se difundió en Alemania, en Leipzig, Múnich y Berlín. En París, justo al día siguiente de la Exposición Universal de 1878, Ernest Hamy, profesor de antropología en el Museo Nacional de Historia Natural de Francia, recibió el encargo de abrir un museo etnográfico en el entonces nuevo palacio del Trocadero.

En el Reino Unido, en 1883, la Universidad de Oxford se benefició de la donación del general Pitt-Rivers, que había comenzado a coleccionar armas para seguir sus perfeccionamientos. En ese momento, las innovaciones museográficas llegaron de los países escandinavos: estimulados por un fuerte deseo de afirmación nacional, las investigaciones en etnografía local alentaron la conservación de las evidencias materiales de las tradiciones populares. Así nació en 1873 el Nordiska Museet en Estocolmo, un museo dedicado a todas las comarcas «donde se hable una lengua de origen escandinavo». Los objetos de la vida rural, como los de la vida urbana, se presentaron en ellos «en interiores animados por figuras y grupos que representan escenas de la vida íntima y de las ocupaciones de la vida doméstica». Esta presentación de los interiores tradicionales estaba inspirada en los museos de cera, muy a la moda al mismo tiempo, como el musée Grévin, que se inauguró en París en 1882. En 1884 se abrió una sala de Europa en el Museo del Trocadero, donde se ve un interior bretón compuesto por siete maniqués de tamaño natural. Finalmente, siempre en el campo de los museos etnográficos, se abrió al público en 1827, el museo de la Marina, en una decena de salas del Louvre. Se exponían en él, por un lado, «las maquetas de los navíos franceses antiguos y nuevos»; y, por otro lado, las curiosidades etnográficas traídas de tierras lejanas por los navegantes franceses. En la primera sala, se creó una extraña pirámide, formada por restos (campanas, tubos de cañón, piezas de anclaje) de los buques de La Pérouse, la Boussole y l'Astrolabe, naufragados en 1788 en la isla de Vanikoro, en el océano Pacífico. En 1943, el Museo Nacional de la Marina también se trasladó al Palacio de Trocadero (Carretero Pérez, 1996).

El siglo XX vio la modernización de los museos. Para esta fecha, y especialmente entre las dos guerras mundiales, la institución del museo fue objeto de muchas

críticas: acusada de ser pasadista, académica y de mantener la confusión, parecía de hecho, demasiado conservadora y no seguía la evolución artística en curso. Prueba de ello eran las nuevas tendencias, que como el Impresionismo no estaban apenas presentes en las colecciones. Además del Museo del Luxemburgo, el primer museo dedicado desde 1818 a artistas vivos, pocos de ellos tenían obras impresionistas realmente expuestas. De ahí la idea de algunos de crear verdaderos museos de «arte moderno».

Entre 1929 y 1931, se celebraron en Nueva York una serie de exposiciones dedicadas a artistas modernos: Cézanne, Van Gogh, Gauguin o Seurat. Estas exposiciones se acompañaron, en 1929, con la apertura de un museo permanente dedicado especialmente a estos maestros modernos, europeos y estadounidenses, desde Gauguin hasta la actualidad, el MoMa (Museo de Arte Moderno), que hará escuela (Guimón, 2019).

En Francia, no fue hasta la década de 1940 cuando se crearon nuevos museos dedicados a este tipo de arte: en el Palais de Tokyo de París, dos museos de arte moderno se enfrentaron: el del Estado (musée national d'Art moderne) y el de la ciudad de París (musée d'art moderne de la ville de Paris) (Duplaix, 2007). El museo nacional reunirá las colecciones del Museo de Luxemburgo, que se había vuelto demasiado pequeño, con las del Jeu de Paume, una filial del primero dedicada a las escuelas extranjeras desde 1922, donde se encontraban obras de Kandinski, Picasso o Salvador Dalí. Su primer director, Jean Cassou, enriquecerá este nuevo museo con obras de Matisse, Picasso, Braque o Brancusi, todo entonces vivo.

Durante ese período, desde entreguerras hasta la década de 1950, las prácticas museográficas heredadas del siglo XIX fueron profundamente cuestionadas: los amontonamientos en vitrinas de series de objetos repetitivos, las pinturas colgadas borde con borde en dos, tres o cuatro filas superpuestas, las decoraciones de habitaciones sobrecargadas de oro y estuco.

Se quería una estética depurada, se buscaba resaltar el objeto en sí mismo: se aligera la presentación al aislar más cada objeto, lo que facilita el movimiento de los ojos, se favorece la neutralidad de los fondos y se presta atención a los

soportes y a la iluminación. Se crean reservas o galerías de estudio, todo de acuerdo con los principios de una nueva escuela de pensamiento, la que defendía la estética de Bauhaus en Weimar, Alemania. Esta escuela había sido fundada por Walter Gropius y entre sus profesores impartieron clases allí Itten, Kandinski, Klee, Moholy-Nagy o Schlemmer. También, Mies van der Rohe, que dirigió la escuela desde 1930 hasta su cierre en 1933, antes de exiliarse en los Estados Unidos. En 1942 dibujó un «proyecto de museo para una ciudad pequeña». Imaginó entonces eliminar las particiones para «abatir la barrera que separa la obra de arte de la comunidad viviente».

Pero la innovación arquitectónica no se quedó atrás: en 1943, se construyó en Nueva York la galería de exposiciones del edificio Solomon R del Museo Guggenheim. Terminado en 1959, consiste en una rampa en espiral de 430 m, que se desarrolla en cinco niveles y se divide en una cuarentena de «salles». Esta elección de un plano inclinado como lugar de exhibición ha dado lugar a innumerables controversias.

En esta nueva organización del espacio del museo, con frecuencia se disponen salas para las exposiciones temporales, cuya organización se convierte, poco a poco, en un componente natural de la vida de un museo. Para tratar de estas cuestiones, así como de los problemas de arquitectura, conservación y restauración, se organiza a escala internacional la profesión museística.

En 1926, bajo los auspicios de la Sociedad de Naciones, se creó la Oficina Internacional de Museos, que publicó la revista *Museum*. Ocho años después, en 1934, la Oficina organizó en Madrid una conferencia internacional de estudio sobre la práctica de los museos y galerías que convino reglas en el campo de la arquitectura y el desarrollo de los museos de arte, pronto publicadas en un manual de museografía. Y en 1946 se creó una nueva organización internacional para la cooperación museística en el marco de la Unesco: el Consejo Internacional de Museos (*International Council Of Museums*, o ICOM). Durante 18 años, de 1948 a 1966, fue dirigido por Georges-Henri Rivière, fundador del Museo Nacional de Artes y Tradiciones Populares. Él era partidario de una nueva museología que, en este período de modernización y descolonización, hiciese jugar a los museos,

especialmente en la etnografía, un papel de desarrollo social y no solo de preservación del pasado; lo que dio origen a los ecomuseos.

Herederos de los museos etnográficos locales o al aire libre nacidos en el norte de Europa a finales del siglo XIX, estos «museos de sitio» se dedicaron, desde finales de la década de 1960, tanto al hábitat como al medio ambiente, y a veces al medio industrial. De hecho, fueron parte de un vasto movimiento de proliferación de museos a escala internacional que se desarrolló durante la década de 1970. Estos establecimientos, llamados «centros de interpretación», eran expresión de la diversidad cultural, una forma de afirmar la identidad de las comunidades étnicas o sociales que se reconocen en torno a un territorio, a una actividad agrícola o a un patrimonio industrial.

En *Le Musée imaginaire*, André Malraux se centra en 1947 en analizar el fenómeno museológico:

El papel de los museos en nuestra relación con las obras de arte es tan grande que nos cuesta creer que no existan [...] y que hayan existido entre nosotros desde hace menos de dos siglos. El siglo XIX ha vivido de ellos, todavía vivimos de ellos y olvidamos que han impuesto a los espectadores una relación completamente nueva con la obra de arte. Ayudaron a transmitir su función a las obras de arte que reunieron (Malraux, 1956, p. 64).

A partir de 1975, cuando en el mercado del arte se comenzó a competir, una serie impresionante de construcciones, ampliaciones y renovaciones sacudió al mundo de los museos en las metrópolis y las ciudades medias, movilizando a los arquitectos más reconocidos. Un ejemplo de ello es el Centro Georges Pompidou, inaugurado en París en 1977. Los arquitectos, Renzo Piano y Richard Rogers crearon amplias bandejas libres, visibles en fachada, en las que se colocaron los dispositivos que aseguraban las funciones técnicas. Este nuevo acondicionamiento de los museos permitía ofrecer la mayor flexibilidad a la exposición de las obras. Otros museos ofrecen la misma disposición: el Museo del Aire y del Espacio en Washington, inaugurado en 1975, o la Ciudad de las

Ciencias y la Industria de París, construido a mediados de la década de los años 1980.

Esta etapa supuso también la voluntad de renovar los viejos monumentos para transformarlos en museos o de rehabilitar los museos construidos en el siglo XIX. Del primer caso, son referencias dos ejemplos de París, el Museo Picasso, inaugurado en 1985, ubicado en un hôtel particulier del siglo XVIII en el distrito del Marais, y el Museo de Orsay, inaugurado el año siguiente en los terrenos de la antigua estación de Orsay construida en 1900. Pero, otro ejemplo ilustra este hecho, es el caso del Museo de la Revolución francesa en Vizille, inaugurado en 1984 en el antiguo castillo del duque de Lesdiguières. Del segundo caso, los ejemplos se pueden multiplicar en provincias: Amiens, Ruan, Nantes, Lyon (Subirana Torrent, 1979). En París, el ejemplo más llamativo sigue siendo la rehabilitación de la antigua Galería de Zoología, inaugurada en 1889 pero reconvertida en 1994 en la actual Gran Galería de la Evolución después de estar cerrada durante casi treinta años (entre 1965 y 1994).

En 1978, el arquitecto Ieoh Ming Pei construyó la nueva ala de la National Gallery de Washington. Compuesta por dos bloques triangulares organizados alrededor de un patio central, alberga salas de exposiciones y un centro de estudio de las artes visuales. En él se ve el motivo de la pirámide, utilizada como una claraboya, que se encontrará luego en la ampliación del Louvre.

Estos museos, de apariencia moderna o posmoderna, se organizan ahora como centros culturales. Además de los espacios expositivos, permanentes o temporales, albergan diversos equipamientos: centros de investigación, de documentación o de restauración de obras; a veces, bibliotecas públicas, auditorios, salas audiovisuales, talleres educativos, servicios comerciales, librerías, boutiques, cafés, restaurantes, así como superficies importantes para la recepción, información y orientación de los visitantes. El objetivo es atraer a más visitantes.

Para ello los museos ofrecen una amplia gama de actividades: publican libros, producen películas u organizan conciertos o conferencias. De hecho, estos grandes museos se convierten en centros de actividad multifacéticos, anclados en

el corazón de la ciudad y característicos de un momento en que lo espiritual y el consumo se entrelazan estrechamente en lo que se denomina «vida cultural».

Pero para eso fue necesario acondicionar esos museos, algunos de gran extensión, como el MoMa en Nueva York, la National Gallery en Washington o el Gran Louvre en París. Estas grandes obras transformaron la visión «clásica» del museo dándole una forma «moderna», a la vez más grande y más acogedora. Éxito que manifiesta el aumento continuo de su asistencia, como por ejemplo: la de los 30 museos nacionales franceses, que dieron la bienvenida en 1960 a 5 millones de visitantes, que fueron 6 millones en 1970, más de 9 millones en 1980 y casi 14 millones en 1993. El aumento puede explicarse por la apertura de los nuevos edificios y por el incremento de la capacidad de acogida, pero también por el hecho de que la visita al museo recuperó prestigio.

En efecto, en la década de 1980 se comenzó a hablar de industria cultural, de oferta y demanda, de inversión y de rentabilidad. Se empezó a plantear que un museo debía funcionar como una empresa y atraer a sus clientes. Esta lógica comercial fue llevada muy lejos por el Museo del Louvre, que comercializó su marca con franquicias en países prósperos como los Estados Unidos o los países del Golfo; a pesar de seguir recibiendo una gran subvención del Ministerio de Cultura porque, en Francia, el mecenazgo era demasiado débil para reemplazar por completo las finanzas públicas. Los grandes museos se encontraron en una situación de economía mixta y autoridad disputada.

Esta reactivación de los museos en los años ochenta afectó especialmente a los museos de arte contemporáneo, pero también a los museos arqueológicos y a los museos de sitio. Este movimiento general, impulsado y apoyado por el Estado, fue asumido por las autoridades locales que percibieron el valor simbólico de este tipo de equipamiento cultural.

Desde la década de 1990, la creación, renovación y desarrollo de museos y, fundamentalmente, del sector cultural, acompañaron la reconversión de ciertas regiones de industrias viejas devastadas por la crisis en la década de 1970: el Château de la Verrerie (reacondicionado en 1971 como Musée de l'Homme et de l'Industrie, l'Écomusée, en Le Creusot), el LaM (inaugurado en 1983 en Lille), la

Galería de Arte Moderno de Glasgow (inaugurada en 1996 en Escocia), el Museo Guggenheim de Bilbao (inaugurado en 1997 en el País Vasco español), el Museo de Bellas Artes de Valenciennes, La Piscine (inaugurada en 2001 en Roubaix) y, más recientemente, el Centre Pompidou-Metz (inaugurado en 2010 en Metz) o el Museo Louvre-Lens (inaugurado en 2012 en Lens).

En los casi veinte años de presencia de los museos de arte en Internet las barreras físicas del museo se han desvanecido. Del Río Castro (2012) en su artículo Cronología crítica: Museos de arte en la Red, distingue cuatro fases en la evolución de los sitios web de los museos de arte online. A continuación se presentan las fases a las que hace referencia el autor.

PRIMERA FASE: 1994-1997:

Los primeros museos online estaban relacionados con las instituciones que habían contribuido a la implantación de Internet (universidades e instituciones gubernamentales) de los países precursores de la nueva tecnología, principalmente Estados Unidos y Gran Bretaña.

La Biblioteca del Congreso de Estados Unidos ofreció en 1992 textos e imágenes de algunas de sus exposiciones a través del protocolo ftp. El Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive de la Universidad de California tuvo su museo en Internet en el año 1994 (vigente en la actualidad).

En Europa, el Natural History Museum de Londres fue en 1994 el primer museo online de Inglaterra. En Francia, el Louvre y el Georges Pompidou publicaron sus primeros sitios web a mediados de los años 90. En España, el Thyssen-Bornemisza y el Museo del Prado fueron los pioneros en la misma época (Del Río Castro, 2009).

Entonces, los museos ya podían ofrecer contenidos a una audiencia global de forma directa y bajo demanda en cualquier momento, a pesar de que las reproducciones digitales de las obras de arte disten de las características de las obras originales. Se produce, pues, una desmaterialización de las obras de arte, y también de los espacios que las contienen: los museos.

El ancho de banda de las conexiones y la poca penetración de Internet hizo que muchos museos utilizaran los sitios web solo como herramientas de promoción

para captar visitantes a los museos físicos. A pesar de la evolución tecnológica, actualmente una gran parte de la presencia online de los museos mantiene la misma función promocional que se originó en los inicios de la presencia de los museos en Internet (Del Río Castro, 2009).

SEGUNDA FASE: 1998--2001:

La gestión de la información creciente y propuesta de experiencias 3D definen la presencia online de los museos. Los museos empiezan a incorporar más servicios en su presencia online, donde los contenidos ofrecidos toman mayor importancia. Los sitios web de los museos, además de la información promocional del museo físico, incorporan imágenes de sus fondos, información contextual y contenidos educativos lo cual requiere una mayor dedicación en su gestión y presentación.

En esta fase, todavía se tiene la concepción del museo online como una traslación del museo físico, siguiendo lógicas de presentación de la información relacionadas con los espacios reales del museo. La utilización de fotografías de los espacios de exhibición del museo físico era necesaria para acceder a las fichas de las obras, así como representaciones virtuales del museo en los casos con más presupuesto, como el Museo Virtual de Leonardo del Museo Nacional de Ciencias de Italia publicado en 1999, o la visita virtual al Museo Van Gogh publicada en 2001.

TERCERA FASE: 2002-2005:

La diferenciación entre la oferta online y física de los museos se acentúa. En los primeros años del siglo XXI el museo online se aparta de la intención de querer parecerse a su alter ego físico y empieza a encontrar su propio camino para ofrecer contenidos y servicios que añaden valor a la oferta integral del museo.

La cantidad de información incluida en los museos online se incrementa, y en consecuencia se hace mayor la necesidad de optimizar su gestión y presentación para los diferentes tipos de usuarios que visitan los sitios web.

El acceso a las colecciones, recursos de interpretación, contenidos interactivos, audioguías, visitas virtuales, son algunos de los recursos que se añaden a la oferta online de los museos y que les ayuda a forjar su propia personalidad.

CUARTA FASE: 2006 EN ADELANTE:

La participación online de los usuarios marca un carácter distintivo. El incremento de usuarios de las plataformas y herramientas de la Web 2.0 -redes sociales, blogs, foros, wikis, ha cambiado el paradigma comunicativo y propician la participación de los usuarios, que pasan de ser meros receptores a creadores de contenidos de forma activa.

En el contexto actual, bajo las condiciones impuestas por la pandemia de COVID-19, que sufre el mundo, la conectividad y las ofertas online tomaron mayor vigencia. Los museos se vieron obligados a cerrar sus puertas, como muchas instituciones y empresas; sin embargo, de manera virtual continuaron muchos activos, realizando actividades, exposiciones, concursos, a través de los cuales se da participación al público mediante la red; con ofertas culturales como opción de esparcimiento ante el confinamiento que ha vivido la población para evitar el contagio con la pandemia.

1.2. Marco jurídico para la práctica sociocultural de los museos. Retos actuales

Las leyes internacionales para la práctica sociocultural de los museos surgieron con la finalidad de establecer el marco legal para las actividades museísticas creando así un marco jurídico pertinente para su correcta promoción y optimizar el derecho a la identidad cultural, así como el acceso de los ciudadanos a la cultura.

Entre estos documentos se encuentra el Código de Deontología del ICOM (2002) para los Museos que establece normas profesionales mínimas y exhorta a reconocer los valores compartidos por la comunidad museística internacional.

Esta herramienta de referencia proporciona orientación y se presenta como una serie de principios respaldados por normas detalladas para la práctica profesional. Fue redactado de manera transversal e ideado como un instrumento de autorregulación profesional. Dicho Código, aborda diversos aspectos relacionados con el ámbito museístico, tales como los procedimientos de adquisición, el cumplimiento de la legislación, la gestión de recursos, la seguridad, las devoluciones y las restituciones. Como también defiende principios sólidos al desempeñar un importante papel en la lucha contra el tráfico ilícito de bienes museables, por ejemplo, en lo pertinente a la diligencia debida y a la procedencia.

El ICOM promueve e impulsa su Código durante sesiones de formación organizadas por todo el mundo, incluyendo estudios de casos prácticos, con el fin de ayudar a los profesionales de los museos a aplicar sus valores y principios. Un Comité Permanente para la Deontología (ETHCOM) se dedica a tratar cuestiones deontológicas de los museos.

Es de relevante importancia también la Agenda para la acción, acuerdos de la primera cumbre hemisférica de los museos de las Américas "museos y comunidades sostenibles", realizada en San José, Costa Rica, del 15 al 18 de abril de 1998.

La Cumbre de los Museos y Comunidades Sostenibles proveyó el marco ideal para la discusión fructífera sobre cómo los museos pueden contribuir a la preservación del patrimonio cultural y natural. Representantes de diferentes zonas geográficas, intereses y disciplinas museológicas participaron en este evento sin precedentes; en una búsqueda creativa y efectiva de soluciones a algunos de los problemas críticos que enfrentan las comunidades hoy en día. Utilizando la metodología New Visions™ desarrollada por la Asociación Americana de Museos (AAM) para estimular el pensamiento estratégico y el consenso, los delegados concordaron en algunos temas importantes, que los museos del Hemisferio Occidental enfrentan:

La necesidad de que los museos mejoren y ahonden sus relaciones con las comunidades basados en los principios del desarrollo sostenible de equidad, participación y respeto mutuo.

- La necesidad de capacitación para los profesionales de museos para que así, ellos puedan trabajar más efectivamente con las comunidades hacia la meta de la mutua sostenibilidad, reconociendo que el bienestar del museo está directamente relacionado con el de su comunidad.
- La responsabilidad de los museos de adoptar políticas y estrategias que puedan servir de base para acciones que apoyen el desarrollo sostenible de la comunidad. Estas acciones deben dirigirse a objetivos que ayuden a alcanzar la vitalidad social, ecológica y económica.

- La posibilidad de ligar museos y otras instituciones a nivel regional, nacional e internacional para que ellos puedan iniciar proyectos que ayuden a definir y promover los recursos particulares de la comunidad, de acuerdo a su carácter y necesidades específicas.

El trabajo de los museos, encaminado a estas metas, procura abrir y mantener canales efectivos de comunicación entre sí a lo largo del continente. Estos podrían ser desarrollados a partir de las redes relacionadas con el patrimonio cultural que ya existen. En consecuencia, se deben hallar formas de hacer asequible estas tecnologías, mediante una red expandida, para aquellas organizaciones culturales sin acceso a nuevos medios de comunicación (por ejemplo, la red Internet), y que les falta la tecnología apropiada de conservación para la protección del patrimonio de la nación.

Antes de dejar la Cumbre en Costa Rica, los delegados estuvieron de acuerdo en que ellos portan la responsabilidad de compartir los resultados obtenidos en el cónclave con sus colegas de museos; así como con las comunidades, para promover el reconocimiento del papel vital que los museos juegan en la obtención de la sostenibilidad. Se necesita que el intercambio de experiencias iniciado en la Cumbre entre los participantes e instituciones continúe y se expanda. La "Agenda para la Acción" de la Cumbre provee un excelente punto de partida para la discusión futura, así la comprensión y las conclusiones resultantes pueden alcanzar a una audiencia más amplia (p.2) ("Agenda para la acción. Acuerdos de la primera cumbre hemisférica de los museos de las américas, museos y comunidades sostenibles" 1998).

De acuerdo a lo plasmado anteriormente, se puede decir que el desarrollo sostenible va encaminado a la calidad de vida al considerar aspectos culturales, sociales, económicos, políticos y ambientales que permiten reconocer que la cultura es la base para lograr dicho objetivo proyectando acciones a mediano y largo plazo.

Ello es posible debido a que los museos desempeñan un papel importante en la protección, conservación y divulgación del patrimonio cultural y natural; a la vez

que instituciones educativas y dinámicas al servicio de la sociedad que fortalecen valores e identidades en las comunidades y otras instituciones al crear un amplio campo de acción para llevar a cabo procesos de desarrollo sostenible. Para esto es imprescindible educar y capacitar al personal de los museos para lograr estos nuevos retos.

Dentro del Marco Jurídico para la práctica sociocultural de los museos en Cuba existen varias leyes y reglamentos.

Entre ellos se destaca principalmente la Ley 23 de 1979 de la Asamblea Nacional del Poder Popular que ampara los museos municipales, en la cual varios artículos reflejan la forma en que se debe realizar la práctica sociocultural de los museos.

En la Ley antes mencionada se establecen elementos importantes para el trabajo en los museos. Sus artículos van encaminados a establecer el contenido de lo que los museos deben conservar y mostrar en cada uno de los municipios y cómo en las capitales provinciales este museo municipal adquiere, además, una jurisdicción de reconocimiento provincial. También se decreta que las Asambleas Municipales del Poder Popular deben tener un vínculo directo con los museos que se crean y con su funcionamiento. Además, estructuran el órgano de dirección al que se subordinan los museos municipales para desarrollar su trabajo y rendir cuenta del mismo, y esclarece quién debe dictaminar y tutorar metodológicamente la labor de los museos municipales.

El desarrollo alcanzado por los museos en todo el territorio nacional, obliga a actualizar la antes mencionada Ley No. 23, de manera tal que se perfeccione la protección del Patrimonio Cultural de la nación, y la aplicación de los principios que aseguran la organización y control de la labor museística en la República de Cuba. Es así que se formula la Ley No. 106 "Del Sistema Nacional de Museos de la República de Cuba", como acuerdo de La Asamblea Nacional del Poder Popular.

La Ley 106, en comparación con la Ley 23, tiene un contenido más amplio, pues no va a estar enfocada solamente en los museos municipales, sino que establece el Sistema Nacional de Museos de la República de Cuba el cual está integrado por los museos nacionales, específicos, provinciales y municipales, como

mecanismo para propiciar una mejor protección de los bienes culturales patrimoniales y museables que se encuentran en los Museos y sus extensiones, así como la creación y extinción de estas instituciones en el territorio nacional.

Se establece en la Ley 106 que los museos provinciales y municipales funcionarán bajo la dirección administrativa de las Direcciones Provinciales y Municipales de Cultura subordinadas administrativamente a los órganos locales del Poder Popular y, en lo normativo y lo metodológico, a los Centros Provinciales de Patrimonio. En el municipio especial Isla de la Juventud, los museos funcionan bajo la dirección administrativa de la Dirección Municipal de Cultura, y normativa y metodológicamente al Centro Municipal de Patrimonio.

Los museos como instituciones culturales al servicio de la sociedad y su desarrollo tienen dentro de su misión preservar y promover la memoria histórica de la nación, para ello desempeña un papel importante en la apreciación artística, histórica, natural y cultural de la población en general y en especial de las nuevas generaciones.

Entre las funciones comunes de los museos se encuentran:

- a) atesorar, custodiar, conservar, catalogar, comunicar y exhibir, de forma ordenada sus fondos y colecciones, con arreglo a criterios científicos, estéticos y didácticos;
- b) orientar y supervisar el funcionamiento de los museos y extensiones subordinadas que le correspondan;
- c) mantener actualizado el sistema de inventario de los bienes del patrimonio cultural material, natural, inmaterial y el completamiento sistemático del expediente científico;
- d) coordinar la formación y desarrollo de sus recursos humanos;
- e) colocar los fondos y colecciones al servicio público, lo que permite establecer comunicación con la sociedad, a través de los mismos;
- f) brindar servicios de asesoría y consultoría a organismos, instituciones u organizaciones en materia de museología;

- g) colaborar con los Registros Provinciales de Bienes Culturales de su territorio en la identificación, estudio, inventario y control de los bienes patrimoniales y museables en poder de personas naturales y jurídicas;
- h) velar por la protección del patrimonio monumental y natural;
- i) desarrollar investigaciones científicas sobre sus fondos y colecciones, así como las concernientes a las especialidades de museología y de la identidad local;
- j) ejercer acciones tendientes a incrementar los fondos y colecciones del museo;
- k) desarrollar una labor educativa, continua y sistemática para lograr el interés de la población y en especial de los niños y jóvenes, en la apreciación, conocimiento y protección de los bienes del Patrimonio Cultural en su concepto más amplio, no solo en lo referido a la historia de la localidad, sino incluyendo sus tradiciones, etnografía, flora y fauna, geografía del territorio y la cultura en todas sus manifestaciones;
- l) elaborar catálogos y monografías de sus fondos y colecciones y proponer su publicación;
- m) mantener la actualización y conservación de la documentación vinculada indisolublemente a los fondos y colecciones del museo en sus diferentes soportes, contenido y origen cultural;
- n) velar por el cuidado y conservación de los bienes muebles e inmuebles y recabar para ello el apoyo y colaboración de las entidades del territorio y la ciudadanía en general (Centro metodológico, 2015).

1.2.1. Retos actuales

Una vez analizada la historia y evolución de los museos; y de confrontarlo con lo pautado desde el punto de vista del Marco Jurídico legal para el trabajo con los museos se puede apreciar la evolución que ha tenido el reconocimiento de esta institución cultural. Del mismo modo, cómo se han diversificado sus funciones y cómo se ha incrementado la interacción con públicos diversos y con las comunidades, logrando cada día más el vínculo con zonas alejadas del centro.

Los retos actuales que afrontan los museos, han sido abordados por autores como: Remesar (2006), Pérez (2008), Mingote (2013), González-Carballo, (2017), García (2018), Arocha (2020) y Miró (2021).

De acuerdo a sus criterios se pueden sintetizar aquellos elementos que permiten identificar los retos actuales. Entre ellos se puede hacer mención a las políticas patrimoniales a partir de diversos estudios enfocados en el interés de la evolución de las mismas y las transformaciones ocurridas en la propia noción de patrimonio cultural a lo largo del tiempo. En la actualidad, es tarea de todos construir un nuevo patrimonio que ponga en práctica las nuevas orientaciones que caracterizan el campo patrimonial contemporáneo y que introduzca una serie de reflexiones que permitan profundizar en la actualización de las políticas patrimoniales para nuevos modelos de gestión y formas de manejo de los recursos patrimoniales culturales y naturales en la localidad.

El conocimiento moderno sobre patrimonio se consolidó asociado a la protección estatal sobre la herencia de la nación. A la vez que los actuales procesos de patrimonialización y puesta en valor patrimonial se caracterizan por una orientación de marcada transformación, que adopta estrategias de desarrollo y crecimiento económico.

Para hacer posible lo anterior hay que formular nuevas funciones y atribuciones estatales con respecto al campo patrimonial debido a que el Estado ha pasado a asumir un rol de intermediación, apoyado en cuadros técnicos y agencias externas, y centrado en asegurar la viabilidad de los proyectos (así como las interacciones económicas entre los distintos agentes involucrados) y en arbitrar las negociaciones y conflictos que pudieran surgir entre intereses económicos, poderes locales, turistas-visitantes y comunidades.

La divulgación de iniciativas de activación y formas de tratamiento de orientación socio-comunitaria, refleja el nuevo compromiso de la sociedad civil de cara a la recuperación, puesta en valor y restitución de dichos patrimonios desde modelos alternativos de gestión, conservación y difusión.

Otro reto actual identificado está dado por el desarrollo de las tecnologías ya que está revolucionando el ámbito de los museos y las instituciones culturales, tanto

en lo que tiene que ver con la conservación y difusión de sus fondos y actividades como en el modelo de relación, ahora bidireccional, con sus usuarios.

Los museos han ido evolucionando de forma sucesiva convirtiéndose en una institución más versátil que ha desplazado su mirada del objeto al sujeto activo, del silencio de sus exposiciones al esparcimiento del vínculo con las comunidades. En sus inicios los museos eran concebidos como centros de exposición, conservación y estudios de piezas; pero ello poco tiene que ver con las funciones que hoy se exigen para una institución museal de estos tiempos. Si bien es verdad que estas tres funciones siguen teniendo plena vigencia en la configuración moderna del propio museo, este ha de adaptarse a las exigencias de una sociedad activa.

El análisis de la raíces de estas instituciones, con casi tres siglos de historia, marcadas por su forma dinámica y el constante perfeccionamiento de sus prácticas, conlleva a un concepto de museo adaptado al siglo XXI, concebido como un gran espacio para la cultura y el ocio modernos que se inserta en la influencia de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación en el plano museístico.

Una vía nueva de desarrollo y difusión cultural es la que constituye el espacio virtual. Las modificaciones en el campo de las tecnologías de la comunicación y la información son frutos para lograr altos índices de participación de los visitantes. Las nuevas tecnologías, especialmente las audiovisuales, cobran una importancia hasta hace poco inexistente como medio de difusión y conocimiento y un papel crucial en este sentido son las páginas web de los distintos museos, cada vez más completas, con mayor número de aplicaciones y con un atractivo especial al ser accesibles desde cualquier lugar con conexión a internet. Atractivo que no reemplaza la asistencia en persona a una buena colección museográfica.

Aunque parece evidente que la experiencia que produce en todos los navegadores el enfrentamiento directo con la obra de arte es insustituible y que ninguna técnica podrá cambiar esto, la utilización de las tecnologías en el sector patrimonial supone una gran oportunidad para acercar al ciudadano el acervo cultural a través

de contenidos informativos y divulgativos, adaptados a los intereses de sus diferentes perfiles (estudiantes, investigadores, profesores y público en general).

Dentro de los propios espacios físicos de los museos también se ha producido una revolución en la museología aplicada debido a las tecnologías. Pantallas y quioscos interactivos, proyecciones 3D, aplicaciones de realidad aumentada y otros recursos tecnológicos han ocupado poco a poco el espacio reservado a los eternos paneles informativos, y fortalecido el mensaje expositivo lo cual ayuda a la mejor comprensión de las obras expuestas. 'Exploración' e 'interactivo' son los conceptos que triunfan en estos entornos. Se 'virtualizan' edificios, entornos naturales, objetos, animales y hasta personas.

Las ventajas que ofrecen los medios de comunicación en un museo para posicionarse con carácter satisfactorio en el actual mercado globalizado resultan positivas para las medianas instituciones que, por falta de recursos, no podían promover su visualización y publicidad. Si la página dispone de la correspondiente traducción a otros idiomas, el éxito será mayor.

El museo que ha salido de su línea únicamente expositiva en busca de visitantes, sobre todo entre los más jóvenes, ha encontrado en las redes sociales y los blogs sus aliados más efectivos a la hora de conseguir crear una comunidad de seguidores y aprovecharse de la 'inteligencia colectiva'. Su reputación está cada vez menos relacionada con los mensajes que emite unidireccionalmente y más con las opiniones de los propios navegantes.

La irrupción de los dispositivos móviles con acceso a Internet (smartphones y tabletas, fundamentalmente) admite un salto cualitativo en el desarrollo y distribución de contenidos multimedia para museos e instituciones culturales, fundamentalmente a través de las denominadas 'aplicaciones nativas'.

Internet ofrece la ventaja de que las entidades culturales puedan trabajar en red, facilitando el intercambio de metodologías, programas, datos, investigaciones contribuyendo así al intercambio y flujo de la información cultural y patrimonial.

Son las nuevas tecnologías de la información y la comunicación las que están permitiendo un mayor acercamiento de los museos a la sociedad y esto ha conllevado al turismo masivo.

El turismo cultural de museos se ha ordenado en la actualidad como uno de los componentes más importantes del turismo cultural y va cada vez más en aumento. Este creciente interés es paralelo al proceso de evolución de los museos actuales que, más que santuarios de cultura, se proyectan como centros de atracción de multitudes por sus grandes exposiciones o por el valor de su arquitectura. Asimismo, puede comprobarse una dispersión creciente del número de museos en ciudades y en el ámbito rural como un determinante más de la estrategia de desarrollo turístico y económico de las ciudades y de las regiones.

Son los museos uno de los lugares indicados para promover el turismo local, para que los ciudadanos conozcan lo que son, se reconozcan y comiencen a enseñárseles a aquellos visitantes que han llegado atraídos con la curiosidad de conocer una nueva cultura convirtiéndose en potentes centros de gran atractivo turístico y nunca antes habían logrado captar tantas audiencias. Estas instituciones además de ayudar a la conservación y divulgación del patrimonio, son agentes de recuperación del mismo modernizándose en el desarrollo museográfico, y en su práctica cultural, se vuelven agentes educativos para el crecimiento social y humano de la cultura y del individuo, convirtiendo al turismo en esta cadena en actividad necesaria y obligatoria para el crecimiento personal del sujeto y para el desarrollo social de una nación.

Estos retos, como muchos otros, han puesto en crisis el modelo tradicional de los antiguos museos que ahora tienen un mayor vínculo con las comunidades, en que se resaltan las posibilidades educativas que ellos brindan y que se abren cada vez más paso en el área virtual o digital.

La presencia virtual de los museos y su programación, como se explicó anteriormente alcanzó un auge mayor y cobró vitalidad en el contexto de la situación epidemiológica que vive el mundo, lo cual fue un reto para muchos museos, que tuvieron que reestructurar sus plataformas o crearlas, y para otros que no contaron con estas posibilidades. Y aún continúa, porque, aunque la pandemia no se ha erradicado y el mundo aún no está libre de la COVID-19, ya muchos museos reabrieron sus puertas y vuelven a tener asistencia de público y deberán lograr un equilibrio entre la programación virtual y la presencial en la

institución, manteniendo el interés del público y la interacción que le siga dando vitalidad al museo como institución cultural.

1.4 La puesta en valor patrimonial de los museos

La puesta en valor está vinculada con un proyecto, es decir, es una operación espacial para establecer un orden de ese espacio y jerarquizar sus funciones en un “proyecto total” que constituya su adecuación y puesta al día. El proyecto es, sin duda, un instrumento y una metodología de intervención del que se pueden desagregar dos componentes esenciales: el cultural y su formalización. El primero es producto final de un proceso de investigación histórica donde se vincula la historia del bien, la cultura del lugar (locus) y el mensaje que ese bien debe transmitir al visitante, un concepto amplio que implica la comprensión cabal del bien por el usuario y su apropiación intelectual. El segundo componente es la formalización del mensaje operado directamente sobre el bien, que es instrumentado a partir de la cultura proyectual y trabajado con el espacio; esto implica diseño, organización, jerarquización de espacios y funciones y conservación (Martín Guglielmino, 2007).

En correspondencia con lo planteado anteriormente, (Ciselli, 2011) presenta un criterio similar cuando explica que:

Poner en valor determinados elementos patrimoniales y luego activarlos depende del poder político que debe negociar con la sociedad. En la puesta en valor de un bien se produce el primer proceso de negociación, puesto que son los grupos sociales los que seleccionan aquellos elementos que ellos consideran significativos como elementos identitarios. (p.7)

En una línea similar, dirigida a la puesta en valor del patrimonio se propone lo siguiente:

(...) la puesta en valor equivale a habitar la edificación en condiciones objetivas y ambientales armónicas que, sin desvirtuar su naturaleza, resalten sus características y permitan su óptimo aprovechamiento. Se parte de la base de que los monumentos son parte de los recursos

económicos de las naciones, y por supuesto, de sus propietarios o titulares de algún derecho real, motivo por el que se deben movilizar los esfuerzos en el sentido de procurar su mejor aprovechamiento, como medio indirecto para fomentar el desarrollo del país; sea, como elemento facilitador del turismo, del comercio, o inclusive, para uso habitacional. La puesta en valor ejerce una beneficiosa acción, refleja sobre el perímetro urbano, toda vez que la diversidad de los monumentos y edificaciones de marcado interés cultural, histórico, artístico y arquitectónico ubicados en las ciudades forman parte del paisaje urbano, es decir, del ambiente –según la acepción integral explicada anteriormente, de manera que ejercen un efecto multiplicador sobre el resto del área que se revaloriza en su conjunto y como consecuencia del plan de valorización y saneamiento urbano (Solís, 2011, p. 123).

Este planteamiento tiene correspondencia con lo que propone (Durán Castellón, 2013, p. 1) quien definió la puesta en valor del patrimonio como:

Una intervención sociocultural, es un proceso de revalorización que implica darle uso con el propósito de destacar y exaltar sus características, su trascendencia histórica y crear una atmósfera apropiada para que cumpla a plenitud una nueva función social en nuestra época; que bien planeada se traduciría en un nuevo atractivo para el turismo. Su implementación permitiría una nueva lectura a su legado histórico, el redescubrir de elementos de su lenguaje arquitectónico hasta el momento ignorados.

La puesta en valor implica la asignación de importancia, ya sea local, nacional o internacional, desde una serie de puntos de vista: estética, científica, social, política, cultural y económica, entre otras de esta forma la educación debe encargarse de dotar a los recursos locales de importancia, desde el punto de vista de la identidad, de la historia, de la sociedad y otros, exponiendo el turismo planificado y controlado como una alternativa real de aumentar los ingresos para, primero, el cuidado

del mismo recurso y, segundo, para la comunidad como un dinamizador de la economía local a largo plazo (p.1).

El modelo que defienden los autores anteriormente citados pretende una puesta en valor del acervo cultural desde una función didáctica con aplicaciones a todos los niveles, grupos de visitantes y el trabajo en las comunidades, que parte de planteamientos claves en la gestión del Patrimonio: metodología activa vivencial, educación por el arte y educación sociocultural, todo ello con una visión multicultural.

Así se ve, como el concepto de puesta en valor del patrimonio, actualmente es un concepto más integral, que incluye numerosos campos de interacción, como aspectos sociales y culturales. Asimismo, es interesante destacar el especial énfasis puesto en la importancia de la participación de las comunidades, ya que es esencial dar la oportunidad a los residentes para conocer sobre el patrimonio que se atesora, desarrollo de la preservación y cuidado desde el lugar de residencia. De esta manera, habrá más motivaciones para proteger el patrimonio cultural y se percibirán como beneficios las mejoras obtenidas gracias a la puesta en valor del patrimonio.

1.4.1 Las artes decorativas como objeto museístico

Las Artes decorativas son aquellas que además de belleza buscan funcionalidad, propósito, status a través de creaciones únicas o muy originales. Entre ellas se destacan: la cerámica, el mobiliario, la orfebrería, la metalistería, y, los textiles decorados o bordados (Villalba Salvador, 2019).

Se denominan artes decorativas a todas aquellas actividades relacionadas con el arte o la artesanía destinadas a producir objetos con una finalidad a la vez utilitaria y ornamental. Son por lo general obras realizadas con una elaboración industrial o artesanal, pero que persiguen una cierta finalidad estética.

El concepto es sinónimo de las llamadas artes aplicadas o artes industriales, también llamadas a veces artes menores en contraposición a las artes mayores o bellas artes. En cierto sentido, artes decorativas es un término aplicado preferentemente a las artes industriales, así como a la pintura y la escultura,

cuando su objetivo no es el de generar una obra única y diferenciada, sino que buscan una finalidad decorativa y ornamental, con una producción generalmente seriada.

Las artes decorativas incluyen procedimientos y técnicas como la cerámica, el mosaico, la ebanistería, la orfebrería, la glíptica, el esmalte, la taracea, la metalistería, el textil, la tapicería, la corioplastia o la vidriería. También a menudo engloba las artes gráficas (grabado) y la miniatura, así como algunas obras de arquitectura, pintura y escultura destinadas a la ornamentación y concebidas en serie, no como obras individuales.

Las artes decorativas han estado presentes en mayor o menor medida en todos los períodos de la historia del arte en general, bien por solitario o bien en conjunción con otras artes, especialmente la arquitectura. En muchos casos han marcado de forma determinante algún período histórico, como el arte bizantino, el islámico o el gótico, de tal forma que no sería posible valorarlo adecuadamente sin la presencia de este tipo de realizaciones. En otros casos, especialmente el de culturas nómadas, es el único tipo de realización artística llevado a cabo por estos pueblos, como es el caso de los escitas o de los pueblos germánicos que invadieron el Imperio romano. En muchas culturas las artes decorativas han tenido un estatus similar al resto de las artes, como es el caso de la cerámica griega o la laca china. Cabe también valorar la estrecha relación entre las artes decorativas y la cultura popular, que a menudo ha tenido en este medio su principal vía de expresión.

Los términos «artes decorativas», «artes aplicadas», «artes industriales» o «artes menores» surgieron por oposición a las «bellas artes» o «artes mayores», aunque a menudo la frontera no está del todo clara. En general, dentro de las artes plásticas la función decorativa se considera secundaria: así, si la pintura tiene por sí sola una autonomía como obra de arte, en su aplicación a un objeto pierde esa singularidad para cumplir una función subordinada, la de embellecer ese objeto. Si la pintura puede representar una visión del mundo en la libertad conceptual del artista, la pintura decorativa se moverá en un círculo cerrado de temas y motivos.

Aunque las artes decorativas eran consideradas como un arte menor, desde el siglo XVIII adquirieron cierta autonomía y, desde entonces, se empezó a valorar más su aspecto estético frente al utilitario y numerosas de sus producciones fueron valoradas como obras de arte con una singularidad propia.

Sin embargo, las artes decorativas aplicadas a la industria —más propiamente llamadas hoy día «artes industriales»— se fueron separando de este concepto, por cuanto en este tipo de objetos la decoración es por lo general algo secundario; así, la estética funcionalista tendió a valorar más los objetos por su utilidad, rechazando una decoración a menudo sobreañadida.

El término «artes decorativas» se forjó en el tercer tercio del siglo XIX, principalmente como sustitución del término «artes menores», que resultaba peyorativo. En la génesis de las artes decorativas o industriales están indefectiblemente unidos la practicidad y la estética. Así, la producción de objetos englobados en este término debe tener en cuenta la finalidad del producto (enseres, vestidos, utensilios, mobiliario) tanto como su aspecto formal. Así, no entrarían en esta categoría un objeto utilitario que sea posteriormente decorado o, por el contrario, otro de aspecto artístico que no cumpla una función práctica. Pese a todo, a menudo se han considerado artes decorativas productos con una simple función ornamental, pero producidos en serie, con lo que se alejarían del concepto de obra única del arte con mayúsculas.

Un factor decisivo en la nueva concienciación de las artes decorativas fue la publicación entre 1860 y 1863 del libro “Der Stil in den technischen und tectonischen künsten der praktische Aestetik”, de Gottfried Semper, donde prestaba una especial atención a las artes decorativas dentro de la historia del arte. Esta obra influyó en el historiador formalista Alois Riegl, quien en sus análisis de la historia del arte en función del estilo incluyó igualmente las artes decorativas. Para Riegl, quien fue conservador del Museo de Artes Decorativas de Viena, las técnicas usadas en la producción artística marcaban la evolución de las formas artísticas.

A las artes relacionadas con la decoración se les ha aplicado a lo largo de la historia numerosos términos más o menos sinónimos, que si bien pueden tener algunas diferencias de matiz en general, expresan el mismo concepto:

Artes decorativas: el término incide en la finalidad decorativa de este tipo de artes, por cuanto su finalidad es la de ornamentar un espacio determinado, motivo este por el que se las considera especialmente ligadas a la arquitectura. En general se considera el término más adecuado y que otorga una mayor dignidad, prueba de ello es que la mayoría de museos dedicados a este tipo de obras suelen denominarse Museos de Artes Decorativas (Pérez Rojas, 2008).

En la génesis de las obras de arte decorativas intervienen diversos factores. El primero a tener en cuenta es su artífice y la consideración del mismo como artesano o como artista. Dejando aparte el hecho de que muchos artistas (pintores, escultores) han realizado este tipo de obras como complemento a su actividad principal, la mayoría de artífices que trabajan en este terreno lo hacen como oficio, tras unos años de aprendizaje en un taller, gremio o escuela.

Así, por lo general, se les considera artesanos, aunque hay que tener en cuenta diversos matices: decía Horst Waldemar Janson (1982) que un artista es un «creador» y un artesano un «hacedor»; sin embargo, muchos hacedores ejercen también de creadores cuando realizan sus propios diseños o introducen novedades técnicas o estilísticas en sus obras. De igual forma, muchos artistas realizan sus obras partiendo de técnicas o estilos introducidos por otros anteriormente, sin un ejercicio de innovación, tan solo de imitación, como se ha reprochado a menudo al arte academicista.

Aun así, por regla general, el artífice de artes decorativas está encorsetado por las reglas, técnicas y materiales de su oficio, dentro del cual puede moverse con restricciones. Ello conlleva, según Dino Formaggio, (1976) a que las obras de arte decorativas expresen cierta «impersonalidad», por cuanto la impronta del que las realiza no es perceptible en la mayoría de los casos, al tiempo que son fruto de una determinada «sociabilidad», al ser productos provenientes del trabajo colectivo derivado de la tradición y del oficio.

De entre estos artífices se suelen considerar tres tipos (según René Huyghe, 1995): «artesanos de tradición», que ejercen su oficio con unos conocimientos transmitidos por generaciones —generalmente dentro de una misma familia—, con innovaciones y aportaciones individuales pero dentro de una misma línea (aquí se engloban la mayoría de artífices hasta el siglo XIX); «artesanos de arte», los que no proceden de una tradición sino que ejercen esta actividad de forma voluntaria y con una formación propia (generalmente ya en el siglo XX); y «artesanos ejecutantes», que designaría a aquellos operarios que se limitan a ejercer su oficio, sin mediar ningún acto creador.

Conclusiones del capítulo:

La revisión de antecedentes y fuentes consultadas permitió profundizar sobre la historia y evolución de los museos, el marco jurídico para la práctica sociocultural de los museos y sus retos actuales. Además, de la puesta en valor patrimonial de los museos y las artes decorativas como objeto museístico, lo cual respalda el proceso investigativo desde el enriquecimiento de los conocimientos sobre el objeto de estudio.

Capítulo # 2: Los museos de Artes Decorativas y su puesta en valor a través de proyectos

En el capítulo se desarrolla la temática de los museos en Cuba y estos como agentes socioculturales. La caracterización del museo de Artes Decorativas, sus colecciones y valores patrimoniales, las salas de exposición y el proyecto Viajando por el Museo, una alternativa práctica de la puesta en valor patrimonial de este museo. Además, se presentan los resultados de implementación de este proyecto sociocultural y la identificación de fortalezas y debilidades de su implementación que contribuirán a su futuro perfeccionamiento.

2.1 Los museos en Cuba

Las colecciones son el objeto principal de la museología clásica. Al inicio derivaban del poder y de las riquezas de reyes y nobles, luego de los nacientes estados modernos y, más tarde, de las fortunas de particulares ilustrados. Con el tiempo, han derivado en numerosos museos que forman un considerable patrimonio.

Es a partir del siglo XVII cuando se comienza a hablar de la colección de objetos. Sin embargo, cierto coleccionismo cubano se vislumbra a fines de los siglos XVIII y XIX. Es por esto que, a mediados del XIX, surge la Colección de Pintura de la Academia de Pintura y Dibujo de San Alejandro, adquirida por la Sociedad Económica de Amigos del País. Ya a finales del XIX arriban a nuestro país obras pictóricas atribuidas a Francisco de Goya y cuyo autor es, realmente, Eugenio Lucas y Velázquez (Pupo, 2011, pp. 29-31).

Los orígenes de los museos en Cuba se encuentran también en las colecciones privadas que, a partir de las primeras décadas del siglo XIX, comenzaron a atesorar algunos miembros de los sectores y clases adineradas. Los primeros que las mostraron a un público mucho más amplio que el círculo social y profesional fueron un grupo de científicos con intereses naturalistas. Así, en 1842 surgió el

Museo de Ciencias Naturales Felipe Poey, de la Universidad de La Habana, y el 13 de abril de 1874 el actual Museo de las Ciencias Carlos J. Finlay, de la Academia de Ciencias.

Es el siglo XIX el del surgimiento de las primeras instituciones museales cubanas (Ver anexo # 9). A principios del siglo XX surgen otras instituciones, casi siempre por iniciativas privadas y partían de colecciones que se ubicaban en estas.

En 1959 aparecen cambios en la concepción tipológica y museológica en las instituciones museables, y se inicia un dinámico trabajo de revalorización de las fundadas hasta ese momento.

En ese período el trabajo fue encaminado a la reinstalación de los museos que ya existían, a la recuperación de piezas museables para el surgimiento de los nuevos y a salvar la destrucción de los bienes culturales desatendidos.

Las grandiosas colecciones privadas de la República pasan a conformar las colecciones de los primeros nuevos museos a partir de la especialización, a la vez que se comienza un plan de preparación para la formación de técnicos especializados en las diferentes actividades museológicas.

Es en este período que es creado el Taller de Montaje, a fin de cambiar la presentación de las colecciones, al transformarse su proyección ideológica. Se funda el Taller de Restauración para la Conservación y Restauración de los diferentes objetos que integraban las colecciones de los museos, todo lo que se realizó a partir de la colaboración técnica con los entonces países socialistas y la UNESCO. Conjuntamente se lleva a cabo la organización de la red de museos en el país por el Consejo Nacional de Cultura (Pupo, 2011, p. 38).

En 1959 y en la década de los sesenta, setenta, ochenta y noventa se produce la apertura de varios museos (Ver anexo # 10).

Los museos municipales

Los museos municipales surgen y se extienden rápidamente por todo el país. Hoy Cuba cuenta con un museo en casi todos los municipios del país, lo cual ha significado un importante paso en el proceso de institucionalización a favor del rescate, preservación y difusión del patrimonio y la identidad cultural local.

Los museos municipales en Cuba, como institución museal territorial vinculado al patrimonio material, inmaterial y natural, y la comunidad, introducen en Cuba un nuevo tipo de museo que ha permitido a la comunidad aumentar los conocimientos sobre su propia historia y su situación presente. Ha devenido acicate para la población local y ha ayudado a ganar conciencia no solo sobre su existencia, sino también sobre el valor de su propia cultura.

Estas instituciones han posibilitado que tanto en la colecta y en la preservación, como en la difusión del patrimonio, haya una participación activa de la comunidad. Son funciones que se integran, dinámicamente, a partir del patrimonio aportado por ella misma. Para que esta función resulte armónica se ha precisado del diálogo entre los museólogos y los miembros de la comunidad porque es esta quien aporta sobre su historia y su entorno.

Se habla de museos ubicados tanto en áreas urbanas como rurales, y en el llano como en la montaña; que se mueven dentro de la llamada nueva museología. Estos últimos están presentes, sobre todo, en las zonas del Plan Turquino, zonas en las que el cambio del concepto del papel social del museo ha resultado novedoso. También, el modo en que este ha sido aplicado al constituir zonas de difícil acceso.

Por ello, el museo municipal se ha convertido en un instrumento de desarrollo social y cultural al servicio de la sociedad. En el caso de las instituciones ubicadas en el Plan Turquino se han enriquecido las potencialidades de estas a partir de la inserción de recorridos, eventos o talleres que contribuyen al rescate del patrimonio; así como por medio de acciones de investigación y proyectos socioculturales en los cuales la comunidad se reconoce como protagonista.

La máxima expresión de este proceso fue la promulgación de la Ley No. 23 de la Asamblea Nacional del Poder Popular de 1979, referente a la creación de los museos municipales en todo el país. Ello significó un decisivo paso en la valorización del patrimonio local y el fortalecimiento de la identidad nacional.

Desde entonces, y hasta la fecha, se crearon más de 160 museos municipales, así como diversas extensiones en sitios históricos, naturales y monumentos. Por otra parte, a iniciativa de órganos del Estado, organismos de la administración central

del Estado, instituciones u organizaciones sociales y de masas han surgido museos que hoy conforman la amplia gama de instituciones que suma más de 300 en el país.

De acuerdo con la Ley, también son considerados museos:

- los sitios y monumentos naturales, paleontológicos, arqueológicos y etnográficos, y los sitios y monumentos históricos de carácter museológico que adquieran, conserven y difundan la prueba material de los pueblos y su entorno;
- las instituciones que conserven colecciones y exhiban ejemplares vivos de vegetales y animales, como los jardines botánicos y zoológicos, acuarios y viveros;
- los centros científicos y los planetarios;
- las galerías de exposición no comerciales; los institutos de conservación y galerías de exposición que dependan de bibliotecas y centros de archivos;
- los parques naturales;
- los centros culturales y demás entidades que faciliten la conservación, la continuación y la gestión de bienes patrimoniales materiales o inmateriales (patrimonio vivo y actividades informáticas creativas) (Centro Metodológico, 2015).

En Cuba existen 307 museos a lo largo y ancho del país y un total de 44 museos de otros organismos por tipologías (Ver anexo # 12)

2.1.1. Los museos como agentes socioculturales

Varios han sido los autores que han conceptualizado la palabra “museo”, a continuación se pone de manifiesto una pequeña muestra de esto:

Un museo es una institución permanente, al servicio de la sociedad y su desarrollo; este servicio solo será posible si se adapta a los cambios sociales, económicos y políticos.

El museo social supone crear un centro participativo, comunitario y abierto al diálogo y a la interacción” [...] “porque el museo, desde que abre sus puertas al público, lo hace para crear un ambiente de diálogo,

conversación y comunicación. Las redes sociales son el entorno más propicio para generar ese ambiente (Viñarás & Caerols, 2016, p. 171)

Analizando lo anteriormente expuesto se puede decir que los museos han ido experimentando un gran cambio en su funcionamiento y se han consolidado como agentes de desarrollo de las ciudades al aportar conocimientos culturales y facilitar el acceso a la cultura de toda la población. Estos intentan ofrecer una participación abierta a todos, al ampliar procesos creativos que parten de la vivencia personal para lograr que la interacción genere vocaciones culturales.

Las instituciones museísticas son herramientas al servicio de la sociedad y retoman una nueva línea de trabajo como agentes socioculturales al pasar de institución estática a una dinámica y didáctica. Para ello se elaboran planes de promoción sociocultural con diversas actividades de gran atracción para el público dirigidos a las comunidades distantes de la institución, a zonas intrincadas, que permiten dar a conocer el patrimonio local y de la nación. Diversos han sido los organismos que se han hecho eco de llevar a cabo esta misión.

Como resultado, se han perfeccionado las relaciones entre el público y el museo; y se han diseñado acciones para los diferentes grupos etarios y grupos sociales específicos de la comunidad; así como la organización de actividades entre distintas entidades colaboradoras.

El museo de Artes Decorativas de la ciudad de Santa Clara, a pesar de sus valores patrimoniales, y de los buenos resultados alcanzados, requiere trabajar en aras de resolver problemáticas como: elevar el número de visitantes a la institución, posicionarse en el sector turístico como una opción para los visitantes en sus rutas y recorridos, ampliar sus opciones y vías de promocionar sus actividades, mejorar su infraestructura tecnológica para la divulgación y presencia en las redes sociales, actualizar las salas de exposición y mejorar las estrategias y acciones para la puesta en valor patrimonial de sus valores culturales.

Se considera de vital importancia concebir al Museo de Artes Decorativas de Santa Clara, Villa Clara, no solo como un centro que muestra los ambientes

decorativos desde el siglo XVII hasta la primera mitad del siglo XX a través de los fondos que atesora; sino consolidarlo como un centro gestor de cultura y valores en su más estrecha relación con la comunidad.

Dentro de sus fortalezas está el contar con un grupo de trabajadores bien preparados para el desempeño de su labor museológica, así como para el trabajo comunitario. Ello ha permitido a su colectivo la obtención de diferentes medallas y condecoraciones como el Premio Provincial de Cultura Comunitaria 2012, así como otros reconocimientos nacionales y provinciales desde su fundación.

En el trabajo cultural comunitario están incorporados diferentes proyectos, tales como:

- El Museo de la Vecindad 1996-2021 sustentado en la premisa: *Más que llevar el museo al barrio, crea el Museo del Barrio*;
- La familia en el museo: teniendo en cuenta el papel que desempeña la familia en la formación de las nuevas generaciones con el cual se busca la participación integrada de esta en acciones de interés cultural, visitas dirigidas al museo y actividades en el programa de animación;
- Patrimonio Familiar Santaclareño, que es un programa de intervención con vista a desarrollar el trabajo comunitario para el rescate del patrimonio familiar de las artes decorativas;
- “Coleccionando” 2014-2021 es el trabajo especializado con niños en el Museo donde se fomenta desde pequeños el amor hacia el arte y el coleccionismo;
- Dulces Recuerdos fue creado en 1990, dedicado a la tercera edad que incluye muestras, exposiciones y talento artístico.
- “La décima es un árbol” 2007-2021, que es la peña literaria, donde se inserta el museo en la creación literaria inspirada a través de las piezas de la colección, dentro de ella se hace el:
Catálogo Rimado, único en el país, el cual presenta una profunda riqueza conceptual y visual con la expectativa de lo novedoso y la interacción en las redes.

- Se realiza también la "Tertulia de los Coleccionistas", la cual consiste en realizar una actividad cultural comunitaria en la que se convoca a un grupo de coleccionistas de las artes, para compartir conocimientos y experiencias sobre un tema relacionado con las artes decorativas.

Además, el museo sirve como sede para eventos nacionales generados por otras instituciones como *Longina*, de música trovadoresca; la *Feria del Libro*, *A tempo con Caturra*, de música de cámara y *Para bailar en casa del trompo*, de agrupaciones danzarias.

La apertura de la institución museal al espacio público y social marca una etapa primordial en su transformación. La calidad de los servicios públicos llevados a cabo por la institución, la fuerza de su implicación en la comunidad y su capacidad para insertarse en la red cultural territorial logrando satisfacer los intereses culturales de todo aquel que la frecuente, garantizan la supervivencia del mismo en el futuro.

El museo está llamado a desempeñar un papel más activo en la comunidad, pues es un medio, una herramienta, un instrumento valioso e indispensable en el proceso de la formación científica y cultural del pueblo. Se concibe como una de las formas posibles de la realización del acercamiento del hombre a la realidad.

El trabajo de los museos en las comunidades es un sistema abierto e interactivo que se transforma el museo en una entidad dinámica donde el patrimonio propio y dado por la comunidad se incluye en una circulación abierta y no lineal. Los proyectos difunden las culturas presentes en la sociedad, se hace conciencia sobre la existencia y valorización de una cultura propia.

El trabajo de los museos como agentes socioculturales va dirigido a crear acciones dirigidas a la promoción, a la colaboración y a la cooperación con las instituciones, las entidades, las asociaciones, y con la comunidad basada en criterios de participación e inclusión social.

2.2 Caracterización del museo de artes decorativas, sus colecciones y sus valores patrimoniales

De acuerdo al documento Fundamentación Teórica del Museo (2012) se conoce que:

En la ciudad de Santa Clara se localiza la casa que es hoy Museo de Artes Decorativas ubicada frente al parque Leoncio Vidal, hacia el norte, marcada con el número 27(antiguo 3) entre las calles Luis Estévez y Lorda (Ver Anexo # 11)

Sobre la historia de la familia que habitaba la casa se tiene noticias desde inicio del siglo XIX, cuando, en 1822, su propietario Manuel Pascual Manti contrae matrimonio, en segundas nupcias, con Antonia Josefa Coll y Vila procedente de La Florida. Junto a ella vino a residir a la casa su hermano Sebastián Coll quien ocupara los cargos de Regidor de Menores y dos veces alcalde de La Gloriosa Villa de Santa Clara. A la muerte de los padres heredan la casa Catalina Antonia y Margarita Pascual y Coll, esta última casada con Matías Pons Carreras, quien muere sin descendencia.

Años más tarde la hereda Amalia Pons Pascual, quien se casa con Luis Carta Mora, descendiente de canarios y dueño de varias fincas en la zona del municipio de Santo Domingo. Estos tienen tres hijos: Luis, Clara y Jacinta Carta Pons. El primero se trasladó a Cienfuegos donde contrajo matrimonio y se asentó hasta su fallecimiento, relativamente joven, en 1939. Clara se hizo cargo de la casa, de las propiedades familiares (numerosas fincas rurales y urbanas) y de su hermana menor aquejada de retardo mental. Había contraído matrimonio con Leopoldo Ruiz Berrayarza en 1905 quien, entre otros bienes, era propietario del cine teatro Villa Clara, uno de los principales de la ciudad hasta su destrucción por el huracán Kate, en 1985.

Al triunfo de la Revolución, la casa se encontraba dividida en varias dependencias. Su mayor parte funcionaba como lujosa vivienda de la familia Carta Pons, pero toda la crujía lateral por el noreste y parte de la frontal se subdividía en locales de negocios: farmacia, cafetería, puesto de limpiabotas y una pequeña vivienda para rentar; las que, intervenidas luego por la Ley de Reforma Urbana, pasaron a ser propiedad estatal y mantienen sus usos respectivos, excepto la farmacia. Esta

radicaba en un salón con grandes puertas a la calle, en la esquina a Luis Estévez, destinada durante la Colonia principalmente a almacenes. Se conoce allí de la farmacia Ordóñez hasta los primeros años de la década del 1960. Luego radicó la Academia de Ajedrez, donde fue notable la presencia del Gran Maestro Guillermo García. Es por ello que en el inmueble ya convertido en museo, se desarrolló por veinte años el campeonato Guillermo García in Memoriam. Luego, en la década de 1980, la academia es trasladada y se ubica en este sitio una tienda del Fondo de Bienes Culturales.

Tras la muerte de Clara Carta, en 1966, hereda la casa su hermana Jacinta, al cuidado de Rita Vargas, mujer negra que se había criado en la casa. Se dice que era hija de la cocinera y que se desempeñaba de dama de compañía y ama de llaves. Tras fallecer Jacinta, pocos años después, la propiedad pasa a manos de ella. Por entonces la gran casa se encontraba en mal estado constructivo y Rita, ya anciana y casi ciega, acepta la propuesta del gobierno municipal de entregarla para un museo, a cambio de otra en buen estado, más pequeña, pero céntrica. También hubo que otorgar viviendas a los propietarios naturales, y también trasladar el local de limpiabotas y la cafetería que aquí radicaba. Este proceso comenzó en 1984 y se extendió hasta 1987.

La casa, hoy Museo, se emplaza frente a la entonces Plaza Mayor, hoy parque Vidal. Constituye uno de los exponentes más antiguos de este espacio urbano. La primera referencia que se tiene de ella es un documento de 1816 donde se hace alusión a una casita en Parque Vidal esquina Céspedes y a una propiedad cercana en Parque Vidal esquina Luis Estévez.

La casa consta de patio central, comedores, zaguán, vestíbulo, sala, dormitorios, cochera, cocina y almacenes. Durante la república neocolonial sufrió múltiples transformaciones. Por ello, trató de reconstruirse según documentos de 1880 en que se describe casi tal como está en la actualidad. No ha podido localizarse ningún documento que asegure la fecha exacta de la construcción del inmueble.

El Museo de Artes Decorativas de Santa Clara se inauguró el 4 de diciembre de 1987. Uno de sus propósitos es propiciar el conocimiento de las artes decorativas presentes en Cuba a través de la recreación de los ambientes domésticos de los

siglos XVII, XVIII y XIX; así como de las primeras décadas del XX. Posee, además, colecciones de Pinturas Españolas, la de Dulce María Loynaz, la de los Iznaga, de Abanicos y de Albarelos.

El museo cuenta en la actualidad con 9 salas permanentes, una sala de pinturas españolas en la segunda planta y la sala de exposición transitoria que tiene como objetivo mostrar y promover la colección que atesora el museo y otros elementos de la comunidad con valor patrimonial; así como objetos de un elevado valor artístico. Un espacio relevante lo ocupa la Muestra del Mes, a través de la cual se enfatiza en una pieza de los fondos del Museo contribuyendo de este modo a la investigación en torno a la colección de la Institución.

El museo, a través de sus visitas dirigidas y la realización de actividades sistemáticas encaminadas a reforzar el perfil de la institución, aporta a la ciudad un espacio de recreación culta y sana. Ello se reafirma al ofrecer, también, presentaciones de jóvenes creadores, recitales de poesía, exposiciones, tertulias en las que se promueve y difunde la música tradicional cubana, la trova, la música antigua y de concierto. Se crea, así, una oferta para todos los públicos ávidos de estas opciones. Además, el Museo sirve como sede para eventos nacionales generados por otras instituciones como: "Longina", de música trovadoresca; la "Feria del Libro"; el "A tempo con Caturra" de Música de Cámara y "Para bailar en casa del trompo" que reúne importantes agrupaciones danzarias nacionales e internacionales.

La institución cuenta, también, con eventos propios. Se desarrolla, todos los años la cita "Investigadores de las Artes" y "La Casa en que Vivimos".

El trabajo científico del museo incluye una amplia labor investigativa, fundamentalmente dirigida al estudio de sus colecciones, aunque sin descartar las artes en general, el patrimonio material e inmaterial, así como la historia local y nacional, cuyos resultados se socializan a través de distintos eventos, cursos, conferencias y publicaciones.

En su práctica museológica y museográfica, la institución contribuye a la preservación de la memoria viva que sustenta importantes valores culturales, nacionales y universales. Para ello, dirige su accionar permanente a recolectar,

conservar, investigar y exponer el patrimonio cultural; pero además redimensiona su función por lo que constituye una importante institución gestora de conocimientos, valores éticos y estéticos al exponer los valores patrimoniales por medio de la aplicación de novedosas técnicas y soluciones que perfeccionan su vínculo con la comunidad.

En la actualidad se proyecta hacia continuar enriqueciendo los fondos del museo y completar investigaciones sobre futuras colecciones. De igual modo, hacia la obtención de las condiciones necesarias e indispensables para continuar desarrollando las tareas contempladas en la misión de la institución.

El Museo de Artes Decorativas de Santa Clara es centro de referencia por toda la labor desarrollada a lo largo de sus 34 años de creado; posee una gran colección de valiosos objetos patrimoniales y ha llevado a cabo diferentes investigaciones sobre la misma que amplía su valor.

La institución cuenta actualmente con 25 trabajadores en total: directora, administradora, un especialista principal, 4 museólogos, 2 técnicos en programación de la actividad cultural, 2 conservadores, 1 restaurador, 2 auxiliares generales, 6 custodios, 1 recepcionista recaudadora y 6 veladoras de sala. De ellos, 9 son licenciados universitarios, 7 técnicos de nivel medio, 1 máster en ciencias y un investigador auxiliar del Instituto de Investigaciones Culturales "Juan Marinello".

El trabajo de divulgación y promoción se efectúa a través de la radio, la televisión y la prensa, ejemplo de ello son: el programa televisivo especial por el aniversario 34 del Museo; además, varias entrevistas en los medios de comunicación y la publicación de artículos científicos.

La programación cultural de la sala de conciertos del museo resulta también variada. Entre sus actividades se destacan espacios fijos como: las peñas de Roly Berrío, del Trío Raptus, de la Cátedra Studio de la Música Antigua, de la pianista concertista Annia Castillo, de Maikel's Quartet, del Trío Palabras y del Trío Sedacero; todos miembros del catálogo de excelencia del Centro Provincial de la Música Rafael Prats, de Villa Clara.

Estas y otras actividades desarrolladas, también dan cumplimiento a los programas priorizados, como a la prevención de ITS, VIH y antidrogas. Lo mismo que contribuye con el cuidado del medioambiente, con la educación estética y con el trabajo en la formación de valores.

El Museo de Artes Decorativas de Santa Clara es sede de clases prácticas y entrenamientos docentes de estudiantes universitarios y de las escuelas de arte del territorio en apoyo a sus programas de estudio. La institución cuenta con una participación activa durante todo el año de escuelas de los diferentes niveles de enseñanza.

2.2.1 Las salas de exposición: su fundamentación teórica

A partir de la revisión del expediente del Museo de Artes Decorativas y su documentación oficial, se constata que:

Remedios, fundada en 1524 sirvió de base para la fundación de una nueva villa situada a 13 leguas hacia el interior. La fundación de Santa Clara, el 15 de julio de 1689 tiene un marcado carácter económico. El reparto de tierra y su mercedación en hatos y corrales para la cría del ganado, sienta las bases para la estructuración de una oligarquía terrateniente. La diversificación progresiva de su economía consolida el asentamiento urbano. El considerable desarrollo alcanzado por la minería, por la industria azucarera, así como el cultivo de diversos renglones para el consumo local, la ubican a principios del siglo XIX, como la segunda jurisdicción a nivel nacional en la producción agrícola.

En las primeras décadas de 1800 se favorece el negocio de la ganadería, por la posición que tiene la Villa en el camino central de la Isla. En 1860 cuenta ya con un ferrocarril hasta Cienfuegos. A pesar de la crisis económica de mediados del siglo XIX, la ciudad de Santa Clara logra consolidar el proceso de desarrollo agrícola y urbanístico al ocupar un lugar destacado dentro del marco de la gran riqueza azucarera del Occidente de la Isla y constituirse en uno de los grandes centros urbanos del país.

Inmueble:

El actual Parque Vidal de Santa Clara, antigua Plaza de Armas, tiene la característica de ser una Plaza bordeada por esquinas y que son las más antiguas de su trazado. Su entorno arquitectónico se ha ido transformando a través de los años y entre sus exponentes más antiguos está la que fuera residencia de Don Sebastián Coll y Vila, llegado a esta ciudad en 1802, procedente de Norteamérica como Gobernador Regidor de Menores.

Este inmueble, ubicado en la esquina de Luis Estévez y Parque Vidal, quedó designado en 1980 como sede del Museo de Artes Decorativas de Santa Clara. La restitución del mismo a su estado original conllevó un arduo trabajo de restauración dadas las diversas transformaciones estructurales y decorativas sufridas por el mismo a través de su historia.

La vivienda se desarrolla alrededor de un patio central. El mismo está bordeado por corredores que dan acceso a las distintas estancias de la casa: la sala, saleta, cuartos, comedor (antigua cocina) y otras dependencias – cochera, naves (destinadas para almacenes, al parecer) la torre y el entresuelo, son un conjunto de elementos arquitectónicos que conforman el edificio, lo que permite ubicar la construcción del mismo en las primeras décadas del siglo XIX.

El Museo de Artes Decorativas de Santa Clara brinda una muestra de exponentes de ambientes decorativos característicos de las viviendas de las clases adineradas de los siglos XVIII a inicios del XX. Cuenta con importantes colecciones de porcelanas, cristales, metales y textiles, entre otras, así como una variada muestra de mobiliario utilizado en los períodos de referencia que hacen posible el conocimiento del desarrollo de la decoración de la casa cubana en sus diversas épocas, fundamentalmente durante el siglo XIX.

La muestra que se presenta en esta Institución destaca por esta línea, el desarrollo alcanzado por la cultura material cubana expresado en los gustos, costumbres, nivel de bienestar y prosperidad de las clases económicamente dominantes, que amasaron sus cuantiosas fortunas con el sudor, la sangre y la miseria de las clases explotadas: esclavos en la colonia, trabajadores asalariados en la República Neocolonial. Con el triunfo revolucionario, las ricas colecciones artísticas de la burguesía pro imperialista pasaron a ser patrimonio del país, para

el disfrute y educación estético-ideológica del pueblo. Su incorporación a instituciones museables ha brindado la posibilidad de conservar, estudiar, investigar y divulgar los elementos materiales que han formado parte de la cultura nacional.

Anterior a 1959 no existió en Cuba una tradición en el trabajo museológico. En 1977 se crea la Ley #1 sobre la Protección del Patrimonio y en 1979, la Ley #23 sobre la Creación de los Museos Municipales. Estos hechos constituyen un importante salto cualitativo de la política cultural de la Revolución Cubana en relación con la estructuración de la Red Nacional de Museos.

A continuación se presentan las salas de exposición que posee el Museo (Ver anexo # 13):

- Sala Imperio. Ambiente primera mitad del siglo XIX
- Sala Exponentes. Siglos XVII-XVIII
- Sala Dormitorio. Primera mitad del siglo XIX (Imperio)
- Sala Medallón. Ambientes segunda mitad del siglo XIX
- Sala Dormitorio. Segunda mitad del siglo XIX
- Sala Comedor. Segunda mitad del siglo XIX
- Sala Gabinete de Curiosidades. Segunda mitad del siglo XIX
- Sala Mimbre. Ambiente primeras décadas del Siglo XX
- Sala Perillas. Ambiente primeras décadas del siglo XX
- Sala Gabinete de Pinturas

Caracterización de las colecciones:

La colección que atesora el Museo de Artes Decorativas de Santa Clara se distingue por su número de piezas, pero también por la variedad de géneros y estilos, a la vez que cuenta con numerosos objetos y subcolecciones de gran valor artístico, sociológico, y altamente cotizables. Desde su fundación este museo ha contado con un capital intelectual que ha logrado crear para la localidad un emporio de las artes decorativas de élite, investigadas y debidamente catalogadas. Es centro de referencia para el Registro Nacional de Artes

Decorativas y para la comunidad de museos de Artes Decorativas y recreación de ambientes.

Con el devenir cultural propiciado y fomentado por la Revolución en el municipio de Santa Clara, la dirección del Gobierno y el Partido indicaron la creación de un museo especializado en artes y ambientes decorativos cubanos de siglos anteriores, antiguo anhelo de la población local, que incluía la utilización de este inmueble -ubicado en el centro histórico para tal fin. El Museo de Artes Decorativas de Santa Clara comienza a conformar sus colecciones a partir de 1984, realizando un trabajo arduo para la adquisición fundamentalmente mediante compras a particulares, transferencias de instituciones y donaciones de privados. Esta colección brinda una rica muestra de objetos relativos a la cultura de los ambientes interiores y del vestir, provenientes de las familias adineradas de los siglos XVII a las primeras décadas del XX, que permiten conocer el desarrollo de la decoración de la casa cubana, y la evolución de las manufacturas internacionales y nacionales, el acercamiento a instrumentos y útiles ya en desuso, a la vez que investiga tradiciones, costumbres, prácticas, rituales, e ilustra el nivel de bienestar y prosperidad de la casta económicamente dominante, que amasó cuantiosas fortunas mediante la explotación de las clases populares.

Las piezas del museo están correctamente registradas en las siguientes secciones: Arte (abanicos, lampistería, elementos arquitectónicos, elementos del vestuario, esculturas y misceláneas), Porcelanas, Cristales, Metales, Mobiliario, Textiles, Pinturas y Dibujos, Documentos (manuscritos y gráfica) y Materiales fotográficos.

La institución atesora colecciones y objetos relevantes, entre ellos (Ver anexo # 14):

- Sección Mobiliario
- Sección Arte
- Sección Porcelanas
- Sección Cristales
- Sección Textiles

- Sección Metales
- Sección Documentos
- Materiales fotográficos
- Pintura y dibujo

Valores patrimoniales:

Se atesoran fondos museables que suman un total de 4 956 piezas, distribuidas en diferentes valores, I (2552), II (1603) y III (801) que evidencia el desarrollo de la creación humana. Dentro de ellas 209 están asentadas como de valor excepcional, aunque es necesario apuntar que esta cifra será superior porque continúa el proceso de su estudio e investigación. La colección está dividida en diferentes secciones: muebles, porcelanas, cristales, metales, textiles, fotografías, documentos, materiales gráficos y monográficos, pintura y arte. Estos se adquirieron a través de compras, donaciones o cambios.

2.3. Caracterización del Proyecto “Viajando por el Museo”

La aplicación de los métodos empíricos aplicados: análisis de documentos, observación, entrevistas y encuestas permitió la elaboración de la caracterización actualizada del proyecto “Viajando por el Museo” y la identificación de fortalezas y debilidades en su implementación.

El Museo de Artes Decorativas se inserta de manera activa a la comunidad a través de los diferentes Proyectos socioculturales con que cuenta esta institución. Entre estos se pueden mencionar Viajando por el Museo, con el fin de llevar los fondos patrimoniales a centros educativos, hospitalarios, laborales y penitenciarios.

El proyecto sociocultural Viajando por el Museo demuestra el protagonismo sociocultural de dicho centro en la Gestión de la formación cultural de los actores implicados, al desarrollar sus potencialidades en la búsqueda de su emancipación en la sociedad. Además el proyecto está acorde con las políticas culturales de la

Revolución en la construcción del socialismo y el aumento de la calidad de vida del pueblo, donde la cultura es el eslabón fundamental del desarrollo sostenible de la nación. El museo genera conocimientos y sentido de pertenencia de dichos actores, defiende la cultura de su pueblo, es parte del legado histórico y símbolo de idiosincrasia cubana.

Este proyecto sociocultural tiene su génesis en el “Museo Móvil” que surge durante el Período Especial, etapa en que los centros estudiantiles más alejados del museo afrontaban dificultades para trasladarse hasta la institución. El proyecto consistía en llevar a la comunidad fotografías e información detallada de cada uno de los objetos sin dejar de mencionar las historias y leyendas que se tejían alrededor de estos, desarrollando así en los estudiantes la tradición oral.

Se sustenta en investigaciones realizadas por los Especialistas del Museo de Artes Decorativas sobre los fondos, referencias bibliográficas y documentales de las colecciones, normas y técnicas de conservación del patrimonio, software y fotos, todo en formato digital lo que facilita su realización y socialización en los centros visitados.

Posee como antecedente El Museo en la Vecindad, que se desplaza hacia los barrios con piezas patrimoniales interactuando con la vecindad y llevándoles valiosa información sobre el cuidado y conservación de los más preciados objetos que se atesora a través de la historia. El Círculo de Interés “Coleccionando”, que surge con el interés de fomentar el amor y cuidado del patrimonio desde las edades más tempranas. En base a los proyectos antes mencionados y con la experiencia adquirida en la práctica laboral en este centro, surge la idea de crear un Proyecto Sociocultural que tiene como título “Viajando por el Museo”, el cual se traza como propósito buscar nuevas vías que permitan el incremento de visitantes al Museo de Artes Decorativas y llevar las acciones de extensión a las zonas más alejadas de su radio de acción.

En esta relación familia-museo-comunidad es donde se deben sustentar las bases, desde edades tempranas del sentido de pertenencia, el amor y cuidado de la propiedad social, la preservación de monumentos, tarjetas y de todos aquellos

elementos que documenten los valores más auténticos de la historia y la identidad cultural.

El proyecto sociocultural cuenta con varias etapas:

1. Trabajo de Campo para focalizar cuáles son las zonas más alejadas del museo.
2. Diagnóstico Sociocultural de la Comunidad. (Apoyados en el diagnóstico del Promotor Cultural).
3. Selección de los centros a visitar según un cronograma realizado por el Consejo Técnico.
4. Selección de los temas a tratar. Se propone un recorrido virtual del Museo, a través de juegos y técnicas participativas, se interactúa con el público para ofrecerle información sobre las piezas mostradas.
5. Participación de la comunidad local en los procesos de decisión, creación y desarrollo, para detectar sus necesidades e intereses, con el fin de que la inversión realizada en la restauración y posterior uso cultural contribuya directamente al desarrollo de esta población local.

Al concebir este proyecto sociocultural se propone como:

Objetivo General:

Propiciar el vínculo del Museo con la comunidad a través de organismos e instituciones.

Objetivos Específicos:

- Fortalecer los vínculos escuela-museo.
- Incentivar en la población el cuidado y conservación del Patrimonio Nacional y Local.
- Desarrollar la afición por lo estético y la formación de valores.
- Aportar conocimientos que desarrollen una cultura ambiental e integral a partir de la orientación de adecuadas medidas de conservación del patrimonio y su entorno.
- Enriquecer el Programa Martiano a partir del concepto de Martí con las artes decorativas.

2.3.1. Resultados parciales de la implementación del proyecto sociocultural

Para lograr la realización de este proyecto sociocultural se llevó a cabo un grupo de acciones:

- Se realizó un trabajo de campo para focalizar los Consejos Populares alejados del museo.
- Caracterización socio-económico-cultural de los participantes (cantidad de niños, jóvenes, adultos y adultos mayores, estudiantes, obreros, profesionales, intelectuales, artistas, deportistas activos y/o jubilados, así como la cantidad y tipología de las instituciones que existen en el espacio seleccionado).
- Selección de centros a visitar según el cronograma elaborado por el Consejo Técnico del museo.
- Coordinación con el Presidente del Consejo Popular y los diferentes factores que contribuyan al proyecto sociocultural: promotores culturales, instructores, Brigada José Martí y artistas aficionados del barrio que practiquen diferentes manifestaciones.
- Se hace una pormenorizada selección por parte de los especialistas de los temas a tratar teniendo en cuenta las características de los centros a visitar.
- Se selecciona el espacio para desarrollar la actividad según el número de participantes siempre contando con equipos en soporte digital. Se logra revitalizar las Salas de Video de cada Consejo Popular haciendo más activo su papel. Se despliega también la actividad en las salas de computación de las escuelas y centros visitados para el desarrollo de habilidades informáticas.
- Se propone a los presentes un recorrido virtual por las diferentes salas del museo; se trata acerca de la historia de la institución, las características de las colecciones y después se ofrece información sobre un objeto específico haciendo énfasis en su origen, año, manufactura, historia, pasando desde la historia local hasta los más variados temas de la cultura universal.

Viajando por el Museo se convierte en una verdadera fiesta del conocimiento donde además de promocionar los fondos del museo se ofrecen adecuadas normas de conservación del patrimonio y el entorno, se educa a la población en los valores éticos y estéticos a través de informaciones de costumbres, tradiciones populares, adecuadas normas de convivencia social, se desarrolla la oralidad a partir de las historias y leyendas que se cuentan sobre los objetos presentados, se promueven piezas de importantes personalidades de la localidad haciendo referencia a la labor que desempeñaron y su relevancia en la historia del territorio. Este trabajo comienza a aplicarse en el año 2015 y hasta el momento se han llevado a cabo alrededor de 130 ediciones con frecuencia mensual y sede en centros de los diferentes Consejos Populares (Ver anexo # 15).

Impacto Social y Aporte Económico del proyecto:

- Esta experiencia conlleva al enriquecimiento cultural general, un adecuado aprovechamiento del tiempo libre que contribuye a elevar el gusto estético y la calidad de vida.
- Al presentar todos los trabajos elaborados en formato digital, permite que el proyecto se realice con los gastos mínimos, pues no requiere de la transportación de piezas ni materiales.
- Y permite a su vez que toda la información que se brinde quede archivada en los centros visitados como posterior material de consulta.

El proyecto sociocultural cuenta con evidencias de su implementación en las diferentes comunidades (ver anexo # 16).

2.4. Fortalezas y debilidades de la implementación del proyecto sociocultural para la puesta en valor patrimonial de bienes culturales del museo Artes Decorativas de la ciudad de Santa Clara

Fortalezas:

- Los valores que posee y atesora el Museo de Artes Decorativas.
- El apoyo de Oficina de Patrimonio y la dirección municipal de cultura para la realización del proyecto sociocultural.

- El equipo de especialistas capacitados para la puesta en valor del patrimonio cultural que atesora la institución.
- La conservación preventiva para poder mostrar una colección de excelencia al público.
- El apoyo del departamento de programación para la ejecución del proyecto sociocultural.
- La capacitación de las veladoras y trabajadores en general sobre los valores del museo para su promoción, cuidado y conservación.
- Estrecho vínculo entre Cultura y Ministerio de Educación (MINED), que garantiza la participación y presencia de jóvenes en actividades del proyecto sociocultural.

Debilidades:

- Falta de coordinación y apoyo de los promotores y representantes de las comunidades para la ejecución del proyecto sociocultural y sus actividades
- Disminución del número de visitantes al museo de las comunidades donde se ejecuta el proyecto sociocultural.
- Deficiencia a la hora de informar la programación y las actividades del proyecto sociocultural.
- Déficit e inestabilidad de la fuerza técnica para llevar a cabo las actividades.
- No se cuenta con equipamiento necesario para el trabajo de investigación de los especialistas (Solamente existe una máquina y hay 5 especialistas).
- No hay presencia de las actividades del museo ni sus valores patrimoniales en redes sociales.
- Ausencia de equipamiento adecuado (cámaras digitales, escáneres, discos externos, etc.) que faciliten las actividades y su planificación.
- Falta de sensibilidad, percepción de riesgos y reconocimiento social de los valores patrimoniales materiales e inmateriales y la necesidad de su protección.
- Carencia de medios para la gestión y difusión del patrimonio cultural.

- Pobre utilización de las nuevas tecnologías de las comunicaciones para la difusión del patrimonio cultural y de las actividades del proyecto sociocultural (web, multimedia, etcétera).

Conclusiones del capítulo:

Las fortalezas y debilidades presentadas constatan resultados y necesidades del Museo de Artes Decorativas y del proyecto sociocultural específicamente, lo cual permite a la dirección y equipo de trabajo valorar la importancia de la promoción del valor patrimonial que atesora la institución.

El proyecto sociocultural cuando surge en el 2015, no se planteó la puesta en valor como un elemento principal de su concepción; sin embargo, durante estos 6 años, con las actividades realizadas ha contribuido desde la vía extensionista a la puesta en valor patrimonial de los bienes culturales que atesora el museo.

La selección de la temática a reflejar, las imágenes de piezas valiosas, los concursos y actividades de participación son una vía de interacción con la comunidad para mostrar el museo y sus valores puertas afuera, lo cual contribuye al enriquecimiento de los conocimientos sobre la historia y la cultura cubana y villaclareña.

Conclusiones

1. En la investigación se consultaron los referentes teóricos que sustentan el estudio sobre los museos, su surgimiento, su tipología, los museos de Artes Decorativas como tipo específico y los valores que atesoran, además de los elementos que respaldan el estudio de la puesta en valor patrimonial de bienes culturales en colecciones de Museos de Artes Decorativas.
2. El Museo de Artes Decorativas de la ciudad de Santa Clara, está situado en el centro de la ciudad, es una casa colonial, que atesora una valiosa colección, distribuida en 9 salas de exposición permanente, 1 transitoria y un gabinete de pintura. Todo ello abarca desde el siglo XVII hasta principios del siglo XX. A pesar de su ubicación y los valores culturales que posee no cuenta con una gran afluencia de público, y requiere actualizar y desarrollar elementos de infraestructura tecnológica que le faciliten la realización de actividades para la puesta en valor de los bienes que atesora.
3. El proyecto sociocultural "Viajando por el Museo" del Museo de Artes Decorativas de la ciudad de Santa Clara, tiene 6 años de implementación. Su propósito fundamental de extender la puesta en valor de los bienes del museo hacia las comunidades, se ha cumplido desde la labor extensionista, fomentando el interés por el museo, sus valores y la cultura en general de los pobladores de la ciudad, aunque persisten posibilidades de mejora, hacia las que el proyecto debe continuar su labor.
4. Se identificaron fortalezas y debilidades de la implementación del proyecto sociocultural para la puesta en valor patrimonial de bienes culturales del Museo de Artes Decorativas de la ciudad de Santa Clara, lo cual permitió analizar las experiencias sobre el cumplimiento de los objetivos que se planteó el proyecto sociocultural y la contribución de este a la puesta en valor de los bienes patrimoniales que atesora el museo.

Recomendaciones

- Presentar los resultados de la investigación a la dirección del Museo y a la Oficina de Patrimonio.
- Publicar los resultados en revistas especializadas de alto impacto científico.
- Divulgar los principales resultados en eventos científicos provinciales, nacionales e internacionales.
- Dar continuidad a la investigación a través del perfeccionamiento del proyecto sociocultural "Viajando por el Museo".

Bibliografía

Acevedo Gómez, A. (2013) Programa de capacitación para la promoción sociocultural del patrimonio musical a los Instructores de Arte de San Juan de los Remedios. Tesis de Diploma Universidad Central Marta Abreu de Las Villas.

Arte decorativo (2020). Definición, ejemplos y hechos. Consultado en: www.delhipages.live

ICOMOS (1964). Carta Internacional sobre la conservación y restauración de monumentos y de conjuntos histórico-artísticos. Paper presented at the II Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos., Venecia.

Agudo Torrico, J. (2011). Patrimonio etnológico y juego de identidades. Andaluza de antropología.

Aguiló Alonso, M. P. (1961). El Catálogo Monumental de España. Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CCHS). Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). Las artes decorativas en el Catálogo Monumental de España. Una aproximación. España. (p. 251-271)

Alba Morejon, I. (2001). Estrategias del programa cultural.

Alexander, J. (1995). De las definiciones y los instrumentos internacionales y nacionales para la salvaguardia del patrimonio cultural. (Universidad de Las Ámericas Puebla).

Alfonso González, A. (2014). Legislación y patrimonio inmueble. Antecedentes y aplicación en La Habana Arquitectura y Urbanismo, 35.

Alvarez Ávila, Abelardo. Torres Alonso, Maria del Carmen. (2009). Una tríada significativa: comunidad, patrimonio e identidad.

Anaya Sahuquillo, M. L. (2015). Delitos y comercio ilícito de bienes culturales: marco jurídico, Brigadas de Patrimonio Histórico y casos particulares. . (Tesis de grado.), Universidad de Jaén, Andalucía.

Andalucía, J. D. (2007). Itinerario y rutas culturales.

Arjona Pérez, M. (1986). Patrimonio Cultural e Identidad.

Arocha Alonso, F. N. (2020). Museos Participativos en Cuarentena: Los Retos de los Nuevos Modelos Museológicos de Tenerife en los Escenarios COVID y postCOVID. (Grado en Antropología Social y Cultural. Tesis de Maestría), Universidad de La Laguna., España.

Arrieta Urtizberea, I. (2014). La sociedad ante los museos públicos, usuarios y comunidades locales. España.

Avilés Flores, P. (2012). El Patrimonio Cultural: función social y relaciones interdisciplinarias. Terremotos patrimoniales: informatización, inmaterialidad y descentralización geopolíticas., 76-96.

Becerra Muñoz, E. Domínguez Contreras, B. (2014). Museos, comunicación y jóvenes: la comunicación y sus efectos en la población de referencia del museo. Historia y Comunicación Social., 19. N° Esp. Enero, 603-611.

Borges Machín, A. Y. (2015). Dimensión sociocultural del turismo: su gestión. Puente (Ed.), Introducción a la Gestión Sociocultural para el Desarrollo. La Habana, Cuba: Editorial Félix Varela, 2015.

Borges Machín, A. Y. (2019). La preparación del docente para la formación de la habilidad profesional integradora de la carrera Gestión Sociocultural para el Desarrollo. (Doctoral Tesis de doctorado), Universidad Central "Marta Abreu" de las Villas, Santa Clara, Villa Clara.

Borghi, B. (2010). El patrimonio de la historia y su uso didáctico. 70 Investigación en la escuela. (pp. 89-100). Boloña.

Boylan, P. W., Vicky. (2006). Como administrar un museo: Manual práctico. Londres, Inglaterra: Universidad de Londres.

Bravo Juega, I. (1991). La Organización y Gestión de los Museos. (Maestría), Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

Brizuela Proenza, E. L. (2011) El Carnaval Espirituano: una propuesta de intervención sociocultural para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. Tesis de Diploma Universidad Central Marta Abreu de Las Villas.

Brito Riestra, D. (2012) Propuesta de un plan de acciones para potenciar lo comunitario como cualidad en las instituciones culturales de Remedios para la salvaguarda del Patrimonio Cultural del municipio. Tesis de Diploma Universidad Central Marta Abreu de Las Villas.

Brito Montero, A. (2001). "Reflexiones necesarias entre: interpretación, patrimonio y sociocultura".

Broseta Palanca, M. T. (2014). Registro, catalogación y planificación del patrimonio urbano arquitectónico: una aproximación al caso valenciano. Universidad Politécnica de Valencia. (Ed.)

Calaf, R. (2010). Un modelo de investigación en didáctica del patrimonio que recupera la práctica profesional en didáctica de las ciencias sociales.

Calderón Roca, B. (2011). Las declaraciones de ruina en los edificios históricos desde la óptica de la historia del arte Córdoba.

Cárdenas Oscátegui, C. (2012). Importancia de la protección del patrimonio cultural Investigaciones Sociales, 16, 257-265.

Carretero Pérez, A. (1996). Antropólogos y museos etnográficos. . Complutum Extra, II, 329-336.

Castro Carreras, I. (2014) Proyecto sociocultural para la promoción de la actividad portuaria como patrimonio histórico del municipio de Caibarién en la Escuela Primaria Seminternado Jaime Francisco Ferrer y en el área del puerto. Tesis de Diploma Universidad Central Marta Abreu de Las Villas.

Centro metodológico de los museos de Villa Clara (2015). Metodología para el trabajo de los museos. Villa Clara

Chiara, B. (2014). La problemática del patrimonio cultural inmaterial. . Culturas. Revista de Gestión Cultural 1, 1-22.

Ciselli, G. (2011). El Patrimonio Cultural: entre la identidad y el ambiente. (Postgrado), Universidad Nacional del Litoral, Argentina.

Comité de Educación y Acción Cultural-CECA-Chile. Dirección de Bibliotecas, Archivos y. Museos, DIBAM, Comité Chileno de Museos-ICOM-Chile. (2011). Memorias de hoy, aprendizajes del futuro. Paper presented at the IV Congreso de Educación, Museos y Patrimonio., Chile.

Consejo Nacional de Patrimonio Cultural, M. d. C. (2002). Protección del Patrimonio Cultural: Compilación de textos legislativos (Vol. 3er volumen). La Habana, Cuba: Consejo Nacional de Patrimonio Cultural, Ministerio de Cultura.

Crego, T. (1973). Panorama histórico y organización de los museos. La Habana, Cuba: Editorial Pueblo y Educación.

Crego, T. (1982). Conservación y Restauración de los bienes culturales. La Habana, Cuba: Editorial Pueblo y Educación.

Criado-Boado, F. Barreiro D. (2013). El patrimonio era otra cosa. Estudios atacameños.

Reglamento para la ejecución de la Ley de los Monumentos Nacionales y Locales. , Decreto No. 55 C.F.R. (2010).

Czerny, M. (2002). El patrimonio como tema de estudios geográficos. (Posgrado), Universidad de Varsovia, Polonia.

De Arco Ballesteros, J. L. V. D., Ricardo Adrián. (2012). Ordenamiento territorial, desarrollo social y construcción de patrimonio en el Suroccidente de Barranquilla. Caso: barrio Los Ángeles Memorias.

Del Río Castro, J. N. (2009). "Cronología crítica, Museos de artes en la Red". Telos 90.

De la Rosa Morales, S. M. (2017) Promoción del proyecto sociocultural "En el atardecer de la vida" del museo Caonabo del municipio Morón. Tesis de Diploma Universidad Central Marta Abreu de Las Villas

Díaz Cabeza, M. del. C. (2009). Reflexiones: Tiempos líquidos sobre el Patrimonio Cultural y sus Valores. . ESTUDIOS HISTORICOS, Nº 2

Durán Castellón, G. (2007). Patrimonio Cultural: Econopatrimoniología.

Durán Castellón, G. (2013). Conceptos básicos y reflexiones interesantes sobre Patrimonio Cultural.

Durán Castellón, G. (2018). "Gestión cultural del patrimonio para el desarrollo local comunitario en Cuba". (Vol. Tomo I). Cuba.

Durán Castellón, G. Colectivo de autores (2018). "Gestión cultural del patrimonio para el desarrollo local comunitario en Cuba". (Vol. Tomo I). Cuba.

Durán Castellón, G. Colectivo de autores (2018). "Gestión cultural del patrimonio para el desarrollo local comunitario en Cuba". (Vol. Tomo II). Cuba.

Durán Ruiz, F. J. N. O., Asensio. (2010). La protección jurídica del patrimonio cultural inmaterial universal de España y sus autonomías. Especial consideración al flamenco.

Faraldo Cabana, P. (2011). Los delitos contra el patrimonio tras la reforma de 2010 la ley penal., 81.

Fernández, I. (2011). Algunas consideraciones sobre Promoción Cultural. Su sistematización en Cuba.

Fernández Juárez, G. (2014). "Un santuario amenazado": el cerro Pachjiri de Bolivia y su salvaguarda en el marco del Patrimonio Cultural inmaterial de la Unesco. Revista de Antropología Social, 23.46358.

Foronda Robles, C. Galindo Pérez de Azpillaga Luis. (2010). La dimensión del capital social en el patrimonio rural sevilla, españa.

Gallardo Sarzosa, V. M. (2012). "Reingeniería de procesos para la protección del patrimonio cultural del departamento de cultura del ilustre municipio de Iatacunga

que fortalezcan las políticas de protección de los recursos culturales de la ciudad". Universidad técnica de Cotopaxi Ecuador.

García Fernández, I. (2018). Museos universitarios en Europa. Retos e iniciativas. Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada., 49.

García Jiménez, M. (2010). Patrimonio y herencia cultural: ¿escenarios de divergencia? Revista de Ciencias Sociales y de la Comunicación, Número Especial

Gómez Estévez, I. (2006) Diagnóstico para la Puesta en Valor Turístico del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Caibarién. Tesis de Diploma Universidad Central Marta Abreu de Las Villas.

González León, A. (2014) Propuesta de promoción sociocultural del patrimonio edificado del Centro Histórico del municipio de Remedios dirigida a los estudiantes de la carrera Alojamiento Hotelero. Tesis de Diploma Universidad Central Marta Abreu de Las Villas.

González-Carballo Almodóvar, C. (2017). Los museos frente a los retos de las nuevas tecnologías de la comunicación. Propuesta de evaluación de la comunicación online en los museos de Castilla y León. (Programa de doctorado en patrimonio cultural y natural: historia, arte y territorio. tesis doctoral), Universidad de Valladolid., España. (1271-170915)

Gregova, A. (1980). Museology Working Papers No1. Paper presented at the Internacional Committee for Museology, Stokolm, Sveden.

Guanche Pérez, J. (2003). ¿El patrimonio de la cultura popular tradicional es realmente inmaterial o intangible? El Catoblepas.

Guevara Avilés, C. (2011). Gestión del Patrimonio Cultural. Paper presented at the XXV Reunión Anual de Etnología_ RAE 2011.

Guillermo Bazán, H. (2014). La Interpretación del Patrimonio como estrategia para la educación y socialización del patrimonio en el medio rural Monográfica, nº 9, 21-40.

Guimón, P. (2019). El museo que definió el arte del siglo XX entra en el XXI.

Gutiérrez Menendes, G. E. (2010). Teoría y práctica de la gestión cultural. Contextos y realidades. (G. E. Gutiérrez Menéndes Ed.). La Habana, Cuba: Centro Nacional de Superación para la cultura. Colección Punto de Partida.

Hernán Zapata, H. M. (2013). Del legado institucional al modelo relacional: una exploración de la trayectoria reciente del Museo Municipal de Arte Decorativo Firma y Odilo Estévez. Confluencias Culturais, 3, 112-128.

Hernández Negrín, A. (2012) Propuesta de Intervención Sociocultural desde la Interpretación del patrimonio arqueológico en el sitio Conde-I. Carahatas. Quemado de Güines. Tesis de Diploma Universidad Central Marta Abreu de Las Villas.

ICOM. (2006). Código de Deontología del ICOM para los museos. París, Francia.

Klarissa, S. (2010). Puerto Cabello, ciudad cordial. Experiencia conjunta de Cuba y Venezuela en la gestión del patrimonio construido. Arquitectura y Urbanismo, XXXI.

Lacarrière, M. (2008). Los nuevos planteamientos de la gestión del patrimonio cultural en el ámbito urbano: planes estratégicos y distritos culturales. Boletín Gestión Cultural No. 17: Gestión del Patrimonio Inmaterial.

Legislación sobre el patrimonio cultural y natural en el contexto cubano e internacional (2003). Documentación legal del Museo de Artes Decorativas

Linarez Pérez, J. C. (2008). El museo, la museología y la fuente de información mueística. 2019, from <http://scielo.sld.cu/pdf/aci/v17n4/aci05408.pdf>

Lorenzo, F. A. (2016). Los bienes culturales y los inventarios de bienes de entidades locales en Bizkaia. Artículos.

Lorenzo-Pereira, M. Q.-R., José. (2018). Patrimonio cultural y monumentos locales en Cuba. . Revista científico-educacional de la provincia Granma. , 14 No. 3.

Luz Endere, M. (2010). Patrimonio Cultural: aspectos teóricos y metodológicos. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Argentina.

Marcelo, M. (2010). Patrimonio y Sociedad: recursos, interpretación y desarrollo local Gestionar el patrimonio en tiempos de globalización. Sevilla, España.

Mariano, M. E., María Luz. (2013). Reflexiones acerca de la protección del patrimonio intangible a nivel internacional, regional y su proyección en Argentina. Dimensión Antropológica, 58.

Martín Guglielmino, M. (2007). La difusión del patrimonio. Actualización y debate. Difusión. Estudios.

Martínez Casanova, M. (2012). La gestión sociocultural. En: Promoción Sociocultural II. La Habana, Cuba: Editorial Félix Varela.

Martínez Casanova, M. (2015). Introducción a la Gestión Sociocultural para el Desarrollo. La Habana, Cuba: Editorial Félix Varela.

Martínez Lacy, R. (2014). El oráculo de Delfos en la historia de Atenas según Plutarco de Queronea. Historia., 11.

Martínez Varens, R. A. B., María de los Angeles. Soler Marchán, Salvador David. (2014). Desenfreno Seudoartístico VS Arte reflexivo. Universidad y Sociedad. Revista Científica de la Universidad de Cienfuegos 6.

Martínez Yáñez, C. (2007). Los nuevos planteamientos de la gestión del patrimonio cultural en el ámbito urbano: planes estratégicos y distritos culturales. (Proyecto Investigativo.), Universidad de Granada., Granada, España.

Mathieu, D. (2011). Patrimonio, patrimonialización e identidad hacia una hermenéutica del patrimonio. Revista Herencia, 24 (1y 2).

Medina Hernández, O. S. M., David. Díaz Díaz, Esperanza. (2011). Gestión del patrimonio cultural en Cuba: La casa del pescador del Perché, Cienfuegos. Estudio de caso. Contribuciones a las Ciencias Sociales. Cuba.

Melgosa Arcos, F. J. (2012). Cuarenta años de la convención del patrimonio mundial (*) Salamanca.

Meneses Fernández, M. D. (2011). Periodismo, medias y patrimonio: de la curiosidad arqueológica y paleontológica a la ciencia y al desarrollo zonal. Estudios sobre el Mensaje Periodístico., Vol. 17, 365-381.

Mingote Calderón, J. (2013). Catálogo de publicaciones del Ministerio. In Ministerio. de Educación Cultural y Deporte. (Ed.), Patrimonio inmaterial, museos y sociedad. Balances y perspectivas de futuro. España.

Miró Alaix, M. (2020). El patrimonio cultural en la provincia de Ciego de Ávila (Cuba): análisis y propuestas de ida y vuelta., Universidad Internacional de Andalucía., España.

Montalván Daly, F. (2010) Propuesta de proyecto sociocultural, para la interpretación del patrimonio arqueológico del sitio Birama, Trinidad, en función del turismo sustentable. Tesis de Diploma Universidad Central Marta Abreu de Las Villas.

Montenegro, H. (1987). I Taller de Animación Cultural en los Museos, Ed. CENCREM. Paper presented at the I Taller de Animación Cultural en los Museos, Ed. CENCREM, La Habana, Cuba.

Morales Mejias, R. (2010). La Perspectiva Sociocultural como metodología de salvaguardia del Patrimonio Inmaterial: Los Tambores Dundún. (Tesis de Post Grado), Universidad de Cienfuegos, Cienfuegos, Cuba.

Morales Rangel, I. P. H., Mónica. González Pérez, Ana. (2012). El Patrimonio Cultural y Natural en la educación básica Revista Digital de Gestión Cultural, 3.

Morcate Labrada, F de los A. (2002). Conservación del Patrimonio construido en Cuba. Cuba: Universidad de Oriente.

Muñoz Mazón, A. I. (2011). Análisis Relacional de Sistemas Turísticos. Un Marco de Trabajo Alternativo en el Proceso de Planificación Turística. . Redalib.org. Universidad Autónoma de México., 55 - 64.

Navajas Corral, Ó. (2008). El valor intangible del patrimonio. Boletín Gestión Cultural, N 17.

Niglio, O. (2012). Introducción al concepto de valor para el patrimonio cultural. Arquitectura y Urbanismo, XXXIII, no 3.

Ofelia, M. (2011). ¿Por qué se debe gestionar el Patrimonio Cultural?

Paz Zea, H. A. I., Luis Andrés (2012). El museo virtual una reflexión desde la sociedad del conocimiento Revista Digital de Gestión Cultural, 5.

Pérez Carratalá, A. B. (2015). Gestión del patrimonio cultural y desarrollo. Introducción a la Gestión Sociocultural para el Desarrollo. La Habana, Cuba: Editorial Félix Varela, 2015.

Pérez Peña, O. A. (2011). Propiedad Intelectual y Patrimonio Cultural: Protección Jurídica a la Cultura Popular Tradicional, con Especial Referencia a Cuba. Revista Propiedad Intelectual, 14.

Pérez Ruiz, M. L. (2008). La museología participativa: ¿tercera vertiente de la museología mexicana? Cuicuilco, 44.

Pérez Terry, N. (2010). ¿Qué protegemos en y con el Patrimonio Cultural y Natural? Paper presented at the CENCREM, Habana, Cuba.

Piedra Sarría, Y. L. (2011). La identidad patrimonial, un derecho cultural reflejado en la política cultural cubana a través del programa nacional de patrimonio Contribuciones a las Ciencias Sociales. Cienfuegos, Cuba.

Pluas Quinde, C. S. (2011). Las viviendas e infraestructuras históricas y su incidencia en el patrimonio e identidad cultural de la provincia de Santa Elena 2010". Universidad estatal Península de Santa Elena, Ecuador. Ecuador.

Portal Rodríguez, A. (2014) Propuesta de inclusión de elementos históricos al guión museológico del Museo de la Agroindustria Azucarera Marcelo Salado de Caibarién. Tesis de Diploma Universidad Central Marta Abreu de Las Villas.

Prats, L. (2016). Concepto y Gestión del Patrimonio Local. Paper presented at the Patrimonio Local, Universidad de Barcelona.

Pupo, N. (2011). Vamos a museos, sitios y monumentos. (Editorial de la Mujer. ed.). Centro Habana, Cuba.

Querol, M. A. (2005). El tratamiento de los bienes inmateriales en las leyes de Patrimonio Cultural. Facultad de GEografía e Historia. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, España.

Quiros Vicente, F. J. (2011). Antecedentes y consideraciones para la conservación del patrimonio cultural en el siglo XXI Revista Académica de Investigación., 8.

Rafael, C. (2014). Sobre el valor del Patrimonio Cultural Inmaterial: una propuesta desde la ética del consumo*. Dilemata, nº 14, 189-209.

Remesar, A. (2006). Being global? La crisis y los museos virtuales en arte público y diseño urbano. On the waterfront.

Reyes Gallardo, M. C. (2017) Puesta en valor del patrimonio arquitectónico santaclareño del Movimiento Moderno. Tesis de Diploma Universidad Central Marta Abreu de Las Villas.

RIASCOS RUBIO, J. E. S. S., JUAN SEBASTIAN. (2014). APP para promoción del patrimonio cultural de la utp sobre android aplicando realidad aumentada. (Tesis de grado.), Universidad de Pereira., Pereira.

Ríos Carmenate, Y. (2016) Propuesta de acciones socioculturales para la promoción del patrimonio inmaterial azucarero en las nuevas generaciones del batey del Central Narcisa. Tesis de Diploma Universidad Central Marta Abreu de Las Villas.

Rivadeneira Vargas, A. J. (2011). Identidad, cultura y patrimonio, condiciones actuales del saber científico. Colombia.

Rivas, J. L. S., L. Matarán, A. (2014). La conservación del patrimonio desde la perspectiva territorial: la formulación de una estructura interpretativa en red en la comarca de Baza, Granada. Paper presented at the XVIII Congreso Internacional de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.

Rodríguez Bernis, S. M.-C. G., Paloma. (2014). El museo, constructor de otros contextos. Cien años del Museo Nacional de Artes Decorativas. Anales de Historia del Arte, 24, 461 - 470.

Rojas, A. (2012). La valoración y los significados del patrimonio. Paper presented at the El concepto de valor patrimonial. La autenticidad e integridad en los bienes patrimoniales

Rojas, A. (2012). La valoración y los significados del patrimonio. Paper presented at the El concepto de valor patrimonial. La autenticidad e integridad en los bienes patrimoniales

Rojas Barallobre, A. (2012). Los Museos, una mirada hacia la historia., from www.radiorebelde.cu/AbelRojasBarallobre

Román Torres, R. A. (2006) Turismo y Cultura en el centro urbano de Santa Clara: una propuesta para la interpretación del patrimonio cultural. Tesis de Diploma Universidad Central Marta Abreu de Las Villas.

Ruiz García, A. (1998). Patrimonio Histórico e Identidad Cultural. Paper presented at the I Ciclo de Conferencias "Cultura y Desarrollo Local", Cuba.

Santos Hernández, A. (2014) Propuesta de acciones socioculturales para promocionar el patrimonio tangible del Museo de la Agroindustria Azucarera "Marcelo Salado" de Caibarién, en función del turismo. Tesis de Diploma Universidad Central Marta Abreu de Las Villas.

Sánchez Luque, M. (2004). La población local: protagonista de la difusión del Patrimonio Cultural. Norba-Arte, XXIV, 189-200.

Salabarría González, E. (2020) Consideraciones preliminares para la evaluación del impacto sociocultural de la gestión turística del patrimonio cultural trinitario. Tesis de Diploma Universidad Central Marta Abreu de Las Villas.

Sentana, C. J. (2007). Patrimonio cultural material. Una mirada desde el universo educativo. Diálogos Pedagógicos., N° 10, 20-35.

Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (1999). Carta Internacional sobre Turismo Cultural. 12 Asamblea General en Mexico.

Soler Marchán, S. D. (2003). El Coleccionismo en los Museos: Coincidencias y Contradicciones en la Época Actual. Paper presented at the Curso sobre teoría y práctica de Museos., La Habana, Cuba.

Soler Marchán, S. D. (2010). Acerca del Patrimonio Cultural y Natural. Paper presented at the Centro Provincial de Patrimonio Cultural, Cienfuegos, Cuba.

Soler Marchán, S. D. (2010). Pensar Contemporáneamente La Museología., Cienfuegos, Cuba.

Soler Marchán, S. D. (2011). La museología: ¿una controversia científica que continúa? .Revista Universidad y Sociedad, 3.

Solís, A. (2011). La defensa del derecho al patrimonio cultural desde el tribunal constitucional. *Herencia*, 24 (1,2).

Soto Suárez, M. M. C., María Teresa. Morcate Labrada, Flora. (2014). La conservación del patrimonio edificado, una responsabilidad social desde la universidad. *Arquitectura y Urbanismo*, XXXV.

Szajnberg, D. F. C., Rosario. Roitman, Anabella. Sánchez, Maximiliano. (2013). El rol del patrimonio cultural en los planes estratégicos de desarrollo urbano y de turismo. Una experiencia reciente en el Municipio entrerriano de Colón. Paper presented at the X Jornadas de Sociología "20 años de pensar y repensar la sociología". *Nuevos desafíos académicos, científicos y políticos para el siglo XXI.*, Argentina.

Tella, G. P., Alejandra. (2017). Como gestionar el patrimonio. Mercado y empresas para servicios públicos., Año XVII, No. 57 *Revista para prestadores de servicios públicos*.

Terradellas, R. J. (2012). Mapping Roses: Un proyecto de aprendizaje servicio en patrimonio cultural. *Educación Artística Revista de Investigación.*, 123-128.

Torres Moré, P. (2001). Técnicas de interpretación del patrimonio cultural. *Selección de Lecturas*. España.

Urías Arbolaez, G. S. O., Griselda. (2008). La mediación educativa en la relación escuela - comunidad desde el principio del autodesarrollo. Centro de Estudios Comunitarios de la Facultad de Ciencias Sociales. Universidad Central Marta Abreu de las Villas.

Valdera Pérez, G. d. J. (2011). La Enseñanza y el Aprendizaje del Patrimonio Histórico en la Educación Primaria.

Vasconcellos, C. de. M. (2013). Patrimonio, memoria y educación: una visión museológica. Aspecto de los talleres con los niños de la Favela São Remo. , 17.

Vázquez, J. (2013). Patrimonio y control cultural. Acotaciones sobre la antropologización del patrimonio. *Revista Digital de Gestión Cultural*, 8.

Velázquez Ferrer, S. (2011) La Educación Ambiental para la conservación del patrimonio del Consejo Popular Reforma. Tesis de Diploma Universidad Central Marta Abreu de Las Villas.

Velasco, H. M. (2012). De patrimonios culturales y sus categorías.

Velasco, H. M. (2012). Las amenazas y riesgos del patrimonio mundial y del patrimonio cultural inmaterial *Anales del Museo Nacional de Antropología*.

Villalba Salvador, M. (2019). Texto y contexto. El Museo Nacional de Artes Decorativas como fuente en la investigación histórico-educativa. *Historia y Memoria de la Educación*, 10, 271 - 308.

Villaseñor Alonso, I. (2011). El valor intrínseco del patrimonio cultural: ¿una noción aún vigente? *Intervención*, Núm. 3.

Villaseñor Alonso, I. Z. M., Emiliano. (2012). Del patrimonio cultural inmaterial o la patrimonialización de la cultura. *Cultura representaciones soc* 6.

Viñarás, M., & Caerols, R. (2016). #5Museos: un caso de éxito sobre la oportunidad de las redes sociales para generar engagement. *Revista Internacional de relaciones públicas*, VI, 169-190.

Zamora Baño, F. (2002). La gestión del patrimonio cultural en España: presente y futuro.

Zermeño Barrón, G. P. (2011). El patrimonio desde la mirada educativa: una aproximación conceptual. *Revista Digital de Gestión Cultural*, número 3.

Anexos

Anexo # 1: Guía para el análisis de documentos.

Objetivo: Determinar el estado actual de la puesta en valor patrimonial de bienes culturales mediante el trabajo con las comunidades a partir de la documentación existente en el Museo de Artes Decorativas de Santa Clara, Villa Clara.

Aspectos:

1. En qué documentos se refleja la responsabilidad del Museo en el trabajo hacia las comunidades.
 - _ Informes
 - _ Planes
 - _ Reglamentos
 - _ Otros ¿Cuáles?

2. ¿Qué aspectos están reflejados en estos documentos sobre la puesta en valor de colecciones en el sistema de trabajo comunitario del Museo?
 - _ Orientaciones
 - _ Disposiciones legales
 - _ Medidas para la conservación de las colecciones que atesora el Museo
 - _ Planes de actividades
 - _ Planes de trabajos

Anexo # 2: Observación participante

Objetivo: Constatar la aceptación del proyecto “Viajando por el Museo” en las comunidades donde se realizan las actividades.

Lugar: Comunidades y centros visitados en la ciudad de Santa Clara

Aspectos a observar:

- _ Público que asiste
- _ Principales edades
- _ Interés por visitar el museo
- _ Interés por conocer más sobre los valores patrimoniales que atesora el museo
- _ Piezas patrimoniales que más gustan
- _ Motivación por temas específicos (piezas, salas, períodos, obras)

Anexo # 3: Entrevista realizada a la Directora del Museo de Artes Decorativas

Objetivo: Valorar el alcance del proyecto sociocultural “Viajando por el Museo”, las vías para su perfeccionamiento y posibles opciones para mejorar la interacción entre las comunidades y el museo a partir de la importancia de la puesta en valor de bienes patrimoniales atesorados en el Museo de Artes Decorativas.

Nombre:

Cargo en la entidad:

Fecha:

1. ¿Cuál es su principal función en el Museo de Artes Decorativas y qué tiempo ejerce en el cargo?
2. ¿Cómo usted definiría la interactividad de la institución con las comunidades?
3. ¿Cómo valora el proyecto “Viajando por el Museo”?
4. ¿Qué aspectos considera pueden mejorarse para su perfeccionamiento?
5. ¿Qué fortalezas y debilidades reconoce en la implementación del proyecto?
6. ¿Qué actividades propondría incluir en el proyecto para realzar la puesta en valor de bienes culturales en el Museo?

Anexo # 4: Entrevista realizada al especialista de programación del Museo de Artes Decorativas

Objetivo: Valorar el alcance del proyecto sociocultural “Viajando por el Museo”, las vías para su perfeccionamiento y posibles opciones para mejorar la interacción entre las comunidades y el Museo a partir de la importancia de la puesta en valor de bienes patrimoniales atesorados en el Museo de Artes Decorativas.

Nombre:

Cargo en la entidad:

Fecha:

1. ¿Cuál es su función en el Museo de Artes Decorativas y qué tiempo ejerce en el cargo?
2. ¿Cómo usted definiría la interactividad de la institución con las comunidades?
3. ¿Qué ideas propondría para que se establezca un mayor vínculo entre Museo y comunidad?
4. ¿Qué actividades propondría para realzar la puesta en valor de bienes culturales en el Museo?

¡Gracias!

Anexo # 5: Entrevista realizada a trabajador de la Oficina de Patrimonio de Santa Clara

Objetivo: Valorar el alcance del proyecto sociocultural “Viajando por el Museo”, las vías para su perfeccionamiento y posibles opciones para mejorar la interacción entre las comunidades y el Museo a partir de la importancia de la puesta en valor de bienes patrimoniales atesorados en el Museo de Artes Decorativas.

Nombre:

Cargo en la entidad:

Fecha:

1. ¿Cuál es su función en la Oficina de Patrimonio y qué tiempo ejerce en el cargo?

2. ¿Está usted familiarizado con el Museo de Artes Decorativas?

SÍ_ NO_

Defina. _____

3. ¿Cómo ve la relación existente en la actualidad entre el Museo de Artes Decorativas y las comunidades?

4. ¿Qué ideas propondría para que se establezca un mayor vínculo entre Museo y comunidad?

5. ¿Qué acción considera usted desde su puesto de trabajo que podría implementarse para la puesta en valor de colecciones del Museo?

Anexo # 6: Entrevista aplicada a la población en las comunidades

Objetivo: Determinar conocimientos sobre el Museo y los valores que atesora.

1. ¿Ha visitado usted el Museo de Artes Decorativas de Santa Clara?

Si ___ o No ___

1- De lo que exhibe el Museo qué fue lo que más le llamó la atención.

2- ¿Conoce usted las actividades que promociona el Museo? Mencione alguna de ellas.

4-¿Conoce las actividades que se proyectan en la comunidad por parte del Museo?

Destaque la actividad que usted considere que más impacto tenga en esta.

3- Podría sugerir usted alguna actividad en la comunidad vinculada con el Museo.

Anexo # 7: Encuesta aplicada a los trabajadores del Museo

Objetivo: Determinar conocimientos sobre el Museo y los valores que atesora.

Se está realizando una investigación sobre el Museo de Artes Decorativas de la ciudad de Santa Clara. Por favor, dedique un momento a completar esta pequeña encuesta, la información que proporcione será utilizada para una mejor promoción del Museo. Sus respuestas serán tratadas de forma confidencial y no serán utilizadas para ningún propósito distinto a la investigación llevada a cabo por el Museo de Artes Decorativas.

¿La colección que atesora el museo es atractiva? Sí ___ No___

¿Cómo clasificaría usted las actividades que se proyectan hacia la comunidad?

Buena ___

Regular___

Mala ___

¿Qué otras actividades le gustaría que se realizaran en las comunidades?

¿Qué colecciones usted propondría para promover en las comunidades?

Anexo # 8: Museos y fecha en que fueron abriendo al público

Fecha en que abre al público	Museos	Lugar
1671	El gabinete de Amerbach	Basilea
1683	Museo Ashmolean de Arte y Arqueología	Oxford
1694	Museo de Bellas Artes y Arqueología de Besançon	Francia
1734	Los Museos Capitolinos	Roma
1759	Museo Británico	Londres
1765	Galería de los Uffizi	Floencia
1771	Museo Pio-Clementino	Roma
1793	Louvre	Francia
1793	Museo Nacional de Historia Natural de Francia	Francia
1794	Conservatorio Nacional de Artes y Oficios	Francia
1794	Museo de Artes de Reims	Francia
1795	Museo de los Monumentos Franceses	Francia
1795	Museo de Artes de Arras	Francia
1797	Museo de Artes de Orléans	Francia
1796	Museos en Bolonia	Francia
1798	Rijksmuseum	Ámsterdam
1798	Museo de artes de Grenoble	Francia
1801	Museos de Bellas Artes de Lyon, Nantes, Marsella, Estrasburgo, Lille, Burdeos, Toulouse, Dijon, Nancy,	Francia
1803	Rouen Rennes Caen Bruselas Maguncia Ginebra	Francia Francia Francia Bélgica Alemania Suiza
1802	Museo de Picardía en Amiens	Francia
1810	La Pinacoteca de Brera y en Anvers	Milán
1811	Museo Calvet de Aviñón	Francia
1811	Palacio Belvedere	Viena

1819	Museo del Prado	Madrid
1821	Museo de Nîmes en la Maison Carrée	Francia
1824	Museo Egipcio de Turín	Italia
1826	Museo Rath	Ginebra
1826	Museo egipcio del Louvre	Francia
1830	Gliptoteca de Múnich	Múnich
1830	Altes Museum	Berlín
1837	Batallas del château de Versailles	Francia
1852	Palacio de Invierno	San Petersburgo
1855	Galería de los Viejos Maestros	Dresde
1860	Museo de Bellas Artes de Montreal	Canadá
1862	Antigüedades nacionales en el castillo de Saint-Germain-en-Laye en Yvelines	Francia
1863	Museo Egipcio	El Cairo
1870	Museo Metropolitano de Arte de Nueva York Museo de Bellas Artes de Boston	Estados Unidos
1877	Museo de Arte de Filadelfia	Estados Unidos
1879	Instituto de Arte de Chicago	Estados Unidos
1891	Kunsthistorisches Museum de Viena	Viena
1994	Museo Soumaya.	México D.F.
1997	Guggenheim	España
2003	Museo Oscar Niemeyer	Brasil
2004	Museo Nacional de Arte	Osaka
2007	Museo Real de Ontario	Canadá
2008	Museo de Arte Islámico	Qatar

Fuente: Elaboración propia

Anexo # 9: Primeros Museos surgidos en Cuba.

Museo	Actualmente es	Fechas
Museo de Historia Natural de La Habana	hoy Museo de Ciencias Naturales Felipe Poey, Universidad de La Habana	(1842)
Museo Biblioteca de Historia Natural de la Real Academia de Ciencias Médicas, Físicas y Naturales de La Habana;	hoy Museo Histórico de las Ciencias Carlos J. Finlay	(13 de abril de 1874)
Museo Biblioteca Municipal de Santiago de Cuba,	hoy Museo Provincial Emilio Moreau	(12 de febrero de 1899)
Museo Biblioteca de Cárdenas	hoy Museo Municipal de Cárdenas Oscar María de Rojas	(19 de abril de 1900)

Anexo # 10: Museos organizados por décadas, según fueron surgiendo

Museos	Año
Museo de la Revolución	1959
Museo de la Ciudad de Matanzas, hoy Museo Provincial de Matanzas Palacio de Junco	
Museo Napoleónico y el Museo La Isabelica	1961
Museo Ernest Hemingway	1962
Museo de Artes Decorativas; hoy Museo Nacional de Artes Decorativas	1964
Museo de Guanabacoa, hoy Museo Municipal de Guanabacoa	
Museo Farmacéutico, en la provincia de Matanzas	
Museo Casa Frank País	
Museo Granjita Siboney	
Museo Nacional de la Campaña de Alfabetización	
Museo Postal	
Museo Felipe Poey, de la Academia de Ciencias de Cuba, actualmente Museo Nacional de Historia Natural	
Museo Indocubano Baní	
Museo de Historia Natural Tomás Romay, del CITMA	
Museo de Historia Natural Joaquín Fernández de la Vara. Holguín	
Museo Histórico 26 de Julio. Santiago de Cuba	1967
Museo de Arte Colonial de Sancti Spíritus	
Museo Casa Natal de Carlos Manuel de Céspedes y el Museo La Damajagua	1968
Museo de la Ciudad de La Habana y Oficina del Historiador de la Ciudad	
Museo de Historia Natural Carlos de la Torre y Huerta. Holguín	1969
Museo Nacional de la Música	1972
Complejo Histórico II Frente Oriental Frank País. Santiago de Cuba	1973
Museo Presidio Modelo	
Museo Romántico de Trinidad	1974

Museo Numismático	1975
Museo Internacional del Humor. San Antonio de los Baños	1979
Museo del Deporte. Cienfuegos	
Museo de Ciencias Naturales Tranquilino Sandalio de Noda. Pinar del Río	
Museo Histórico Naval	1980
Museo del Ferrocarril Oriental de la División de Ferrocarriles de Occidente, en Bejucal, provincia La Habana	1981
Casa de los Hermanos Saíz Montes de Oca. Pinar del Río	1982
Museo Hurón Azul (Casa del pintor Carlos Enríquez)	
Museo Provincial. Granma.	
Museo Provincial. Ciego de Ávila	1983
Museo Provincial de Guantánamo	
Museo El Carnaval. Santiago de Cuba	
Museo Nacional de la Lucha Contra Bandidos	1984
Museo Provincial Mayor General Vicente García González. Las Tunas	
Museo Casa Natal de Jesús Montané. Isla de la Juventud	
Museo del Aire	1986
Museo Etnográfico Regional Campesino. Sancti Spíritus	1987
Museo Nacional Memorial Ernesto Che Guevara	1988
Sitio Histórico de Birán. Holguín	1989
Museo Casa Natal de Serafín Sánchez Valdivia	1990
Museo de Sitio Chorro de Maíta. Holguín	
Museo Casa Natal de Celia Sánchez Manduley. Granma	
Casa Quinta Amalia Simoni	1991
Museo de la Música Rodrigo Prats	1992
Museo de la Imagen Bernabé Muñiz Guibernau	
Casa Museo José Lezama Lima	1994

Museo Paleontológico, Viñales. Pinar del Río	1996
Memorial José Martí	
Museo del Ron. Santiago de Cuba	
Museo de la Danza	1998
Museo de los Orishas	2000
Museo Biblioteca Servando Cabrera Moreno	2006
Museo Nacional de los CDR 28 de Septiembre	2007
Casa Museo Memorial Vilma Espín Guillois.	2010

Fuente: Pupo, (2011).

Anexo # 11: Ubicación del Museo y distribución de sus salas.



Anexo # 12: Museos por tipología

PROVINCIAS	MUSEOS DE OTROS ORGANISMOS POR TIPOLOGÍAS.
Pinar del Río	(2) Historia y Ciencias Naturales.
La Habana	(1) Ciencia y Tecnología
Ciudad Habana	(32) 2 Arqueología, 4 Ciencia y Técnica. (14) Especializ. 1 Hist. y C.Naturales, 7 Historia, 1 General, 2 Arte, 1 Etnografía.
Matanzas	(1) Ciencia y Tecnología.
Cienfuegos	(1) Especializado
Camagüey	(1) Historia
Holguín	(2) 2 Historia, 1 especializado.
Santiago de Cuba	(3) 1 Historia y C. Naturales, 1 Ciencia y Tecnología, 1 Especializado.
Total	44

Anexo # 13: Las salas y su explicación

Sala Imperio. Ambiente primera mitad del siglo XIX

Aunque ya se venía desarrollando el intercambio con los Estados Unidos desde los últimos años del Siglo XVIII, al fin en 1818 España autoriza el libre comercio con Cuba. Esta medida favoreció el crecimiento de la industria azucarera, del tabaco y el café y por supuesto, la burguesía criolla, principal propietaria, obtiene cada vez más riquezas. La apertura del comercio con otros países propicia la entrada a nuevos influjos culturales. La población criolla muy imbuida de la cultura francesa por afinidad ideológica, cultural, esnobismo y por las crecientes migraciones francesas desde Haití, trae a sus interiores entre 1800 y 1830 el Estilo Imperio francés, una variante del neoclásico auspiciada por Napoleón Bonaparte, pero que llega a Cuba en gran medida, filtrado por la moda americana.

En estos años se importaron muebles de lujo y también fueron fabricados por artesanos cubanos que demuestran el desarrollo alcanzado por la ebanistería criolla.

El mueble de este período va a estar ligeramente influenciado por el *Regency* inglés y algunos elementos del período de la Restauración en Francia. Las clases más adineradas amueblan y decoran sus mansiones con estos estilos. Las líneas curvas, como trompas de elefantes acentuadas en los brazos de las butacas, sillones y sofás con elementos decorativos en forma de S, cisnes, liras, etc. Son comunes al resto del mobiliario de la época las consolas, esquineros en forma de liras unos, con líneas curvas en forma de S otros; mesas centrales o gueridones. Los respaldos inclinados con terminaciones redondas que facilitan la comodidad. Rejillas tejidas a mano, directamente en el mueble.

En esta primera mitad se encuentran los balances o sillones, la Campechana –silla de Campeche o sillón de fumador-, mueble de gran influencia española en interiores cubanos de la primera mitad del Siglo XIX. Se aviene con el estilo Imperio de moda por su línea curva entre respaldo y asiento. Posee orejas de cuero para reposar la cabeza. Amplios brazos, muy anchos en el extremo anterior para fumar y apoyar la taza de chocolate o café.

Entre las mesas redondas (gueridones) de pata central con tapa de mármol con un destacado trabajo de taracea en su parte superior. Se puede observar la consola trinitaria (perteneciente al patrimonio de la Familia Meyer-Cantero) por la labor artesanal en su construcción y las dimensiones que posee, destacándose también en esta sala el sofá de grandes dimensiones (de la Familia Loynaz del Castillo). Todos valiosos exponentes del llamado Estilo Imperio cubano.

En este salón se desarrollaban las actividades sociales más importantes. Todo el mobiliario se complementa con una cuidada decoración que incluye objetos de las artes decorativas de las más afamadas manufacturas europeas: Sèvres –fundada en 1756 y adquirida por Luis XV en 1759-, finos cristales de opalina y baccarat, fundada esta última en 1776 y la Real manufactura del Buen Retiro. Se destaca el óleo sobre lienzo –Retrato del Caballero José María Xenés- atribuido al pintor Elías Meltcalf. Se puede apreciar además, piezas importadas. Entre los relojes se destaca el de origen francés que representa la leyenda de “Faetón”, hijo de Helios que cae del cielo al no poder dominar los caballos del carro del sol. Los medallones de estuco y la Copa Napoleónica –Sèvres, con escena bélica de la Batalla de Gena e identificados con los símbolos del Imperio (N-corona y el águila), perteneció al Museo Imperial de Sèvres de París y formó parte del patrimonio de Doña Dulce María Loynaz Muñoz. Estas, entre otras, son algunas de las piezas importadas que definen y caracterizan el complemento de los ambientes de la primera mitad del siglo XIX cubano.

Sala Exponentes. Siglos XVII-XVIII

En los primeros años de la colonización, los españoles – según hipótesis – no trajeron muebles a Cuba ni objetos de gran valor, solamente se preocuparon por los problemas económico, los que durante el los siglos XVII y XVIII se centran en la ganadería, maderas, tabaco, trata negrera y el desarrollo progresivo de la industria azucarera. A finales de 1700 se observa un notable desarrollo en la colonia, acentuado por la Revolución Haitiana.

En la colonia, algunas industrias como la del cuero y la carpintería hubieran podido tener grandes posibilidades, pero estas líneas eran oficialmente parte de la economía de consumo que dominó en la Isla. Otro factor que contribuyó al atraso, las luchas de las potencias marítimas por el Mar Caribe y los saqueos de corsarios y piratas. La decoración en el siglo XVII va a estar más dedicada a satisfacer las necesidades que la estética. En este período Cuba ya, en sus pocos muebles tiende a autoabastecerse. Los muebles tienen un recio sabor renacentista.

Con la toma de La Habana por los ingleses (1781), la liberación de las Trece Colonias de Norteamérica (1783), la Revolución de Haití (1791) y las concesiones al libre comercio desde 1793, se favorece la entrada de nuevas influencias, unido al surgimiento de una poderosa y diferenciada aristocracia que basa su economía en las plantaciones y la ya mencionada decadencia de la metrópoli.

Se reconoce el estilo artístico que caracteriza la arquitectura y la ambientación del Siglo XVIII en la Isla como Barroco Cubano. Por esta fecha en Europa resplandecía el Rococó con todas sus variantes nacionales, pero a Cuba llegan muy atemperados sus brillos y rebuscamientos afectados y femeninos.

Esta es una Sala didáctica donde se exhiben muebles que aunque escasos, tipifican este período insular.

Procedente del Convento Santa Clara de Asís en La Habana, se muestra un Arcón o Caja habanera, representación muy austera y rudimentaria del Renacimiento hispano, de estructura sólida y viril, cuya sencillez de trazos y escasez de ornamentos se avenía muy bien con el escaso desarrollo de las fuerzas productivas de la colonia. El arcón es un mueble utilizado para guardar ropa, armamentos u otros. La caja se compone de cuatro tablones rectos de cedro con tres centímetros de espesor, dimensiones que también fueron características del mueble ibérico. Se alternan en sus ángulos ensambladuras de ranura y espiga de “cola de pato” y de cuartones compuestos por redientes en escuadra, también unos curiosos cuartones formados por dientes y espiga con corte diagonal. Su más plausible intención decorativa está en la cerradura, compuesta por una plancha de hierro recortada en forma de escudo, con un repujado lineal discreto en el borde que reafirma su contorno mixtilíneo. La articulación de la tapa se logra mediante bisagras de cáncamo de hierro forjado.

Asientos del Siglo XVII, procedentes del Convento Santa Clara de La Habana –taburetes-. De madera y cuero, con armadura simple, las cuatro patas y los horcones cuadrados de cuatro centímetros. El asiento y respaldo de cuero liso, con clavos medianos de hierro forjado, alternos: unos cincelados con forma de roseta y otros con una superficie irregular a base de golpes de forja.

Barqueño se considera el más genuino mueble español. Se construyeron con profusión en las dos Castillas, aunque en diferentes bibliografías se dice que debe su nombre al municipio toledano de Vargas o Bargas. Es una especie de arca-escritorio transportable, tuvo mucho uso durante los siglos XVI y XVII. Este exponente corresponde al siglo XVII y resume los principales elementos estructurales y decorativos que hicieron notable a este mueble español. Los ensambles son típicos y la decoración de la base también. Consta de arcos, columnas salomónicas, cabezas de león y estilizadas patas de garra. La caja basa su ornamento en los herrajes, cerradura enmarcada en ancho escudo en la parte delantera central. Decorados de carácter mudéjar, formando arabescos, formas bulbosas y estilizadas flores de lis. Dos placas con pasadores y tiradores, en los extremos laterales

del frontis; en la parte baja posee tres clavos en cada mitad para la sujeción de las bisagras, los que destacan su cabeza en forma de venera, elemento que se repite en los tiradores. En su interior taracea de marfil, pilastrillas y semiexentas columnas. En la construcción del bargueño se resumen todas las técnicas que hicieron notable la artesanía española, excepto el trabajo en cuero; en él están armónicamente vinculadas: la talla –alto y bajo relieve-, torneado, pintura, el dorado, la taracea e hueso o marfil, la herrería y el montaje sobre terciopelo.

Como exponente más pomposo del barroco cubano se muestra la Cómoda de Sacristía, mueble muy sólido, con curvas exageradas y extrema robustecen las proporciones de los miembros, su toque más cubano le llega por una decoración en base a la talla, mediante una fina vena que recorre el mueble. Patas enrolladas como pergaminos, magnífico exponente del estilo local llamado Luis de las Casas.

Esquinero y dos Armarios también del llamado barroco cubano. En el esquinero puede apreciarse el elemento mixtilíneo y la limitación de los ebanistas para asumir la ligereza y flexibilidad que imponían la moda francesa e inglesa para las patas y la estructura general del mueble. Los armarios de estructura muy funcional y sólida, así como la impecable línea recta.

Demostrativo del arte sacro español del Siglo XVIII aparecen un óleo sobre lienzo Virgen del Sagrado Corazón y una escultura policromada de Virgen con niño. En ambas piezas, la religiosidad se une a la gracia popular, carácter de la escuela que encabezó Esteban Murillo. La escultura –del Siglo XVIII- está confeccionada en madera policromada y estofada. Hecha con una concepción realista en el carácter de las deidades; la Virgen mira al frente y la cabeza ladeada ligeramente, recuerda a una mujer de pueblo. La talla conformando en cuerpo del niño, el ritmo diagonal de la pieza o la forma de cargar desafiando la gravedad, evidencian el barroquismo del exponente.

Sala Dormitorio. Primera mitad del siglo XIX (Imperio)

Los dormitorios de la primera mitad del siglo XIX dentro del conocido Estilo Imperio cubano, se caracterizan por la sobriedad, la elegancia y la monumentalidad. Estos ambientes, con todo lo que tienen de clásico: claridad, uso del blanco, equilibrio y soltura de formas, resultan por su esencia anti hispánicos cuyo aliento solo podría advertirse en la holgada tranquilidad de los ambientes, en el contraste de los claros muros con los muebles oscuros, en el uso de estos sin tapiz, revestidos de rejillas o cueros y en cierta rusticidad en alguno de ellos, reportada por su volumen y claveteado a la española.

El escaparate o armario, que se destaca por su gran tamaño, constituye un claro ejemplo de la abundancia de maderas preciosas en la Isla. Este mueble mantiene su sobriedad decorativa, evidenciando un alto nivel técnico en su fabricación. La cama dentro del Estilo Imperio cubano se caracteriza por las curvaturas en la cabecera y pieler, majestuosa pieza en forma de góndola donde se aprecia el desarrollo alcanzado por la ebanistería criolla. Solía ubicarse adosada lateralmente a la pared, según la usanza europea. Adjunto a la misma se ponía un queridón de medianas proporciones, que hacía la función de mesa de noche, la pieza que se expone es una espléndida talla con patas de garras de león y tapa de mármol. La cómoda, pieza característica y propia del dormitorio y muy especialmente como símbolo de la coquetería de la mujer cubana conjuntamente con el vestidor, son exponentes que completan y realzan la ambientación de la habitación.

La Campechana, mueble diseñado especialmente para el hombre de la casa, con rejilla tejida en el mueble y “orejas” de cuero claveteadas. El Reclinatorio, con suave curvatura entre el asiento y el respaldo y líneas en forma de lira y copa características del Estilo Imperio. Todo el conjunto del dormitorio se complementa con objetos de porcelana y cristal opalino de origen francés, así como retratos al óleo con escenas y personajes religiosos –Virgen de la Dolorosa (anónimo). Otras piezas que decoran el dormitorio y que a la vez son funcionales: Jofaina y aguamanil, Guardabrisa y Palmatoria, así como tres pequeños floreros de cristal opalino pintados a mano, una jarrita de iglesia y dos textiles, tapetes realizados con la técnica de Malla de Cluny, completan el ajuar del dormitorio exquisitas lencerías confeccionadas a mano –todas pertenecientes a la habitación matrimonial de José Francisco Martí y Teresa Banze- y la lámpara de lira de manufactura del baccarat. Todas estas piezas ilustran por sí mismas el modo de vida de la clase adinerada de la primera mitad del Siglo XIX, reafirmando las características del estilo prevaleciente del período.

Sala Medallón. Ambientes segunda mitad del siglo XIX.

La burguesía criolla se hace cada vez más escandalosa en su esnobismo. Fiel a su tiempo gusta del recargamiento y mezcla de todo lo grande pasado, estilo que le vino muy bien para proyectarse como clase hegemónica a través de su modo de vida y cultura material. Recuérdese que esta clase no tenía el poder político en la Isla pero sí el económico, de ahí que para ello, la ostentación mediante el lujo exagerado fuera una necesidad de clase. Además, en este período se consolida la nacionalidad cubana y por supuesto, también los ambientes toman un carácter más propio, el “horror al vacío” aflora en ellos como en todo lo cubano.

Los interiores de la segunda mitad del Siglo XIX exponen el resurgir de los muebles franceses del Luis XV, evolucionados y adaptados se conocen en Cuba, como de “Medallón”. Aparecen junto a los Napoleón III, llamados en Estados Unidos de “estilo francés” o Rococó victoriano. La funcionalidad, austeridad, tradicionalismo y domesticidad españolas, salvaron estos ambientes de la frivolidad francesa, dotándolos de un tono realista por su intimismo y calidez, muestra de una vida, aunque despampanante, recogida, sin liberalismos en usos y costumbres y muy familiar.

En toda la segunda mitad del Siglo XIX se encuentra el trabajo creador del artesano ebanista que ya ha alcanzado un refinamiento y pericia mayores en esta actividad creadora. Sus expertas manos hacen posible la construcción de gran parte del mobiliario que hoy se conservan. El mueble cubano denominado de “Medallón” se caracteriza por el predominio de la línea curva que busca la gracia y la elegancia, con gráciles ondulaciones que se observan en las patas cabriolas y en el movimiento de los brazos. Se observa un hábil trabajo de talla artesanal, generalmente con motivos florales, en los terminales en el respaldo y una nota típica del mueble cubano en el tejido manual de la rejilla en el asiento y respaldo. En este último se encuentran la forma ovalada típica del estilo Luis XV que da nombre a estos muebles.

En estos ambientes está además de sillas, butacas, sillones y sofás, los graciosos “descansadores” –escabeles-, las mesas centrales y auxiliares –llamadas comúnmente “de jicotea”- consolas muy elaboradas con tapas de mármol y las cómodas y esquineros de la conocida ebanistería marqueteada llamada de Boulle, ebanista francés que en el Siglo XVII desarrolló esta variedad en el estilo y que trabajó bajo la protección de Luis XIV, perfeccionando el arte de la marquetería. Introdujo la práctica de incrustar bronce, estaño, cobre y carey en la madera. Esta técnica tuvo gran aceptación, aunque nunca llegó a alcanzar el refinamiento y elegancia que la caracterizaron durante los Siglos XVII y XVIII.

Completan el ambiente de esta Sala finos objetos de porcelana española atribuidos a la Real Fábrica del Buen Retiro –dos jarras-, fundada en 1759 por Carlos III a partir de sus experiencias en la manufactura italiana del Capo di Monte. En ellas se destaca el color blanco lechoso y la decoración con motivos florales. Esta fábrica desapareció en 1808 cuando se produce la invasión napoleónica a España, quedando totalmente destruida en 1813 producto del saqueo.

Los guardabrisas son de cristal manufacturado en la vidriera del Baccarat, al igual que la lámpara. En este ambiente puede apreciarse un quinqué de grandes dimensiones de

crystal opalino, manufacturas del Viejo París, biscuits blancos y coloreados y un exquisito grupo campestre, producido en la manufactura de Maissen –Alemania- probablemente en la primera mitad del Siglo XIX.

Completan el ambiente dos abanicos de marfil, oro y país de papel pintados a mano, que pertenecieran, uno a la Sra. Clara Carta Pons –última propietaria del inmueble donde se ubica el Museo- y otro a Doña Dulce María Loynaz Muñoz. Así como una aguada del pintor valenciano Cecilio Plá Gallardo.

Sala Dormitorio. Segunda mitad del siglo XIX

El dormitorio desempeñó un importante papel en la creación de piezas decorativas de excelente calidad y belleza. Los objetos que en este Salón se muestran se adscriben a las características estilísticas descritas anteriormente para el estilo y la época. El escaparate de gran influencia victoriana, es una pieza monumental en el que se destaca las tallas de madera. La cama de metal torneado, con paralelos, y los veladores o mesas de noche. A este conjunto se ha añadido el vestidor, peinador, reclinatorio y una “comadrita” –pequeño sillón sin brazos, destinado al reposo y a las labores de costura y lectura, en el que se destaca la talla con figuración humana en el respaldo.

Muy usado en el dormitorio, el palanganero, con jofaina y aguamanil de la manufactura de Bohn, conjunto que posee belleza y funcionalidad. Conforman la ornamentación del ambiente una pila de agua bendita, de porcelana española, pomo de noche de cristal opalino, perfumadores y polvera, conocidos popularmente como de “Mary Gregory”, de cristal de Bohemia, decorado con escenas y figuras infantiles en blanco. Completan el ambiente, una excelente talla en madera –crucifijo-, la lámpara farol de cristal de Baccarat y los textiles, que aunque en todo ambiente sufren injusta desventaja, ocupan por derecho propio un lugar de atención por su belleza y erudición.

Sala Comedor. Segunda mitad del siglo XIX

En este salón se encuentran las ya repetidas líneas que caracterizan al estilo de este período, ese Rococó que dejó la libertad del momento constructivo en todas las piezas que desempeñan su función decorativa y utilitaria. La mesa al centro de la habitación, acompañada de sillas de índole John Henry Belter y ejemplares de “Medallón” en diferentes espacios de la misma. Vajillero y aparadores para la exhibición de vajillas realizadas por encargo en las más afamadas manufacturas europeas. Sobresale en esta sala el tinajero, mueble típicamente cubano, muy popular en Cuba desde el Siglo XVIII –cajón vertical con persianas, que permiten la circulación del aire, tapa de mármol, donde se ubica la piedra para filtrar el agua y tinaja. También se destaca otro exponente de la

época muy usado en Trinidad, el copero, para mostrar de piezas de fino cristal de origen francés, marca Saint Luis, Baccarat y otros. Este mueble se integra de varios pisos circulares, rematados con pequeñas barandas con pilastras torneadas y en su parte inferior, el orificio para colocar la típica tinaja. En tanto, el comedor se convertía en un gran muestrario de objetos decorativos, se acompañaba de finos manteles y una esmerada decoración, que en este caso destaca los candelabros de Baccarat, los fruteros de plata (Palacio Iznaga de Trinidad), adornos en las paredes, entre los que se destacan platos de vajillas de familias cubanas. Es importante destacar la vajilla atribuida a Marta Abreu, encargada a la fábrica francesa Pilliwytt, fundada en 1802 por Klein y convertida en 1819 –por la familia Pilliwytt- en una reconocida fábrica, cuyas vajillas alcanzaron notoriedad y demanda, esta vajilla data de 1863, en la que se observa la orla dorada y la tonalidad verde turquesa con las iniciales M.A., al igual que la cubertería de plata francesa que perteneció al patrimonio de la familia Meyer de Trinidad.

Sala Gabinete de Curiosidades. Segunda mitad del siglo XIX

En la segunda mitad del Siglo XIX ya era notorio el interés consciente por el coleccionismo, así hay espacios donde pueden observarse multitud de objetos a la vez curiosos y decorativos, y de alto valor artístico. Porcelanas de gran tamaño, cerámicas, pequeños y hermosos biscuits coloreados, pinturas y otros, que conjuntamente con textiles y chinerías conformarán un interesante y exquisito Gabinete de Curiosidades, donde los muebles y el espíritu de la época mantendrán las características que dieron sello propio a los espacios de la segunda mitad del siglo.

Se puede observar en este salón un singular conjunto de muebles integrado por butacas, mesa de jicotea y escabeles. También completan el mobiliario dos consolas con tapas de mármol y un sobrio y elegante secretaire. En uno de los laterales puede apreciarse un jugetero de varios entrepaños y fina talla y torneado.

Completan la ambientación del Gabinete dos enormes ánforas de porcelana de Sèvres – que pertenecieran al patrimonio de Doña Dulce María Loynaz Muñoz-, una placa, de la manufactura Talavera de la Reina; jarra de la Real manufactura del buen Retiro; candelero de cristal de Baccarat; dos piezas – dama y caballero- de la manufactura del Viejo París; un jarrón chino, con su base de madera espléndidamente tallada y un conjunto de piezas de biscuit coloreados y blancos, entre los que se destacan por su belleza e ingenuidad los llamados Bibelots.

En este salón puede apreciarse un quinqué de cristal opalino y la lámpara de techo de cristal de Baccarat. Completan los ambientes un conjunto de pinturas francesas y

españolas, acuñadas por nombres de François Boucher, Fragonard, y los españoles García Ramos, Cano de la Peña, Manuel Veloz Carmona, Siebel, Wissel, Joaquín Agrassot, entre otros.

Como en las restantes salas, las llamadas “labores de señora” ponen un toque familiar en los ambientes, mostrándose algunas de las técnicas y puntos que fueron aprendidos o importados desde casas encajeras por la aristocracia criolla.

Sala Mimbre. Ambiente primeras décadas del Siglo XX.

En la República Neocolonial se impuso como modelo oficial una imagen exterior novedosa que negara todo lo que estéticamente pudiera recordar el antiguo régimen colonial.

A partir de 1900 entró gran cantidad de muebles populares de Norteamérica, hechos en series, muchos copias – más o menos estilizadas de los grandes estilos, además de gran variedad de mimbre, así como procedentes de España, algunas derivaciones del Art-Nouveau, que algunos historiadores del arte refieren como un eco simpático del afán separatista catalán.

El mobiliario de mimbre llegó a la Isla procedente de Norteamérica como resultado del comercio. El nombre de mimbre se debe a la planta que produce ramas largas, delgadas y flexibles, conocidas como mimbrea, aunque otros muebles se han fabricado con fibras de similares características de otros árboles.

Las características generales del estilo que se abre paso en este período son la línea curva sinuosa, la asimetría, motivos florales, los colores principalmente utilizados cremas, ocre, olivo, rosa viejo.

Se aprecia en los ambientes gran variedad de muebles mesas, butacas, sillas, jugueteros confidentes, etc. realizados en mimbres o como versiones locales en madera y rejilla.

El estilo Art-Nouveau comenzó a aparecer y desarrollarse en Europa en los finales del siglo XIX, llegó a Cuba en los primeros años de 1900 y tuvo un fuerte arraigo en las ciudades portuarias de Cienfuegos, Cárdenas, Gibara y La Habana.

Se expone en la sala un conjunto de muebles –cuatro sillas, dos sillones, butacas- de la factura norteamericana de Dickerman, 1905, así como confidentes, jugueteros y espejo con marco tejido. También mesitas y pedestales de metal y una exquisita paraguera-bastonera.

Piezas de las manufacturas Royal Dux de Bohemia, Borsatos italianos, Capo di Monte, Bonn, Westwood, donde la figura femenina, siempre en movimiento tiene preferencia, al igual que tapetes donde prevalecen las técnicas de la Malla de Cluny y Encajes a la

aguja. Maceteros, vasos de cristal –Allsal- en los que se aprecian regularmente las características correspondientes a este estilo.

Completan el ambiente un óleo-madera (desnudo de mujer, de Bilbao), óleo-madera (El beso de Federico Sulroca) y la Dama del abanico, óleo-lienzo del pintor villaclareño Leopoldo Romañach. La sala es una muestra del conjunto de elementos que caracterizaron la llamada “*belle époque*” de las primeras décadas del siglo XX.

Sala Perillas. Ambiente primeras décadas del siglo XX

Otro de los estilos que predominó durante las primeras décadas del Siglo XX fue el denominado de “perillitas”, consecuencia de la evolución del Luis XIV cubano, que comenzó su desarrollo en los últimos años del siglo XIX. Estos juegos se caracterizan por el eclecticismo y su poca funcionalidad, una gran cantidad de muebles conforman los conjuntos cuyos elementos están determinados por el respaldo alto que culmina en pequeñas piezas torneadas en forma de perillas –de ahí su nombre- rematada por balaustrada y cornisa.

El juego que se muestra posee –mesa central, sofá, cuatro butacas, seis sillas, sombrerera y consola; y una pequeña silla para niño –mantiene un fuerte movimiento de la línea repetida y brusca que lo mantiene monótono, frío y poco acogedor. La madera más usual en este mobiliario era la majagua, que acentúa un color característico en el mismo.

Además de los muebles integran el ambiente de la sala piezas de la manufactura de Bohemia Royal-Dux, destacándose “El cazador” que fuera parte del patrimonio familiar de Doña Dulce María Loynaz Muñoz, jardineras, “suspiros” de cristal, vaso de porcelana de gran tamaño, textiles y una lámpara de cristal de Baccarat a la que popularmente se denominaba “de espaguetis”.

Tres óleos sobre lienzo de los pintores Juan Gil García y Leopoldo Romañach pueden observarse en la sala. Completan la ambientación de la sala un busto de mujer y pedestal y una mampara con trabajo de ebanistería cubano y vidrios italianos.

Sala Gabinete de Pinturas

En julio de 1985, el Museo de Artes Decorativas de Santa Clara, entonces en pleno proceso formativo de sus colecciones y de restauración del inmueble que actualmente ocupa, adquirió mediante compra 58 piezas pertenecientes, originalmente, a la pinacoteca del matrimonio Salas-García, entre las que se encontraban no pocas de altísimo valor por representar etapas y autores sobresalientes en la historia pictórica de España.

Su ingreso a esta institución significó un notable enriquecimiento para el patrimonio museístico de la provincia de Villa Clara por tratarse de una de las más trascendentes colecciones particulares que han existido en la región.

Algunas personas –entre ellas Pastora Barrera, heredera y vendedora de la colección– afirman que los Salas se hicieron de estas obras gracias a una herencia que recibiera Sofía de una tía casada con el Barón de Breteville, quienes poseían una rica pinacoteca en Sevilla.

Algunas de estas piezas muestran al dorso el sello de la droguería del padre de Sofía lo que indica que le pertenecieron y por tanto ella las heredaría de él; y en otras se encuentran dedicatorias de los artistas a los Salas o a algunos de sus amigos, constituyen retratos de estos últimos o de sus familiares.

También existen pruebas de que el doctor santaclareño compró varias de estas obras. En 1945 le pagó a Eugenio Hermoso 10 000 pesetas por el cuadro titulado “De la mísera Europa” y al dorso de otra obra del mismo autor, también existe dedicatoria.

Muchas de estas obras llegaron en mal estado de conservación, por lo que hubo que intervenirlas con un proceso de restauración general.

Anexo # 14: Secciones y su contenido

Sección Mobiliario: Contiene un rico conjunto de piezas que muestra la evolución del mueble desde el siglo XVII hasta las primeras décadas del siglo XX, en buena proporción cubanos, evidenciando la apropiación criolla de los grandes estilos internacionales (renacimiento tardío, barroco, neoclásico, imperio, ecléctico, neobarroco, neogótico, oriental, art nouveau, art decó), sobresaliendo la utilización de maderas cubanas (caoba, cedro, majagua), y la presencia de artistas relevantes internacionales como Charles Honore Launier, Duncan Phyfe y John Henry Belter. Destacan un bargueño del siglo XVII, una cómoda de sacristía del siglo XVIII, muebles del barroco habanero, trinitario y local, un juego de sala santacolareño interesante por la apropiación del art nouveau, una silla china, mimbres norteamericanos, y variantes de las *perillitas* republicanas; entre otros.

Sección Arte: Sobresale aquí la colección de abanicos de los siglos XVIII y XIX, en marfil, oro, nácar, con dos de los denominados Vernis Martin (siglo XVIII); la variedad de lámparas como las *arañas* de cristal Baccarat, otras de estilo art nouveau y art decó; esculturas en bronce de autores reconocidos como Jean d`Aste, Guiraude-Riviere; joyerías (se destaca un rosario de la familia Iznaga de perlas, esmeralda y oro en delicada filigrana), piedras duras, marfiles, miniaturas, curiosidades, relojes, bolsos, devocionarios con carátulas de nácar, piel, oro y marfil. Así mismo se distinguen elementos del vestuario como la colección de mantones de Manila o las batas de noche.

Sección Porcelanas: Integrada por un amplísimo conjunto donde sobresalen vajillas (completas en su mayoría pues se componen de soperas y otros depósitos, diversas fuentes, platos de varios tamaños y usos para 12 comensales y más), destacan las pertenecientes a conocidas familias cubanas, identificadas con monogramas, hechas por encargo a manufacturas europeas preciadas. También se distinguen nutridas series de albarelos, juguetes, ánforas de Sévres; dos vasos excepcionales Buen Retiro del siglo XVIII, grupos de figuras de Meissen, Capo di Monte, Chantilly, Limoges, Ausgarten, Royal Dux, Faenza, Manises, Talavera de la Reina, Wedgewood, así como otras piezas de procedencia china, japonesa y norteamericana. Realza esta sección un conjunto de dos grandes medallones a relieve, de estuco, representando a las diosas griegas del día y la noche, Hemera y Nix, atribuidos a los talleres del famoso escultor danés Albert Bertel Thorvaldsen.

Sección Cristales: La integran juegos de copas y vasos, licoreras, depósitos, centros de mesa, pomos de tocador, perfumadores, etc., mostrando amplia variedad de técnicas

(soplado, modelado, plaqueteado, esmaltado, sobredorado, cortado, al ácido, opalinas); de reconocidas manufacturas como Murano, Bohemia, Baccarat, Val Saint Lambert, Escuela de Nancy, Tipperary, Orrefors); y la presencia de artistas como Franz Grosz y Emile Brocard.

Sección Textiles: Esta se distingue en el país por su monto numérico y variedad en técnicas, materiales y usos (tapices, alfombras, fundas para cojines y para almohadillas de olor, dechados, serie de puntas diversas, tapicería de muebles, ropa de cama y mesa donde destaca la profusión de tapetes de todos los tamaños). Esta colección se hace notable por las *labores*, que exhiben gran virtuosismo artesanal y artístico para interpretar estilos y técnicas; tanto populares (bordado sobre blanco, canevá, deshilado, crochet, aplicaciones) como eruditos provenientes de encajeras profesionales (a los estilos Bruselas, Tagliatto, Reticella, Cluny, Ñandutí, Tenerife, Renacimiento entre otros). Impresionantes las sutiles piezas de técnica mixta que combinan malla bordada; bordados con aplicaciones, gran detallismo, miniaturizaciones, calados de estilo inglés y francés, deshilados, encajes a la aguja y al bolillo. Apreciables las lencerías habaneras: fundamentalmente la del matrimonio

Martí-Bances, en la élite del coleccionismo del género en la usanza occidental del siglo XIX y primeras décadas del XX. También ropa de cama y mesa proveniente de la ciudad de Trinidad (del Palacio Iznaga y de Rosalía Fernández).

Sección Metales: Se destaca un conjunto de cucharitas souvenir de España, Francia, Alemania y Estados Unidos, del siglo XIX y con inscripciones. También juegos de té y cocina, cubertería Tudor Plate, Oneida Community (EE.UU) y J. Borbolla, que exhiben técnicas de repujado, y un juego de vajilla de plata mexicana perteneciente a la familia Iznaga de Trinidad que se encuentra en exhibición.

Sección Documentos: Una amplia sección donde se reúnen cartas originales intercambiadas entre algunos de los pintores españoles presentes en la colección y el coleccionista santaclareño Juan Salas, así como una nutrida representación de tarjetas postales y de bautizo de finales del siglo XIX y principios del XX. Se encuentran en proceso de inventario e investigación otro conjunto de tarjetas postales muy destacables por la técnica, estilos y por estar autografiadas por personalidades cubanas y otras, de principio del siglo, como Máximo Gómez, Luis Estévez, Tomás Estrada Palma, Leonard Wood, Lola

Rodríguez de Tió, entre otros notables.

Materiales fotográficos: Aparecen una amplia representación de técnicas y tipologías fotográficas del siglo XIX y principios del XX, entre las que se encuentran daguerrotipos, ambrotipos, ferrotipos, *cartes de visite*, tarjetas Cabinet, negativos de cristal y un opalotipo, distinguidos por su singularidad técnica, al no ser estas piezas comunes.

Pintura y dibujo: Una impresionante colección de pinturas representativas de diferentes épocas, estilos y países, como España, Cuba, Estados Unidos, Francia, Italia y la India. Destacan los españoles Diego Velázquez, Esteban Murillo, Joaquín Sorolla, Cecilio Plá, Juan de las Roelas, Francisco Pradilla y Baldomero Romero Ressendi; los cubanos Leopoldo Romañach, Juan Gil García, Esteban Valderrama y Federico Sulroca; y el norteamericano Eliabh Metcalf. En este conjunto también se destacan tres miniaturas indias

del siglo XVIII, pertenecientes a la escuela de Pahari.

Anexo # 15: Lugares donde se ha realizado el proyecto

- Consejo Popular Camacho Libertad
 - Escuela primaria Julio Pino Machado.
 - Escuela primaria Mártires el Moncada
- Consejo Popular José Martí.
 - SI Celia Sánchez Manduley
 - SI Ernesto Che Guevara
- Consejo Popular Centro:
 - Escuela Primaria Hurtado de Mendoza
 - SI Camilo Cienfuegos
 - SI 13 de Marzo
 - ESBU Capitán Roberto Rodríguez
 - ESBU Osvaldo Socarrás

Consejo Popular Santa Catalina Capiro:

- Escuela Urbana Batalla del Capiro
- ESBU José Ramón León Acosta
- Escuela del MINAZ Tomas Ruiz del Sol

Consejo Popular Condado Sur:

- Escuela Primaria Paco Cuesta Machado
- ESBU Ignacio Rolando Abreu

Otros centros:

- ISP Félix Varela
- UCLV Marta Abreu
- Centro de desarrollo para la adolescencia
- Proyecto Para una sonrisa del Hospital Pediátrico José Luis Miranda
- Hogares para niños sin amparo familiar
- Casas de abuelos
- Hogares Maternos
- Tabaquería LB9

Anexo # 16: Evidencias de las actividades realizadas.

