

# BOLETIM ICOM PORTUGAL

*Museus, Sustentabilidade  
e Bem-Éstar*

*Série III Julho 2023 N.º20*



*Il-Faut-Souffrir-pour-Etre-Belle, 2018 | Tales Frey*  
© Ana Pigosso

**ICOM** international  
council  
of museums  
**Portugal**



*Il-Faut-Souffrir-pour-Etre-Belle*, 2018 | Tales Frey  
© Ana Pigosso



# Editorial

## Sustentar é verbo coletivo Sustain is a collective verb

*Nathália Pamio Luiz*



*Que sustentabilidade?* Para a compreensão da sustentabilidade nos museus, propomos a ampliação do olhar para quatro dimensões: social, ambiental, política e económica. Em cada instituição e em cada realidade, a combinação desses fatores se dará em diferentes proporções, em uma busca comum por equilíbrio.

No Boletim de Julho de 2023, intitulado *Museus, Sustentabilidade e Bem-Estar*, o ICOM Portugal apresenta reflexões que partem do tema dedicado ao Dia Internacional de Museus de 2023. Para tanto, apresentamos autores que construíram este semestre de trabalho connosco, através de encontros, seminários e outras formas de participação, pelas quais agradecemos a todos os autores a dedicação e colaboração.

Não obstante e diante do atual cenário de reorganização da área do património cultural em Portugal, compartilhamos o processo de consulta pública para o Comitê Nacional do Conselho Internacional de Museus foi requisitado e colocamos aqui um breve compilado dos pedidos de esclarecimento detalhado na *Apreciação do ICOM Portugal aos projetos de diploma que procedem à criação da Museus e Monumentos, E.P.E. e do Património Cultural, I. P.*. Consideramos ainda os últimos movimentos a nível administrativo do ICOM Internacional, para os quais também subscrevemos às solicitações de transparência e informação.

*What sustainability?* For the understanding of sustainability in museums, we propose the broadening of the look to four dimensions: social, environmental, political and economic. In each institution and in each reality, the combination of these factors will occur in different proportions, in a common search for balance.

In the July 2023 Bulletin, entitled *Museums, Sustainability and Well-being*, ICOM Portugal presents reflections that start from the theme dedicated to the International Museum Day 2023. To this end, we present authors who have built this semester of work with us, through meetings, seminars and other forms of participation, for which we thank all the authors for their dedication and collaboration.

However, given the current reorganization of the cultural heritage area in Portugal, we share the public consultation process for the National Committee of the International Council of Museums was requested and we put here a brief compilation of the requests for clarification detailed in the *Appreciation of ICOM Portugal to the diploma projects that proceed to the creation of Museus e Monumentos, E.P.E. and Património Cultural, I. P.*. We also consider the latest movements at the administrative level of ICOM International, for which we also subscribe to the requests for transparency and information.

A seguir em vias de discussões amplificadas no âmbito da organização e planeamento de estruturas museológicas, esta edição traz comunicações no contexto do **Encontro Internacional de Gestão de Museus e Monumentos. Experiências em curso e Novas Visões**, que teve lugar em Arouca, Portugal. Para as contribuições internacionais, optamos por manter os artigos em seu idioma original, tais como: Pilar Fatás Monforte e Goranka Horjan.

Compõe ainda este Boletim a entrevista intitulada *Parcerias, educação não-formal e diálogo em museus a partir de um bem comum: a água*, realizada a Margarida Filipe, hoje responsável pelo Serviço Educativo na Direção do Museu da Água e do Património Histórico, onde abordamos a construção de parcerias para a sustentabilidade das ações, e a conscientização e informação para a sustentabilidade ambiental através de um elemento comum a todos: a água. À frente das atividades de educação não-formal do Museu há 20 anos, a entrevistada conta-nos o desafio na gestão de um património que se estende por cinco municípios e a preocupação em que o museu acompanhe o seu tempo.

Na capa e separadores desta edição, estão plasmados os trabalhos de Tales Frey, que traz em suas obras uma constante procura pelo caminho comum, assumindo o desafio de encontrar-se e permanecer em um mesmo tempo e espaço, bem como a resistência que esses processos sociais demandam.

Acresce as apresentações no âmbito das **Jornadas de Primavera do ICOM Portugal**, que ocorreram no Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, Portugal, em março de 2023, ocasião em que teve lugar a Assembleia Geral e Eleitoral desta Comissão.

Este editorial é o primeiro desta atual Direção do ICOM Portugal, que assumiu recentemente este desafio com comprometimento e empenho, prosseguindo o trabalho das anteriores direções.

*Following on the heels of amplified discussions within the scope of the organization and planning of museum structures, this issue features papers in the context of the **International Meeting on Museum and Monument Management. Ongoing Experiences and New Visions**, which took place in Arouca, Portugal. For the international contributions, we have chosen articles in their original language, such as: Pilar Fatás Monforte and Goranka Horjan.*

*This Bulletin also includes the interview entitled *Partnerships, non-formal education and dialogue in museums from a common good: water*, conducted to Margarida Filipe, currently responsible for the Educational Service in the Direction of the Water Museum and Historical Heritage, where we approach the construction of partnerships for the sustainability of actions, and the awareness and information for environmental sustainability through a common element to all: water. Ahead of the Museum's non-formal education activities for 20 years, she tells us about the challenge in managing a heritage that spans five municipalities and the concern that the museum keeps up with the times.*

*On the cover and tabs of this edition, the works of Tales Frey are embodied, who brings in his works a constant search for the common path, the challenge of finding oneself and remaining in the same time and space, as well as the resistance that these social processes demand.*

*In addition, presentations are made as part of the **Spring Journeys of ICOM Portugal**, which took place at the National Palace of Ajuda, Lisbon, Portugal, in March 2023, when the General and Electoral Assembly of this Committee was held.*

*This editorial is the first of this current Board of Directors of ICOM Portugal, who have recently taken up this challenge with commitment and full of desire to get it right, and commitment, to continuing the work of the previous directorates.*

Para o Boletim, particularmente, cuja edição atingiu uma dimensão ampla e de qualidade através da dedicação dos Secretariados anteriores, aproveito para apresentar admiração e agradecimento.

Posto isto, começamos a trilhar um caminho em vias de encontrar uma linguagem própria, sempre em benefício do ICOM Portugal e dos seus membros - as pessoas que o constroem. Em busca de uma gestão “atenta e atuante na promoção dos profissionais de museus portugueses” e com especial enfoque no “relacionamento com os seus membros associados”.

Sejam bem-vindos/as e esperamos que cada vez mais pertencentes, representados e confortáveis (para encontrar apoio e para partilhar inquietações). ◆

*For the Bulletin, particularly, whose edition reached a wide dimension and quality through the dedication of the previous Secretariats, I take this opportunity to express my admiration and thanks.*

*With this in mind, we begin to tread a path in the process of finding our own language, always for the benefit of ICOM Portugal and its members - the people who build it. In search of a management “attentive and active in promoting Portuguese museum professionals” and with special focus on the “relationship with its associate members”.*

*We welcome you and hope that you will be increasingly belonging, represented and comfortable (to find support and to share concerns). ◆*

# Índice

## Editorial 3

## Mensagem do Presidente 11

## Breves 16

- *Eleição dos Novos Órgãos Sociais, Triénio 2023-26*
- *Prémios APOM 2023*
- *Aprovada revisão dos Estatutos do ICOM na Assembleia Geral Extraordinária de 9 de junho 2023*
- *Subscrição a pedido de esclarecimento sobre os recentes despedimentos e nomeações no ICOM Internacional*
- *Mensagem de agradecimento de Emma Nardi pelo Prémio APOM*
- *Código de Ética do ICOM Portugal – Consulta Pública até 31 de outubro 2023*
- *ICOM Europe International Seminar  
“Bridging the gap between Museums and Communities: the role of communication and education”*
- *ICDAD – Annual Conference 2023 – Ornament or Not?*
- *VII Foro Ibérico de Estudios Museológicos:  
Por una museología sostenible a través de la educación e inclusión*
- *ICAMT 49<sup>th</sup> International Conference*
- *Museus na transição democrática, 1974-1990*
- *Guia de Autoavaliação em Sustentabilidade de Museus - Ibermuseum*
- *Relatório do Grupo de Trabalho sobre a Rede Portuguesa de Museus*
- *Aprovado pelo ICOM o Comité Internacional para a Museologia Social (SOMUS-IC)*
- *Museum International: Towards Decolonisation*

## Em Foco 27

- *Apreciação do ICOM Portugal aos projetos de diploma que procedem à criação da Museus e Monumentos, E.P.E. e do Património Cultural, I. P.  
Texto coletivo Órgão Sociais ICOM Portugal 2023-26*

## Encontro Internacional de Gestão de Museus e Monumentos. 36 Experiências em curso e Novas Visões. Arouca, 2023

- *Nota introdutória ao Encontro Internacional de Gestão de Museus e Monumentos. 38  
Experiências em curso e Novas Visões.  
Agostinho Ribeiro. Membro da direção e coordenador do Mosteiro de Arouca*
- *Management of new experiences and expectations in museums (and sites) 42  
- responding to new realities.  
Goranka Horjan. Chairperson of INTERCOM,  
ICOM’s International Committee for Museum Management*
- *Guimarães. Um Castelo, um Paço, uma Igreja, um Museu... 51  
Envolver pessoas, gerir património.  
Isabel Maria Fernandes. Diretora do Museu de Alberto Sampaio,  
Paço dos Duques de Bragança e Castelo de Guimarães / DRCN*

- Modelos de gestão de museus e monumentos: contextos, visões e perspetivas. **62**  
*Clara Frayão Camacho. Museóloga, Direção-Geral do Património Cultural e Plano Nacional das Artes*
- La gestion de la cueva de Altamira a través de su museo. **67**  
*Pilar Fatás Monforte. Directora Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira (Ministerio de Cultura y Deporte)*
- Desafios constantes. **76**  
*Manuel Bairrão Oleiro. Direção-Geral do Património Cultural, Museu Nacional de Etnologia*
- Monumentos, Conjuntos e Sítios e sua gestão - notas para reflexão. **81**  
*Orlando Sousa. Arqueólogo, ICOMOS - Conselho Internacional de Monumentos e Sítios*
- Museu FC Porto – Conceito, gestão e evolução. **85**  
*Mafalda Magalhães. Diretora/ Gestão Operacional, Museu Futebol Clube do Porto*
- Parques de Sintra – Singularidades e Desafios de duas décadas de um modelo de gestão único. **92**  
*Sofia Cruz. Presidente do Conselho de Administração da Parques de Sintra – Monte da Lua, S.A.*
- O Dia Nacional do Museólogo. Porquê e para Quê? Valorizar e Evidenciar **97**  
*João Neto. Presidente da APOM – Associação Portuguesa de Museologia e Diretor do Museu da Farmácia (ANF)*
- Por uma actuação participativa, colaborativa e solidária em património cultural. **100**  
*Catarina Valença Gonçalves. Diretora-Geral da Spira – revitalização patrimonial*

**À Conversa com Margarida Filipe** – Entrevista realizada por Nathália Pamio Luiz **103**  
Parcerias, educação não-formal e diálogo em museus a partir de um bem comum: a água.

**O Museu enquanto lugar de experimentação** **113**  
*Gonçalo de Carvalho Amaro.*

*Técnico superior no Museu de São Roque da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa*

**Jornadas de Primavera do ICOM Portugal. Lisboa, 2023** **119**

- Rede MID – Museus para a Inclusão na Demência. **120**  
*Filipa Aniceto e Catarina Alvarez. Psicólogas clínicas, Alzheimer Portugal, associadas à Rede MID*
- O Projeto Arquivo de Memória **122**  
*Alexandra Cerveira Lima. Mentora do Arquivo de Memória. Diretora do Museu de Arqueologia D. Diogo de Sousa e Museu dos Biscainhos*
- Estratégias para uma aproximação do património à comunidade local: **131**  
Experiências do CIIPC em Cacela (Concelho de Vila Real de Santo António)  
*Catarina Oliveira, Patrícia Dores e Susana Araújo. Núcleo de Património Material e Imaterial, Centro de Investigação e Informação do Património de Cacela*

**Publicações** **144**

**Bolsa ICOM Portugal e Chamada para artigos** **154**





# Colaboram neste número

*Agostinho Ribeiro / Membro da direção e coordenador do Mosteiro de Arouca*

*Alexandra Cerveira Lima / Mentora do Arquivo de Memória. Diretora do Museu de Arqueologia D. Diogo de Sousa e Museu dos Biscainhos*

*Catarina Alvarez / Psicóloga clínica, Alzheimer Portugal, associada à Rede MID - Museus para a Inclusão na Demência*

*Catarina Oliveira / Núcleo de Património Material e Imaterial, Centro de Investigação e Informação do Património de Cacela*

*Catarina Valença Gonçalves / Diretora-Geral da Spira – revitalização patrimonial*

*Clara Frayão Camacho / Museóloga, Direção-Geral do Património Cultural e Plano Nacional das Artes*

*Emma Nardi / Presidente ICOM International*

*Filipa Aniceto / Psicóloga clínica, Alzheimer Portugal, associada à Rede MID - Museus para a Inclusão na Demência*

*Gonçalo de Carvalho Amaro / Técnico superior no Museu de São Roque da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa*

*Goranka Horjan / Chairperson of INTERCOM, ICOM's International Committee for Museum Management*

*Isabel Maria Fernandes / Diretora do Museu de Alberto Sampaio, Paço dos Duques de Bragança e Castelo de Guimarães / DRCN*

*João Neto / Presidente da APOM – Associação Portuguesa de Museologia e Diretor do Museu da Farmácia (ANF)*

*Mafalda Magalhães / Diretora Gestão Operacional, Museu Futebol Clube do Porto*

*Manuel Bairrão Oleiro / Direção-Geral do Património Cultural, Museu Nacional de Etnologia*

*Margarida Filipe / Serviço Educativo - Direção do Museu da Água e do Património Histórico*

*Orlando Sousa / Arqueólogo, ICOMOS - Conselho Internacional de Monumentos e Sítios*

*Patrícia Dores / Núcleo de Património Material e Imaterial, Centro de Investigação e Informação do Património de Cacela*

*Pilar Fatás Monforte / Directora Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira (Ministerio de Cultura y Deporte)*

*Sofia Cruz / Presidente do Conselho de Administração da Parques de Sintra – Monte da Lua, S.A.*

*Susana Araújo / Núcleo de Património Material e Imaterial, Centro de Investigação e Informação do Património de Cacela*

## Ficha Técnica

Boletim ICOM Portugal, Série III, nº 20, julho 2023 | ISSN 2183-3613

Este boletim é uma edição da Comissão Nacional Portuguesa do Conselho Internacional de Museus (ICOM Portugal). As opiniões expressas nos textos assinados são da inteira responsabilidade dos seus autores, não refletindo necessariamente os pontos de vista do ICOM Portugal.

Editora: Nathália Pamio Luiz

Projecto gráfico: Mariana Gaudich

Desenho da capa e dos separadores: Tales Frey

Agradecimentos: Allann Seabra, Cidália Ferreira, Cristina Lara Corrêa, Gabriela Cavaco, Isabel Victor, Ana Pigosso, Bruno Leão, Fernanda Moraes, Hilda de Paulo, Plínio Hikut, Verve Galeria, Maria Jesus Monge, Sofia Marçal.

As imagens publicadas foram cedidas pelo artista e pelos autores, todos os direitos estão reservados.

ICOM Portugal | Palácio Nacional da Ajuda – Museu, Ala sul – 2.º Andar, Largo da Ajuda, 1349-021 Lisboa  
tel. 213637095 | [info@icom-portugal.org](mailto:info@icom-portugal.org) | [boletim.icom.pt@gmail.com](mailto:boletim.icom.pt@gmail.com) | <http://www.icom-portugal.org>  
<https://www.facebook.com/icomportugal>

# La gestión de la cueva de Altamira a través de su museo

*Pilar Fatás Monforte*  
*Directora*

*Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira (Ministerio de Cultura y Deporte)*



*The cave of Altamira was discovered in 1868 by Modesto Cubillas. In 1879 Marcelino Sanz de Sautuola discovered the polychrome paintings, which identified European Palaeolithic rock art. Since then, it has been run under different management models, with the understanding that all the actions related to heritage have been carried out around the heritage in order to further the knowledge, preservation and awareness to the public. Since 1979, the National Museum and Research Centre of Altamira has been the institution responsible for its integrated management.*

## **1879-1978: un siglo de decisiones bienintencionadas pero desacertadas**

La primera acción que tuvo por objeto proteger la cueva de Altamira fue cerrarla con una puerta. El propio Sanz de Sautuola costeó una puerta de madera en 1880 y poco después el Ayuntamiento de Santillana del Mar, que era responsable de su gestión en los primeros años del siglo XX, instaló una reja de hierro.

En las primeras décadas del siglo XX, Altamira fue documentada e investigada por los más eminentes prehistoriadores de la época como Émile Cartailhac, Henri Breuil y Hugo Obermaier, e investigadores locales como Hermilio Alcalde del Río. Prácticamente en paralelo a estos estudios, el Ayuntamiento de Santillana del Mar puso los medios para que pudiera ser visitada, nombrando un alguacil y estableciendo un número de visitantes al día.

En 1925 se creó la Junta de Administración y Exploración de la cueva de Altamira que en 1940 fue sustituida por el Patronato de la cueva de Altamira. Ambas comisiones se preocuparon de su conservación y tomaron decisiones para su mejora. Desde su descubrimiento se había observado la fragilidad de la cueva, tanto por su inestabilidad geológica (la cueva había sufrido numerosos desplomes desde la Prehistoria e incluso tras el descubrimiento) como por la propia composición y modo de ejecución de la pintura (pigmentos naturales mezclados con agua y aplicados directamente sobre la roca). Además, los procesos naturales de deterioro de su arte se habían visto acelerados al abrir y conectarla con el exterior tras su descubrimiento, rompiendo así la estabilidad ambiental en la que se había conservado durante milenios.

Se desarrollaron en este periodo numerosas acciones para lo que, en ese momento, se entendían como mejoras en su preservación que incluyeron aciertos y errores que han sido y son determinantes para la gestión de este bien tan singular como frágil. Así, se selló con cemento una gran grieta que recorría longitudinalmente la parte central del techo de la Sala

de Polícromos; igualmente se vertió cemento en la vertical de la cueva sobre la superficie exterior de este mismo espacio para evitar las filtraciones de agua, que eran muy abundantes en la Sala de Polícromos donde el arte está ubicado en el techo. Para solventar la inestabilidad geológica, en un primer momento se construyeron muros artificiales en el perímetro de la Sala. Posteriormente se apuntaló el Techo de Polícromos (con la consiguiente incidencia que los apeos tuvieron en las representaciones rupestres, además del peligro de introducir materia orgánica en un ambiente saturado pues los postes eran de madera), para después construir muros también en toda el área vestibular. El resultado de esta acción fue la absoluta transformación del espacio cavernario y por tanto la modificación irreversible de la dinámica ambiental de la cavidad.

En paralelo a estas acciones para mejorar su estabilidad, se realizaron diversos acondicionamientos para mejorar la accesibilidad de visitantes. Podemos hablar de una auténtica “urbanización” de su interior con el rebaje de suelos, la construcción de caminos y escaleras, la instalación de barandillas, pasamanos e iluminación artificial a lo largo de toda la cavidad. Y con ello vino el aumento progresivo de visitantes. Si en los años 50 la cueva recibía en torno a 30.000 visitantes, en los años 60 ya superaba los 100.000 y en los años 70 llegaron hasta los 175.000.



Foto 1. Vista de la Sala de Polícromos, en el periodo que se produjeron visitas masivas en los años 70.  
Fuente: Revista Blanco y Negro. 31 de julio de 1965.

Ya desde comienzos de los años 70, fueron numerosas las voces que alertaron sobre el estrés al que se estaba sometiendo a la cueva con estas visitas masivas que ponían en grave riesgo su preservación. Así, por ejemplo, un informe de 1975 del ingeniero García Lorenzo señalaba que este altísimo número de personas en el interior de la Sala de Polícromos provocaba una disminución de la humedad relativa, con la consiguiente sequedad, un aumento de la temperatura y del CO<sub>2</sub>, todos ellos factores de riesgo que ponían en peligro la integridad de las pinturas. De hecho, en 1976 se advirtieron decoloraciones en las pinturas y un aumento preocupante de la actividad microbiana.

---

En este momento crítico para la conservación del arte de Altamira, fue el Ministerio de Cultura quien asumió la responsabilidad de resolver la situación. En 1978 firmó con el Ayuntamiento de Santillana del Mar la cesión temporal por sesenta años de la propiedad de la cueva a cambio de un censo reservativo anual y, por tanto, asumió la gestión directa de la cavidad. La primera medida tomada fue el cierre absoluto de la cueva a las visitas para realizar un estudio en profundidad del estado de conservación; y a continuación creó mediante Orden Ministerial el Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira, como museo estatal encargado de la gestión integral de la cueva. A partir de entonces, el Museo se encarga de la documentación, investigación, conservación y difusión de Altamira y, por tanto, de aplicar los regímenes de visita más adecuados para la preservación de su arte rupestre.

### **1979-2001: la gestión de la cueva a través del Museo de Altamira**

Entre 1979 y 1984 se llevó a cabo el primer proyecto científico-técnico para la conservación de la cueva, encargado por el Ministerio de Cultura a la Universidad de Santander (hoy Universidad de Cantabria). Los objetivos planteaban la descripción y caracterización del ecosistema natural de la cueva sin presencia humana, la determinación de la influencia de las personas en la cueva y, finalmente, el establecimiento de un régimen de visitas controlado compatible con la conservación del arte rupestre. Para ello se instalaron dispositivos de registro automático, para el control permanente de los parámetros medioambientales, y se realizaron los estudios físico-químicos y biológicos pertinentes. La conclusión fue la aplicación, a partir de 1982, de un régimen de visitas limitado a 8.500 personas al año, con un cupo diario variable según las diferentes estaciones del año y siempre en grupos reducidos de cinco personas acompañados por un guía. Desde ese momento en la gestión de la cueva siempre se ha priorizado la conservación, tomando como medida permanente el seguimiento y control de los factores de deterioro relacionados con el medioambiente cavernario y la microbiología, y el acceso limitado y controlado a su interior en función de las recomendaciones que la investigación para la conservación establezca.

La adecuada gestión, que el Ministerio de Cultura realizó sobre la situación crítica de la conservación de la cavidad, implicó que en 1985 UNESCO incluyera la cueva de Altamira en la Lista de Patrimonio Mundial, basándose en dos criterios: por su calidad estética, al considerarse que representa una realización artística única de la cultura magdalenense, y por ser testimonio excepcional del desarrollo de esta cultura en el sur de Europa. Como valor adicional se sumaba el hecho de que fue Altamira el primer sitio donde se identificó el arte rupestre paleolítico.

Pero las medidas tomadas en aras de la mejor preservación tuvieron un efecto negativo colateral: la cueva de Altamira dejaba de ser el motor turístico de la región, aunque siguiera siendo uno de los atractivos turísticos más reconocidos internacionalmente. Quedaba por tanto pendiente de resolver el interés generalizado por conocer Altamira, contribuyendo con ello a la recuperación del turismo en el entorno. Desde prácticamente la creación del Museo se trabajó en diferentes proyectos para crear un recurso alternativo a la visita a la cueva. Con el modelo de Lascaux II (reproducción de la cueva de Lascaux inaugurada en Montignac – Francia - en 1983) en mente, hubo varios proyectos para crear una reproducción facsimilar de Altamira, pero la falta de apoyo y acuerdo entre los sectores implicados impidió su ejecución hasta los años 90.

En 1992 se ponían los cimientos del *Proyecto para Altamira*, un proyecto de carácter multidisciplinar que se alejaba del objetivo monolítico de crear un recurso para recuperar el turismo y que, al contrario, planteaba objetivos alineados con la gestión cultural y patrimonial.

El Plan Museológico establecía como objetivos la mejora del conocimiento científico de la cueva y de los factores externos e internos de afección para la conservación del arte, así como la divulgación de los valores de Altamira a través de una nueva exposición permanente que incluyera la alternativa a la visita de la cueva original: una reproducción facsímil. Y en 1997 se inició su ejecución, para lo cual fue clave la creación del Consorcio para Altamira, un órgano colegiado en el que se integraron todas las administraciones públicas con el apoyo de entidades privadas. Así los Ministerios de Cultura y de Hacienda del Gobierno de España, el Gobierno de Cantabria, el Ayuntamiento de Santillana del Mar y la Fundación Botín constituían en mayo de 1997, mediante la firma de convenio, el Consorcio para Altamira, que actuaría en el marco de la Ley de Contratos del Estado. Con aportaciones económicas de todos los consorciados además del Ministerio de Fomento, así como los fondos obtenidos de programas europeos como FEDER o fundaciones privadas como Endesa, el proyecto tuvo un plazo de ejecución de cuatro años, pues en 2001 se inauguraban las nuevas instalaciones del Museo de Altamira. De hecho, la gestión del *Proyecto para Altamira* a través del Consorcio resultó ejemplar por integrar a todas las administraciones públicas y la iniciativa privada en un mismo proyecto cultural, por su eficacia y eficiencia gestora; por cumplir los plazos, parámetros económicos y objetivos marcados; y todo ello pese a la exigente ambición de partida y a la complejidad técnica e institucional.

A cargo del Proyecto se realizó la adquisición de 110.000 m<sup>2</sup> de suelo y de 3 viviendas e instalaciones agropecuarias, la construcción de un nuevo edificio de 5.000 m<sup>2</sup> encargado al arquitecto Juan Navarro Baldeweg, la urbanización de todo el recinto para el Museo, la creación de una exposición permanente incluyendo la reproducción facsimilar de 800 m<sup>2</sup> de la cueva de Altamira (sala conocida como Neocueva), la rehabilitación de los antiguos edificios para el museo de 600 m<sup>2</sup>, la ampliación de la carretera de acceso al Museo y la construcción de una variante a la carretera eliminada con la ampliación del recinto (que pasaba prácticamente por encima de la vertical de la cueva). Todo ello supuso una inversión de unos veinte millones de euros.

Veamos la relación que guardan estas inversiones con el Programa Museológico planteado. En cuanto al objetivo de mejora de la conservación de la cueva, las estrategias planteadas se basaron en la conservación preventiva. Buena parte de las acciones se centraron en el exterior y entorno de la cueva, recuperando el relieve natural del paisaje que rodea a la cueva de Altamira. Para ello se adquirieron los terrenos suficientes para incluir toda la vertical de la cueva y el área impluvial en el recinto del propio museo, creando así un entorno de protección total para la cueva; se suprimieron el antiguo aparcamiento del museo, así como un edificio construido muy cerca de la boca de la cueva y la carretera que transcurría sobre la vertical de la cueva; se adquirieron -para eliminar- una explotación ganadera y tres viviendas situadas muy cerca de la cavidad. Para la construcción del nuevo museo y las infraestructuras necesarias asociadas, se eligió un área alejada más de 200 m. de la cavidad, correspondiente a estratos geológicos diferentes a los de la cueva y que está fuera de su área impluvial. La restitución paisajística del entorno, con especies de árboles y plantas idénticas a las que existieron en la época paleolítica, contribuyó a la naturalización del entorno de la cueva.

Respecto a las acciones en su interior, recordaremos que desde la creación del Museo se mantiene la monitorización continua de los parámetros medioambientales, a lo que se fueron sumando diferentes proyectos de investigación para la conservación impulsados desde el Museo de Altamira, que se desarrollaron y desarrollan en colaboración con diferentes agentes públicos de investigación: el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, el Instituto de Patrimonio Cultural de España o la Universidad de Cantabria.

En cuanto a investigación, el proyecto permitió avanzar en la documentación geológica y arqueológica de la cueva generando los datos imprescindibles para, entre otras cosas, definir la reproducción tridimensional de la cueva que, como luego veremos, recupera la arquitectura original de la cueva sin los añadidos y modificaciones sufridos en el siglo XX.

El resultado más visible del Proyecto fue, sin duda, la construcción de un nuevo edificio para museo, acompañado del reacondicionamiento del recinto del museo que alcanza ahora casi 200.000 m<sup>2</sup>. El edificio, obra de Juan Navarro Baldeweg, se construyó alejado de la cueva para garantizar que su construcción no afectara su conservación y para contribuir a la preservación del entorno. Integrado en el paisaje, al encajarlo en la ladera en la que se asienta y presentar cubiertas vegetales, el nuevo edificio permitió disponer de todos los espacios públicos, semipúblicos e internos que un museo demanda para responder a las necesidades de investigación, conservación, educación, comunicación y como servicio público.



Foto 2. Vista aérea del nuevo edificio para Museo de 2001. © Banco de imágenes de Cantabria.

### **2001-2023: el nuevo Museo de Altamira**

El 17 de julio de 2001 SSMM los Reyes de España inauguraban el nuevo Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira – Museo de Altamira – y el 19 de julio abría sus puertas al público.

En cuanto a la propuesta para los visitantes, el principal hito fue la exposición permanente, a la que se decidió titular *Los tiempos de Altamira*, entendiéndola como contextualización imprescindible para conocer el arte de Altamira a través de sus protagonistas, las personas del Paleolítico superior, presentando su forma de vida, cultura material y manifestaciones de expresión simbólica. La exposición permanente planteada en 2001 supuso una renovación conceptual al alejarse de los planteamientos tradicionales de los museos arqueológicos del siglo XX. Se optó por presentar pocos objetos, seleccionados en función de su relevancia en cuanto a uso, forma de fabricación o estética, acompañados de diversos elementos informativos y museográficos, con diferentes niveles de lectura, para convertirlos en informantes mudos de su contexto, entendido este en un sentido amplio.

La reproducción facsimil de la cueva, a la que se bautizó con el neologismo de *Neocueva*, se integró como una sala más en el recorrido por la permanente. En el momento de su definición conceptual se consideró que debía de ser la mejor herramienta para facilitar información de la cueva, como espacio de vida y arte, incluso mejor que la propia visita a la cueva original. Por este motivo se decidió reproducir la Altamira de época paleolítica, eliminando las modificaciones prehistóricas y modernas, que han transformado la planta y alzado de la cavidad de manera irreversible, y por tanto sin posibilidad de que nunca podamos recuperar –físicamente– los espacios originales. Así se decidió reconstruir la gran boca de acceso, que se había desplomado en época paleolítica, con la forma que se definió a partir de los datos obtenidos del estudio geomorfológico. Igualmente en la reproducción se eliminaron todos los muros artificiales que se construyeron en la primera mitad del siglo XX para darle estabilidad, permitiendo así contemplar y entender el espacio diáfano entre el área de entrada a la cueva y la Sala de Polícromos y por tanto la relación entre los espacios de vida cotidiana y los espacios simbólicos. Además, se decidió mostrar más arte que el que se contempla en la visita a la original, reproduciendo, por ejemplo, una sala muy especial de la cueva, la conocida como Galería Final. A este mismo objetivo de amplia divulgación del conocimiento sobre Altamira responde también su museografía que permite contemplar un instante de vida cotidiana en el campamento paleolítico, ver la estratigrafía de la cueva a través de una excavación arqueológica o conocer los útiles y gestos artísticos de las personas que realizaron tan magnífico arte.



Foto 3. Vista de la sala de la Neocueva, reproducción facsimil de la cueva de Altamira. © Museo de Altamira.

El esfuerzo tecnológico realizado para la creación de esta reproducción y la elección de materias originales para su ejecución también son dos valores a destacar. Paredes y suelos de la cueva están fabricados con un 80% de roca caliza y su arte está realizado con los mismos pigmentos naturales que la original: el carbón para los negros y los óxidos de hierro para los pardos y rojos, simplemente mezclados con agua y aplicados con dedos y manos magistralmente por Matilde Múzquiz y Pedro Saura, autores de la reproducción del arte de la Neocueva.

Otro de los elementos destacados de la nueva propuesta del Museo de Altamira para sus visitantes es el paisaje del interior del recinto. La intervención, realizada en el entorno natural para mejorar la conservación preventiva y para naturalizar el espacio circundante a la cueva, permitió crear un paisaje de pradería y bosque con especies arbustivas y arbóreas autóctonas

que sabemos, gracias a los estudios polínicos y antracológicos, que hubo en época paleolítica como espinos, madroños, avellanos, abedules o robles. Hoy este entorno es escenario no solo del paseo que los visitantes realizan para acercarse a la puerta de la cueva original, sino de diferentes actividades de la programación del museo que ponen en valor el patrimonio natural (indefectiblemente unido al patrimonio cultural en el caso del arte rupestre) y permiten trabajar desde el área de Educación del Museo en valores como la sostenibilidad a partir de las premisas de la educación ambiental. Y esto solo por mencionar una de las facetas que se desarrolla en la actividad cultural y educativa materializada en una programación definida en programas específicos por tipos de públicos. A lo largo de estos veinte años, la programación ha ido ampliándose y diversificando al compás de los nuevos intereses de la ciudadanía y el nuevo papel transformador que los museos han asumido desde su responsabilidad social.

Si bien este es el ámbito de actividad más conocido por desarrollarse en los espacios públicos, la renovación del Museo en 2001 también creó los espacios adecuados para implementar las funciones de documentación, investigación y conservación. Retomando lo antes planteado sobre la conservación de la cueva y los criterios generales que se vienen aplicando desde la creación del Museo, destacamos la implantación del Plan de Conservación Preventiva como herramienta que sistematiza los procesos de identificación, detección y control de los factores de deterioro y acciones para su corrección. Definido entre 2012 y 2014, en el marco del Programa de Investigación para la Conservación de la cueva de Altamira y su régimen de acceso, por un amplio grupo de investigadores de diferentes disciplinas y diversos organismos públicos de investigación del país (coordinados por Gaël de Guichen), el Plan ha permitido reabrir la cueva a las visitas públicas tras un nuevo cierre que duró una década (2002-2013) que estuvo motivado por un nuevo evento relacionado con su conservación. Hoy, la visita a la cueva está limitada a cinco personas un día a la semana, que acceden con mono y calzado especiales, mascarilla e iluminación portátil led, durante treinta y siete minutos, de los que tan solo ocho pueden permanecer contemplando la Sala de los Polícromos. Además de establecer la capacidad de carga de la cueva, tiempo máximo de estancia en el interior sin alterar los parámetros que afectan a su conservación, dicho Plan de Conservación Preventiva ha permitido concentrar los esfuerzos y recursos en la investigación de los principales factores de deterioro. Esta investigación tiene como objetivo si no eliminarlos, sí al menos frenar o minimizar esos factores que constituyen una amenaza potencial para la preservación del arte de Altamira, en particular la dinámica del agua que afecta al techo de la Sala de Polícromos, la contaminación microbiológica o la estabilidad geológica. De hecho, gracias a este Plan y a la investigación desarrollada durante décadas, el Museo de Altamira se ha convertido en uno de los referentes internacionales en la investigación para la conservación de los espacios kársticos subterráneos y del arte rupestre prehistórico.

En igual medida se ha avanzado en la investigación arqueológica de la cueva con el objetivo de mejorar su conocimiento científico, tanto su prehistoria como su arte rupestre. Altamira es un conjunto de arte rupestre muy complejo, con cientos de representaciones plasmadas a lo largo de toda la cavidad y con especial relevancia en el techo de la Sala de Polícromos. Pero su investigación se ha visto desde los años 80 condicionada por las limitaciones de acceso por conservación. De hecho los estudios integrales de su arte tienen más de 80 años pues corresponden a los primeros investigadores: Hermilio Alcalde del Río 1906, Emile Cartailhac y Henri Breuil 1906, Alcalde del Río, Breuil y Sierra 1911 y Breuil y Obermaier 1935. Desde entonces, todos los estudios que se han podido desarrollar han sido revisiones parciales, a excepción del intento de estudio integral que Joaquín González Echegaray inició en 1981 y que pronto quedaría truncado por las presiones políticas y sociales al estar la cueva cerrada a la visita pública.



Solo cuando se ha establecido una capacidad de carga fiable, han mejorado las tecnologías (que han permitido una reducción considerable del tiempo en el interior de la cueva a favor del estudio frente a un ordenador) y se ha contado con los recursos humanos y materiales, se ha podido abordar de nuevo la revisión integral, aunque paulatina, de su arte. Se trata de una tarea lenta pero muy fructífera que está permitiendo engrosar considerablemente el catálogo de representaciones gráficas, realizar estudios temáticos y cronológicos, conocer mejor la secuencia estratigráfica de las representaciones, las cadenas operativas, etc.

El estudio de las ocupaciones paleolíticas ha sufrido el mismo condicionante que el estudio del arte, con el inconveniente de que, en este caso, solo se puede realizar una revisión de lo ya extraído y la aplicación de todas las técnicas analíticas que van surgiendo, pues la remoción de tierras que una intervención arqueológica supondría es incompatible con los condicionantes de conservación autoimpuestos. Por este motivo la investigación, en este caso, se ha venido realizando sobre las propias colecciones recuperadas en excavaciones antiguas, así como en otros yacimientos del entorno inmediato cuya cronología es similar a Altamira y que ha permitido inferir datos de paleoambiente, culturales y cronológicos.

A estos estudios tradicionales sobre Altamira, se han sumado también nuevas aproximaciones más acordes con el concepto de patrimonio que actualmente manejamos. Es el caso de proyecto sobre valor social que se desarrolló en 2014 en el marco del Proyecto de Investigación para la Conservación Preventiva de la cueva de Altamira, que tenía como objetivo profundizar en la caracterización de Altamira como enclave patrimonial y en las múltiples dimensiones de la experiencia en torno a él. El mismo ánimo subyace en la puesta en valor de Altamira como Patrimonio Mundial o la incorporación de nuevas narrativas sobre el patrimonio de Altamira centradas en valores como el género, la sostenibilidad o la influencia que el arte paleolítico tiene en la creación artística contemporánea.

## Conclusión

Desde 1979 es el Museo de Altamira la institución responsable de la gestión integrada de un bien en la Lista de Patrimonio Mundial. En este tiempo se ha avanzado en la mejora de su conocimiento científico, en la preservación de la cavidad basándose en criterios de conservación preventiva y en la divulgación de su contexto y sus valores. Los datos cuantitativos y cualitativos así lo avalan: más de 5,5 millones de personas han visitado el Museo (con una media anual de 40.000 escolares) que, en diversos estudios de público, han considerado el museo como bastante o muy satisfactorio. Y lo que es más importante, asumen la visita a la Neocueva como el mejor modo de conocer Altamira sin ponerla en riesgo.

En paralelo Altamira se ha convertido en una imagen de marca por su singularidad y su autenticidad, que ha generado desarrollo económico y social en su entorno (un impacto de 36 millones de euros según el estudio de impacto económico realizado en 2014 en el marco del estudio de valor social).

Hoy seguimos trabajando para convertirnos en centro de referencia de la gestión sostenible de un sitio con arte rupestre frágil, gestionando la pluralidad de valores que Altamira contiene, desde una perspectiva socialmente responsable, fortaleciéndonos a través de la colaboración entre administraciones, integrándonos en redes profesionales de competencias específicas y creando alianzas con la comunidad cercana para una participación efectiva. ♦

## BIBLIOGRAFIA

- ALCALDE DEL RÍO, H. (1906): Las pinturas y grabados de las cavernas prehistóricas de la provincia de Santander: Altamira, Covalanas, Hornos de la Peña, Castillo. Santander: Imprenta, litografía y encuadernación de Blanchard y Arce.
- ALCALDE DEL RÍO, H., BREUIL, H. y SIERRA, L. (1911): Les Cavernes de la Région Cantabrique. Mónaco: Imprimerie Vve. A. Chéne.
- BREUIL, E. y OBERMAIER, H. (1935): La cueva de Altamira en Santillana del Mar. Madrid: Tipografía de Archivos.
- CARTAILHAC, É. y BREUIL, H. (1906): La Caverne d'Altamira á Santillane près Santander (Espagne). Mónaco: Imprimerie de Mónaco.
- FATÁS, P. y LASHERAS, J.A. (2014): *La cueva de Altamira y su museo*. Cuadernos de arte rupestre. Revista del Centro de Arte Rupestre Casa de Cristo de Moratalla Murcia, nº. 7.
- FATÁS, P. (2022): *Museo de Altamira, medio para la divulgación del arte rupestre*. En: Hernández Azcutia, M., Gordón Baeza, J.J., Arias Sánchez, I. y Burgos Ávila, I. (coords.) Actas del I Encuentro Nacional de Arte Rupestre. Instituto de Patrimonio Cultural de España. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, pp. 213-224.
- FATÁS, P. (2022): *Preventive conservation of the cave of Altamira*. Networking for Rock Art: Global Challenges, Local Solutions. Los Ángeles: The Getty Conservation Institute, pp. 77-78.
- GUICHEN, G. et al. (2014): Informe final. Programa de investigación para la conservación preventiva y régimen de acceso de la cueva de Altamira (2012-2014). Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte.
- HERAS, C. de las. (2015): *La investigación en el Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira*. En: Actas del Seminario La investigación en los museos. Los cuadernos de Arkeologi, nº. 8. Bizkaia: Arkeologi Museoa, pp. 43-55.
- HERAS, C. de las, FATÁS, P. y LASHERAS, J.A. (2017): *La cueva de Altamira y sus museos*. Boletín del Museo Arqueológico Nacional, nº. 35, pp. 825-840.
- HERAS, C. de las. (2022): *La conservación de la cueva de Altamira*. En: Hernández Azcutia, M., Gordón Baeza, J.J., Arias Sánchez, I. y Burgos Ávila, I. (coords.) Actas del I Encuentro Nacional de Arte Rupestre. Instituto de Patrimonio Cultural de España. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, pp. 145-151.
- HERRÁEZ FERREIRO, J. A. (2022): *El Plan de Conservación Preventiva de la Cueva de Altamira*. En: Hernández Azcutia, M., Gordón Baeza, J.J., Arias Sánchez, I. y Burgos Ávila, I. (coords.) Actas del I Encuentro Nacional de Arte Rupestre: Investigación, conservación, gestión y difusión. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, pp. 153-157.
- LASHERAS, J.A., FATÁS, P. y ALBERT, M.A. (2001): *Un museo para el Paleolítico*. En: Lasheras, J.A., (ed.). Redescubrir Altamira. Madrid: Turner ediciones, pp. 189-202.
- LASHERAS, J.A., RASINES, P., HERAS, C. de las, MONTES, R., y FATÁS, P. (2003): *Museo de Altamira: Conceptos museológicos y desarrollo museográfico*. En: II Congreso Internacional sobre Musealización de yacimientos arqueológicos. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona, pp. 174-183.
- LASHERAS, J.A. (2008): La Neocueva, un espacio singular del Museo de Altamira. En: Museos, espacio e discurso: IX Coloquio Galego de Museo, Lugo, 26, 27 e 28 de outubro de 2006. Lugo: Museo Provincial de Lugo, pp. 203-213.
- LASHERAS, J.A. y MARTÍNEZ, A. (2012): *Museos para la sociedad: Altamira y su museo*. En: Castillo, A., (ed.) Actas del I Congreso Internacional de buenas prácticas en Patrimonio Mundial: Arqueología. (Mahón, Menorca, 18-21 de abril de 2012). Madrid: Editorial Complutense, pp. 612-636.
- LASHERAS, J.A., HERAS, C. de las, PRADA, A., FATÁS, P., MARTÍNEZ, A., GONZÁLEZ, M<sup>a</sup> de la C. y DOHIJO, E. (2015): *La conservación de Altamira como parte de su gestión*. En: Collado, H., y García, J.J., eds. XIX International Rock Art Conference IFRAO 2015: Symbols in the Landscape: Rock Art and its Context. Arkeos, nº. 37. Tomar, Portugal, pp. 2395-2414.
- LASHERAS, J.A. (Dir.) (2016): Los tiempos de Altamira. Actuaciones arqueológicas en las cuevas de Cualventi, Linar y Las Aguas (Alfoz de Lloredo, Cantabria). Monografías del Museo de Altamira, nº 26. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte.
- MARTÍNEZ, A. y GONZÁLEZ, M. (2016): *La creación de la imagen del Museo de Altamira. De Museo para el turismo a Museo con vocación social*. En: Centeno del Canto, P. coord. La comunicación y la gestión de la imagen en los museos. Actas de las 9as Jornadas de Museología. León: Fundación Sierra Pambley, pp. 252-266.

## Chamada para Artigos – Boletim ICOM Portugal

Em vias de promover o espaço democrático de voz e participação no ICOM Portugal, os membros associados a esta Comissão poderão apresentar propostas de comunicação que passam a integrar as próximas edições do seu Boletim.

Estas chamadas são um movimento para que os membros possam dar-se a conhecer e para que possamos todos ter acesso a ações e investigações diversas e plurais, que cheguem até nós.

Serão selecionados para publicação dois textos por número do Boletim. Todos os artigos seguem o processo de arbitragem pelos vários membros dos Órgãos Sociais do ICOM e sob anonimato.

O formato de submissão de propostas deve considerar:

- Título;
- Nome do/a autor/a;
- Resumo (mínimo 350 palavras e máx 500 palavras);
- Palavras-chave (máximo 05);
- Nota/s biográfica/s.

A publicação aceita artigos originais em português, inglês, francês e espanhol.

Envio de propostas até 01 de outubro de 2023, através do email: [boletim.icom.pt@gmail.com](mailto:boletim.icom.pt@gmail.com).

As propostas selecionadas terão o prazo de dois meses para envio do texto completo.

Para mais informações e acesso às normas para publicação, aceda:

<https://icom-portugal.org/2023/08/19/chamada-para-artigos-boletim-icom-portugal/> ◆

Tales Frey (Catanduva - São Paulo, 1982) é artista transdisciplinar, que sendo cidadão português e brasileiro, vive e trabalha entre os dois países.

Pós-doutorando pelo Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, onde é professor e Investigador Auxiliar através do Concurso de Estímulo ao Emprego Científico – Institucional (Contrato-Programa celebrado entre a FCT e a Universidade do Minho), é também Doutor em Estudos Teatrais e Performativos pela Universidade de Coimbra.

Apresentou criações autorais no The Kitchen e Judson Memorial Church em Nova York, Musée des Abattoirs em Toulouse, L'angle - Espace D'art Contemporain Du Pays em La Roche-Sur-Foron na França, Athens Museum of Queer Arts (AMOQA) em Atenas, MACRO – Museo d'Arte Contemporanea di Roma, Centro Municipal de Arte Helio Oiticica, CCVM – Centro Cultural Vale do Maranhão, BienalSur em Buenos Aires, Akureyri Art Museum na Islândia, TSB Bank Wallace Arts Centre em Auckland, The Performance Arcade e MEANWHILE Gallery em Wellington na Nova Zelândia, Galeria Labirynt na Polónia, Defibrillator Gallery em Chicago, Galleria Moitre em Turim, Kuala Lumpur 7th Triennial – Barricade na Malásia, The Biennial 6th Bangkok Experimental Film Festival na Tailândia, Museo de Arte Contemporáneo de Alicante na Espanha, Museu Julio Dinis em Ovar, Museu do Aljube em Lisboa, Teatro Municipal do Porto – Rivoli e Campo Alegre, Cinema Batalha no Porto em Portugal, Teatro Académico de Gil Vicente - TAGV em Coimbra, Arte Macau: Bienal Internacional de Arte de Macau, entre outros.

Tem obras em acervos públicos e privados, dentre eles: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Museu Bienal de Cerveira, MUNTREF em Buenos Aires, Pinacoteca João Nasser, Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. E é hoje representado pela Galeria Verve de São Paulo e pela Shame Gallery de Bruxelas.

Recebeu Prêmio Aquisição na XIX Bienal Internacional de Arte de Cerveira 2017, Menção Honrosa no 17º Salão Nacional de Arte Contemporânea de Guarulhos em 2021, Menção Honrosa na II Bienal Internacional de Arte Gaia 2017, Melhor Figurinista no Aldeia FIT 2006.



**BOLETIM ICOM PORTUGAL**

*Museus, Sustentabilidade e Bem-Estar*

*Série III Julho 2023 N.º 20*

